

RODRIGO PEIXOTO BARBARA



(DES)DOBRANDO O TEATRO DA CRUELDADE:
NIETZSCHE, ARTAUD, DELEUZE E OUTROS
PENSADORES REBELDES



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES
CULTURAIS

RODRIGO PEIXOTO BARBARA

(DES)DOBRANDO O TEATRO DA CRUELDADE:
Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes

GOIÂNIA/GO
2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

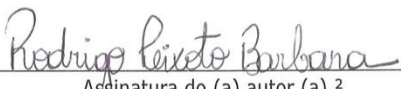
Nome completo do autor: **Rodrigo Peixoto Barbara**

Título do trabalho: **(DES)DOBRANDO O TEATRO DA CRUELDADE: Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes.**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 11 / 05 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

² A assinatura deve ser escaneada.

RODRIGO PEIXOTO BARBARA

**(DES)DOBRANDO O TEATRO DA CRUELDADE:
Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da Escola de Música e Artes Cênicas-EMAC-UFG, para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais

Linha de pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades

Orientador: Professor Dr. Paulo Petronílio Correia

**GOIÂNIA/GO
2017**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Barbara, Rodrigo Peixoto
(DES)DOBRANDO O TEATRO DA CRUELDADE: Nietzsche,
Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes [manuscrito] / Rodrigo
Peixoto Barbara. - 2017.
CXXVI, 126 f.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2017.
Bibliografia.

1. Crueldade. 2. Tragédia. 3. Dioniso. 4. Teatro da Crueldade. 5.
Vida. I. Correia, Paulo Petronílio, orient. II. Título.

CDU 792



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Rodrigo Peixoto Barbara para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Aos vinte e quatro dias do mês de março de dois mil e dezessete, às quatorze horas na sala de reuniões da reitoria da Universidade Federal de Goiás, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta por Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia (orientador e presidente da mesa), Prof. Dr. Daniel Christino (UFG), Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes (UFG) e Prof. Dr. André Luís Gomes (UnB) na qualidade de convidado externo do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Rodrigo Peixoto Barbara, intitulado “*(Des)dobrando o Teatro da Crueldade: Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes*”. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos, agradecendo a presença de todos os membros da banca e concede a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia

Prof. Dr. André Luís Gomes

Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes

Prof. Dr. Daniel Christino

Rodrigo Peixoto Barbara faz jus ao título de Mestre em Performances Culturais, área de concentração Performances Culturais, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o senhor presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Performances Culturais – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora. Goiânia, 24 de março de 2017.

Parecer

Aprovado

Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia (Presidente)

Prof. Dr. André Luís Gomes (UnB)

Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes (UFG)

Prof. Dr. Daniel Christino (UFG)

Prof. Dr. Roberto Abdala Junior

Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Performances Culturais - EMAC/UFG



*Dedico essa investigação a todos e todas que acreditam
na VIDA como fonte de criação
e, no TEATRO, como uma arte transgressora e revolucionária.*

“O que quer que você queira e possa fazer pelo Teatro da Crueldade, saiba que considerarei como um gesto de um amigo muito caro, de um verdadeiro irmão. Eu lhe aperto as mãos de todo o coração”

ANTONIN ARTAUD

Finalizar um trabalho como este é motivo de muita alegria e orgulho.

...

Como todo caminho investigativo, esse, em seu percurso, envolveu grandes dificuldades e inúmeros aprendizados, diversas horas de tristeza e momentos de alegria contagiante. Para chegar à composição em que se encontra, esse trabalho foi se des-re-organizando com o passar de dois anos e, certamente, continuará seu fluxo por intermédio de outros estudos futuros. Dedicção e amor pela vida dessa pesquisa foi o que fortaleceu o seu desenvolvimento e, tudo teria sido demasiadamente pesado e impossível de se realizar, caso eu não tivesse tido, direta e indiretamente, a ajuda de cada um de vocês. Espero não deixar ninguém de fora dessa carta de agradecimento. Começo agradecendo ao Deus dançarino que coreografa em mim, a vida, e que, indubitavelmente, teceu comigo cada palavra/sentimento desse texto. Aos meus pilares de sustentação e formação humana e sensível, meus pais, Julio Cesar e Elisabeth, a quem dedico todo o meu amor. Ao olhar atencioso e abraço acolhedor de Lyssa Cristine, minha irmã, que renovam as minhas forças toda vez que nos encontramos. Aos meus dois lados, meu duplo familiar, o materno e o paterno, pelas orações, pelo encorajamento, por acreditarem nas forças que existem em mim, quando nem eu mesmo acreditava. Pela leveza da criança que dança e vive sem culpa, que não tem medo de errar e que aprende pela diversão é que teço agradecimentos aos meus afilhados: Gabriel Henrique, Isabella, Eduarda e Jaime Netto, por me colocarem à disposição do meu devir-criança. À minha amiga/irmã, Maurilene, a quem com todo o afeto dedico palavras do coração. Você me compreendeu em minhas des-compreensões. Você me resgatou e me mostrou que, além das laudas dessa dissertação, a vida tinha e tem outras páginas a serem escritas. Pela paciência com um mestrando muito metódico, meu obrigado repleto de carinho. Aquele que chega trazendo paz e reafirmando um sentimento verdadeiro em mim é digno de um pedacinho dessa carta, visto que colore os meus dias de forma tão singular. A você, João Paulo, meu namorado, meu amigo, meu companheiro, obrigado por existir e por persistir no nosso relacionamento quando, devido às minhas obrigações acadêmicas, estive ausente. À minha família do 403: Joyce, Jimmy, Marden, meu agradecimento cordial. Compartilhar com vocês uma etapa significativa em minha vida foi muito precioso, pois vocês me animaram a continuar a e na caminhada.

Querido e mais que importante amigo, Marcus Maggioli, definitivamente eu não sei o que teria sido do mestrado se não fosse a sua presença, a sua amizade, a sua compreensão e a sua salutar ajuda. A você eu agradeço de forma alegre e vibrante. Ao Paulo Bentes, ou apenas Bentes, obrigado! Sua participação nesse trabalho não se mede, não se calcula, somente sente-se. E eu sinto! Sinto que você foi de suma importância na conquista desse meu sonho. Obrigado por existir em minha vida. Toda gratidão também aos meus outros e não menos importantes companheiros de mestrado: Sarah Reimann, Girlene Chagas, José Carlos Lima, Júnior Sucena, Judivan Alves, Pablo Marquinhos e Joana Dark. Vou levar cada um de vocês no abraço que ainda sinto aqui nos meus braços. Além dos companheiros que continuaram no mestrado, existem aqueles que, por diversos motivos, precisaram desistir e, entre estes, lembro com muito carinho de Raglébia Guimarães, minha amiga, a quem me coloco grato, pois esteve presente no início dessa pesquisa e me incentivou a continuar. Trago no coração minha amiga artista/pesquisadora, Renata Curado, que dividiu comigo tantas angústias e alegrias e se colocou sempre pronta a me servir, a me escutar e a me amar mesmo eu não sendo um amigo tão presente.

A arte é uma das energias desse trabalho, uma máquina de guerra a perturbar o meu sono e, no caos criativo, eu me coloquei por diversas vezes. Nesse cenário de arte e vida, contei com a participação de Valéria Livera, Vinícius Bolivar e Haroldo de Araújo. Com vocês, em cena e fora dela, eu tive subsídios práticos para escrever sobre o teatro. Por isso e por tantas outras coisas, muito obrigado a cada um. Dedico um agradecimento especial também à minha amiga de teatro e estudos, Edlúcia. Você sempre acreditou no meu potencial e reacende sempre a chama da arte em mim. Toda gratidão também a Deusimar, aquele que estudou comigo para o processo seletivo do mestrado que agora concluo, e que se fez presente durante alguns momentos tensos da pesquisa. Pela sabedoria que conversou com o meu coração e o acalmou. Aos demais amigos, presentes que a vida me deu, meu terno agradecimento.

No campo do conhecimento os saberes se ligam, se comunicam, se divergem, se colidem e, assim, se fazem conhecimentos, no plural, múltiplos, e é por isso que agradeço imensamente aos professores do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, pois se colocaram à disposição do meu saber de forma solidária e humilde. Agradeço ao professor Dr. Thiago Sant'Anna, da Faculdade de Artes Visuais da UFG, pelas aulas incríveis sobre Deleuze, Foucault e Imagem, e por me possibilitar compor a lista de escritores do seu livro **Imagem, Cultura Visual e Poder: incursões foucaultianas e deleuzeana**. Com carinho, lembro da professora Dr.^a Maria Júlia Pascali, aquela que me sente de longe, me toca de longe, me acolhe de longe e me renasce de longe. Sua presença, mesmo de longe, me renova e me liberta. Obrigado por ter me apresentado, por intermédio do teatro, a liberdade de expressão. Aos professores doutores, componentes da banca de qualificação, Alexandre Silva Nunes, André Luís Gomes, Daniel Christino e Jorge Alves Santana, minha gratidão mais do que necessária. Esse trabalho, com o olhar afinado de cada um de vocês, alçou outros voos. Obrigado pela disponibilidade em ler e em contribuir com essa NOSSA pesquisa. Ao meu orientador, professor Dr. Paulo Petronílio, minha gratidão infindável. Esse estudo é fruto de uma dedicação muito grande de sua parte. Você subsidiou um olhar filosófico meu, para o teatro. Você me mostrou que um artista cênico pode também ser um artista cênico filosófico. Com a sua ajuda, mais que preciosa, o teatro se tornou para mim maior do que já era. Filosofia, arte e vida se conjugam e o

Teatro da Crueldade se dá bem demais com a filosofia da Diferença. Obrigado meu orientador cruel, por ter rasgado tantos véus de Maya dentro e fora de mim.

Pelo incentivo financeiro dessa pesquisa, agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Esse apoio foi essencial para que a dedicação a esse estudo fosse a melhor possível. Para finalizar, agradeço aos filósofos da Diferença: Nietzsche, Deleuze e Guattari, por terem disponibilizado obras tão importantes ao mundo. Obras que, a cada dia que passa, se tornam ainda mais atuais. É preciso combater as soberanias. É preciso defender a potência criativa da vida. Obrigado Antonin Artaud, Artaud, o poeta, ator e dramaturgo cruel, por ter proporcionado com o Teatro da Crueldade, um renascimento vívido e liberto do teatro. Obrigado pela incitação desse trabalho. Obrigado por ter emprestado a essa investigação as suas importantes e necessárias loucuras.

Com todos vocês eu celebro o acontecimento dessa pesquisa. Sintam-se abraçados pelas palavras que se encontram aqui registradas.

Cordialmente,

RODRIGO PEIXOTO BARBARA

Goiânia-Goiás/Março de 2017.

“Se o senhor soubesse o que é necessário atravessar, ultrapassar, para chegar à desobediência...”

JEAN GENET

**(DES)DOBRANDO O TEATRO DA CRUELDADE:
Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes**

RESUMO

O Teatro da Crueldade é uma manifestação artística artaudiana que estremeceu as bases estéticas representativas ocidentais devolvendo às artes cênicas o ritual, a magia e a vida suprimida pelo teatro ocidental, evidenciando, também, assuntos/temas polêmicos silenciados por uma classe dominante, similarmente como fizeram Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze com seus pensamentos filosóficos. Diante disso, propõe-se com essa Dissertação de Mestrado, (des)dobrar esse Teatro da Crueldade tendo como subsídio teórico, além dos estudos de Antonin Artaud, as investigações de Nietzsche, Deleuze e alguns outros pensadores rebeldes. Por intermédio desse desdobramento, estuda-se a possível trama cruel dada pela conjunção Filosofia-Arte-Vida e, a partir dessa, o enlace entre Tragédia, Dioniso e o Teatro artaudiano. A partir desse panorama apresentado, pergunta-se: o que une esses pensadores artistas-cruéis? O que a Tragédia de Nietzsche e o deus Dioniso emprestam ao Teatro da Crueldade de Artaud? Para tanto, o recorte teórico que aqui se apresenta repousa na tentativa de dar conta de um estudo que mostre o acordo rizomático entre esses três pensadores e pensamentos subversivos tendo como eixo central o Teatro da Crueldade. Logo, esse teatro se faz palco para propor uma ligação entre a Crueldade artaudiana e as potências revolucionárias do trágico nietzschiano e do dionisíaco.

Palavras-chave: Crueldade; Tragédia; Dioniso; Teatro da Crueldade; Vida.

**(UN)FOLDING THE CRUELTY THEATER:
Nietzsche, Artaud, Deleuze and others rebellious thinkers**

ABSTRACT

The Theater of Cruelty is an Artaudian artistic manifestation that shook the representative Western aesthetic bases by returning the ritual, magic and life suppressed by Western theater to the performing arts, also highlighting controversial subjects / themes silenced by a ruling class, similarly as Friedrich Nietzsche and Gilles Deleuze did with their philosophical thoughts. In view of this, it is proposed with this Master's Dissertation, to (un)fold this Theater of Cruelty having as a theoretical subsidy, besides the studies of Antonin Artaud, the investigations of Nietzsche, Deleuze and some other rebellious thinkers. Through this unfolding, one studies the possible cruel plot given by the Philosophy-Art-Life conjunction and of that, the link between Tragedy, Dionysus and the Artaudian Theater. In view of this panorama, one wonders: what unites these cruel-artist thinkers? What do Nietzsche's Tragedy and the god Dionysus lend to the Theater of Cruelty of Artaud? To this end, the theoretical clause presented here rests on the attempt to account for a study that shows the rhizomatic agreement between these three thinkers and subversive thoughts having as central axis the Theater of Cruelty. Therefore, this theater is staged to propose a connection between Artaudian Cruelty and the revolutionary powers of the Nietzschean and Dionysian tragic.

Keywords: Cruelty; Tragedy; Dionysus; Theater of Cruelty; Life.

SUMÁRIO

DOBRAS INTRODUTÓRIAS.....	15
I – DOBRA – Os pensadores rebeldes e a Máscara da Crueldade.....	23
I.I – Do plano de pensamento.....	24
I.I.I – Das rebeldias.....	32
I.II – Da máscara trágica da crueldade.....	49
II – DESDOBRA – Dioniso, deus Alegre, Trágico e Cruel.....	56
II.I – Da tragicrueldade.....	57
II.II – Do deus alegre, trágico e cruel.....	62
II.III – Da alegria como transgressão.....	71
III – REDOBRA – Crueldade: a potência trágica e dionisiaca do Teatro.....	82
III.I – Da performance trágica-dionisiaca no Teatro da Crueldade.....	83
III.II – Do Teatro Oriental, ao Teatro da Crueldade, aos dias de hoje.....	92
III.III – Do Teatro da Crueldade: palco do Corpo sem Órgãos.....	104
DOBRAS (IN)CONCLUSIVAS.....	112
REFERÊNCIAS.....	119
REFERÊNCIAS DAS IMAGENS.....	127

“A crueldade é um acontecimento no coração da imanência e da diferença.
A crueldade se volta para a afirmação de um espírito leve e livre de todo peso da representação.
A crueldade é um acontecimento, um evento no qual o pensamento criativo acontece”

PETRONILIO

O Teatro da Crueldade é o campo investigativo desse trabalho. Quando nos deparamos com esse termo, a crueldade sempre nos salta aos olhos. Um teatro cruel? Que crueldade é essa? No entanto não podemos entender esse teatro sem antes sabermos que crueldade é essa. Sendo assim, antes de pensarmos o Teatro da Crueldade, precisamos pensar a Crueldade. Crueldade tal como abordada por Antonin Artaud (2006), ou seja, como apetite de vida, de rigor cósmico, de turbilhão de vida que devora as trevas, de aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta, de romper com o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura. Contudo, uma Crueldade como potência de criação. Para desdobrar esse estudo nos debruçamos sobre três principais pensadores cruéis e suas vertentes da crueldade: Nietzsche, Artaud e Deleuze, pois, como ressaltou Petronílio (2015), podemos dizer que estes “são pensadores artistas da crueldade” e, mais ainda, que “a crueldade é o fio da navalha que os une. A caixa de pandora do charme e da surpresa. A crueldade é o pensamento em chamas por excelência” (p.1). Mas antes nos vieram duas indagações: 1ª – Onde e por que Nietzsche, Artaud e Deleuze são pensadores cruéis e seus pensamentos crueldade? 2ª – O que pensadores como Nietzsche e Deleuze e seus pensamentos cruéis emprestaram à (des)dobra do Teatro da Crueldade artaudiano aqui proposta?

Para respondermos a segunda pergunta inevitavelmente precisaremos responder a primeira. Para tanto, iniciemos. Nietzsche, o precursor, mesmo sem ter dedicado uma obra acerca da Crueldade, com seu pensamento a favor da vida livre dos dogmas e de todo o ranço que a corrompe e a limita, foi o primeiro a investir em um pensamento Cruel. Conseguimos notar a Crueldade do filósofo alemão em dois importantes momentos: o primeiro ocorreu logo em sua primeira obra, **O nascimento da tragédia**¹, em que apontou a tragédia como alegria e o deus Dioniso² como o deus trágico por excelência, retirando das mãos dos deuses sérios, tal mérito³. O segundo momento foi quando, pela boca de Zaratustra, Nietzsche anunciou a morte

¹ Há outra tradução muito utilizada em outras citações: **A origem da tragédia**.

² Opta-se nesse trabalho pela grafia ‘Dioniso’ ao invés de ‘Dionísio’ por ser comumente e internacionalmente mais usada.

³ A vertente da Tragédia que abordaremos aqui, como apresentada, é a de Nietzsche, porém, sabemos que existem outras perspectivas acerca do presente assunto, tais como a de Aristóteles e Schopenhauer. Para Aristóteles a Tragédia “é a imitação não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não uma maneira de ser” (ARISTÓTELES, s/a, p. 248). Já para Schopenhauer, na Tragédia “é-nos apresentado o lado terrível da vida, a miséria da humanidade, o império do acaso e do erro, a perdição do justo, o triunfo dos maus: desse modo é colocado perante nossos olhos o carácter do mundo que hostiliza diretamente a nossa vontade. Perante essa visão sentimo-nos solicitados a abandonar a nossa vontade de viver, a não mais querer nem amar a vida” (SCHOPENHAUER apud NABAIS, 1997, p. 54). Outro horizonte é o de Raymond Williams, quando este se apropria da Tragédia para pensar uma **Tragédia Moderna**, ou seja, problematizar ações do cotidiano respaldado dentro de um contexto trágico e, para tanto, ele faz uma costura teórica que passa

de Deus e, com isso, permitiu se pensar também em importantes e necessárias mortes como a do Homem e a do Sujeito.

Assim como Nietzsche, Antonin Artaud, na escala cronológica, foi o próximo pensador cruel. Custou-lhe um atestado de loucura toda sua rebeldia, pois, assim como Nietzsche, o ator, dramaturgo e poeta francês deu continuidade ao fim do juízo de Deus⁴. Como poeta, ele pensou para além das palavras. Como ator e dramaturgo ele deu liberdade ao teatro, transbordou o teatro e, por intermédio do teatro, nos lançou a uma nova maneira de interpretar e se posicionar diante do mundo. Artaud pensou o teatro como um lugar da crueldade, um lugar para que a crueldade pudesse ter seu espaço e, com isso, o teatro foi adquirindo um novo formato, ganhando outras possibilidades para sua realização. Os pensamentos de Artaud foram bases importantes para uma reformulação e até mesmo para o nascimento de um teatro novo, ou, se preferirmos, um pensamento novo sobre o teatro.

Deleuze, além de ser outro pensador da crueldade é o mediador cruel desse trabalho⁵. O filósofo francês foi um atento leitor dos pensamentos de Nietzsche e Artaud e tais pensamentos motivaram Deleuze a não ser apenas mais um intelectual nietzsche-artaudiano, mas a ser, com a mesma intensidade, autor de uma investigação singular com respaldo de uma filosofia da transgressão⁶. Gilles Deleuze arrancando outras potências do Corpo sem Órgãos, do rizoma, da desterritorialização, da imanência, do devir, do desejo e da diferença se afirma, juntamente com Nietzsche e Artaud, como um importante pensador cruel nessa pesquisa.

Outra menção importante a se fazer é que, o que une esses três pensadores é o vínculo que todos eles têm com a vida. De uma forma mais precisa, filosofia, arte e vida se conjugam e, durante todo o texto depararemos com esse fato. Rosa Dias (2011) pensa a vida, em Nietzsche, como obra de arte. Virmaux (1990) ressalta que teatro e vida, em Artaud, se

pelos pensamentos mais tradicionais, como o de Aristóteles, e mais contemporâneos, como o de Nietzsche. A Tragédia pensada por Nietzsche possibilitou também inúmeros ensaios, um deles foi o **Metafísica do Trágico: estudos sobre Nietzsche**, de Nuno Nabais. O estudo de Nabais resumidamente é uma escritura que atravessa a Metafísica da modalidade de Schopenhauer apropriada por Nietzsche, compondo, nesse entremeio, uma Metafísica do Trágico. Cabe salientar, também, que não é nossa pretensão abordar todo o universo trágico de Nietzsche, mas dedicaremos esforços necessários ao que diz respeito à vertente dionisiaca, alegre e, portanto, cruel.

⁴ Referência ao título de um dos textos escritos por Artaud: **Para por fim ao juízo de Deus**.

⁵ Aqui cabe uma ressalva. Discutimos Deleuze como pensador e mediador da Crueldade tal como Petronílio, ou seja, "um pensador que dialoga com as potências de pensamento e nos atreve a pensar o impensado. Não podemos dizer apenas que Deleuze é um artista da crueldade por trazer a força do ato de "por fim ao juízo de Deus" e por trazer a visão artaudiana do corpo sem órgãos. Mais que isso, Deleuze cria um complexo teatro filosófico. Esse teatro deleuzeano da crueldade é afirmação pura da imanência, da diferença" (2015, p. 2, grifo do autor).

⁶ Durante todo texto depararemos com várias denominações dessa filosofia que, aqui, pensamos como filosofia rebelde, trágica, cruel, desobediente, das suspeitas, do riso, entre outras, fazendo um diálogo com o movimento filosófico iniciado com Nietzsche, ou seja, um movimento que vem para questionar, para por em xeque as certeza. Vem para desestruturar.

conjugam. Deleuze é o filósofo da vida e das vidas (das vidas, quando discute filosoficamente o pensamento de personalidades tais como Spinoza, Nietzsche, Artaud, Kafka, Foucault, entre outros) e sua filosofia nada mais é do que investigar a vida trespassada pela filosofia e pela arte e vice-versa. Desde já, deixamos claro que nossa pretensão não é nos ater naquilo que distancia e separa os pensadores aqui elencados, visto que, se fôssemos caminhar por esse lado, certamente encontraríamos muitas divergências⁷. Porém, nosso caminho é outro, o que os une, e, dessa união, o que três pensadores distintos, mas interligados, podem propor a uma investigação no desdobramento do Teatro da Crueldade.

No entanto, a Crueldade no triálogo entre Nietzsche, Artaud e Deleuze, neste estudo, se fez interessante uma vez que, juntos, em uma máquina do pensamento, tentamos desdobrar o Teatro da Crueldade em um caminho investigativo dado pela filosofia, pela arte e pela vida e, por essas especificidades, pensar esse Teatro da Crueldade, dentro de um plano de pensamento transgressor, pelo tripé trágico, dionisiaco (místico/ritualístico) e teatral. Porém, para darmos conta dessa proposta investigativa fez-se necessário, pelo contexto nômade e rebelde da pesquisa, delongar em um pensamento filosófico pós-estruturalista denominado como ‘Filosofia da Diferença’⁸. Para tanto, foi necessário primeiramente pensar a Diferença à luz da Diferença, onde a mesma, para Deleuze (2000) “não é o diverso. O diverso é dado. Mas a diferença é aquilo pelo qual o dado é dado. É aquilo pelo qual o dado é dado como diverso. A diferença não é o fenômeno, mas o número mais próximo do fenômeno” (p. 209), e ainda,

é preciso que a diferença seja em si mesma articulação e ligação, que ela relacione o diferente ao diferente sem qualquer mediação pelo idêntico, pelo semelhante, pelo

⁷ Para o leitor interessado em aprofundar investigações em alguns desvios entre os pensamentos de Nietzsche e Artaud, deixamos como referências, acerca desse assunto, duas importantes obras de Dumoulié: **Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad**, e **Nietzsche y Artaud: Por una ética de la crueldad**. Por ora, gostaríamos de elucidar que, embora esses três pensadores possuíssem semelhanças no pensar, eles também tinham suas diferenças. Artaud, nessa amizade entre Nietzsche, Artaud e Deleuze, foi o menos teórico de todos, ou melhor, não esteve preocupado com a elaboração de um texto que servisse para a academia. Artaud foi um artista e escreveu despreziosamente sobre sua arte, diferente de Nietzsche e Deleuze, que são filósofos. Nietzsche, em relação a Deleuze, em uma observação nossa, foi mais centrado. Foi rebelde no assunto de desterritorializar a filosofia fazendo diálogos com outras áreas do saber, porém, foi mais restrito que Deleuze. Deleuze, por sua vez, já foi mais ousado que Nietzsche (não queremos tirar o mérito do filósofo alemão, visto que ele foi o precursor do pensamento da Diferença, mas elucidar o avanço de Deleuze). Podemos dizer que sua filosofia é uma miscelânea muito grande de assuntos. Deleuze se arriscou a escrever filosoficamente sobre pintura, teatro, cinema, etc. fazendo com isso que a filosofia se perdesse e se encontrasse dentro de um campo maior do conhecimento. A filosofia de Deleuze, diferente da de Nietzsche, foi mais abrangente.

⁸ A Filosofia da Diferença é um território desterritorializado do saber filosófico. É uma filosofia que tem como primado, assim como nos pontua Deleuze e Guattari (2010), a criação de conceitos. Conceitos estes que advêm de uma explosão de outros conceitos, da singularidade advinda de uma multiplicidade, de uma extensão do pensamento. “Que toda filosofia dependa de uma intuição, que seus conceitos não cessam de desenvolver até o limite das diferenças de intensidade, esta grandiosa perspectiva leibniziana ou bergsoniana está fundada se considerarmos a intuição como o envolvimento dos movimentos infinitos do pensamento, que percorrem sem cessar um plano de imanência” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 50-51). A Filosofia da Diferença é uma abertura na e da própria filosofia, pois coloca em xeque as certezas, as essências, as doutrinas, a razão e faz emergir desse contexto clássico, uma filosofia pluralista, heterodoxa, nômade e com pensamentos ‘rebeldes’.

análogo ou pelo oposto. É preciso uma diferenciação da diferença, um em-si como diferenciante, um *Sich-unterscheidende*, pelo qual o diferente é ao mesmo tempo reunido, em vez de ser representado sob a condição de uma semelhança, de uma identidade, de uma analogia, de uma oposição prévias. Quanto a estas instâncias, deixando de ser condições, elas são apenas efeitos da diferença primeira e de sua diferenciação, efeitos de conjunto ou de superfície que caracterizam o mundo desnaturado da representação e que exprimem a maneira pela qual o em-si da diferença oculta a si próprio ao suscitar aquilo que o recobre (DELEUZE, 2000, p. 116-117, grifo do autor).

A Diferença defendida por Deleuze é uma diferença que foge do senso comum, que escapa da distinção, ou daquilo que difere algo ou alguém. A diferença deleuzeana fura o sistema, atravessa o indivíduo, aponta as singularidades descobertas por uma multiplicidade e não passa pelo crivo da separação, daí Deleuze dizer que é preciso que a diferença em si mesma seja uma articulação e ligação. Contudo, o território da diferença se tornou um espaço propício para se pensar o trajeto investigativo dessa pesquisa.

Cabe lembrar que o panorama dado pela filosofia da diferença é muito grande. Sendo assim, o recorte teórico feito para este trabalho foi muito preciso. Abordamos o Nietzsche das obras **O nascimento da tragédia** e **A visão dionisíaca do mundo**, o que não nos impediu de percorrer rapidamente por algumas outras importantes obras do filósofo alemão. O recorte artaudiano ocorreu com as obras: **O teatro e seu duplo**, **Linguagem e vida** e **Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da Crueldade**. Percorremos também por outros escritos de Artaud, estes que perpassam por alguns trajetos que nos ajudam a pensar o contexto da crueldade⁹ e, especificamente, do Teatro da Crueldade. Em Deleuze dedicamo-nos às obras: **Nietzsche**, **Nietzsche e a filosofia**, os **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, (essa coletânea escrita em parceria com Félix Guattari), **Empirismo e Subjetividade** e **Crítica e clínica**. Por ser Deleuze o mediador cruel desse trabalho, fez-se necessário, também, leituras atenciosas de outras de suas obras.

Além dessas leituras principais subsidiamo-nos, após um levantamento bibliográfico acerca do cenário abordado, em outras máquinas do pensamento, tais como Jacques Derrida nas obras **A escritura e a diferença** e **Enlouquecer o subjétil**; Rosa Dias em: **Nietzsche, vida como obra de arte**; Roberto Machado: **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia** e **Zaratustra, tragédia nietzschiana**; Cassiano Quilici em: **Antonin Artaud: teatro e ritual**; Kuniichi Uno no livro: **A gênese de um corpo desconhecido**; Camille Dumoulié com as obras: **Antonin Artaud e o teatro da crueldade**, **Nietzsche y' Artaud: por una ética de la crueldade** e **Nietzsche e Artaud: pensadores de la crueldade**. Outros

⁹ Aqui pode haver um estranhamento por parte do leitor ao que tange aos conceitos de Crueldade e Teatro da Crueldade. No decorrer do texto explicaremos a distinção entre tais conceitos e o motivo de ambos estarem dispostos separadamente.

estudos também ancoram esse trabalho tais como o de Natália Sá de Brito com seu **Estudo do mito no teatro da Crueldade de Antonin Artaud**; o de Virgínia Suzana de Azevedo França com: **Da crueldade em Nietzsche**; o de Edson Fernando Santos da Silva em **Teatro Ritual: por uma poética da crueldade**. Esses estudos foram escolhidos, entre o repertório de outros existentes, por fazerem um diálogo direto com a Crueldade artaudiana, mais específico com o Teatro da Crueldade, imbricado com a filosofia/pensamento da Diferença, confirmando e reafirmando com isso, o terreno teórico dessa investigação¹⁰.

Como se pode notar, o campo dessa pesquisa é bem rizomático. São diálogos que foram se inter cruzando com o decorrer do trabalho e, portanto, foi preciso pensar em uma organização estética que permitisse uma maior mobilidade ao que estava sendo proposto, ou seja, uma estética que acolhesse os fluxos e os cortes de um estudo rizoma¹¹. Sendo assim, escolhemos o conceito da ‘dobra’ como a estrutura desterritorializante dessa dissertação, pois tal conceito “é a potência como condição de variação”, e ainda, “a própria potência é ato, é o ato da dobra” (DELEUZE, 1991, p. 37), onde o leitor, escritor e pesquisador “experimenta. Embaralha os códigos, produz linhas de fuga para não morrer sufocado pelas significações que ditam aquilo que se deve sentir ou imaginar” (LINS, 2010, p. 58).

Por conseguinte, esse estudo será apresentado em três momentos. No primeiro, denominado como DOBRA, apresentaremos o plano de pensamento em que está subsidiada essa pesquisa. Faremos uma explanação acerca do movimento investigativo, filosófico e artístico de Nietzsche, Artaud e Deleuze e, desse movimento, pontuar, por intermédio de seus pensamentos, partes que evidenciam os seus posicionamentos como violadores dos princípios de uma doutrina dominante, ou melhor, posicionamentos cumulados de crueldade em prol da vida, da arte e da filosofia. Na sequência, iniciaremos nossa discussão sobre o enlace entre a Crueldade artaudiana e a Tragédia de Nietzsche. Para tanto, além da bibliografia pilar, contaremos com o aporte teórico de Gilles Deleuze (2001, 2014), Rosa Maria Dias (2011), Roberto Machado (1997, 2005, 2006), Scarlett Marton (2009), Ludwig Feuerbach (1988, 2007), Michel Foucault (2009), Clément Rosset (2000), entre outros.

¹⁰ Mesmo não sendo o nosso foco, cabe salientar, assim como fez Quilici, a presença dos pensamentos de Martin Heidegger nas formulações do teatro da crueldade. “Na afirmação do poder no teatro, nas invectivas contra o ocidente cristão, na atitude trágica e afirmativa, são evidentes os ecos nietzscheanos. Já nas investigações dos estados de angústia como base de uma poética e na forma de tematizações da experiência da morte, não deixa de ser possível estabelecer algumas relações com o pensamento heideggeriano” (QUILICI, 2004, p. 192).

¹¹ Por uma escolha particular e pela perspectiva e estética transgressora desse trabalho, descumpriremos algumas normas de organização da ABNT, tais como: estilo e tamanho de fontes, notas de rodapé contendo não apenas explicações, mas também citações de outros autores, formatações, entre outras que poderão ser notadas no decorrer do texto.

No segundo momento, a DESDOBRA desse trabalho, dedicaremos nossa discussão a Dioniso, o deus trágico e cruel por excelência, pois, filosófica e artisticamente falando, foi ele o deus que movimentou muitos dos pensamentos de Nietzsche acerca do trágico e respaldou, direta ou indiretamente, a investigação de Artaud sobre a Crueldade e, peculiarmente, o Teatro da Crueldade pautado nos rituais, no México. No entanto, Dioniso se faz um personagem importante nessa pesquisa. Subsidiados por Junito Brandão, faremos uma historicização desse deus para daí então pensarmos a potência trágica e cruel de Dioniso, que, na filosofia da Diferença, é o deus da alegria e da vida. Nessa desdobra, aprofundaremos também no enlace entre a Crueldade e a Tragédia iniciada na dobra anterior. Do mesmo modo, dionisiacamente, disporemos por último a alegria como uma potência subversiva do Trágico e da Crueldade. Além dos pensamentos de Nietzsche, Artaud e Deleuze, estaremos fundamentados teoricamente pelos pensamentos de Virgínia França (2003) e Jorge Larrosa Bondía (2013).

Após apresentarmos o plano de pensamento desse estudo, de termos feito uma explanação sobre a máscara da Crueldade e discutido sobre Dioniso como o deus que enlaça a Crueldade com a tragédia, a alegria, a arte e a vida, o terceiro e último momento, a REDOBRA desta pesquisa, é empregado à questão do Teatro da Crueldade, mais específico à Crueldade como potência trágica e dionisíaca do teatro, intencionando com isso, pensar o teatro artaudiano, cruel e necessário, como um forte movimento artístico a favor do fechamento da representação, da liberdade de expressão, do teatro como palco para o Corpo sem Órgãos, ou seja, para que a vida seja exposta em plenitude e em sua diversidade. Teatro da Crueldade como vanguarda de um teatro contra as doutrinas enclausurantes. Nessa redobra, subsidiada no triálogo Nietzsche-Artaud-Deleuze, discutiremos o Teatro da Crueldade com o suporte de Jacques Derrida (2011), Alain Virmaux (1990), Camille Dumoulié (2016), Cassiano Quilici (2004), Edson Silva (2005), e versaremos sobre uma investigação que pretende, mística e ritualisticamente, unir filosofia, teatro e vida

Contudo, **(DES)DOBRANDO O TEATRO DA CRUELDADE: Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes** vem com uma oportunidade para pensar o Teatro da Crueldade trespassado pela filosofia da Diferença, pelo Trágico dionisíaco, pela alegria subversiva e pelo Teatro em sua potência artística cruel. Vem como uma oportunidade de unir, através de uma interpretação singular na Diferença, Nietzsche, Artaud e Deleuze e de trazê-los ao campo das Performances Culturais, elucidando pela Dissertação que aqui se apresenta, a potência revolucionária performática a que estão atrelados tais pensadores. Os pensamentos rebeldes nietzschianos, artaudianos e deleuzeanos interferiram e ainda

interferem certamente em diversos movimentos e ações culturais performáticas, sendo assim, faz-se importante aos estudos das performances culturais, ou seja, a esse lugar disposto e disponível a uma abrangência plural, nômade e de agenciamentos entre estudos, apresentar essa pesquisa cruel, pois é de extrema necessidade, no cenário atual em que estamos vivendo, continuar o labor acerca da crueldade, esta que vem para afligir toda forma de clausura e atos contra a vida e contra esta como cria e criação.

“O *dever*, sim digo bem O DEVER do escritor, do poeta não é ir cobardemente fechar-se num texto,
num livro, numa revista de onde jamais sairá
mas pelo contrário é sair para fora para sacudir,
para atacar o espírito público, senão para que serve ele?
E para que nasceu?”

ARTAUD

1 – DOBRA:

OS PENSADORES REBELDES E A MÁSCARA DA CRUELDADE

1.1 – Do plano de pensamento

Para começarmos a (Des)dobrar o Teatro da Crueldade tal como brevemente apresentamos nas dobras iniciais, necessitamos primeiramente expor o plano de pensamento¹² desse trabalho, pois, é por intermédio deste, que subsidiaremos toda a discussão que a partir de agora se dará. O plano de pensamento dessa pesquisa, assim como o Teatro da Crueldade de Artaud, lida com a subversão, a transgressão, a rebeldia, ou melhor, este, em sua consistência revolucionária, assemelha-se ao plano de pensamento do Teatro da Crueldade. Sendo assim, iniciemos com a apreciação desse contexto.

Nossa ancoragem teórica está estritamente ligada aos pensamentos filosóficos de Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud, Gilles Deleuze¹³ e de outros pensadores rebeldes¹⁴. No entanto, nossa discussão é pautada em um movimento da filosofia que começa no ano de 1960, o “pós-estruturalismo”. Sabemos que tanto Nietzsche quando Artaud antecedem a essa data, mas foram pilares para se pensar esse movimento que, nas palavras de Williams (2013), é um movimento que revela uma “total ruptura de nosso senso seguro do significado e referência na linguagem, de nosso entendimento, de nossos sentidos e das artes, de nosso entendimento da identidade” e mais ainda “de nosso senso da história e do papel dela no presente e de nosso entendimento da linguagem como algo livre do trabalho do inconsciente.” (p. 16). Sendo assim, esse movimento vem para contrapor um pensamento estruturalista que evidencia as estruturas das coisas, dos seres humanos e tudo o que envolve esse contexto: pensamentos, ações, percepções e sentimentos. Com isso, precisamos esclarecer que o pós-estruturalismo, também nas palavras de Williams (2013) é um “estruturalismo radical”, ou seja, “ele alerta contra a violência, às vezes ostensiva, às vezes oculta, de valores estabelecidos como uma moral estabelecida, um cânone artístico ou uma estrutura legal fixada” e continua: “cumpre notar que isso não significa que ele os negue; antes, ele trabalha

¹² Na filosofia/arte que apresentaremos, o pensamento é indispensável. Porém, o pensamento, aqui, seria, nas palavras de Quilici (2004), respaldado por Artaud, um pensamento ritual, ou seja, “um pensamento sem progressão linear, sinuoso e labiríntico, que enfrenta realidades opacas e esquivas, difíceis de serem apreendidas diretamente. Em torno desse núcleo obscuro, o pensamento evoca e constrói “cenas”, situações imagéticas, nas quais o “sujeito” experimenta a desorientação, parece irremediavelmente perdido, completamente enredado, a ponto de se enfraquecer e se dissolver. E desse enfrentamento, dessa humildade e persistência, desse desnudamento corajoso, dessa atitude sacrificial de quem não teme habitar os limbos de si mesmo, irrompem clarões, saltos, rupturas de nível” (p. 99-100, grifos do autor).

¹³ Sabemos que Deleuze escreveu várias obras na companhia de Félix Guattari, porém, nossa ancoragem maior está em Deleuze.

¹⁴ *Pensadores Rebeldes* é uma expressão usada por Scarlett Marton ao se referir a filósofos como Nietzsche, Foucault, Deleuze, etc. Aqui, o termo *Rebelde* compreende pensadores cujos pensamentos foram revolucionários e questionadores da filosofia tradicional.

dentro deles pelo melhor” (p. 17). Então, o pós-estruturalismo, que possui, deleuzeanamente falando, uma filosofia da Diferença¹⁵, é o nosso plano de pensamento, e Nietzsche, Artaud e Deleuze, os pensadores que nos instigam o pensar.

Nietzsche foi o precursor desse movimento, aquele que primeiramente pensou uma desordem na ordem do pensamento e uma ruptura com todos os preceitos estabelecidos¹⁶. “A forma de suas respostas e de seus ataques aos legados kantiano e platônico são muito importantes para o desenvolvimento do pensamento pós-estruturalista” (WILLIAMS, 2013, p. 30). Assim, a maneira transgressora de pensar, de Nietzsche, foi influenciando outros pensadores, tais como Artaud e Deleuze, e estes fizeram do pensamento, estilo de vida. No mais, não podíamos iniciar essas desdobras acerca de um contexto rebelde, sem antes dedicarmos um espaço àqueles que nos permitiram enxergar e encarar o mundo pela ótica da subversão e da transvaloração dos valores. Se bem que não podemos deixar de expor, mesmo brevemente, que, antes de Nietzsche, pensadores tais como Heráclito de Efeso (540 a.c.) e Baruch Spinoza (1632) eram proponentes de um pensamento transgressor. Heráclito, diferente de Parmênides, que defendia a soberania do Ser (só o ser é), em um pensamento célebre, disse “que ninguém se banha no mesmo rio duas vezes” e Spinoza, considerado o inimigo das tradições, foi excomungado por apontar um pensamento que contrapunha os preceitos religiosos de sua época. No entanto, podemos dizer que Heráclito e Spinoza, direta ou indiretamente, influenciaram nas indagações dos pensadores rebeldes aqui selecionados.

Dentro desse contexto de influências, em que é amplo e diverso o campo que comporta esse pensamento subversivo, nos perguntamos como é que se apresenta e apresenta essa filosofia e arte da rebeldia. Nietzsche, Artaud e Deleuze foram autônomos na lida com o pensamento, não possuíam uma linha de pesquisa, um foco, um centro investigativo, mas sim, percorriam por diversos lugares, múltiplas áreas do saber e questionavam prontamente as certezas. Certamente, com isso, foram considerados como filósofos/artistas polêmicos, investigadores/questionadores, àqueles que aspiram a liberdade da razão, pois, “quem aspira à liberdade da razão deve se comportar na terra como um viajante e abrir os olhos para todas as realidades, acolher um grande número de excitações e deixá-las agir profundamente” (DIAS, 2011, p. 135). Mesmo estando todos esses pensadores subsidiados por pensamentos rebeldes,

¹⁵ Em todo o texto, ora falaremos “pensamento/pensadores pós-estruturalista”, ora “filosofia/filósofos da Diferença”.

¹⁶ Nietzsche em **A Gaia Ciência** relata que houve um tempo em que os filósofos temeram os sentidos e que, certa nos ouvidos era, nesse mesmo tempo, “quase que condição para filosofar; um verdadeiro filósofo não escutava mais a vida, na medida em que esta é a música, ele *negava* a musica da vida” (NIETZSCHE, 2001, p. 275, grifo do autor). No entanto, é contra esse movimento que nega a vida e que tapa os ouvidos, que Nietzsche, de forma revolucionária e polêmica, agiu com o seu pensamento.

devemos ressaltar que cada um deles, em seus contextos e campos de conhecimento distintos, possuem formas singulares de se posicionarem.

Notamos em Nietzsche, uma transgressão nata em seus escritos, o que não quer dizer que queremos consubstanciar uma verdade nietzschiana perante outros pensadores, pois o que vem a ser o certo para Nietzsche e para a corrente filosófica que se fundamenta em seus pensamentos, pode não ser para outros que possuem uma vertente contrária. Vemos em Nietzsche, muito mais uma outra ótica para pensar, do que um pensamento novo, pois Nietzsche, em sua transgressão, trouxe fortes influências de outros pensadores (o que trazemos, também, todos nós pesquisadores). Talvez o que foi mais inusitado e novo na filosofia de Nietzsche, foi a coragem e a força com que se posicionou perante uma corrente dominante levantando de maneira destemida assuntos tão polêmicos como a morte de Deus. Artaud, audacioso, assim como Nietzsche, foi um ator e dramaturgo que se arriscou a escrever não só sobre o teatro, mas também sobre cinema, pintura, poesia e filosofia. Artaud não era acadêmico e nem teve a pretensão de ser. Escreveu de forma aleatória sobre tudo aquilo que achava instigante. O que fragilizou esse pensador e artista francês foram as constantes sessões de eletrochoques que foi submetido nas casas de recuperação para doentes mentais¹⁷. Em muitos escritos de Artaud ele relata essas situações torturantes e é por esses mesmos escritos que somos imersos em uma literatura que ora é lúcida, ora é delirante. Muitas vezes nos encontramos perdidos, nas perdas de Artaud. Deleuze, entre os dois outros pensadores/artistas anteriores, talvez tenha sido o que mais obras escreveu. O filósofo francês se dedicou a uma filosofia da Diferença que teve como primado a criação de conceitos, tal como ele e seu companheiro Félix Guattari expuseram em **O que é a filosofia?**. Porém, deleuzeanamente pensando e lendo, podemos dizer que a filosofia de Deleuze é mais uma subversão e/ou uma forma distinta de apreender os conceitos já existentes do que propriamente criar outros conceitos. Ele rouba conceitos de outrem na intenção de criar outra potência de pensamento. Em Deleuze, os conceitos adquirem novas perspectivas, são desterritorializados¹⁸. Em outros casos, como obras em que o filósofo francês escreveu sobre outros pensadores, tais como

¹⁷ Porém, essas mesmas torturas foram também potências para suas criações.

¹⁸ Roberto Machado, no prefácio que escreveu para o livro: **Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**, de Deleuze (o nome dessa obra foi dado pelo próprio Roberto Machado e não por Deleuze. Essa é uma obra que reuni dois textos de Deleuze sobre o teatro, um de Carmelo Bene (Um manifesto de Menos) e outro de Samuel Beckett (O Esgotado)), relata o seguinte: “Como, então, Deleuze cria os conceitos de sua filosofia? De um modo bastante original: partindo do que foi pensado por outros, sejam filósofos ou não, e integrando esses elementos como conceitos de sua própria filosofia. Assim, sua filosofia é um sistema de relações entre conceitos oriundos ou extraídos da própria filosofia, isto é, de filósofos por ele privilegiados – principalmente Espinosa, Nietzsche e Bergson – e, por outro lado, conceitos suscitados ou sugeridos por outros tipos de pensamento, isto é, pelo exercício de pensamento não conceitual que se encontra nas ciências, nas artes, na literatura” (MACHADO, prefácio de, DELEUZE, 2010, p. 8-9).

Spinoza, Nietzsche, Foucault, entre outros, podemos ter a impressão que Deleuze fez uma historicização desses filósofos. Por exemplo, ao lermos as obras **Nietzsche** ou **Nietzsche e a filosofia** (as que mais dedicamos tempo por se fazerem importantes nesse trabalho), em alguns momentos pensamos estar lendo o próprio Nietzsche. Deleuze se entregou a um aprofundamento nietzschiano que, em alguns casos, quase que se metamorfoseou no próprio Nietzsche. É nesse contexto de imersão, seja por pensamentos próprios, ou pensamentos fundamentados por outros, imersão na própria vida e no contexto existencial é que se encontram os pensadores rebeldes aqui suscitados. Cada um, com suas fragilidades e potencialidades, propuseram formas de posicionamentos para o pensar e, nesse estudo, subsidiam um plano de pensamento.

No mais, Nietzsche, Artaud e Deleuze foram pensadores insaciáveis e nômades, promovendo acontecimentos e abalos, e, tais atitudes, marcaram todo um trajeto de vida. Nietzsche, na nota do tradutor do livro **Assim falou Zaratustra**¹⁹, pela editora Civilização Brasileira (2008, p. 09), foi o filósofo “considerado como dinamite contra toda a moral, mas, especialmente, aquela que se chama cristã, e contra o próprio cristianismo”, ou seja, ele foi “tratado por muitos, precisamente, do modo que se tratam as coisas perigosas”. Aqui precisamos fazer uma ressalva e deixar claro que, tanto Nietzsche com “a morte de Deus” e Artaud com “o fim do juízo de Deus”, não atacaram todo o cristianismo, que se expande em várias vertentes, mas opuseram-se apenas e veementemente à vertente ortodoxa e paradigmática.

Os pensadores rebeldes se contrapuseram às doutrinas que enclausuravam a condição de vida e de vida ativa e criativa, colocaram-se, de antemão, como questionadores dos dogmas, como importantes anarquistas e, em muitos casos de anarquia no sistema, foram referências. Depois deles, outros pensadores, mais contemporâneos a nós, se subsidiaram na apresentação e afirmação de seus argumentos. Mas antes de serem filósofos rebeldes do pensamento, Nietzsche, Artaud e Deleuze foram grandes experimentadores de si mesmos, do modo exato como descreve Dias,

o ser humano é um hábil experimentador de si mesmo; seu espírito está em constante metamorfose. O filósofo deve ser o instrumento ativo dessa metamorfose, dessa arte da transfiguração, e isso só é possível incentivando continuamente a experimentação, os ensaios, as tentativas de renovação. Trata-se, sim, a cada instante, de tentar tudo, qualquer que seja o resultado (DIAS, 2011, p.13).

¹⁹ Entre das distintas leituras acerca do Zaratustra, de Nietzsche, podemos elencar a de Machado (1997) e a de Heidegger (2001). Na leitura de Machado nos deparamos com um Zaratustra trágico, da dança, do ditirampo à solidão, um Zaratustra que perpassa pelos declínios, mas termina com o amadurecimento, assumindo “alegremente o pensamento trágico por excelência: o pensamento do eterno retorno” (MACHADO, 1997, p. 30). O Zaratustra lido por Heidegger é um Zaratustra que contém uma forte potência metafísica: o velar e o desvelar, a verdade, o enigma, a esperança, a constituição essencial do homem, a vingança e a remição: “para Zaratustra, a redenção da vingança é a ponte para a mais elevada esperança” (HEIDEGGER, 2001, p. 101).

Nesse contexto, podemos dizer que nenhum desses filósofos e artistas abandonou suas maneiras ousadas de se pronunciar, de promover seus debates e suas experimentações. Precisaram para isso, como já foi dito, serem conhecedores do que havia sido discutido e do que se estava discutindo. Em um cenário onde se prezava pela ordem e pela passividade das ações, foi preciso que os pensadores rebeldes agissem como importantes combatentes contra os movimentos tidos como certos, sacros/invioláveis e consagrados, para que pudéssemos ter a oportunidade de pensar, por outras perspectivas, uma filosofia diferente, uma filosofia da Diferença. Talvez tenha advindo com esses pensadores, a força que nos impulsiona a transgredir as regras que visam aprisionar o ser humano e a colocar em clausura a vida e a não permitir a perpetuação da rigidez capaz de sufocar o pensamento, fazendo dele um espaço impotente no lugar de ser ele, uma potente e desejante máquina de guerra²⁰.

Esse se faz um cenário pós-estruturalista e nele, Nietzsche, Artaud e Deleuze nos levam a refletir, ou melhor, a questionar nosso posicionamento frente a um mundo onde as coisas passam por constantes mudanças, porém, o que às vezes acontece é apenas uma nova roupagem do mundo, uma falsificação dessas mudanças. Assim sendo, a filosofia da Diferença, nos leva a interpretar o mundo e, tal interpretação, nos dizeres de Dias (2011) “não é conhecê-lo, mas criá-lo. É criando o nosso mundo que nos tornamos cocriadores do mundo, porque sem nós, sem nossas interpretações, esse mundo que é nosso não poderia existir” (p. 16-17). Com isso, os filósofos desse movimento, agiram na tentativa de nos abrir os olhos para enxergarmos distante e, tal distância, não se dá apenas pelas coisas de longo alcance, mas sim, a olhar de maneira crítica nosso próprio posicionamento como seres atuantes e responsáveis por uma condição de vida criativa.

Diante desse cenário que teve como intuito provocar uma reflexão mais apurada e consciente da vida, sem interferências/imposições externas, o que queremos, ao apresentar esses pensadores da Diferença, respaldados por uma perspectiva nietzschiana é que, tal cenário e tais pensadores, nos apontam um caminho de transgressão e esse, em muitos casos, vem amparado por revoltas e ataques constantes, visto que, em ações de guerra, de combate, as mudanças podem acontecer. Inclusive as mudanças de pensamentos. Artaud pontua que em sua tragédia, “Os Cenci”, “não existe *nada*, dentre as noções de sociedade, de ordem, de justiça, de religião, de família e de pátria que não seja atacado” e acrescenta: “ataco em bloco,

²⁰ Assim como Nietzsche, Artaud, nas palavras de Blanchot (2010): “não foi um professor, um esteta, um homem do tranquilo pensamento. Nunca se acha em lugar seguro. Aquilo que diz, ele o diz não por sua vida ela mesma (seria simples demais), mas pelo abalo daquilo que o conclama fora da vida ordinária” (p. 23).

nesta peça um certo número de noções às quais o último libertário permanece apegado em segredo” (ARTAUD, 2004, p. 121-122, grifo do autor).

Quando aprofundamos nas obras dos pensadores aqui mencionados, nos deparamos com discursos deles próprios acerca da crítica que as pessoas fizeram após terem tido contato com seus posicionamentos, pois, de uma forma mais veemente e precursora Nietzsche e Artaud e de forma continuada, Deleuze, foram bastante audaciosos ao colocar em questão a certeza de muitos sábios e escritores renomados. Incomodaram a ordem e foram tidos como os filósofos da desordem, do incômodo, portanto, da rebeldia. Acerca disso, Artaud nos apresenta um fato: “é verdade que minha presença em alguns lugares causa um tumulto, faz nascer em alguns uma irritação anormal, como que diante de uma monstruosidade, de um fenômeno abjeto da natureza” e ainda, “as pessoas por me verem, seja por certas idéias que eu discuto, são levadas a se encolerizar” (2004, p. 112).

Diante de um posicionamento firme, tanto Nietzsche quando Artaud e Deleuze nos possibilitaram investigar um percurso criativo, de arte, de vida na arte e como que ela vai ganhando sentido e contorno diante de um mundo saturado pelas regras. Só que essa possibilidade investigativa das e nas obras dos pensadores em questão vem submersa por uma linguagem não corriqueira, ou seja, há em cada um deles um certo rigorismo. Há uma forma rebuscada de tecerem seus pensamentos, o que torna a leitura de suas obras um tanto quanto difícil, cruel e torturante. Ler as obras desses filósofos demanda certo cuidado, uma nova forma de ver e pensar o mundo. Necessita-se de uma boa bagagem teórica, pois precisamos saber contra o quê e a quem eles contrapõem. Por serem considerados filósofos anárquicos, a crítica que muitos podem fazer imatura ou prematuramente é de que seus escritos são rasos, sem fundamentos. O que podemos constatar, pelo teor e comprometimento com um raciocínio fundamentado, é que isso não procede. Existe uma formalidade nietzschiana, artaudiana e deleuzeana e uma estrutura de pensamento e escrita. O cuidado de tais pensadores com a palavra é também um cuidado de forma, de beleza, de arte, de poesia (como podemos observar em **Assim falou Zaratustra**, de Nietzsche, **Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da Crueldade**, de Artaud e os **Mil platôs**, de Deleuze e Guattari). Tendo essas características, podemos salientar que algumas de suas obras não são tão claras e objetivas, pois o teor crítico desses filósofos e artistas pode vir resguardado por uma estética de escrita, uma poesia anárquica, ou seja, anárquica “na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos” (ARTAUD, 2006, p. 42). E não são claras, muitas vezes, porque, segundo Artaud (2006), “no teatro como em toda parte, idéias claras são idéias mortas e acabadas” (p.40). Sendo assim, é por isso que tais obras

precisam ser lidas levando em consideração esses fundamentos estéticos. Talvez um dos grandes equívocos seja ler Nietzsche, Artaud e Deleuze apenas como filósofos esquecendo-se da poesia que a estes compete e sem reunir a essa poesia filosófica, a vontade de potência e as relações de forças nela submersas.

Nós, na dinâmica do conhecimento pós-estruturalista, campo de pensamento para a desdobra do Teatro da Crueldade, estamos em contato com forças estrangeiras e essas forças nos confrontam com uma flexibilidade, com uma interferência constante e tal fato nos joga para fora da comodidade. É um mecanismo contra todos os nossos mecanismos de defesa. É uma potencia criadora. Ninguém é capaz de criar em estagnação. “É preciso que o pensamento produza uma vida que queira mais vida, que seja a expressão de uma vontade de intensificar a potência” (DIAS, 2011, p. 16). Deleuze, nesse território ressalta que

em qualquer vontade há primeiro uma pluralidade de sentimentos, o sentimento do estado de onde se quer sair, o estado para onde se tende, o sentido destas mesmas direcções, << a partir daqui>>, <<para ir ali>>, enfim, uma sensação muscular acessória que, mesmo sem que mexamos braços ou pernas, entra em jogo como que maquinalmente logo que nos pomos a <<querer>> (Deleuze, 2014, p. 70-71, grifos do autor).

Mediados pela citação de Deleuze, podemos dizer que vivemos em uma sintonia de forças e, contudo, podemos compreender o pensamento por uma série de fatores interventivos. Nunca pensamos sós e todo pensamento é ligado a outro pensamento. O pensamento se transforma em uma rede, ou melhor, nunca deixou de ser uma rede, um fluxo de informações e conhecimento a movimentar a vida e a fundamentar o circuito das reflexões. Vivemos de interferências. Somos seres criativos e ativos a fazer do pensamento em nós, material investigativo. A máquina de guerra que potencializa a vida, o pensar, precisa ser amparada com e por esse movimento de inquietude, pois este promove relações de força a nos subsidiar em nossos posicionamentos transgressores. Precisamos fomentar e até mesmo despertar em nós, essa vontade de potência²¹, a vontade da vida, e a vida como criadora de situações edificantes. É necessário edificar, não no sentindo rígido do termo, mas edificações que são construídas a partir de uma interferência, de linhas de fuga²² e pontos de contato, onde tais edificações participam e participarão dessa travessia do conhecimento que move a criação da vida.

²¹ Vontade de potência em Nietzsche é uma força que movimenta o ser humano. É aquela que não está à disposição do conforto, da estagnação, da adaptação e conservação, muito pelo contrário, ela dinamiza, caotiza, provoca a expansão, a criação de novas condições de vida.

²² “A linha de fuga opera como forma livre e criadora do fora absoluto e no meio da intensidade pura” (PANNEK, 2014, p. 40).

Contudo, foi nesse contexto apresentado, que os pensadores rebeldes agiram incomodando uns e sendo aportes para outros pensadores. Para alguns, a vida já está criada, e, para outros, a vida é criação. Nessa corrente a qual Nietzsche é precursor, sem esquecer da contribuição de Heráclito, Schopenhauer, Spinoza, entre outros que influenciaram o pensamento dos filósofos artistas em questão, é que se encontram também interligados os pensamentos de Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, etc. Corrente essa denominada como pós-estruturalista, ou corrente da Diferença. E tal diferença, aqui, não deve ser “entendida no sentido estruturalista de diferença entre coisas identificáveis, mas no sentido de variações abertas” e ainda “esses efeitos são transformações, mudanças, reavaliações. O trabalho do limite é abrir o limite e mudar nosso senso de seu papel como verdade e valor estáveis” (WILLIAMS, 2013, p.16-17).

Assim sendo, sabemos que Nietzsche, influenciado pelos pensamentos de Ludwig Feuerbach e Arthur Schopenhauer e influenciador do pensamento de Artaud, Deleuze entre outros pensadores contemporâneos, motivou o pensar e deste pensar é que tem se criado outros movimentos transgressores. Talvez seja na colaboração com outros pensamentos que tenha valido tanto a contribuição de Nietzsche, Artaud e Deleuze. Talvez mais ainda, uma fundamentação filosófica deixada por esses pensadores que ajude a contribuir com um novo posicionamento intelectual, pois sabemos que, mesmo cheios ainda de outras imposições e aprisionamentos da vida, houve um forte embate contra vários paradigmas. A vida, ainda em moldes, é outra. Foi contra os moldes que os pensadores rebeldes influíram e é contra os moldes que precisamos continuar agindo em uma ação intensa, densa e quem sabe, infinita, para que possamos alargar nosso campo de visão e estudo, campo esse que é diálogo e ligação e não submissão.

Na contracorrente dos moldes, da moralidade, temos falado até aqui de uma filosofia e de uma arte ‘amoral’; que não é citada nos livros dedicados a um padrão severo de condutas; que é atraída pela est-ética e pela poesia²³. Uma filosofia e uma arte que pensam a Crueldade por intermédio de uma perspectiva da transgressão, que abole os dogmas, as certezas, os cânones. No nosso próximo tópico adentraremos na discussão da Crueldade pela rebeldia nietzschiana, artaudiana e deleuzeana em anunciar a morte de Deus, do Homem e do Sujeito, pois, o primeiro ato cruel, principalmente de Nietzsche e Artaud, com o intuito de potencializar a vida, criar uma filosofia da Diferença e afirmar a arte como expressão transgressora, foi pôr um fim ao juízo de Deus e, conseqüentemente, abater a soberania do

²³ Far-se-á importante elucidar que não queremos ausentar da moralidade, a estética a ela inerente, mas sim, grifar a est-ética dessa filosofia e dessa arte amoral.

homem e do sujeito. Com isso, se estremeceu o tripé da representação e também os preceitos que ainda continuam a assolar a vida e a fragiliza-la.

1.1.1 – Das rebeldias

“E o que faz o santo na floresta?”, indagou Zaratustra. O santo respondeu: “Faço canções e as canto; e, quando faço canções, rio, choro e falo de mim para mim: assim louvo Deus. Cantando, Chorando, rindo e falando de mim para mim, louvo o Deus que é o meu Deus. Mas tu, que nos trazes de presente?” Ao ouvir essas palavras, despediu-se Zaratustra do santo, dizendo: “Que teria eu para dar-vos? Mas deixai-me ir embora depressa, antes que vos tire alguma coisa!” E assim se separaram, o velho e o homem, rindo como dois meninos. Mas, quando ficou só, Zaratustra falou assim ao seu próprio coração: “Será possível? Esse velho santo, em sua floresta, ainda não soube que *Deus está morto!*”

NIETZSCHE

Por que falar da morte de Deus, do Homem e do Sujeito para falar da Crueldade? Por que seria importante ressuscitar a morte de Deus e essas outras duas mortes para pensar a Crueldade? Podemos dizer que com o anúncio da morte de Deus se deu o pontapé inicial na apresentação do ethos da Crueldade com Nietzsche e, posteriormente, sua reafirmação, com Artaud. A morte de Deus entra atacando as soberanias e desfazendo os nós de um dogma alienante, portanto, tal morte, também anunciada em uma peça radiofônica de Artaud²⁴, consolida uma forte abertura para tratar temas polêmicos e silenciados, inclusive no teatro. Por isso que o Teatro da Crueldade surge com tanta força, pois ele se dispôs a colocar a vida, livre das opressões, matando tantos deuses, no palco. Sendo assim, a morte, aqui, em relação com a Crueldade, entra como aliada da vida e é incitados por essas indagações iniciais que podemos começar a discorrer sobre o processo de morte que aqui se intenta. Sendo assim, a morte que aqui é apresentada, corresponde à libertação, à ruptura e, por isso, tiraremos dela a sua condição de invólucro eterno da vida. É morrendo, na condição que aqui se apresenta, que daremos à vida uma nova oportunidade que não é eterna, celestial, mas sim terrena, no aqui, agora, livre dos dogmas. É nos colocando como senhor da morte e dono da liberdade que a ela compete que poderemos percorrer pelo cruel e transgressor corredor da morte por onde caminhou o Deus cristão, o Homem e o Sujeito. Nessa e por essa filosofia transgressora sepulta-se o juízo de Deus e conseqüentemente sepulta-se também o juízo do Homem e do Sujeito. Destituído de Deus, do Homem e do Sujeito o mundo perde o seu tripé de sustentação. Matando Deus o Homem e o Sujeito mata-se também “o *establishment* social, as

²⁴ Peça intitulada: **Pour en finir avec le jugement de Dieu.**

instituições de controle criadas e mantidas para impedir-nos de entrar e manter contato direto com a vida” (NUNES, 2012, p.142, grifo do autor). Quem é Deus, o Homem e o Sujeito, nessa reflexão, senão Deus, Homem e sujeito livre das ameaças da definição, da delimitação, do enclausuramento e fora das concepções institucionalizadas. Pelo anúncio de Zaratustra: “*Deus está morto*” (NIETZSCHE, 2008, p. 35, grifo do autor), matou-se Deus, e, em extensão, o Homem e o Sujeito.

*A morte de Deus*²⁵

Ele dispôs de mim até o absurdo, este Deus; ele me manteve vivo em um vazio de negações, de negações encarniçadas de mim mesmo, ele destruiu em mim até os menores brotos da vida pensante, da vida sentida. Ele me reduziu a ser como um autômato que anda, mas um autômato que sentiria a ruptura de sua inconsciência. [...] Deus me colocou no desespero como em uma constelação de impasses cuja radiação chega a mim. Eu não posso nem morrer, nem viver, nem desejar morrer ou viver. E todos os homens são como eu (ARTAUD, 2004, p. 250).

É com essa citação de Artaud que iniciamos nossa discussão tendo como subsídio investigativo a “morte de Deus”²⁶. Podemos dizer, mediados por leituras tanto de Nietzsche quanto de Artaud, que esses pensadores não eram contra Deus, mas sim, contra as instituições religiosas que vinham, desde sempre, institucionalizando Deus²⁷; falando, manipulando, matando e segregando em nome de Deus; que impiedosamente vinham impondo seu Deus e suas crenças sobre outros deuses e outras crenças²⁸. Segundo Quilici, em, **Antonin Artaud: teatro e ritual**, o retorno às fontes da tragédia aparece como possibilidade de superação do princípio de identidade, personificado na divindade transcendente do cristianismo que subtrai o mundo. Ou seja, a aceitação radical da transitoriedade e da tragicidade da existência através da afirmação da “vontade de potência” é a resposta nietzscheana à transcendência cristã (QUILICI, 2004, p. 190, grifo do autor).

²⁵ O anúncio da morte de Deus, em Nietzsche, se tornou um campo de investigação muito amplo e tem afetado vários pesquisadores e, consequentemente, inúmeras pesquisas. Não pretendo dispensar muito tempo acerca desse assunto, visto que, por si só, a morte de Deus possibilitaria a escritura de uma tese, ou teses, como já se tem. No entanto, relatar essa passagem faz-se pertinente para o estudo que aqui se propõe.

²⁶ Que Deus é esse? Quem ele é? “Deus é portanto o nome próprio daquilo que nos priva da nossa própria natureza, do nosso próprio nascimento e que em seguida, furtivamente, sempre falou antes de nós” (DERRIDA, 2011, p. 266).

²⁷ “Eu condeno o cristianismo; lanço contra a Igreja cristã a mais terrível de todas as acusações que jamais acusador algum pronunciou: para mim ela é a maior corrupção imaginável. A Igreja cristã nada poupou à sua corrupção: de cada valor fez um não-valor, de cada verdade uma mentira, de cada integridade uma baixeza da alma.” [...] “Chamo ao cristianismo a grande calamidade, a grande corrupção interior, o grande instinto de vingança, para o qual não há meios suficientemente venenosos, bastante subterrâneos, satisfatoriamente baixos – chamo lhe a imortal desonra da humanidade” (NIETZSCHE, 2002, p. 106-107).

²⁸ Em uma mensagem endereçada ao Papa, Artaud disse: “Da cabeça aos pés de tua máscara romana triunfa o ódio e as verdade imediatas da alma, a essas chamas que consomem o mesmo espírito. Não há Deus, Bíblia ou Evangelho, não há palavras que podem deter ao espírito. Nós não estamos no mundo. O Papa confinado no mundo!, nem a terra nem Deus falam de ti” (ARTAUD, 2012, p. 24, tradução nossa).

Podemos refletir, pautados em Quilici, que a tragédia nietzschiana nos confirma a importância da morte de Deus, pois tal morte, tanto nos pensamentos do filósofo alemão quanto nos de Artaud, não é gratuita, mas uma necessidade de desvincular a vida de um plano transcendental cristão que, além de corromper e aprisionar a própria vida, subtrai, para não dizer elimina, a sua potência subversiva/criativa tão temida pelos severos padrões de conduta. “Qual foi até agora a maior abjeção lançada à existência? Deus...” (NIETZSCHE, 2003, p. 56), e ainda: “O conceito de “Deus” foi arquitetado como antítese ao de “vida”, tendo sido reunido nele, em terrível unidade, tudo o que havia de abjeto, de venenoso, de calunioso: todo ódio mortal contra a vida” (*IBIDEM*, 2003, p. 124, grifos do autor). Na boca de Zarathustra esse Deus cristianizado está morto!²⁹ Esse Deus institucionalizado é ser e sendo ser, é merda, e se não é, não é (ARTAUD, 1975, p. 32).

Assim como nos esclarece o enfático pensamento de Nietzsche e o severo posicionamento de Artaud, podemos dizer que com a morte de Deus, todos os planos e todos os sonhos que continham uma potência celestial que visam anular uma vida terrena em prol de outra vida futura, distinta, santa, justa e melhor do que esta, participaram do mesmo funeral³⁰. Os malditos pensadores em questão contrariaram a segregação platônica e desestruturaram a bipartição terra e céu. Matando Deus, Nietzsche e Artaud apontaram um caminho de liberdade, sem doutrinas e regras, livre de forças imperativas e propuseram outra maneira de pensar, ou mais do que outra maneira de pensar, uma força que impulsiona a nunca se contentar com o já estabelecido. Eles nos colocaram como máquinas de guerra a lutar e a transgredir os obstáculos existentes, a nos colocar com proponentes das nossas próprias vidas. Contudo, ensinaram-nos a sermos defensores de uma morte que, assim como nos pontua Arêdes (1996), é uma urgência em pensar a mudança, de uma morte que seja prática de libertação e condição de possibilidade da vida.

Matar Deus é o único caminho para colocarmos em movimento o pensamento-vida. A arte será de fato suportável quando formos capazes de derrubar muro após muro da representação. A morte de Deus foi o estrago que não teve mais volta. A crueldade emerge a partir desse acontecimento no pensamento. A crueldade é como uma experiência- desastre com a arte de pensar. Somente os malditos conseguem, ao

²⁹ Martin Heidegger também fez uma interpretação acerca da morte de Deus em Nietzsche pontuando que “a sentença nietzschiana acerca da morte de Deus tem em vista o Deus cristão. Mas não é menos certo e a priori digno de consideração o fato de o nome Deus e o nome Deus cristão serem utilizados no pensamento de Nietzsche para designar o mundo supra-sensível em geral” e ainda que “a sentença “Deus está morto” significa: o mundo supra-sensível está sem força de atuação. Ele não fomenta mais vida alguma. A metafísica, isso significa para Nietzsche a filosofia ocidental entendida como Platonismo, está no fim. Nietzsche compreende a sua própria filosofia enquanto o contramovimento ante a metafísica: para ele, ante o platonismo” (HEIDEGGER, 2003, p. 478, grifo do autor).

³⁰ “O homem trocou a razão pela fé ingênua, a ação pelo escrúpulo, a vida pela aparência de vida: a morte travestida” (OLIVEIRA, 2000, p. 53-54).

afirmar a potência do fora e da errância, anunciar o mundo por vir (PETRONILIO, 2015, p. 1).

E é por essa crueldade em prol da vida da qual menciona Petronílio que a rebeldia de Nietzsche em propor a morte de Deus e a de Artaud em por fim ao juízo de Deus, foram tidas como práticas de libertação e anúncios de mundos por vir. Foi pela experiência-desastre com o pensamento, que Nietzsche, o primeiro assassino de Deus, sofreu algumas críticas e, entre elas, as do também filósofo alemão, Martin Heidegger. Para Heidegger (2000; 2001), Nietzsche, na intensão de acabar com a metafísica, seja anunciando a morte de Deus e/ou colocando abaixo o véu de Maya da representação, é considerado, da mesma forma, um metafísico, pois, ao matar Deus, ele coloca a natureza em seu lugar e, com isso, a única diferença é a inversão em que se apoia, em que se crê. O psiquiatra e o psicoterapeuta suíço, Carl Jung (1978), tece uma crítica semelhante a de Heidegger quando aponta, nesse viés metafísico, que “Nietzsche não era ateu, mas o *seu Deus havida morrido*. O resultado dessa morte foi uma cisão interior que o compeliu a personificar seu outro “Si-mesmo” (Selbst) como “Zaratustra” ou, em outra fase, como “Dioniso.” E continua: “a tragédia de *Assim falava Zaratustra* consiste em que o próprio *Nietzsche*, não sendo ateu, se transformou em deus, porque seu Deus havia morrido” (JUNG, 1978, p. 90, grifos do autor). O pensamento sobre Nietzsche ser ou não ser mais um metafísico proporcionaria inúmeras reflexões. É certo que o filósofo alemão ataca severamente o pensamento metafísico, mas em algumas de suas obras, tais como **Assim falou Zaratustra**, **A visão dionisíaca do mundo**, **O nascimento da Tragédia**, facilmente conseguimos identificar traços metafísicos, o que daria créditos tanto à crítica de Heidegger quanto a de Jung. Mas seria pertinente indagarmos o seguinte: se Nietzsche foi mesmo mais um metafísico, que tipo de metafísico ele foi? E que tipo de metafísica era essa? Para refletirmos sobre essas questões, nos ancoraremos em Artaud.

Em uma perspectiva artaudiana, encontraremos em vários escritos do pensador francês, menções à metafísica e à religião, o que nos leva a constatar que tanto Artadud, como Nietzsche, não eram ateus³¹ e nem a-metafísicos, mas ambos veem tais conceitos (metafísica e

³¹ Artaud, em sua obra: **Os Tarahumaras**, nos leva, em diversos momentos, a uma reflexão acerca de Deus, de Jesus Cristo, mas por uma vertente extremamente “acristão/acristianizado”. Na página 56, dessa obra, Artaud (2000) relata: “às altitudes mexicanas só fui para me livrar de Jesus Cristo como tenciono ir ao Tibete um dia para me esvaziar de deus e de seu espírito-santo”. Já na página 121, ele disse: “No entanto, repito, vou fazer um esforço para vencer todos os obstáculos e rezar especialmente a Jesus Cristo com essa intenção pois d’Ele se trata em toda a minha Viagem ao México e a Ele, Verbo de Deus, é que os Tarahumaras adoram como pude verificar no Rito do *Tutuguri* cumprido ao mesmo tempo que o Sol nasce” (grifo do autor). Conseguimos notar em **Os Tarahumaras**, uma crítica severa de Artaud acerca dos pensamentos dogmáticos do ocidente e como que os povos não civilizados (como os Tarahumaras) têm uma concepção tão livre, forte e não menos sagrada das divindades.

religião) de forma diferente, ou, nas palavras de Williams (2013), pensam uma metafísica mais ampla. Artaud nos esclarece que tem uma ideia metafísica e religiosa do teatro, porém evidencia que toma as palavras “metafísica” e “religiosa” “em um sentido que não tem nada a ver com a religião ou com a metafísica, da maneira que são entendidas habitualmente” (ARTAUD, 2004, p. 80). Podemos dizer, contudo, que quando Artaud falou de metafísica e religião no teatro, ele quis envolver toda a magia dos movimentos e incitações que escapam do concreto, da palavra, seja ela escrita ou falada, daí os sentimentos, os sons, os gestos no ar, as pantomimas silenciosas, o não dito e o não visto na condição da vida que nos compete, vão ganhando, no ato cênico teatral, formas, imagens de uma poesia natural e espiritual. Com isso não há um plano superior, inacessível, além da vida, mas um plano superior que é acessível por fazer parte desta. Talvez seja nessa condição metafísica artaudiana que podemos pensar Nietzsche como um metafísico. É nessa dimensão do metafísico e religioso que podemos pensar os vínculos destes, com a filosofia dos pensadores e artistas rebeldes. Talvez o problema para estes, não seja a “metafísica”, a “religião” e até mesmo “Deus”, mas sim como os concebemos.

Para explorarmos mais um pouco esse contexto, podemos trazer à luz dessa reflexão o que disse tanto Derrida (2011), quanto Silva (2015), sobre a metafísica artaudiana, que se encaixa bem em Nietzsche. Derrida aponta que “Artaud quis destruir uma história, a da metafísica dualista: dualidade da alma e do corpo sustentando, em segredo sem dúvida, a da palavra e da existência, do texto e do corpo etc.” (DERRIDA, 2011, p. 257). Em outras palavras, destruir a metafísica soberana, a transcendência que hierarquiza, o duo, a bipartição que segrega um em proveito do outro. O que é melhor, é inatingível, é para poucos (tal como o mundo das ideias de Platão) e o que é terreno, é pecaminoso e deve ser evitado. A metafísica de Artaud e de Nietzsche seria uma metafísica (se quisermos utilizar o termo metafísico) dionisíaca, ou seja, uma metafísica onde, pelo transe, pela arte, pela filosofia, pela vida, o homem se torna Deus e vice-versa. Dando prosseguimento, Silva nos relata o seguinte:

Contrariando o entendimento legado pela tradição da Filosofia Grega, fundamentalmente com Platão (428-348 a. C.), e posteriormente reafirmando com o racionalismo cartesiano do filósofo francês René Descartes (1596-1650), que convencionou estabelecer para a Metafísica o estatuto do pensamento abstrato, isto é, aquele fundado no conhecimento racional e apriorístico, que não se baseia nos dados conhecidos diretamente pela experiência sensível, mas tão somente nos puros conceitos formulados pelo intelecto, Artaud redimensiona o uso do termo, pois considera que essa acepção guarda simplesmente uma ideia morta (cf. ARTAUD, 1984, p. 59). Assim, “a metafísica em atividade”, requerida por Artaud, toma uma perspectiva completamente avessa ao entendimento legado pela tradição, pois por meio dele é que se estabelece, na cena do teatro ritual, uma espécie de inteligência intensa, enraizada no corpo (SILVA, 2015, p. 180, grifos do autor).

Tanto Derrida quanto Silva nos dimensionam um plano conceitual diferente para a metafísica, seja destruindo a metafísica soberana, como nos pontuou Derrida, ou promovendo uma metafísica da atividade, como nos apresentou Silva. O que não passa por despercebido é que, compreendendo o plano de pensamento desse trabalho, os termos, ao invés de serem suprimidos, eles são desterritorializados e, novamente, talvez o problema para Nietzsche, Artaud e demais pensadores rebeldes não seja a “metafísica”, a “religião” e até mesmo “Deus”, mas sim, como os configuramos. Com isso, somos levados à ciência de que os termos, dependendo do panorama que são observados, vão ganhando outras conotações. Podemos dizer, também, que, assim como Heidegger e Jung teceram suas críticas acerca desse pensamento “a-metafísico” de Nietzsche, outras críticas acerca de um pensamento tão polêmico como os desses pensadores da Diferença existiram e ainda existirão. Mas o problema das críticas muitas vezes está na não fundamentação, pois às vezes fazemos uma leitura muito rápida das obras desses pensadores e, mais do que isso, temos rastros tão bem demarcados de uma tradição, que nos impedimos de desfocar e ter um pensamento lateral. Assim, não conseguimos enxergar o que se esconde por detrás de muitos preceitos. Vivemos em um mundo onde as pessoas se oferecem à queda, à opressão, ao martírio, à humilhação, ao empobrecimento para que um ser superior se eleve, tenha destaque e prestígios. Que ser superior é esse? Que pessoas que criaram esse ser superior são essas? Nietzsche, Artaud e Deleuze criticaram prontamente o estado masoquista e manipulador em que as pessoas se encontravam.

Não podemos negar, diante de todos esses fatos, que houve uma considerável estranheza dos pensadores rebeldes para com a dinastia que vinha pouco a pouco usurpando o lugar da vida na condição terrena das pessoas. E, com isso, tais pensadores foram firmando um posicionamento em prol de questionar todo um contexto sacro-manipulador que dissipou e ainda dissipa o desejo do corpo, a autonomia, as diferenças, enfim, um posicionamento que foi contrário aos dogmas. “A cruz é o sinal a deitar abaixo. Há 757 séculos que o mal se perdura e se finca nela há 2 mil anos que ele se serve do seu estoque para pregar o homem e impedi-lo doravante de avançar” (ARTAUD, 1975, p. 115). Podemos dizer que tanto Nietzsche quanto os demais outros pensadores rebeldes sentiram a necessidade de deitar abaixo uma cruz que pesava sobre os ombros da humanidade. Nietzsche e Artaud ousaram desmoralizar o encarceramento, no nome de Deus, pregado por várias religiões. Mas, não bastou terem tido a ousadia de provocar esse desmoralamento caso haja, como já se tem visto, o reerguimento desse grande e imponente cárcere. Não adiantou os filósofos da rebeldia terem matado Deus se o homem continua vivendo e aceitando as obscuridades, as imposições

de regras, limites e dogmas. A destruição iniciada por Nietzsche e seguida por Artaud não acaba e não foi suficiente apenas em suas épocas. É necessário, no entanto, que surjam outras potências que abalem diariamente qualquer base que suplantem a vida e a tudo que se faz pertencente a ela.

Ainda nesse contexto, precisamos entender quem, de fato, essa filosofia da Diferença tentou agredir com todo seu pensamento acerca da morte de Deus. Como já foi dito, tais pensadores não foram contra Deus, mas contra a cristianização de Deus, assim, foram contra quem o criou: o homem, pois, certamente, o problema da repressão não está vinculado apenas ao que está fora, mas a repressão que está dentro das pessoas. Com isso, Nietzsche e Artaud, atacando o cristianismo, atacaram diretamente o homem³². Mataram Deus na intenção de matar o homem³³.

O fim do Homem

Segundo Ludwig Feuerbach (1988) “Deus é apenas um objecto do homem. Os animais e as estrelas glorificam Deus *só na interpretação do homem*”. E ainda “É, pois, inerente à essência do próprio Deus não ser objecto para qualquer outro ser fora do homem, ser um objecto especificamente humano, um segredo do homem” (p. 42, 43, grifo do autor). Nesse caso, com a contribuição de Feuerbach, podemos fazer uma reflexão mais apurada sobre qual é a nascente de onde emana todo esse conhecimento acerca de Deus e seus preceitos e, contudo, entendermos a revolta e a necessidade dos pensadores rebeldes em por fim, antes de tudo, ao homem³⁴. O homem construiu e ainda avança construindo a sua própria armadilha e dando perpetuação à prisão em que ele mesmo se colocou. E como ele faz isso? Como já foi dito aqui, o homem cria as instituições religiosas na imagem suntuosa de Deus e, como consequência, eterniza uma rede de agregações de onde vão se acoplando outros homens e tal emaranhado nunca tem fim. É como se o homem tivesse inventado para si, como nos aponta Deleuze (2011, p.163), uma dívida com Deus. Uma dívida inventiva e eterna. Um emaranhado como criação do homem que o põe concebido enquanto criatura em relação a um

³² Fazendo uma ligação com o pensamento de Bittencourt (2008), podemos dizer que o primeiro homem que Nietzsche ataca é o Apóstolo Paulo de Tarso, o fundador do Cristianismo, considerado enquanto instituição fundamentada teologicamente.

³³ “Nietzsche reencontrou, através de uma crítica filológica, o ponto onde o homem e Deus pertencem um ao outro, onde a morte do segundo é sinônimo do desaparecimento do primeiro” (FOUCAULT, 1999, p. 472-473).

³⁴ Em, “assim falou Zaratustra”, o próprio homem tem na morte um ato de liberdade e uma descrença na vida, visto que ele se vê entocado em sua própria armadilha: “eu, então, nada perco, ao perder a vida. Não sou muito mais do que um bicho, que ensinaram a dançar à força de pancadas e pouca comida” (NIETZSCHE, 2008, p. 43).

Criador e, segundo Scarlett Marton (2009), é ele quem avalia essa criação e, “os valores que criou desvalorizaram a terra, depreciaram a vida, desprezaram o corpo” (p. 72).

Contudo, segundo Marton (2009), existe finalidade para essa criação do homem:

Incapaz de suportar a própria finitude, o homem concebeu a metafísica; incapaz de tolerar a visão do sofrimento imposta pela morte, construiu o cristianismo. Na tentativa de negar *este* mundo em que nos achamos, a metafísica procurou forjar a existência de outro; durante os séculos, fez dele a sede e a origem dos valores. Perniciosa, ela postulou um mundo verdadeiro, essencial, imutável, eterno. Desprezando o que ocorre aqui e agora, a religião cristã arquitetou a vida depois da morte para redimir a existência; assim, fabricou o reino de Deus para legitimar avaliações humanas. Nefasta, ela levou os homens a desejar ser de outro modo, querer estar em outra parte. Para tentar justificar a existência, foi desses meios que o homem se valeu: inventou o pensar metafísico e fabulou a religião cristã. Mas o preço que teve de pagar foi a negação do mundo, a condenação da vida. Ao camuflar a dor, hostilizou a vida; ao escamotear o sofrimento, tratou o mundo como um erro a refutar (p. 82, grifo da autora).

É importante grifarmos no presente posicionamento de Marton que todo esse engenho criado é obra do homem e de ninguém mais. Ele impôs a si mesmo uma impotência nata e carrega esse peso até hoje. “O mesmo que vale para a doutrina da corruptibilidade fundamental da essência humana, vale também para a doutrina idêntica de que o homem é incapaz de qualquer coisa boa, i.e., que é incapaz por si mesmo, por sua própria força” (FEUERBACH, 2007, p.58). Essa condição de incapacidade, de conseguir algo por si mesmo e de que precisa sempre de algo superior é uma pregação do próprio homem tentando ludibriar a si mesmo. Esse fato, acreditamos, não é apenas uma forma de suportar a própria finitude como nos apontou Marton, mas envolve uma necessidade capataz de imposição de forças/doutrinas, uma irônica astúcia entre os homens em gerenciar seus próprios interesses. Acreditamos também, que é nesse ponto que Nietzsche, Artaud e Deleuze influíram com toda a potência de seus pensamentos pondo fim às forças que corrompem a vida. Eles souberam decifrar bem os truques do homem e este, por sua vez, viu as invisibilidades de suas ações se tornando visíveis. Novamente, Nietzsche e Artaud matam Deus, criação do homem, criada em prol de matar em vida a vida das pessoas. Nesse mesmo contexto, podemos refletir, pautados em Derrida, que o homem, criando Deus, estraga, corrompe o divino. “O Divino foi estragado por Deus. Isto é, pelo homem que, deixando-se separar da Vida por Deus, deixando que usurpassem o seu próprio nascimento, tornou-se homem por manchar a divindade do divino” (DERRIDA, 2011, p. 355). No entanto, essa criação do homem, Deus, como nos pontua Derrida, mancha a divindade do divino, ou seja, mancha uma existência que anseia por viver, mas que, por tal criação, é constantemente abortada.

Sendo assim, os pensadores da Diferença vieram elucidando uma série de situações que foram adoecidas pelo homem, exclusivamente a sua finitude. O homem é finito, sim! “Guardemo-nos de pensar que o mundo cria eternamente o novo. Não há substâncias que duram eternamente; a matéria é um erro tal como do deus dos eleatas³⁵” (NIETZSCHE, 2001, p. 136). É existindo, como seres finitos, que nos reconheceremos pertencentes a uma vida que acontece a todo o momento de forma diferente. Uma vida sem fronteiras e obstáculos e que com isso assume conosco o pacto de viver cada dia mais perto do desejo e de tudo que reafirma a real condição de nossa existência. Na verdade se faz necessário a “reconstrução do humano, considerando gravemente sua realidade pulsional, corporal, trágica e cruel, a partir daquilo que é da ordem da vida vivida, e não das abstrações de essências” (NUNES, 2012, p. 140-141). Contudo, devemos denunciar a “pretensão de “julgar” a vida em nome de valores superiores” (DELEUZE, 2011, p. 165, grifo do autor).

Ao denunciar a pretensão de julgar a vida em nome de valores superiores denuncia-se, contudo, não apenas o plano celestial, mas também uma série de definições que vêm sendo imputadas durante os séculos. Visa-se com essa denúncia, então, demolir a soberania daquele que aqui se apresenta, ou seja, a superioridade e a dinastia do homem como o centro do saber³⁶ e ao qual todo o conhecimento se volta. Nesse contexto de ruptura, de quebras de noções acerca do homem e de sua finitude é que se enveredaram muitos dos estudos de Foucault³⁷, pois, para o filósofo francês, o homem enquanto homem, enquanto sujeito (ou objeto?) das ciências humanas é uma invenção recente, datada no final do século XVIII e início do século XIX. Foucault (1999) foi ainda mais categórico e incisivo quando disse que o homem, mesmo sendo uma invenção recente, já está a ponto de se desvanecer.

O filósofo francês atacou essa soberania do homem, desvendou a sua finitude e detectou uma série de ameaças que colocavam em risco a propensão de um conhecimento fora das formas e fôrmas. É nesse terreno que Foucault transitou com sabedoria e muita audácia para trazer à luz de sua reflexão e de outras reflexões a necessidade de dar fim ao homem. A necessidade da finitude que a ele é vital. Somente aquilo cujo nascimento é tão recente, que se viu nascer, pode-se ver morrer tão logo e mais do que depressa. O Homem e sua condição perecível. Tudo que nasce, nasce para a morte. E não seria diferente com o Homem. Tudo o que se cria, por mais que perdure, um dia acaba. E com Deus, criação do homem, também não

³⁵ Filosofia que afirmava a soberania do ser, a identidade absoluta do ser consigo.

³⁶ “Pode-se estar seguro de que o homem é aí uma invenção recente. Não foi em torno dele e de seus segredos que, por muito tempo, obscuramente, o saber rondou” (FOUCAULT, 1999, p. 536).

³⁷ Foucault talvez tenha sido entre os filósofos pós-nietzschiano que mais discutiu a finitude e tentou romper com a soberania do homem.

seria diferente. Mata-se Deus com a morte do Homem e com a morte do Homem tudo se acaba, visto que o homem é o criador de tudo.

Então quer dizer que tudo está extinto? Depois do homem não haverá mais nada? Sim e não. Sim, porque tudo o que temos como alicerce, como segurança, com definição pronta e imposta estão colocados em abalo e são essas certezas que estão no jogo finito do homem e na morte de Deus. Caso não se consiga viver sem tais preceitos, sem essa segurança conservadora, pode-se dizer que tudo estará extinto e acabado, sim. E Não, caso acolhamos, (não em abdicação de um ideal por outro, mas como construtores de um entendimento sem barreiras) com pensamentos livres, a condição de instabilidade e não de certeza a que estamos expostos, pois, como disse Foucault (1999), o homem é lugar para o desconhecimento.

Esse desconhecimento que aponta Foucault nos permite enxergar o lugar de instabilidade em que estamos. A enxergar, por intermédio desse posicionamento foucaultiano, uma das possíveis bases que o levou a desenvolver seus estudos acerca da finitude e das relações de poder, micro e macro, em que o homem se faz participante. Uma relação em que se pode notar as interferências, portanto, não se pode aferir com precisão e certezas suas ações visto que o homem, como espaço para os desvanecimentos, é o lugar para o desconhecimento. E, nesse contexto, dão-se margens para inúmeros e infundáveis questionamentos. Podemos notar com isso, a rotação infinita do homem finito apontado pelo filósofo francês:

A figura do homem: uma finitude sem infinito é, sem dúvida, uma finitude que jamais tem fim, que está sempre em recuo em relação a si mesma, à qual resta ainda alguma coisa para pensar no instante mesmo em que ela pensa, à qual resta sempre tempo para pensar de novo o que se pensou (FOUCAULT, 1999, p. 515-516).

Deve-se tomar cuidado, e isso, alerta Foucault, para que nessa rotação infinita de finitude não acabemos perpetuando algo que por condição é finita, ou seja, ter o cuidado para não estabelecermos ao homem “uma morada estável nesta terra” (IBDEM, 1999, p. 533). Precisamos entender “que estamos tão ofuscados pela recente evidência do homem que sequer guardamos em nossa lembrança o tempo, todavia pouco distante, em que existiam o mundo, sua ordem, os seres humanos, mas não o homem” (FOUCAULT, 1999, p. 444). O homem, assim denominado é responsável pelo surgimento do próprio homem. O homem que surge e se coloca como produto do trabalho, das leis e das ordens sociais. Homem como mercadoria que precisou ser produzido para que o funcionamento da máquina social fosse possível, ou melhor, ele é o agente que lubrifica a tal máquina. O homem não surge voltado à vida ‘livre’ que nele se encontra, e não é assim que o mesmo é visto e analisado, mas sim à vida ‘produtiva’ que lhe é imposta.

Vê-se que as ciências humanas não são uma análise do que o homem é por natureza, são antes uma análise que se estende entre o que o homem é em sua positividade (ser que vive, trabalha, fala) e o que permite a esse mesmo ser saber (ou buscar saber) o que é a vida, em que consistem a essência do trabalho e suas leis, e de que modo ele pode falar (IBDEM, 1999, p. 488).

Foucault promoveu muitos pensamentos acerca dessa correspondência do homem com as forças externas e refletiu sobre o seu posicionamento muitas vezes passivo diante dessa situação. Uma rede construída pelo próprio homem da qual o mesmo não consegue se desvencilhar. Não consegue pelo fato de ir, dia-após-dia, tornando ainda mais complexa essa rede. O fato de imortalizar muitos pensamentos e preceitos fez com que o homem criasse uma base confortável para a sua existência. Se está cômodo, está favorável. O que fazem os filósofos pós-estruturalistas é tirar o ser humano do conforto que ele mesmo se colocou³⁸.

Os livros, os textos, as revistas são tumbas, sr. René Guilly, tumbas que é preciso destapar. Não vamos viver eternamente rodeados de mortos e de morte. Se nalgum lado há preconceitos devem ser destruídos, o *dever*, sim digo bem O DEVER do escritor, do poeta não é ir cobardemente fechar-se num texto, num livro, numa revista de onde jamais sairá mas pelo contrário é sair para fora para sacudir, para atacar o espírito público, senão para que serve ele? E para que nasceu? (ARTAUD, 1975, p. 85, grifos do autor).

Há-os que comem demais e outros como eu não conseguem comer sem *cuspir* (IBDEM, 1975, p. 96, grifo do autor).

A rebelião que deve ser promovida pelos escritores, pelos poetas, como ressalta Artaud, se faz estímulo para a movimentação de um pensamento que se encontra atrofiado pelas sacralizações, de modo geral é como se libertar de uma condição dogmática, imposta e infinita a finitude da qual pertencemos, pois, “*quem teme ser finito, teme existir*” (FEUERBACH, 2007, p.47, grifo do autor). Nesse caso, fazendo um adendo e rompendo a ‘lógica’ de Descartes: “Penso, logo existo”, na circunstância aqui apresentada, podemos dizer que: se eu penso, logo não existo, logo tomo partido da minha finitude e que a minha existência, ela caminha em uma via contrária do que se pensou/impôs os antiliberais e que estamos, como homens, nas palavras de Foucault (1999, p. 536), a desvanecermos, “como, na orla do mar, um rosto de areia”.

Com o homem desaparecendo, dá-se lugar ao que os pensadores rebeldes denominaram como o ‘super-homem’. O super-homem está além de toda definição estabelecida. Ele é uma relação entre as forças existentes. Não é nem homem e nem Deus, e em sua finitude participa de seus devires constantes, interagindo com o meio e fazendo deste, o seu local de existência. Não há outro lugar para existir a não ser no terreno da vida. O super-homem é uma instabilidade, um desconhecimento, está além da linguagem. Ele é uma força

³⁸ “Todos aqueles que silenciam sofrem do estômago” (NIETZSCHE, 2003, p.44).

de atração e repulsão. É aquele que não tem barreira e abre as fronteiras. É aquele que não é cristão, é livre de dogmas e condutor da própria vida. Nele a vida cria e ele é a sua potente criação. “O homem aprisionou a vida, o super-homem é aquele que libera a vida *dentro do próprio homem*, em proveito de uma outra forma” (DELEUZE, 2013, p. 140). E, “como diria Foucault, o super-homem é muito menos que o desaparecimento dos homens existentes e muito mais que a mudança de um conceito: é o surgimento de uma nova forma, nem Deus, nem o homem, a qual, esperamos, não será pior que as duas precedentes” (IBDEM, 2013, p. 142).

Abordar assuntos tão polêmicos como a morte de Deus, a finitude do homem e o aparecimento do super-homem é um ato de transvaloração dos valores, ou melhor, é provocar um crivo nos valores estabelecidos, inverter e subverter a ordem, é criar seu compasso revolucionário. É ser um adepto da rebeldia e que, rebelde, se reconheça como um criador, um legislador. Lembrando que rebeldia é diferente de vandalismo. Quem é rebelde, é contra o sistema e a norma e não age em favor de uma bagunça sem finalidade, mas afronta na intenção de promover um pensamento diferente. É responsável por uma nova maneira de conhecer, interferir e criar “a” e “na” vida. “Transvalorar é, antes de mais nada, suprimir o solo a partir do qual os valores até então foram engendrados. [...] derrubar ídolos, demolir alicerces, dinamitar fundamentos”. “Transvalorar é, também, inverter os valores”. “Transvalorar é, ainda, criar novos valores” (MARTON, 2009, p. 75-77-78). Scarlett Marton, no âmbito da transvaloração, nos dimensiona o ato de transvalorar.

Contudo, não basta ser contra, agredir os valores, criar em uma deficiência outros valores sobrepondo os já estabelecidos, isso seria também uma forma de vandalismo. “Enquanto não mudarmos de princípio de avaliação, enquanto substituirmos os velhos valores por novos, apenas assinalando novas combinações entre as forças reactivas e a vontade de nada, nada mudou, continuamos sempre sob o reino dos valores *estabelecidos*” (DELEUZE, 2014, p. 29, grifo do autor). Tanto Deleuze quanto Marton nos convidam a uma reflexão da nossa ação transvalorativa. É muito mais pensar sobre os valores existentes, é conhecer a relação de poder em que estão imbricados e como eles são constituídos e de que forma afetam a relação entre os humanos e do humano com o meio para, assim, transvalorá-los. É uma rebeldia dada, com os valores, após um conhecimento distendido dos mesmos. Clément Rosset (2000) nos traz também alguns argumentos que nos ajudam a distender a reflexão acerca desse contexto. Para o filósofo francês, Nietzsche foi um observador impiedoso, um crítico mais interessado em observar, discernir e distinguir do que apenas duvidar, contestar, atacar ou acusar. Rosset evidencia, no entanto, que, qualquer pensamento que tende a apontar

Nietzsche como um combatente contra os valores estabelecidos, ou contra o que quer que seja, parece ter tomado um caminho errado (2000, p. 75). Dialogando com a reflexão de Rosset, trazendo as informações prestadas por Nietzsche, contribuimos com esse pensamento trazendo uma discordância acerca do posicionamento do filósofo francês. Nietzsche não foi um combatente gratuito e nisso concordamos com Rosset, porém, servindo-nos de sua observação, pretendemos unir os termos ao invés de segregá-los. Percebemos que Nietzsche, como observador, primeiramente discerniu e distinguiu e, como impiedoso (observador impiedoso como ressalta o próprio Rosset), duvidou, contestou, atacou, acusou e, no entanto, foi um pelejador contra os valores que usurparam da existência o posto da vida.

Nesse ensejo, acreditamos que só seremos capazes de mudanças quando nos apropriarmos daquilo que pretendemos mudar. Isso é uma ação potente, que infiltra, que conhece de dentro e de lá provoca o crivo, estremece as estruturas e interfere na dimensão que um valor tem e toma. Lembrando que transvaloração não impede o surgimento de um valor, mas age na desvirtuação e até mesmo em sua propagação, ou não. Transvalorar implica em fazer o pensamento pensar diferente, de modo que esse se fundamente, critique, desafie e interrompa. A transvaloração está mais preocupada com os constantes questionamentos, com as dúvidas, em por em xeque as criações, do que criar outros valores. Quem é agente da transvaloração não se apega nem a si mesmo nem àquilo que concebe, muito pelo contrário, ele duvida de si próprio e daquilo que criou. É um sujeito nômade da sua própria condição de cria e criador.

A descentralização do sujeito

É falando em sujeito nômade que abordaremos nossa terceira, e não menos importante morte: a do sujeito³⁹. Tal como Deus e o Homem, o Sujeito carece de ter seu fim, de por um fim à sua condição identitária, de ‘eu’, de rótulo e tumba do ser humano. Podemos notar nesses três termos (Deus, Homem e o Sujeito) que eles formam uma mesma configuração. Um trio, um trinômio, uma trindade onde o pai, o Homem, e a suas criações, Deus e o Sujeito, são uma mesma imagem e semelhança. Da mesma forma que matar Deus e o Homem é um ato de rebeldia, matar o Sujeito, o rastro de uma solidificação, é também um exercício que requer muito fôlego. Quando falamos de morte do Sujeito, falamos de descentralização, em eliminar uma universalidade, um modelo que domina, uma estabilidade

³⁹ Como poderemos notar, quando Deleuze fala em sujeito (se é que é possível ainda falar em sujeito), ele o coloca como um artificioso, um criador, um inventor de novas possibilidades de vida. Para uma investigação mais apurada, recorrer ao livro **Empirismo e Subjetividade**, de Deleuze.

totalizante, pois hoje, mais do que nunca, aquilo que pende ao estado de único e de indivisível requer ser urgentemente repensado. “Anular a multiplicidade constitutiva do mundo é anular o próprio ser que se constitui a partir dela” (OLIVEIRA, 2010, p. 223).

Vivemos em um mundo plural, múltiplo, onde se anulam as dicotomias, rompem-se os dualismos e os seres se conectam, se fundem e se confundem em suas mais diversas possibilidades corporais, pessoais e nada individuais. “Para Nietzsche, o humano se dá como uma conjuntura instável e provisória, assim como todas as outras coisas do mundo”, ou seja, “cada indivíduo singular seria uma mera soma de todas as interpretações e perspectivas que ele aciona a partir das relações provisórias dos impulsos, instintos e afetos” (OLIVEIRA, 2010, p. 220). Com isso podemos falar aqui de uma multiplicidade do Sujeito, ou melhor, em uma constituição de uma subjetividade múltipla que participa, rizomaticamente, de um fluxo e inter-relação com outras singularidades, com outras forças⁴⁰. E é aí que vemos os seres humanos sendo atravessados por uma Diferença deleuziana, onde o diverso não está no que difere um do outro, mas que, de dentro de uma multiplicidade, despontam as singularidades de cada pessoa. E isso só já basta para eliminar de vez a ação única do sujeito. “Nada é mais perturbador que os movimentos incessantes do que parece imóvel” (DELEUZE, 1992, p. 195).

Nessa surpresa desconfortável, proporcionada pelos movimentos daquilo que se parece imóvel é que a descentralização do Sujeito põe em crise a soberania do ‘eu’. É nesse momento que toda estabilidade é posta abaixo e que nos sentimos incomodados, perturbados por uma situação totalmente fora dos padrões. O Sujeito aqui pensado está fora das convenções. Ele participa de uma desterritorialização, se torna nômade e escapa do status da sua condição de clausura, que demarca, que unifica e que segrega⁴¹. Para a pergunta: quem sou? eis a resposta: “Sólo habito en pliegues, sólo soy pliegues” (SERRES, 1995, p. 47)⁴². E para a questão: Quem somos? cabe novamente a resposta de Serres (1995): “¿Quiénes somos? La intersección, fluctuante en función de la duración, de esta variedad, numerosa y muy singular, de géneros diferentes” (p. 200)⁴³.

Encontramo-nos, então, diante de um sujeito totalmente inovador. Um Sujeito de dobras, flutuante, variável, singular e múltiplo, pois “só o diálogo múltiplice e as várias

⁴⁰ A força, em sua essência, “ela é relação com outras forças: em si mesma, ela é inseparável do poder de afetar outras forças (espontaneidade) e de ser afetada por outras (receptividade)” (DELEUZE, 2013, p. 108).

⁴¹ “Talvez seja preciso aproximarmo-nos dos “sertanejos”, “índios”, “mulatos”, “negros”, “orientais”, para ouvir a língua estranha que fala em nós, reivindicando um outro modo de existir” (QUILICI, 2004, p. 196, grifos do autor).

⁴² “Apenas habito em pregas, sou apenas dobras” (SERRES, 1995, p. 47, tradução nossa).

⁴³ “Quem somos? A intersecção, oscilando em função da duração desta variedade, numerosas e muito singulares, de diferentes gêneros” (SERRES, 1995, p. 200, tradução nossa).

relações pode colaborar para que cada homem *se torne aquilo que ele é*” (OLIVEIRA, 2010, p.226, grifo do autor), ou seja, um Sujeito que, segundo Deleuze (2012), inventa e é artificioso, pois “é esta a dupla potência da subjetividade: crer e inventar; presumir poderes secretos, supor poderes abstratos, distintos” (p. 100). Contudo, um Sujeito que não se sujeita e que é para além da definição do termo. É um ser além, sempre além. Ele duela contra as convenções e se coloca em um emaranhado de possibilidades. Ele se lança a um estado de fora constante e está sempre fora, nas margens, ocupando as periferias e, ao mesmo tempo, é um ser do retorno, que adentra ao centro de forma diferente e modifica esse centro. Assim, centro e margem participam de um estado de coparticipação. Existe no centro boa parcela da margem e existe nas margens uma grande parcela do centro. Com isso se descentraliza o centro e desmarginaliza a margem. Nessa condição de total ruptura, onde os sujeitos se fundem e se confundem, onde as barreiras são quebradas, podemos nos perguntar: o que é o centro? O que é a margem? Será que diante de um contexto onde se propiciou pensar mortes tão polêmicas quanto a de Deus, a do Homem e a do Sujeito, em uma quebra de dualismos, de segregação e conservadorismo ainda é possível pensar que exista um centro e uma margem? Ou não seria mais viável, tendo o respaldo de uma filosofia transgressora, pensar em um espaço desterritorializante onde se exista um rizoma e não mais um centro e uma margem? Centro e margem não seriam pontos de perspectivas? Não dependem do olhar que cada um dá para determinada parcela social? Não seria também, nos dias que seguem, uma segregação ou conservadorismo continuar com a ideia de centro e margem? Antes de matar o Sujeito precisamos matar o binarismo centro e margem em que ele se encontra, senão, tal morte não passará de uma tentativa vã de mudança.

Centro e margem, aqui, não constituem binarismos, mas sim dobras⁴⁴, lado de dentro e lado de fora, onde, “o lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora” (DELEUZE, 2013, p. 104) e o sujeito nesse terreno desterritorializado é um sujeito duplo, ou seja, ele não é nunca

uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora. Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente, Não é a emanção de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu quem me vejo como o duplo do outro: eu não me

⁴⁴ “Dobrar, desdobrar, redobrar, não apenas porque os processos de subjetivação são continuamente penetrados pelo saber e recuperados pelo poder, mas porque as próprias subjetivações – se estão assentadas dentro das estruturas fixas e da segurança agradável da identidade – podem converter-se em um obstáculo que impede cruzar a multiplicidade, que impede a prolongação de suas linhas, a produção de novidade” (DELEUZE apud DOMÈNECH et al, 2001, p. 133).

encontro no exterior, eu encontro o outro em mim (IBDEM, 2013, p. 105, grifos do autor).

Deleuze nos elucida esse movimento duplo rotativo do qual passamos cada um de nós em relação com a nossa subjetividade e da nossa subjetividade em relação com as outras subjetividades existentes. Nesse sentido fica difícil identificar o que é o lado de dentro e o que é o lado de fora. Somos todos uma coextensão, uma fita de moebius humana. É nessa relação de não identificação proporcionada também pelo duplo deleuzeano que podemos pensar o contexto relacional entre o duplo, centro e a margem, em que o sujeito vai se constituindo, ou melhor, se reconstituindo. Aqui, centro e margem, descentralizado e desmarginalizado, esboçam e incitam toda uma rede de interferência com que esse sujeito, também descentrado e desmarginalizado, convive. Sendo assim, tanto o sujeito quanto a suas inter-relações são flexíveis, e o primeiro, como autoridade de si próprio, participa de um plano variável de ações. Um jogo onde as próprias regras são passíveis de serem reelaboradas. O sujeito aqui bem quisto é o mentor de um agenciamento, é ele quem promove as ligações, as rupturas; é ele quem pensa e quem interfere nos pensamentos. É um sujeito autêntico, longe de ser um manipulado e um manipulador. É aquele que compreende o nomadismo, os pontos de fuga, aquele que está fora das convenções, que não se deixa limitar e não aceita as imposições. Um sujeito sem homem, um sujeito sem instituição, um sujeito ‘des-sujeitado’. Um sujeito que é uma confusão de ‘eus’, uma potente multiplicidade singular, uma máquina de guerra a confrontar a universalidade do ser⁴⁵, ou, nas palavras de Artaud (1995), “um indivíduo tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira” (p.79). Com isso, ele é uma conexão de saberes e poderes. Não está sozinho no mundo e tem plena consciência disso. Tem consciência também de que é responsável por estar inventando a cada dia uma diferenciação da sua presença. É responsável pelas inovações, pelos crivos que faz nas certezas e por um pensamento que não se aprisiona nos conhecimentos estabelecidos. Ele é um sujeito de desestabelecimentos. Um anarquista, sim, mas nunca um vândalo. Não silencia e está sempre buscando uma forma de se posicionar. É um sujeito que pensa diferente, que estuda diferente, que é um sujeito de forma diferente e, por isso, não se sujeita e não se permite ser submisso. É um compactuante da e com a transvaloração dos valores. Um sujeito que não é a essência do eu e do homem, mas uma essência do super-homem.

⁴⁵ Podemos aqui ressaltar, também, a salutar contribuição de Heráclito na ruptura daquilo que concebemos como indivisível. “Por “rejeitar o ser” e conhecer apenas o “tornar-se e o fluir”, Heráclito representa, para Nietzsche, a denúncia de que a existência, interpretada *a la* Platão, repousa eternamente de forma estéril em erros fixos: “Eis a intuição de Heráclito: não existe nada do qual se possa dizer ‘é’. Esse tem sido a negatividade imposta à vida pelos dogmatismos, idealismos e teleologismos das filosofias e religiões ocidentais que pregam o caráter apriorístico do conhecimento” (OLIVEIRA, 2010, p. 19, grifos do autor).

Ele é um sujeito de “intensidades em vez (e antes) de qualidades e quantidades; profundidades em vez de comprimentos e larguras; movimentos de individuação em vez de espécies e gêneros” e mais ainda, “é mil pequenos sujeitos larvares, mil pequenas palavras dissolvidas, mil passividades e formigueiros lá onde reinava, ontem, o sujeito soberano” (FOUCAULT apud DOMÈNECH et al, 2001, p. 122, grifo do autor). Pensar esse sujeito de intensidade e profundidade é reconhecer, antes de qualquer coisa, que estamos todos nós lidando com relações potentes, ativas e inconstantes de forças, sejam elas naturais, humanas ou sociais. Precisamos reconhecer que esse sujeito é proponente de modos de existência inéditos e que a lógica de tal existência, é a lógica da conjunção viva das substâncias vivas, modeláveis, rizomáticas e nômades. Para que esse sujeito novo, diferente, viva, é prescindível que o sujeito tal qual pensou o cartesianismo morra.

É pela Crueldade, na intensão de promover um crivo na soberania que há tempos vinha manipulando o pensamento, a arte e a vida, é que pendem as mortes aqui discutidas. Matar Deus, o Homem e o sujeito, entre outras tantas rebeldias, foi uma ação cruel de Nietzsche e Artaud, ação essa que incomodou e movimentou diversos questionamentos. Talvez tenha sido tal ação transgressora a grande batalha travada em vida pelos pensadores rebeldes. Até que ponto eles viveram o que pensaram, não saberemos responder e, muito menos, se eles próprios conseguiram suportar tamanha potência que vislumbraram. O certo é que, matando Deus, pondo fim ao Homem e descentralizando o Sujeito em uma sociedade dogmática foi quase um suicídio, pois, certamente, se depararam com forças opostas e precisaram estar firme em seus espaços de guerra. Foi estar, de certa forma, atento ao combate. Mas, mais forte do que essas forças opostas foram os pensamentos que ultrapassaram as barreiras e conseguiram atingir a tríade que massacrava a humanidade. Se não se conseguiu abolir totalmente o Homem e suas criações, Deus e o Sujeito, pelo menos se conseguiu provocar muitas discussões, abalar tantas certezas, lançar inúmeras dúvidas, transgredir vários pensamentos, abrir muitos olhos e, contudo, dessas ações, outras surgiram e ainda surgirão.

“Amo os grandes desprezadores, porque são os grandes veneradores e flechas do anseio pela outra margem”

NIETZSCHE

Assim tem dito Zaratustra

1.11 – Da máscara trágica da crueldade

Discutir a morte de Deus e, conseqüentemente a do Homem e a do sujeito foi um dos desdobramentos, aqui realizado, da Crueldade. Crueldade como rompimento com uma hierarquia imposta à vida. Com o anúncio da morte de Deus, Nietzsche pôs abaixo de maneira cruel, o Véu de Maya da representação. Mas primeiro podemos nos perguntar: que representação é essa que o filósofo alemão atacou? Ele atacou a representação que tendia a limitar e enquadrar o pensamento. Representação esta que denomina, identifica e que segue um padrão rígido de signo, significado e significação. O pensamento, na representação, não lida com o excêntrico, com as rupturas, com as distorções, pois já está definido e apreendido o “modelo”, a forma como se deve pensar e direcionar o entendimento de e para tal coisa. É a essa forma de representação que Nietzsche se opôs.

A mania de representar, de ser representado, de se fazer representar é mania de escravos. A noção de representação é a pior interpretação que há do poder e envenena a filosofia. É o produto direto do escravo e da relação entre escravos. Filosofia de escravos. Triunfo das forças reativas. Vitória da baixeza, da representação que só faz reconhecer e nada criar. Fazer do poder objeto de representação é fazê-lo depender do que já é representado e reconhecido, isto é, valores em curso na sociedade (HEUSER, 2010, p. 52).

Esther Heuser, pesquisadora de Nietzsche e Deleuze, enfatiza em sua obra, **Pensar em Deleuze: violência e empirismo no ensino de filosofia**, que é contra o pensamento representacional que Deleuze e Nietzsche se posicionam, ou seja, posicionam contra esse pensamento acostumado, que envenena a filosofia e que, no lugar da criação, manifesta o reconhecimento. Seguindo nessa vertente, podemos dizer que, com a morte de Deus, o mundo fica sem o ser supremo que a representação hierarquizou. O Deus que representa a verdade, a supremacia e o poder inviolável está morto e, com isso, abalou-se as estruturas da representação, abalou-se as estruturas de uma filosofia representativa, acendeu-se uma fogueira bem debaixo dos pés dos filósofos da seriedade, do bom juízo, da verdade e da essência.

A morte de Deus na filosofia nietzschiana evidencia o primeiro ato de crueldade de Nietzsche em prol da vida. Outro ato cruel vem com **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**, em que o filósofo alemão, prosseguindo nos desdobramentos cruéis dessa pesquisa, tragicamente fendeu a representação ao apresentar Dioniso como o deus trágico por excelência e a tragédia como alegria de vida. No entanto, para fazer uma leitura da obra em questão, não seria possível transitar no pensamento trágico e da tragédia de

Nietzsche sem antes ingressar na transgressão vital de Dioniso. “Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta na experiência dionisiaca é a *Hybris*, a desmesura, a desmedida” (MACHADO, 2005, p. 8, grifo do autor) e ainda, Dioniso é o único personagem trágico e Apolo é o que desenvolve o trágico em drama, assim sendo, “o drama é, portanto, a representação de noções e de ações dionisiacas sob uma forma e num mundo apolíneo⁴⁶” (DELEUZE, 2001, p. 21). Com isso a Tragédia ganha outro sentido, outra perspectiva de pensamento. Sai do seu terreno representativo.

Assim como Nietzsche em **o nascimento da tragédia**, na companhia de Apolo e Dioniso, figuras míticas, rompe com a representação clássica da Tragédia, Artaud, nesse contexto trágico, místico/dionisiaco, também o faz, quando, pelo apreço pelo teatro oriental, pelo ritualístico e pelas tradições milenares, opõe-se veemente ao teatro contemporâneo, ocidental. Em **o teatro e seu duplo**, Artaud levanta várias questões que nos levam a refletir sobre a preferência do teatro ocidental pelo texto, pela palavra, pelo diálogo, ou seja, pela representação tal como a observamos em muitos dos espetáculos hoje em dia. Lembramos que Artaud questiona o teatro de sua época, mas tais questionamentos nos forcem a pensar o teatro atual. O ator e dramaturgo francês interpela da seguinte forma:

Como é que o teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras, ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização na cena, e das *exigências* dessa sonorização) seja deixado em segundo plano?

Como é que o teatro ocidental (digo ocidental porque felizmente há outros, como o teatro oriental que souberam conservar intacta a idéia de teatro, ao passo que no ocidente essa idéia – como todo o resto – *se prostitui*), como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sobre um outro aspecto que não o do teatro dialogado? (ARTAUD, 2006, p. 35-36, grifos do autor).

Artaud com tal pensamento abriu caminhos para um teatro pós-artaudiano. Sabemos que hoje em dia o teatro vem aderindo um repertório de ações que extrapolam o diálogo, o texto e a palavra, mas não entraremos nesse assunto agora, visto que discutiremos isso com mais detalhes no último capítulo desse trabalho, que será dedicado mais especificamente ao teatro. O importante aqui, agora, para nós, é o interesse pelo místico/ritualístico de Nietzsche (Apolo e Dioniso) e de Artaud (teatro oriental, rituais, tradições milenares) na contracorrente de uma “representação”. Ainda acerca desse contexto, Nietzsche, no fim do seu prefácio a

⁴⁶ “A célere distinção que estabelece entre o apolíneo e o dionisiaco – das quais, segundo ele (Nietzsche), a tragédia grega representa a síntese – não deixará de alimentar a reflexão contemporânea sobre o teatro, em particular em Artaud e alguns dos seus herdeiros” (BORIE; et al, 2004, p. 346, grifo meu).

Richard Wagner⁴⁷, destinou uma reflexão onde diz “estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (NIETZSCHE, 1992, p. 26). O filósofo alemão ironizou ao dizer, ainda neste prefácio, que para pensadores sérios⁴⁸, pensar a arte trágica como séria é impossível, e tratar a arte com seriedade, algo escandaloso.

Nietzsche, com o seu pensamento acerca do trágico, proporcionou uma nova perspectiva para se abordar Dioniso e revitalizou o espaço da tragédia, fazendo deste, chão para um grande, sagrado e profano ritual. Um espaço propício para a criação. Quem dança compõe com movimentos a música e cria a sua própria tragédia. Quem cria sua tragédia, num devir dançante musical, cria espaços para a vida se mostrar. Cria para si um CsO⁴⁹ trágico. “Criar é aligeirar, é descarregar a vida, inventar novas possibilidades de vida. O criador é legislador-dançarino” (DELEUZE, 2014, p. 20) e ainda, esse criador que legisla e dança nesse terreno trágico, encontra-se motivado pelo fluxo desse contexto, onde, “na queda e na elevação, na dor e no erotismo provocante pergunta-se com Nietzsche pelo “deus dançarino””, ou seja, “procura-se um ser anterior a toda determinação dialética, que se encena no riso e na transgressão” (LEHMANN, 2007, p. 340, grifo do autor). Acredito que para Nietzsche, no riso e na transgressão de Dioniso, restituir a potência trágica da tragédia é reafirmar o duplo sim à vida⁵⁰.

No entanto, podemos dizer que tal filósofo, no cenário que ele mesmo apresenta, veio para promover rachaduras, nos tirar do conforto e apresentar o duo ‘Apolo e Dioniso’ mostrando que a aliança e a reconciliação entre ambos os princípios, ao invés de seus antagonismos, possibilitou o ‘re’nascimento da tragédia:

Apolo, deus da beleza, cujos lemas são “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia” [...] Apolo é o brilhante, o resplandecente, o solar. [...] Por outro lado, intrinsecamente ligada à idéia de brilho está a de aparência. Pois conceber o mundo apolíneo como brilhante significa não só criar uma proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo específico de proteção: a proteção pela aparência. [...] Já o dionisíaco é pensado por Nietzsche a partir do culto das bacantes: cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dionísio, à noite, nas montanhas, invadiram a Grécia vindos da Ásia. [...] trata-se de uma experiência de reconciliação das pessoas com as pessoas e com a natureza, uma harmonia universal,

⁴⁷ Prefácio que compõe a obra **O nascimento da Tragédia**.

⁴⁸ A esses homens sérios, Sócrates, por exemplo, que considerou a tragédia como irracional, uma causa sem efeito e o poeta trágico sem consciência e clareza do que faz (MACHADO, 2005), foi a quem Nietzsche dedicou tal reflexão.

⁴⁹ Sigla do Corpo sem Órgãos por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Abordaremos, mesmo que rapidamente, no ultimo capítulo desse trabalho, o pensamento sobre o CsO, visto que este é um termo/conceito muito importante para Artaud e, consecutivamente, para Deleuze e Guattari. Só não demoraremos na explanação, uma vez que o CsO não é o foco desse trabalho.

⁵⁰ “O duplo sim à vida” é a re-afirmação da vida em qualquer que seja as suas manifestações. É aceitar o seu processo sem imposição, vacilo e subterfúgio. O duplo sim é um jogo ativo, vivo e dinâmico entra a vida e os seus participantes.

um sentimento místico de unidade. [...] o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão (MACHADO, 2005, p.7-8, grifos do autor).

O acordo entre Apolo e Dioniso ressaltado por Machado propõe, dentro de uma investigação cruel, trágica e alegre dois caminhos propícios, onde, permeando-os, encontramos dentro de cada um, uma multiplicidade de entradas e saídas. Pela instabilidade de Dioniso e pela harmonia de Apolo podemos reafirmar, em Nietzsche, que o Trágico é o que potencializa a vida. Tanto na filosofia de Nietzsche e Deleuze, quanto no teatro de Artaud, instigados pelo deus da subversão, Dioniso, a vida se reposicionou, a filosofia e a arte começaram a se desalinhar de um tradicionalismo marcante e, com isso, começaram a se contrapor às certezas. Com a Tragédia, elucidada por Nietzsche, a vida tornou-se, ela própria, o seu percurso criativo, seu próprio compasso esquizo-revolucionário de dança. “Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares” (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

De maneira cruel e trágica fomos lançados, por intermédio dos pensadores rebeldes, para fora do conforto. De maneira cruel veio cada um deles enfrentando tudo e todos que queriam de maneira violenta, assassinar a potência “cri-ativa” da vida. Por tal fato, subverteram o entendimento e a ação da Crueldade retirando-a do terreno em que ela é tida como algo brutal, tal como a observamos nos contos de Maldoror, de Conde de Lautréamont⁵¹ e assentando-a em um terreno que, nietzsche-artaudiano, é propício para a criação fértil da e na vida. Assim sendo,

A palavra Crueldade traduz um movimento que não pode ser jamais aprisionado, pois é apetite, mas também não se perde à deriva, pois é rigor. A Crueldade une a vontade à ação e produz formas e acontecimentos, desde que seja conscientemente aplicada. [...] Clama pela consciência de sua aplicação e pela possibilidade de experimentar a sua força. A Crueldade move a cena e pode colocá-la efetivamente em movimento como duplo da vida (BRITO, 2009, p. 193).

É nessa vertente da crueldade elucidada por Brito que esteve situada a filosofia cruel de Nietzsche e Deleuze e o teatro artaudiano. Foi essa a vertente que permitiram aos pensadores rebeldes vestirem a máscara da crueldade e assegurar o duplo sim à vida. Uma Crueldade que possui o rigor e a instabilidade do movimento e, portanto, é cruel porque tira da base confortante, o pensamento e este, por sua vez, sai da sua condição de subordinado e

⁵¹ “Quaisquer que sejam as afinidades entre Artaud e Lautréamont, existe uma profunda diferença entre o teatro da crueldade e a célebre frase de Maldoror: “*Eu emprego meu gênio em pintar as delícias da crueldade!*” (VIRMAUX, 1990, p. 44, grifos do autor).

passa a ser cruel, insatisfeito, transgressor. “A crueldade é portanto a expressão do conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo” e que, para além da “guerra de extermínio existe também a avidez de reconstruir um homem novo, um corpo puro, enfim” (VIRMAUX, 1990, p. 44). E ainda, “o que é cruel é, antes de tudo, o pensamento”. Ou seja, “Pensar é cruel, porque, se conseguimos pensar, esse pensamento nos invade, penetra nosso ser, rompe toda a espessura de nossa vitalidade”, influi no “emaranhado interminável de nossas sensações e de nossas memórias, tudo o que é gravado no corpo” (UNO, 2012, p.33). Foi como essa dimensão do pensar que o pensamento pós-estruturalista proporcionou a desordem daqueles a quem o dogma, a doutrina e a imposição manipularam. Nesse contexto podemos dizer que Nietzsche, Artaud e Deleuze opuseram-se a todo o pensamento que é reativo e negativo à vida: a culpa, a piedade, a redenção, entre outros. “Em vez da unidade de uma vida activa e de um pensamento afirmativo”, que deveria ser a sua função, o vemos “dar-se por tarefa julgar a vida, de lhe opor valores pretensamente superiores, de a medir com esses valores e de a limitar, a condenar” (DELEUZE, 2014, p. 19). Contra todo esse pensar reativo/negativo, a filosofia da Diferença nos apresenta o pensamento sobre o eterno retorno⁵², sobre o super-homem⁵³, a voz de Zaratustra, a serenidade de Apolo, a embriaguez de Dioniso, o nascimento da tragédia.

Segundo Camille Dumoulié (2016), Nietzsche foi o primeiro pensador da Crueldade. Depois dele, como já dito, Artaud e Deleuze foram, entre os demais pensadores rebeldes, os que deram continuidade em um pensamento cruel da e na vida. Segundo a Crueldade de tal vertente filosófica e artística, a vida não é ausente de sofrimento, de problemas, de cansaço, de angústia, de apertos, mas sim, algo que se reconhece nesse contexto. Não é uma vida que foge, que escapa do seu meio, que anula a sua própria ação de viver em prol de uma vida futura assim como prega o cristianismo. A vida é aqui, agora, mergulhada em todos os seus acontecimentos. É uma potência que não sai ilesa da sua experiência, de cada experimentação. É uma vida que aplaca, que combate e que sente. A vida que aceita a crueldade da própria vida e não a crueldade que é imposta à vida. A vida é cruel, nietzschiana, artaudiana e deleuzeamente falando porque ela mesma prepara suas fases, constrói o seu jogo e joga

⁵² O “Eterno Retorno” de Nietzsche vem para contrapor o plano metafísico, transcendental. Depois de ter matado Deus, o ser humano é convidado a crer exclusivamente na vida e que não há um “depois” para que ela aconteça. Assim, somos convocados a sermos nós próprios os responsáveis pela vida e de fazer que ela seja digna de ser vivida inúmeras vezes, vividas em inúmeros retornos. “Tudo o que tu quiseres, queira-o de tal maneira que queiras também o teu eterno retorno: eis o fim do “meio-querer”, o fim da vida fraca” (SCHÖPKE, 2004, p. 116, grifos da autora).

⁵³ O Super-Homem é aquele que rompe com o próprio homem, velho e desgastado, e o humanismo a ele impregnado. Ou seja, rompe com tudo aquilo que limita e aprisiona a condição de criador de si mesmo, do homem. Sendo assim, não é um homem superior, mas o homem que supera o Homem.

com as suas próprias regras. A vida aceita a crueldade que é própria da vida. A Crueldade só é cruel, nessa filosofia, como já dito aqui, se puder interferir e movimentar a vida. Segundo Artaud (2004, p. 103-104), não podemos “negar que a vida, naquilo que ela tem de devoradora, de implacável, se identifica com a crueldade” e tal crueldade, para o ator e dramaturgo francês, não está apenas no plano visível, em que se faz presente por todos os lados, mas também no plano invisível e cósmico, “onde o simples fato de existir, com a imensa soma de sofrimentos que isso supõe, aparece também como uma crueldade.”.

Deve ter sido por nos apresentar a vida de tal forma, que os pensadores rebeldes foram considerados como dinamites e os mal quistos entre os homens da seriedade. E quem, entre esses homens sérios, não foi capaz de levar a sério a vida? Quem entre esses pode ser considerado sério? E o que seria o sério? Sei que para tais indagações devemos compreender o contexto e, no entanto, há mais de um contexto, mais de uma verdade. Assim, há contextos e verdades. Por isso a necessidade de entender cada um para não se perder e não acabar fragilizando nem um e nem outro. E é nesse ponto que devemos dizer que tanto Nietzsche quando Artaud e Deleuze, por vivenciarem os seus contextos, puderam então contrariá-los e até mesmo criar outros contextos. Por estarem sempre insatisfeitos, e movimentando o pensamento pelas diversas e distintas perspectivas, livre de aprisionamentos e certezas, é que suas obras devem ser consideradas contaminações e não salvação, e que o filósofo deve ser considerado dinamite e não santo (NIETZSCHE, 2003). É por essa ótica, que enxergamos Nietzsche como o primeiro filósofo dionisíaco por excelência e apolíneo na lida séria de seu combate; como um filósofo poeta trágico, aquele que nos apresentou o outro lado da Tragédia; como aquele que dimensionou o trágico em uma oposição a Sócrates e a Eurípedes; aquele que uniu Apolo e Dioniso em uma trama trágica; aquele que questionou/combateu a filosofia de Parmênides, Aristóteles, Platão, Sócrates, Kant, entre outros; aquele que, sem mesmo ter escrito sequer uma obra sobre a Crueldade, esta tal como abordada nesse estudo, foi o filósofo e poeta precursor de um pensamento Cruel em que a máscara da Crueldade foi ganhando contornos mais delineados e obtendo adeptos desse movimento subversivo, outros pensadores rebeldes.

Os questionamentos feitos pelos pensadores rebeldes nos levam a alçar outras questões e colocar em xeque as nossas certezas. Que toda a verdade seja contestada, que hajam caminhos para as perguntas, que seja possível desconfiar, que seja aceitável toda e qualquer forma de descontentamento. Com isso, podemos dizer que os pensamentos de Nietzsche, Artaud e Deleuze respaldam o pensamento na força em questionar constantemente o contexto em que a vida está inserida, o contexto em que as pessoas participam e ajudam a

compor, no intuito de ter condições de se posicionar firmemente frente a qualquer base absolutista e tirana, pois foi essa, a base que sempre incomodou e foi incomodada pelos pensadores da Diferença. A vida antifascista credita a tais pensadores uma parcela significativa nessa luta em prol de uma existência humana libertária. É devido a tal fato, que podemos dizer que eles foram a potência trágica (alegre, dionisiaca e subversiva) da crueldade muito mais do que os pensadores desta.

Após termos apresentado o plano de pensamento desse trabalho e percorrido um pouco sobre a ação influente e transgressora desses pensadores tidos como rebeldes, faremos agora uma desdobra investigativa pela vertente dionisiaca. Abordaremos com mais detalhes a figura mística/ritualística do deus Dioniso, visto que, tal deus, é personagem central na filosofia cruel e trágica tanto de Nietzsche quanto de Deleuze, e nos rituais, aqueles que foram centrais na elaboração do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Dioniso é o deus que une esses pensadores e aquele que trança os termos aqui abordados. Juntamente com Dioniso, discutiremos mais profundamente sobre a Tragédia e a Crueldade apresentados pelo contexto da filosofia, da arte e da vida respaldado por uma potência subversiva da alegria.

“Eu acreditaria somente num Deus que soubesse dançar”

Assim falou Zaratustra

NIETZSCHE

II – DESDOBRA

DIONISO, DEUS ALEGRE, TRÁGICO E CRUEL

11.1 – Da tragicrueldade

Antes de explanarmos sobre Dioniso, o deus Alegre, Trágico e Cruel, far-se-á necessário aprofundarmos um pouco mais na discussão sobre a Tragédia e a Crueldade, pois, estes são termos, espaços em que Dioniso surge e ressurgue com ênfase e participação. Pensar a Tragédia e a Crueldade nesse trabalho faz-se importante uma vez que se tem o intuito de desdobrar um campo de pensamento que discute e potencializa a vida pela ótica da arte e da filosofia em Nietzsche, Artaud e Deleuze. Um campo em que se tem a pretensão de dialogar com um pensamento à margem e que age como máquina de guerra a questionar os paradigmas que tentam enquadrar a existência, fechando-a para a criação. Tragédia e Crueldade, na perspectiva aqui abordada, se inter cruzam, advêm de um processo de segmento e complementaridade. A Tragédia nietzschiana tem um compromisso com a alegria de viver e nessa alegria não se ausenta o sofrimento, muito pelo contrário, se afirma a Tragédia naquilo que a vida tem de “graça” e “desgraça”. A Crueldade artaudiana segue por este mesmo viés, pois se tem um “apetite pela vida”, uma necessidade em “turbilhonar” e ser “turbilhonado” pela vida no intuito de “devorar as trevas”. Sendo assim, já vimos que falar de Tragédia em Nietzsche e de Crueldade em Artaud é falar da vida em suas diversas manifestações é reafirmar que, no compromisso com a vida, a Tragédia e a Crueldade, artística-filosoficamente falando, são consanguíneas dentro de uma potência do pensamento criativo e desestruturizante. A Crueldade é empregada como “um sentimento desprendido e puro, um verdadeiro movimento do espírito, que seria calcado sobre o gesto da própria vida” (ARTAUD, 2006 p. 134) e o Trágico é “a luta de ambas as formas de aparição da vontade”, apolínea e a dionisíaca”, e tem “um fim extraordinário, criar uma *possibilidade mais elevada da existência* e também nessa possibilidade chegar a uma *magnificação ainda mais elevada* (por meio da arte)” (NIETZSCHE, 2005, p. 30, grifos do autor). Ou seja: “a crueldade se afirma no espírito trágico da existência” (PETRONÍLIO, 2015, p. 1).

Para entender a Tragédia e a Crueldade, vistas por uma perspectiva da Diferença, precisamos estar atentos a todas as definições que estes termos implicam, pois somente assim poderemos saber em qual chão tais autores pisaram e a partir do quê, os mesmos partiram para reafirmar em uma potência outra, a distensão e até mesmo uma desvinculação, dos termos em questão, das suas raízes significativas. Não se trata de uma Tragédia e de uma Crueldade que justifiquem ações em prol de um plano transcendental, tal como preconiza até os dias de hoje a filosofia Cristã. Não estão pautadas no mundo das ideias de Platão, nos diálogos platônicos

acerca da imortalidade da alma, de Sócrates, entre outros pensamentos que colocam uma hierarquia entre o céu e a terra e defendem a crença num plano em que as coisas acontecem de maneira desvinculada e as reações, boas ou ruins, são sempre consequências de ações por alguém realizadas. A Tragédia nesse estudo não é só fatalidade, tal como a observamos nas Tragédias Gregas, os nos ditos populares contemporâneos vinculando-a as diversas desgraças humanas, e Crueldade não é castigo e punição, como ocorre na dogmática cristã, porém, tais visões não vêm ao caso e não são nelas que nos fundamentamos. “Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal”. E, aliás, “filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta” (ARTAUD, 2006, p. 118). Sendo assim, como nos pontua Artaud, nos deparamos com uma Crueldade que não se vincula a um dilaceramento carnal, porém, também não é uma Crueldade desprovida de uma agressão vital. Muito pelo contrário, ela é uma força agressiva contra os movimentos que de alguma forma vêm para enclausurar o ser em alguma doutrina alienante. É nesse contexto que podemos apontar Nietzsche, Artaud, Deleuze, entre outros pensadores inconformados com a cultura soberana/incontestável, como agentes de um pensamento trágico e cruel.

É no jogo constante com a vida, no qual nos fazemos participantes, atuantes e dinâmicos, que presenciamos a existência de diversas formas, e só presenciamos isso por estarmos vivendo no aqui agora do próprio existir e tal fato nos permite lidar, todos nós, com essa imersão. Somente de uma forma intensa e ativa poderemos transitar pelo território de uma vida que se abre para as mais múltiplas possibilidades. E é de dentro dessa vida aberta para as possibilidades que se opera a Tragédia nietzschiana e a Crueldade artaudiana. “Eu creio na ação real do teatro, mas no plano da vida.” (ARTAUD, 2004, p. 90). Sendo assim, a vida nos é apresentada de diversas formas e é somente ela que pode nos fornecer os caminhos, ou, muito mais do que isso, dimensionar outros rumos a seguir. É nesse intuito de constante revogação pela vida em toda a sua complexidade que a tragédia, re-nascida em Nietzsche, e a crueldade, difundida por Artaud, persistem.

Ambos os conceitos, Tragédia e Crueldade, não estão vinculados a um acontecimento destinados a um “nada”, tal como podemos observar no “absurdismo”, de Søren Kierkegaard⁵⁴, mas sim a um mundo com intencionalidade, em que o ser humano produz um sentido de vida que acontece no jogo com a própria vida e não em uma crença no

⁵⁴ As bases filosóficas do “Absurdismo” sustentam a ideia que o absurdo não significa que algo é logicamente impossível, mas que esse algo é humanamente impossível. Portanto, está, aí, uma oposição ao pensamento da diferença que aqui apresentamos, visto que os pensadores aqui abordados sustentam que não há um plano celestial e que as coisas podem e devem ser movimentadas pelos próprios seres humanos.

além. Tragédia e Crueldade aqui, não corroboram com um nada ou um acontecimento predestinado ao vazio e muito menos em um sentido de vida para além dela mesma. Artaud ressalta que usa a palavra Crueldade

no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente (ARTAUD, 2006, p. 119).

E Nietzsche dimensiona a Tragédia ao expandir, também, os elementos que constituem o seu contexto:

entendemos o que significa na tragédia querer ao mesmo tempo olhar e desejar-se para muito além do olhar: estado que, no tocante à dissonância empregada artisticamente, precisaríamos caracterizar exatamente assim, isto é, queremos ouvir e desejamos ao mesmo tempo ir muito além do ouvir. Esse aspirar ao infinito, o bater de asas do anelo, no máximo prazer ante a realidade claramente percebida, lembram que em ambos os estados nos cumpre reconhecer um fenômeno dionisíaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los (NIETZSCHE, 1992, p. 141-142).

Amparados por Nietzsche e Artaud, podemos dizer que a vida tem a sua própria fluência e expansão. Ela tem sua própria estrutura e desestrutura e nós participamos desse contexto, ou melhor, somos esse contexto porque a vida está disponível em cada ser. Não existe vida que esteja desvinculada da potência do existir, seja ela material ou imaterialmente. Quando dizemos imaterialmente, queremos ressaltar a vida que se encontra no ar, nos deuses, nas crenças, nos espíritos, ou seja, naquilo que escapa do material e, portanto, que se faz presente a nos envolver com a suas coabitações. Sendo assim, a vida acontece por intermédio de nós: de um nós que já foi, que é, e que será e de toda uma interferência que não conseguimos e podemos mensurar. Em Nietzsche e em Artaud, precisamos ser a vida em movimento, precisamos dar a nós mesmos a oportunidade de viver intensamente o que ela nos propõe.

Quando Artaud ressalta que usa a crueldade no sentido “gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas”⁵⁵, e Nietzsche aponta que “queremos ouvir e desejamos ao mesmo tempo ir muito além do ouvir”, eles estão chamando a nossa atenção para os detalhes que

⁵⁵ “Artaud pronuncia a palavra crueldade do mesmo modo como diz vida e necessidade, ou seja, no sentido do *Amor Fati* nietzschiano” (PANNEK, 2014, p. 34, grifo do autor). “*Amor fati*”, do latim, amar o destino, é um conceito muito importante em Nietzsche e está diretamente ligado ao “*Eterno Retorno*”. Ele se liga também ao “*duplo sim à vida*”, aquele que diz “sim”, que é capaz de sobreviver sem Deus, que sobrevive ao niilismo, aquele que não foge dos planos da vida, sejam eles quais forem e, compactua, com a responsabilidade de criação que faz com que a vida seja digna de ser um Eterno Retorno.

estão evidentes no próprio processo do existir e que passa despercebido por nós. Ou passa despercebido, ou são ignorados. Comumente, numa sociedade cristã, fiéis agem como reais preparadores da vida para algo melhor futuramente e, por esse fato, vivemos boa parte de nossa vida nas trevas esperando um dia encontrar a luz que acreditamos existir, ou, de uma vida de paz, superior, que foi pregada por um sacerdote cristão, o detentor da palavra. Nesse sentido, todos que vão contra preceitos religiosos necessitam de algumas severas punições, arrependimentos, confissões e tantos outros processos de purificação do ser e da alma para se tornarem santos, enclausurados da sua própria condição de vida. Tudo que é da vida, próprio do processo do existir, do contato com os outros seres humanos, com outras culturas, com o mundo que nos acolhe, com as inúmeras intromissões que nos acomete, mas que interfere no nosso processo de santificação, é pecado, e o que sofremos por nos permitir a tal ato, por nos permitir viver, é castigo, consequência das nossas ações erradas, condição de “pecadores”. É na esperança de algo vindouro que nos abortamos (levando em consideração de que a vida se faz presente em nós e não é algo desvinculado: nós versus vida). Nesse ponto podemos levantar algumas questões: é mais confortável para cada um de nós anular nossas vidas e deixar de viver para evitar o sofrimento, o pecado? É mais confortável aceitar que tal sofrimento é consequência da nossa condição de pecador do que uma oportunidade de participar ativa e criativamente com as oscilações da vida? É mais confortável acreditar numa doutrina religiosa do que jogar com a vida na vida que nos é inerente? E por que sofrimento, castigo, pecado? Por que não possibilidades e potencialidades da vida? Acredito que perguntas como essas devem ter permeado a existência dos pensadores rebeldes quando estes refletiram acerca dos termos tragédia e crueldade, o primeiro como aspiração ao infinito e o segundo como turbilhão de vida que devora as trevas.

A tragédia em Nietzsche e a crueldade em Artaud vêm para serem turbilhonadoras da vida que devoram as trevas, trevas estas em que se encontram presas inúmeras vidas; vêm para mostrar que a vida possui vários movimentos, que as interferências que sofremos não são castigos, muito menos pecado; vêm para libertar a vida das amarras que impedem que ela seja fluxo de criação, de novas perspectivas; crueldade como transbordamento da vontade de viver como relatou Lins (2012, p.197), ao falar da crueldade em Schopenhauer e, ainda, continuando com o pensamento de Lins, crueldade como componente essencial do humano e a tragédia que nos aponta prontamente a vida e nos joga como seres vivos e metamorfoseantes em seu universo.

Não há isso de se esconder, de se esquivar dos desafios que a vida impõe, pois somos atravessados por esses desafios. Nesse contexto trágico e cruel, tudo é uma ação, tudo é um

jogo, é comunicação e contaminação e estas são dinâmicas que compreendem o ritmo do viver. A tragédia e a crueldade estão aí para mostrar que a vida é trágica e cruel, sim, e que também somos trágicos e cruéis jogadores nesse tabuleiro. E nesse jogo o que existe e o potencializa são as próprias vidas que se inter cruzam e dialogam promovendo dinâmica, ações, impulsos e forças. Há nesse jogo, constante travessia, pois, “o que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se, no homem, é ser uma *transição* e um *ocaso*” (NIETZSCHE, 2008, p.38, grifos do autor).

É nessa travessia trágica e cruel que está a vida. É por intermédio do trágico e do cruel que a sua potência é reafirmada. E é em nós que a tragédia e a crueldade compactuam com a vida e esta assume um compromisso de vida conosco. É nesse jogo que nos fazemos detentores de nós mesmos, de nossas vontades e desejos; de nossos medos e riscos; das nossas dúvidas; do caos que vivemos e que ajudamos a construir sem nos ausentarmos daquilo que é desagradável, mas faz parte da vida. “Artaud no cesa de repetir: si no somos capaces de mirar la realidad de frente, de vivir nuestra crueldad a través del teatro y otras formas de exorcismo, la sufriremos de manera passiva y mórbida en la vida cotidiana y en la historia” (DUMOULLIÉ, 2016, p. 18). Sendo assim, para que não soframos de maneira mórbida e passiva, a crueldade, precisamos aceitar que ela é inerente à vida e aceitando, conviver, de diversas formas e expressões, com a sua totalidade. Portanto, não podemos esperar o amanhã para se conviver com a vida, pode ser que tenhamos no amanhã, uma extensão para que ela continue seu percurso, mas é no agora, no “se jogue” e “arrisque” que a vida se potencializa e se afirma como vida livre dos dogmas e da crueldade religiosamente institucionalizada. A vida se atrofia sem o duo “Trágico e Crueldade” e é por intermédio da relação entre ambos que aceitamos a vida em nós, que desafiamos nossos medos e fragilidades, que nos fazemos combatentes e verdadeiras máquinas de guerra. A tragédia e a crueldade nos proporcionam assumir o duplo sim à vida. Não teremos medo da vida se formos aptos viventes de sua alegria e se acolhermos a tragédia e a crueldade como faces/fases da vida que potencializam a nossa existência.

E, nesse ensejo Alegre, Trágico e Cruel na e da vida, é que entra Dioniso, ou melhor, surge uma potência mística/ritualística que abre os caminhos, que dança, fertiliza e promove a inter-relação entre humanos e deuses. Dioniso é trágico e cruel e, mais ainda, “é o deus legislador dançarino é a dobra mais cruel que rasgou o “véu de maia” da representação. Dioniso é fratura, é quebra, é mobilidade, é o uno primordial, afirmação da pura diferença” (PETRONÍLIO, 2015, p. 1, grifo do autor). Contudo, Dioniso é o deus que mostra o lado obscurecido pelos deuses da dita normalidade e pelos filósofos da seriedade. Dioniso

desponta, nos e pelos pensamentos rebeldes, como deus Alegre, Trágico e Cruel com uma crueldade trágica e alegre ou uma ‘tragicrueldade original’, de um princípio que ansiava por uma dança desenfreada da vida.

11.11 – Do *deus alegre, trágico e cruel*

“Dioniso, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal”.

BERTHOLD

Apresentar Dioniso é expor as características de um deus que abalou as estruturas do Olimpo elevando aos patamares dos deuses os seres mortais por intermédio do êxtase, da embriaguez e da delirante festa da alegria. Por conta dessa e de outras ações, é que Dioniso foi escolhido, a cunho deste escrito, entre os inúmeros deuses existentes, para representar, ou melhor, apresentar o caráter ritualístico que esta obra dissertativa necessita. Viemos falando até agora da Tragédia e da Crueldade e, tais termos, como já discorrido, são termos potentes que causaram e ainda causam o caos, a desordem, a desestrutura e que perturbam a seriedade, a norma e a boa conduta e, no entanto, o deus inerente a essa causa, não poderia ser outro, senão Dioniso.

Dioniso tem uma presença muito marcante nos rituais da Grécia Antiga e vários deles são destinados à comunhão com esse deus que acolhe e dança junto com seus seguidores. Entre os rituais existentes, as grandes festas onde acontecem os ‘ditirambos’⁵⁶, podemos elencar as Dionísias Rurais, as Lenéias, Dionisiacas Urbanas ou Grandes Dionísias e Antestérias⁵⁷. Esse contexto ritualístico, o que chacoalha com Dioniso e é chacoalhado por ele, foi um dos grandes motivadores de Artaud na criação/elaboração do Teatro da Crueldade, mesmo estando este termo (crueldade) presente em seu pensamento desde sempre. Após assistir a um espetáculo balinês, em junho de 1931, na Exposição colonial no Bois de Vincennes, Artaud oxigena seu pensamento acerca do Teatro da Crueldade e começa a dar vazão ao processo investigativo/criativo que há tempos vinha lhe motivando. Entre vários acontecimentos, de agrados e frustrações, Artaud acaba indo ao México em busca de uma

⁵⁶ “Ditirambo é uma canção coral que tinha por objetivo, quando do sacrifício de uma vítima, gerar o êxtase coletivo com a ajuda de movimentos rítmicos, aclamações e vociferações rituais. Quando, a partir dos séculos VII-VI a.C, se desenvolveu no mundo grego o Lirismo Coral, o ditirambo se tornou um gênero literário, dado o acréscimo de partes cantadas pelo eksárkhon, isto é, pelo “regente” do hino sacro. Essas partes cantadas pelo “regente” eram trechos líricos em temas adaptados às circunstâncias e à pessoa de Dioniso” (BRANDÃO, 1987, p.168, grifos do autor).

⁵⁷ BRANDÃO, 1987.

maior imersão no universo ritualístico. Devido a esse panorama, podemos dizer que Dioniso, deus dos rituais, da anarquia, foi fonte que turbilhonou um pensamento acerca da Crueldade e sobre o Teatro da Crueldade em Antonin Artaud.

Do mesmo jeito que a Crueldade artaudiana pode referir-se a Dioniso, também falar da Tragédia em Nietzsche é falar da ação potente desse deus. Tal fato podemos observar na leitura de Deleuze acerca da filosofia trágica de Nietzsche:

Porque na tragédia Dionísio é o fundo do trágico. O único personagem trágico é Dionísio: <<deus sofredor e glorificado>>; o único tema trágico são os sofrimentos de Dionísio, sofrimentos de individuação mas reabsorvidos no prazer do ser original; e o único espectador trágico é o coro, porque é dionisiaco, porque vê Dionísio como seu senhor e amo (DELEUZE, 2001 p. 21, grifos do autor).

Deleuze reafirma a potência dionisiaca na tragédia de Nietzsche evidenciando os aspectos que faz desse deus um ser nada divino, imaculado, mas sim um deus que firma sua presença no jogo com a vida, por isso sofre, canta, dança, peleja e vive. Assim como Nietzsche, Deleuze, ingressando no pensamento do filósofo alemão não anula a necessidade e importância de Apolo na constituição da tragédia nietzschiana, mas se dedica a uma maior elucidação das contradições (que são várias) e diálogos entre tais deuses. O primeiro (Dioniso), como já viemos constatando e que continuaremos discutindo, é o deus da festa, dos rituais, das orgias, do êxtase, da alegria, do caos, e o segundo (Apolo), deus da aparência, da beleza, da essência, dos belos enredos, da métrica e da seriedade. Por esses adjetivos aqui mencionados, podemos ter a dimensão que separa os dois deuses, porém, para que o trágico seja transformado em drama necessita-se do diálogo entre as características de ambos os deuses.⁵⁸ “Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisiaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 1992, p. 60).

Diante desse panorama, e voltando ao título desse tópico, cabem-nos algumas perguntas: de maneira mais distendida, quem foi Dioniso, ou melhor, quem é Dioniso? Por que Dioniso é considerado um deus Alegre, Trágico e Cruel? São essas as questões que nos motivam a discutir agora de forma minuciosa. Sabemos que Dioniso vem sendo, desde muito tempo, aclamado pelos fazedores do teatro, pelos que buscam um segmento artístico mais ritualístico, dançante e cantante. Sendo assim, Dioniso recebe menções honrosas como: o deus

⁵⁸ Fazendo um adendo a esse contexto, cabe ressaltar esse pensamento de Brandão: “embora ainda se discuta a origem da tragédia, até o momento não se conseguiu explicá-la, sem fazê-la passar pelo *elemento satírico*, quer dizer, a *tragédia* seria uma evolução do *ditirambo* através do *drama satírico*” (BRANDÃO, 1987, p.128, grifos do autor).

do teatro, o deus das danças⁵⁹ e cantos⁶⁰, o deus do vinho, deus das potências geradoras, o deus essencialmente agrário, o deus da vegetação, o deus da *metamorphosis*, o deus da transformação, o deus do povo: a universalidade social.

Dioniso pode ser considerado, nos dias de hoje, como o filho fora do casamento, o bastardo. Zeus, deus imortal, pai dos deuses e dos homens, foi irmão e esposo de Hera, rainha dos deuses, deusa das bodas, da maternidade, do casamento e das esposas. Zeus, mesmo sendo esposo de Hera, não cultivava a fidelidade e por isso, entre outras artimanhas, fecunda no ventre de Sêmele, uma mortal, princesa tebana, filha de Cadmo e Harmonia, Dioniso. Tal acontecimento desperta a ira de Hera que passa a perseguir Sêmele e o filho. Ao nascer, Zeus, certo da perseguição de Hera, confia a segurança de Dioniso a Apolo e aos Curetes, mas mesmo assim, os titãs, enviados por Hera, entre brincadeiras e brinquedos, atraem o menino, matando-o e cozinhando-o num caldeirão. Porém, “diga-se, logo, que, sendo um deus, Dioniso propriamente não morre, pois que o mesmo renasce do próprio coração” (BRANDÃO, 1987, p. 118). O coração aqui é parte fundamental dessa mística. Atená, e para alguns, Deméter, salva o coração de Dioniso que ainda bate e Sêmele o engole, ficando assim, grávida do segundo Dioniso (de acordo com versões da mitologia, dizem que foi Zeus quem engoliu o coração de Dionísio e o fecundou novamente em Sêmele). Seguindo o percurso de vida de Dioniso, Hera, novamente vigilante, resolve matar Sêmele. Para isso arquiteta um plano: se transforma na ama da princesa tebana e aconselha que a mesma peça para que Zeus se apresente em todo o seu esplendor. Tal acontecimento seria fatal para uma mortal, pois a mesma não aguentaria toda a ação que a este ato estaria acometido, mas tendo feito uma promessa pelas águas do rio Estige que nunca negaria a Sêmele, seus desejos, Zeus fez o que a princesa solicitou e isso a acarretou a morte. Estando ainda grávida, Zeus retira do ventre de Sêmele o feto de Dionísio e termina a gestação do filho em sua coxa. Após o nascimento, sabendo que Hera podia ainda fazer muito mal ao filho, Zeus confia Dionísio a Hermes, o que não foi o suficiente, tendo que transformar o filho em bode e mandá-lo, por intermédio novamente de Hermes, ao monte Nisa, para ser cuidado pelas Ninfas e pelos Sátiros.⁶¹

Dioniso, como pudemos notar, teve uma vida bem tortuosa. Passou por diversas fugas e foi acobertado de inúmeras maneiras. Nascido duas vezes, tendo como terceiro ventre a coxa de seu pai Zeus, sendo transformado em bode e odiado por Hera, o deus da desordem

⁵⁹ “A dança permite o corpo se movimentar, sair de si mesmo e voltar a si mesmo em um intenso processo de metamorfose” (PETRONILIO, 2014).

⁶⁰ “Um deus se atraía e se atraía com flauta e tambores...” (BRANDÃO, 1987, p. 118).

⁶¹ Esse parágrafo foi redigido baseado na obra **Mitologia Grega, vol. II**, de Junito de Souza Brandão, onde se pode obter, também, maiores informações sobre o deus Dioniso.

nunca se sentiu retraído, nunca deixou de festejar e de comemorar a vida. Tendo em vista uma vida como a sua, em que se morre de um jeito e se nasce de outro, numa frenesia constante, Dioniso não poderia ter sido considerado outra coisa senão o deus da metamorfose, da loucura, do caos. Sua vida foi regida por todos esses contratempos. Foi um deus, durante suas diversas fugas, lançado ao campo, por isso ser considerado também um deus campestre, agrário, da vegetação, da uva e consequentemente do vinho, da embriaguez⁶². Pelo panorama da sua vida, podemos fazer uma reflexão acerca das características que a este deus foram creditadas.

Só Dioniso, o artista criador, atinge a potência das metamorfoses que o faz devir, dando testemunho de uma vida que jorra; *ele eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação* – “virtude que dá”, ou criação de possibilidades de vida: transmutação (DELEUZE, 2011, p. 136, grifos do autor).

Entre os diversos outros deuses, Deleuze enfatiza que somente Dioniso atinge a potência da metamorfose, da transmutação, com isso podemos fazer uma observação acerca da rejeição e o motivo de Dioniso ter sido considerado uma forte ameaça para os outros deuses e, não apenas aos deuses, mas também à ordem que vinha se mantendo no Olimpo e no plano dos mortais. Menos político dos deuses gregos, ele foi perseguido e distanciado dos demais outros deuses, pois, “uma divindade assim tão próxima e integrada no próprio homem, um deus tão libertário e “politicamente” independente, não poderia mesmo ser aceito pela *pólis* de homens e de deuses tão apolineamente patriarcais e tão religiosamente repressivos” (BRANDÃO, 1987, p. 137, grifos do autor). Dioniso ficava a mercê e afrontava toda doutrina que visava separar homem e deuses⁶³, homem e natureza:

O princípium individuationis é rompido em ambos os estados, o subjetivo desaparece inteiramente diante do poder irruptivo do humano-geral, do natural-universal. As festas de Dioniso não firmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam homem e natureza (NIETZSCHE, 2005, p. 8, grifo do autor).

⁶² “Viu-se que o filho de Zeus foi levado para o monte Nisa e entregue aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros. Pois bem, lá, em sombria gruta, cercada de frondosa vegetação e em cujas paredes se entrelaçavam galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros cachos de uva, vivia feliz o jovem deus. Certa vez, este colheu alguns desses cachos, espremeu-lhes as frutinhas em taças de ouro e bebeu o suco em companhia de sua corte. Todos ficaram então conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Bebendo-o repetidas vezes, Sátiros, Ninfas e o próprio filho de Sêmele começaram a dançar vertiginosamente ao som dos címbalos, tendo a Dioniso por centro. Embriagados do delírio báquico, todos caíram por terra semidesfalecidos” (BRANDÃO, 1987, p. 123).

⁶³ “Antes de Dioniso, costuma-se dizer, havia dois mundos: o mundo dos homens e o inacessível mundo dos deuses. A *metamórphosis* foi exatamente a escada que permitiu ao homem penetrar no mundo dos deuses. Os mortais, através do êxtase e do entusiasmo, aceitaram de bom grado “alienar-se” na esperança de uma transfiguração” (BRANDÃO, 1987, p. 140, grifos do autor).

Nietzsche nos esclarece nessa passagem da obra **A visão dionisíaca do mundo**, que a ação de relação proporcionada por Dioniso, é o que o torna, além de deus do caos e do dilaceramento, o deus da integração, aquele que media o encontro entre homem e deuses, homem e homem e, finalmente, homem e universo. E como ele faz isso? Através da festividade que a ele é inerente, pois, “cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais elevada: ele desaprendeu a andar e a falar”, agora, “ele se sente como deus: o que outrora vivia somente em sua força imaginativa, agora ele sente em si mesmo” (*IBIDEM*, 2005, p. 9). Dioniso acaba como o distanciamento entre os homens e os deuses, ele é o transgressor, o que liberta, o que tira a essência das coisas, o que desacraliza os deuses e endeusa os homens. Dioniso é o deus do povo, pois se fez povo, dançou com o povo. É mundano, terreno, vertiginoso, é o que trespassa toda a condição carnal elevando, pelo transe, a um contato com aquilo que antes era tido como superior. Com Dioniso, o homem agora era um homem-deus e os deuses, deuses-humanos. Mas cabe salientar que a experiência com Dioniso, a experimentação dionisíaca, é uma experiência que proporciona medo, desconforto, pois lida-se com o novo, com o desconhecido, porque Dioniso também é sombrio.

É por todas essas condições de deus-povo, deus-homem, deus-sombrio, que afrontou todo o Olimpo e gargalhou com os mortais, que Dioniso pode ser considerado um deus Alegre, Trágico e Cruel. Trágico pela potência da música, da festa, dos rituais e da alegria pulsante e, Cruel, por aceitar a vida não na subtração daquilo que ela tem de assombroso, mas na reunião das suas particularidades. Alegre, Trágico e Cruel por não se ausentar e tremer frente aos obstáculos impostos e por enfrentar com ousadia todas as táticas mortais de Hera. Dioniso pode ser considerado Alegre, Trágico e Cruel, além de tudo, porque já nasceu tragicamente e nos conecta com o horror. Antes de ser Alegre, Trágico e Cruel, esse deus recebeu com presteza e prontamente a alegria, a tragédia e a crueldade que fazem com que a vida se reafirme nela mesma. “Ele é o deus para quem a vida não tem que ser justificada, para quem a vida é essencialmente justa, Mas, é ela que se encarrega de justificar, <<afirma mesmo o mais amargo sofrimento>>” (DELEUZE, 2001, p. 26, grifo do autor).

Não havia outro deus. Não há outro deus que dê conta de tamanha imensidão que compreende a vida, senão Dioniso. A vida é uma potência que se dobra, desdobra e redobra em uma mudança constante. Quando apontamos Dioniso como o deus do caos, não queremos dizer que ele é o deus do tudo pode, da desordem pela desordem, muito pelo contrário, é um caos e uma desordem que vão contra uma norma e uma conduta que aprisionam a vida, que a impedem de ser criativa, sendo assim, o tudo pode, pode, desde que o ataque a que se propõe

seja de uma libertação, com um propósito de vida, não de uma vida individualizada, mas de uma vida em relação, onde as pessoas se comunicam numa ação de conhecimento e partilha, que acolhe e não que separa. Podemos dizer com isso, que Dioniso tem uma moralidade própria, porém, que se difere das moralidades que pregam uma opressiva conduta. Se fizermos uma leitura dessa vida pela qual Dioniso luta, em uma perspectiva cotidiana, podemos dizer que quem promoveu a desordem e o caos foram os deuses ou as pessoas que imputaram paradigmas e dogmas a fim de enclausurar a vida nas pessoas.

Pela ousadia do deus nascido duas vezes é que temos a força para nos tornarmos livres. Dioniso é plural e assusta pela sua disparidade. Ele influi nos nossos preceitos apreendidos e mesmo sendo nós, os tiranos de nós mesmos, ao tentar fugir da morte e arrepender do que fazemos, a rejeitar a crueldade e assumir uma postura social estabelecida, Dioniso nos convida a arrancar as máscaras sociais, a sair dos papéis que a nós foram dedicados com tamanha “severidade”, nos permite dançar a dança do corpo e do desejo, nos possibilita momentos de escape, de fuga, quando nos lançamos em uma pista de dança, quando formulamos nossa própria estética, quando nos apropriamos do nosso corpo, dos nossos desejos, das nossas vidas e nos assumimos enquanto seres conscientes da potência criativa que pulsa em nós. E tendo o respaldo de um deus que se lançou na vida é que a vida tem se apresentado a nós constantemente. E essa situação vem afrontando, e muito, todos os preceitos estabelecidos pela ordem social. Todas as mudanças que vêm acontecendo, saturadas pela prisão da vida, assustam, assim como Dioniso assombra pela sua multiplicidade, novidades e ousadia nas transformações, afinal, “ele está sempre em movimento; penetra em todos os lugares, em todas as terras, em todos os povos, em todos os meios religiosos, pronto para associar-se a divindades diversas, até antagônicas⁶⁴” (ELIADE apud BRANDÃO, 1987, p. 138). E ainda, “Dioniso-touro é a afirmação pura e múltipla, a verdadeira afirmação, a vontade afirmativa; ele nada carrega, não se encarrega de nada, mas alivia tudo o que vive” (DELEUZE, 2011, p. 133). Por ser o deus do movimento, segundo Eliade, Dioniso, por Deleuze, alivia tudo o que vive, ou seja, ele não diminui a intensidade da vida, como também não fica preso a condição demasiada de pressão que nela está contida.

Por essas colocações podemos afirmar que Dionísio, sendo um deus trágico e cruel, é também o deus do acontecimento, do eterno retorno, da afirmação, do duplo sim à vida,

⁶⁴ “Ele atua para fazer surgirem, desde esta vida e neste mundo, em torno de nós e em nós, as múltiplas figuras do Outro. Ele nos abre, nesta terra e no próprio âmbito da cidade, o caminho de uma evasão para uma desconcertante estranheza. Dioniso nos ensina ou nos obriga a tornar-nos o contrário daquilo que somos comumente” (VERNANT, 2006, p 80).

contudo, o deus do estranhamento, aquele nos ensina a estranhar o mundo em que vivemos, pois tal mundo, acostumado com a identidade, com os rótulos, com as denominações e determinações, quando deparado com o extracotidiano, com o ‘estranho’, com o que não é costumeiro e que foge de algo estabelecido, sente-se incomodado, pois é, culturalmente falando, informado e formado para seguir uma conduta, uma educação ‘hereditária’ e assim, sucessivamente, responsável em dar continuidade em uma sequência de ações e posturas há tempo decididas pelo mundo da ordem e da norma, o mundo da razão.

É nisso também que Dioniso influi com toda sua força. É para realmente estranharmos, nos sentirmos incomodados e assim, agirmos dentro do nosso contexto de vida que é infiltrado por outros contextos. Dioniso, o deus que desposa Ariadne, abandonada por Teseu, é o deus que rompe com todas as instituições sociais, rompe também com a individualidade cotidiana que nada mais é do que uma máscara social. Dilacera a consciência e o ego. Dioniso nos abre para a vida e nos libertando das inúmeras e distintas instituições, nos apresenta a harmonia universal. Nietzsche (1992), movido por Dioniso e propondo um reconhecimento necessário a esse deus relata que

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera. Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à “Alegria” e se não se refreia a força de imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do dionisíaco. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do uno primordial (NIETZSCHE, 1992, p. 31, grifos do autor).

O filósofo alemão nos apresenta inúmeras vezes, tanto em **A visão dionisíaca do mundo** quanto no **O nascimento da tragédia**, Dioniso como a força capaz de libertar o homem da escravidão. O incrível de Dioniso é ele ser alegre e festivo, apesar de toda sua trágica origem. Ele é o duplo sim à vida, personificado. Como nos aponta a citação, ele é quem põe em harmonia, o universo, e, em conglomeração, os seres humanos que, confundidos com a natureza, celebram a graça da vida, a graça de um mundo dentro do próprio mundo e não de um mundo transcendental. O indivíduo agora reunifica a sua esfera individual e assume a sua filiação ao núcleo materno com a natureza. Tudo o que antes era segregado, em Dioniso é juntado, e tudo o que antes era junto, por uma visão centrista, ele vem e inverte a lógica, segrega. Dioniso é o “do contra” e o “a favor”, não tem lado, mas sim, faz o seu

lado, ele não vem para formar e formatar times, legião..., ele se sente parte desse universo e, pertencente a ele, joga, mas não um jogo que dimensiona um caminho com princípios, ementas e metodologias. Ele é o deus que faz acontecer, o deus do acontecimento e, no entanto, é ele quem dança e quem se metamorfoseia, que se chama <<Poligeto>>, o deus das mil alegrias (DELEUZE, 2001, p. 30, grifo do autor).

É nessa intensidade de um deus da alegria que Dioniso se mostra a cada um de nós e nós, por intermédio das danças, dos cantos, dos rituais, do êxtase, entramos em transe, ou seja, em diálogo com os deuses e nos encontramos com os deuses, nos tornamos, como já foi dito, homens-deuses e, os deuses, através de nossos corpos, dançam como mortais. Talvez o transe seja entre todas as outras potências de Dioniso, a que mais vibra e a que mais nos coloca em vibração. É algo inusitado ou até mesmo ousado para um ser mortal. É uma possibilidade de sairmos de nossa armadura física, da nossa individualidade, da nossa presença/pertença social e ser outro, ser outros “eus”, dar vasão à nossa pluralidade e/ou à multiplicidade existente no universo. Eu empresto meu corpo para que um deus se faça morada, habite e coabite em mim e que, pelos meus gestos, outros gestos surjam, que da minha boca, vozes sejam ecoadas, que o espaço onde eu piso, seja pisado/compartilhado por uma imensidão de outros seres (material ou imaterialmente). O transe age numa via dupla, elevação e declive, de empréstimo e acolhida, de saída de si e permissão do outro. Uma superação dos limites, o alcance das margens, a aproximação, ultrapassagem e desaparecimento das fronteiras. “Nele (em Dioniso), o homem se sente como um deus ao rejeitar qualquer barreira e inverter os valores tradicionais” (PAVIS, 1999, p. 22, grifo nosso). E é na condição de superação dos limites e inversão de valores que Dioniso músico age, pois somente a ele cabe “fazer dançarem os tetos, oscilarem as vigas”, pois, “para que a música se libere será preciso passar para o outro lado, ali onde os territórios tremem ou as arquiteturas desmoronam, onde os etos se misturam, onde se desprende um poderoso canto da terra” (DELEUZE, 2011, p. 135)

É pelo estado de transe, de festa, de ultrapassagem de fronteiras, entre outros, que Dioniso também se assume como um deus Alegre, Trágico e Cruel, um deus que enfincado no terreno dos deuses se desterritorializa e desterritorializa todos e tudo que estão em sua companhia. Dioniso é o deus custoso, que incomoda, que torce, que espreme, que lança dados, que põe brasa debaixo de nossos pés para que vivamos em constantes saltos e nunca estagnados, em constantes movimentos e nunca em letargia. “A tarefa de Dionísio consiste em nos tornar leves, em nos ensinar a dançar, em nos dar o instinto do jogo” (DELEUZE, 2001, p. 30). Sendo assim, é ele quem nos tira do coma em que o comodismo nos colocou. Dioniso se despedaça, escapa das barreiras que armaram para ele e que ele mesmo armou. É um

traidor das suas próprias ações. Dioniso segundo o poeta Manoel de Barros seria aquele que não aguenta “ser apenas um sujeito (deus) que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.” (BARROS, 2010, p. 374, grifo nosso).

Dioniso⁶⁵, assim como Zeus, Hera, Afrodite, Hermes, entre outros, é estudado pela mitologia⁶⁶ e esta, por sua vez, tem uma grande influência em muitos estudos e pesquisas e nos leva a imaginar, vivenciar e a sentir como parte do que teria acontecido no Olimpo, nos tempos *ab origine*⁶⁷. Nos leva a uma viagem no tempo e nos faz ver face-a-face as imagens que esse universo nos remete. Dioniso é mito? É! Um mito tão real quanto o próprio mito. Tão real quanto a própria crença, quanto a própria dança, quanto a festa, quanto o vinho fermentado da uva, quanto os campos, quanto os desejos de libertação, quanto as transgressões cotidianas, quanto o caos, quanto a seriedade que reprime, quanto a Tragédia e Crueldade que liberta. Real como foi Nietzsche, Artaud e Deleuze porque Dioniso é uma força que movimenta, que impulsiona, que turbilhona⁶⁸. Ele é um deus a interferir em nossa existência podendo se relacionar às várias ideias do Deus cristão que ninguém nunca viu, mas que acredita em sua presença. Podendo ser relacionado, também, com Orfeu, que, com o som de sua harpa atraía tudo e todos ao seu redor. Aliás, mitologicamente e psicologicamente, Dioniso, Jesus Cristo e Orfeu, mesmo com características distintas, se interconectam. Sendo assim, sabendo dessa interconexão, poderíamos ter escolhido qualquer um desses personagens para nos ajudar a pensar o contexto desse trabalho, mas, Dioniso, por ser uma forte presença nos escritos trágicos de Nietzsche e Deleuze, por ser um influenciador nos rituais e estes, para os pensamentos cruéis de Artaud e fazer um diálogo direto com a Tragédia e a Crueldade investigadas por esses pensadores, se fez o deus mais propício. Continuaremos percorrendo sobre esse contexto dionisíaco, trágico e cruel levando em consideração, no nosso próximo desdobramento, a alegria, já que Dioniso, o deus Trágico e Cruel é aquele que ri e rindo potencializa a transgressão da e na vida.

⁶⁵ Para uma investigação maior acerca de Dioniso, na perspectiva nietzschiana, ler: **A Visão Dionisíaca do Mundo.**

⁶⁶ Mitologia é a ciência que estuda os mitos, os ritos e eventos que são respaldados pelo povo, nos deuses.

⁶⁷ Desde o princípio.

⁶⁸ “Não se vê Dionísio, força primitiva que excluiu a representação, a imagem, o pensamento racional bem articulado. Somente se *ouve* Dionísio como vibração direta que trabalha imediatamente a audição, como audível que atravessa e afeta o corpo” (UNO, 2012, p.66, grifos do autor).

II.III – Da alegria como transgressão

“Dissestes sim, algum dia, a um prazer?”

Ó meus amigos, então o dissestes, também, a *todo* o sofrimento”

Assim falou Zarathustra

NIETZSCHE

A alegria. O que pensamos sobre a alegria? O que é a alegria? A alegria nada mais é do que uma ação transgressora. Podemos observar em **Nietzsche e a filosofia**, de Deleuze, um ensaio aprofundado feito pelo filósofo francês onde o mesmo evidencia o trágico como alegria e, no entanto, acoplando ao contexto que viemos discutindo até aqui, podemos atualizar esse ensaio deleuzeano acrescentando ao pensamento do trágico como alegria, a potência da crueldade inerente a essa investigação. Deleuze (2001) nos esclarece que “o trágico não se funda numa relação do negativo e da vida, mas na relação essencial da alegria e do múltiplo, do positivo e do múltiplo, da afirmação e do múltiplo” (p.29). É nessa relação essencial da qual fala Deleuze, que podemos pensar na união da alegria com o trágico e a crueldade como uma importante via para se pensar as particularidades da vida, para se pensar o quão cruel é a vida e o quão a vida é grata pela alegria trágica que carrega em sua crueldade. Pensamos que, com todo o conjunto rizomático desses escritos, estamos em constância lidando com os desarranjos de termos⁶⁹. Alegria, tragicidade e crueldade, reafirmados em uma filosofia da desobediência, seguem caminhos distintos, múltiplos e escapam da significação arcaica, tradicional e aprisionante. Como é possível pensar uma alegria do e no sofrimento? Como identificar o trágico na festa? Como dimensionar a crueldade como potência criativa da vida?

A citação que abre esse tópico direciona o rumo da nossa discussão. Quem diz sim ao prazer, para a alegria, consequentemente diz sim ao sofrimento. A vida não é feita de etapas e de partes separadas, ela é um misto de todos os acontecimentos acontecendo juntos. No jogo com a vida estamos suscetíveis a tudo. Assumindo o nosso sim à alegria acolhemos com prontidão os percalços pelos quais passaremos durante toda a nossa existência. O

⁶⁹ O leitor atento pode por alguns momentos resgatar informações anteriores e até mesmo pensar que está andando em círculo pelo fato de algumas repetições. Elucido que investigar teorias tais quais investigadas aqui demanda uma constante reafirmação do que foi dito, ou como diria Nietzsche, mesclado com Deleuze, fazer um eterno retorno da diferença e repetição. Lembrando que tanto ‘eterno retorno’ quanto ‘diferença’ e ‘repetição’ trazem em suas constituições desconstituídas significados livres do senso comum, pois, amparados por tais filosofias, tudo o que eternamente retorna, retorna repetindo na e em diferença. E a diferença aqui não é antônimo do igual, mas aquilo que singulariza dentro da multiplicidade, o singular, ou seja, é uma diferença sutil, quase imperceptível e que compensa a repetição, que compensa e qualifica o eterno retorno nietzschiano. E é nessa perspectiva de eterno retorno, repetição e diferença que abordaremos a Alegria, o Trágico e a Crueldade mais uma vez e inúmeras outras vezes.

sofrimento potencializa a vida. A doença do corpo é encarregada pela dinâmica que nos acontece, dos nossos fluxos rotineiros, do nosso jogo com o meio externo-interno. A morte dignifica o que um dia teve vida e estamos sempre em jogo com a morte. Cada dia que passa morremos um pouco e nos libertamos mais um tanto. Com a morte temos certeza da vida e com a vida certificamos a morte e, por isso, precisamos viver e assumir a vida em todas as suas particularidades. Tanto o sofrimento, como a doença e a morte são consideradas cruéis. Observamos em constância tais termos serem tidos como as pragas que rondam o ser humano e que, por isso, devemos nos abster de viver plenamente para que o pior não nos aconteça. E, com isso, vamos nos privando da vida. Para o sofrimento, há sempre um culpado. Para as doenças, há sempre uma provação. E para a morte há uma vida sem sofrimento que nos aguarda. No entanto esquecemos, por uma crença cega numa determinada doutrina, que tudo isso compõe o mosaico da própria vida e que não há culpados e nem culpas para tudo o que nos acontece. Tanto a morte, quando a doença e as diversas dificuldades existentes reafirmam o duplo sim à vida. “Se, para neutralizar toda a dor da existência, o humano vacina a si próprio contra a vida plena, feita de alegria e tristeza, seu propósito se perde. Não sofrer, não sentir dor: para quê?, pelo quê?, por quê?. Desistir de viver antes de morrer?” (FRANÇA, 2003, p. 57-58). Diante desse pensamento, elucida-se que, por intermédio de inúmeras interferências que compõem a dinâmica plural da existência, estamos imersos na vida. É essa dinâmica que abole o monótono, é o que compõe as inconstantes estratégias do jogo que jogamos. Existe apenas uma forma de viver, que é aceitando o combate sem fugir do campo de guerra⁷⁰. As outras formas não constituem o existir, mas sim rastros de uma existência acostumada a ser espectadora e a ter fobia da potência cruel, trágica e alegre da vida. Assim como pontua França (2003), acerca do homem nietzschiano, não há, na vida, espaços para que os homens fracos floresçam. Sendo assim, viver é um risco, mas um risco corrido apenas por aqueles que se arriscam a ser um feroz combatente, que não ficam escolhendo com o que lidar, mas lidam com o que aparece, sem se amarrarem, submeterem e sem impor também. Um feroz combatente é aquele que não distingue sofrimento de alegria e assemelha dor a culpa. É aquele que aponta no sofrimento intensas parcelas de alegria e na alegria rastros influentes de sofrimento. É aquele que assume a crueldade como companheira de vida. É aquele que se assume trágico por excelência. A vida não é interessante porque ela é harmoniosa, ela é interessante por ser duvidosa, traiçoeira, agressora, invasora e por sacudir as

⁷⁰ “A “crueldade” alude a essa condição inexorável da existência que dever ser encarada de frente, sem subterfúgios, para que o homem possa alcançar uma nova condição” (QUILICI, 2004, p. 73, grifo do autor).

nossas estabilidades. A vida deixa de ser vida quando passa a ser estável e o combatente deixa de ser combatente quando foge das instabilidades da vida.

Por esse contexto podemos ter a dimensão do caminho seguido pela filosofia das suspeitas. Aceitar a potência dionisiaca, trágica e cruel da alegria é desgostoso para tantos pensamentos acostumados a tê-la como escape da tristeza, do sofrimento. É agressor demais ver a alegria como cônjuge da crueldade e a crueldade como inerente à vida. Mas é assim que essa filosofia trágica nos apresenta a alegria: “por um lado, a vida que justifica o sofrimento, que afirma o sofrimento; por outro lado, o sofrimento que acusa a vida, que testemunha contra ela, que faz da vida algo que deve ser justificado” (DELEUZE, 2001, p. 25). Afirmar o sofrimento como constituinte da vida, assim como nos pontua Deleuze, requer uma atitude de enfrentamento, de jogo, de duelo com a vida, enxergando que tal sofrimento é uma crueldade que nos movimenta e não uma crueldade negativa, ou seja, aquela que existe para nos encucar e imputar fraquezas. Claro, tudo vai depender da forma com que lidamos com ambas as crueldades. É importante ressaltar aqui, já que falamos de crueldade negativa, que vivemos sempre em um embate entre duas vertentes: de um lado a crueldade negativa e deformadora tendo como precursores os homens inferiores, os maus ruminantes, os homens do ressentimento, do niilismo negativo e passivo, dos filósofos-curandeiros e de outro lado a crueldade positiva e formadora, cujos precursores são os homens superiores, os bons ruminantes, os dionisiacos, os filósofos-médicos, os homens zaratustrianos:

o homem zaratustriano é o filósofo-médico que tira do próprio veneno o antídoto; da aceitação integral da vida possível, mesmo daquilo que ela tem de negativo, tornando-a, desse modo, afirmativa. Ao valorizar a vida, desvaloriza-se a morte. Os fracos ficam tão preocupados em não morrer que não vivem. Os filósofos-curandeiros abusam de falsos remédios na sua pretensão de resolver ou solucionar a existência, buscando fornecer-lhe um *status* de coisa possível de ser apreendida e controlada (FRANÇA, 2003, p.58, grifo da autora).

Através dessa leitura de França, conseguimos refletir sobre a trama real da vida e de que nela coabitam vários tipos de situações e pessoas. Situações que revelam as pessoas e pessoas que interferem e agem com as situações ou, simplesmente, preferem os subterfúgios à vida propriamente dita. Acrescentando a esse pensamento, podemos fazer uma discussão acerca das classes dos ruminantes: aqueles que bem ou mal ruminam. Rosset (2000) ressalta que o “mau ruminante não tem acesso à felicidade, pois é prisioneiro do pensamento da infelicidade, o bom ruminante acede à felicidade, pois sobrepuja o pensamento da infelicidade, consegue digeri-lo” e ainda, “o homem da felicidade (o bom ruminante) tem acesso a tudo e especialmente ao conhecimento da infelicidade, o homem da infelicidade (o mau ruminante) não tem acesso a nada, e nem sequer ao conhecimento da sua própria

infelicidade” (p. 41, grifos nosso). Ruminar é uma ação favorável no pensamento de Nietzsche, pois é um ato que demanda tempo, cuidado, lentidão, observação e um processo de ir sentindo as nuances do sabor antes de digerir. No processo de ruminação temos que estar atentos em alguns pontos importantes: Rosset (2000) nos esclarece, como foi apontado, que há dois tipos de ruminantes, os que ruminam e digerem e os que ruminam e não conseguem digerir (homens do ressentimento). Sendo assim, compondo essa classe dos ruminantes, ousamos salientar uma outra vertente ainda mais preocupante: a dos que digerem sem ter ruminado. Essa é a vertente daqueles que estão totalmente a mercê do niilismo negativo e passivo, que nem sequer se dispõem a iniciar um trabalho com o pensamento e, mais ainda, que nem sequer se dispõem a arriscar tomar partido da sua própria condição de vida. Esses últimos não ruminantes são aqueles que, como espectadores, nunca participaram e nunca participarão do contexto dionisíaco, trágico e cruel da alegria. São aqueles que escolheram de imediato a infelicidade como eterna companheira⁷¹. E a essas pessoas Nietzsche deixou uma mensagem: “Basta uma pessoa sem alegria para criar constante mau humor e céu escuro em toda uma casa; e somente por milagre ocorre que não haja essa pessoa!” (NIETZSCHE, 2001, p. 180).

Vemos em Nietzsche a insistência em um pensamento sempre questionador, em um posicionamento articulado frente à vida e em uma imersão total em cada circunstância apresentada. O filósofo alemão foi um pensador da vida, ou melhor, foi afetado pela vida. Ele conseguiu acessar as informações que ela disponibilizou e com isso foi capaz de interferir nos pensamentos daqueles que a tinham em cativeiro e por isso subvertiam a sua real intensidade. Foi uma tarefa importante a de Nietzsche, pois como um ser constituído de vida e vida em potência, ele falou da vida, vivendo. Ele se apropriou em experiência e experiência de carne, das afecções da vida, das durezas e levezas que a ela são inerentes e com isso nos apresentou o contexto da alegria dionisíaca, trágica e cruel como desafiador. Desafiar também é tarefa da vida e é nesse âmbito que ela nos apresenta o sofrimento, as dificuldades, as doenças e até mesmo a morte. Compreender todos esses aspectos da vida como desafios tira a carga negativa que eles têm para cada um de nós. Eles deixam de ser uma ação de ódio da vida para conosco e passam a ser uma possibilidade que ela própria nos dá de nos fortalecermos, de nos remodelarmos, de nos colocarmos como seres em constantes modificações, crescimento e

⁷¹ Ainda nessa via de comparações, Nietzsche (2001) expõe que existem dois tipos de sofredores: “os que sofrem de *abundância de vida*, que querem uma arte dionisíaca e também uma visão e compreensão trágica da vida – e depois os que sofrem de *empobrecimento de vida*, que buscam o silêncio, quietude, mar liso, redenção e de si mediante a arte e o conhecimento, ou a embriaguez, o entorpecimento, a convulsão, a loucura” (p. 272-273, grifos do autor).

operantes da nossa existência, pois, como disse Nietzsche (1992), “a disciplina do sofrer, do *grande* sofrer – não sabem vocês que até agora foi *essa* disciplina que criou toda excelência humana?” (p. 131, grifos do autor) e ainda, “sem crueldade não há festa: é o que ensina a mais antiga e a mais longa história do homem – e no castigo também há muito de *festivo*! (IBIDEM, 1998, p. 56, grifo do autor). Esses dizeres de Nietzsche podem soar muito duros e frios, mas o que nos aponta o filósofo alemão é que

o mais rico em plenitude de vida, o deus e homem dionisiaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo de destruição, decomposição, negação; nele o mau, sem sentindo e feio parece como que permitido, em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar (IBIDEM, 2001, p. 273).

Como podemos observar, o sofrimento como componente de uma vida alegre é responsável por transformar nossa condição de ser e de estar no mundo. Ele potencializa nossas ações e joga com a nossa flexibilidade e, mais ainda, ele mostra o quanto somos e podemos ser flexíveis diante das situações que nos ocorrem. O sofrimento em Nietzsche não é gratuito e ninguém sofre por sofrer. Há um saber no sofrer, um aprendizado pela dor e essa é a máxima do pensamento trágico de Esquilo, *Pathei Mathos*. Deve-se também a isso, o fato de Nietzsche sempre se reportar aos gregos. É nessa máxima esquiliana, apropriada por Nietzsche, que podemos dizer da necessidade de haver uma reflexão no sofrimento, não uma reflexão santificada a qual vê o sofrimento como punição por algum ato/pecado nosso, mas sim uma reflexão que nos possibilite pensar que a vida só faz sentido em suas relações de forças dadas por uma constituição trágica e cruel da própria existência. Sendo assim, após ocorrer o *Pathei Mathos*: o sofrer que dignifica o aprendizado, é que aprenderemos a rir de qualquer que seja a ocasião. É preciso achar graça no sofrimento, nas dores e nas doenças. Nós é que somos responsáveis pelo peso que damos às coisas. Nós fomos educados a sofrer em demasia, a não questionar o sofrimento e a aceitar a alegria como algo celestial e a crueldade e a tragédia como algo infernal. A filosofia da suspeita vem para mostrar o contrário. Toda essa sedimentação é contra a vida. São regras criadas por nós no intuito de nos distanciarmos daquilo que irá nos tirar do conforto, que irá mexer com a nossa tranquilidade íntima e é uma forma de nos abstermos ou até mesmo de tardarmos um acontecimento que é tido por nós como desagradável e não pertencente a nossa nobre condição humana. Passamos muito tempo tentando fugir das particularidades da vida; perdemos bons momentos arquitetando planos para que algo de ‘ruim’ não nos aconteça sem nos darmos conta de que mais cedo ou mais tarde seremos atingidos pelas peripécias tanto receadas. E é a esse tempo de resguardo, de não lida, que chamaremos de sofrimento

preventivo e, que Nietzsche chamou de tempo de espera e esperança⁷². Sofremos antes, durante e depois, mas um sofrimento que nos impede de vivermos e de sermos felizes. Preocupamo-nos demais com esse sofrimento preventivo que não temos tempo para a alegria. Resguardamo-nos tanto do sofrimento que tememos a vida e assim nos fazemos fracos e impotentes diante dela.

Amar o destino não exige que se tenha uma atitude resignada diante dele ou a ele submissa. Tampouco permite que nele se façam recortes ou se procedam as exclusões. Ao contrário! Assentir sem restrições a todo acontecer, admitir sem reservas tudo o que ocorre, anuir a cada instante tal como ele é, é aceitar de modo absoluto e irrestrito tudo o que advém “sem desconto, exceção ou seleção”; é afirmar a vida no que ela tem de mais alegre e exuberante mas também de mais terrível e doloroso (MARTON, 2009, p. 84, grifo da autora).

Scarlett Marton esclarece bem o que vem a ser a vida da qual estamos falando aqui. Uma vida em toda a sua potência alegre, trágica e cruel. Uma vida alegre afirmada na própria alegria de viver, ou seja, aceitando a sua existência efêmera, passível de fragilidade e sempre mutável onde nós enfrentamos a realidade e enxergamos o sofrimento e a crueldade como capazes de instituir em nós uma plenitude, pois, todas essas interferências são durezas e rigores necessários à nossa condição de criador. A denominação ‘criador’ traz uma importante característica. Quem cria lida com as inconstâncias e com as descobertas. É um agente que influi em tudo aquilo que é da esfera do humano: o natural, o social, o mundano e por isso necessita estar liberto, apto a ser um eterno navegante, nômade, desterritorializante, necessita expandir seus horizontes, ver além daquilo que pode ser visto. Não é um agente passivo, que só recebe e leva informações. Ele é responsável por questionar a ordem e propor outros questionamentos. Foi isso que fizeram os pensadores rebeldes: duvidaram, questionaram, expuseram seus pensamentos e suas criações e com isso despertaram outras insatisfações, não fizeram seguidores, mas sim turbilhonaram pensamentos.

O que marca esse plano de pensamento é o incomôdo que se sente e que se promove. Há uma alegria implacável em seu discurso. Uma alegria que ri da seriedade, que joga contra a moral e que dança consigo mesma, pois, em Zarathustra, segundo Deleuze (2001), “o riso, o jogo, a dança, constituem os poderes afirmativos da transmutação: a dança transmuta o pesado em leve, o riso o sofrimento em alegria, o jogo (dos dados) o baixo em elevado” (p. 288). Podemos considerar e refletir, diante dessa interpretação deleuzeana, que todo o pensamento

⁷² “Tudo o que se assemelha à esperança, à espera, constitui, com efeito, um vício, ou seja uma falta de força, uma falha, uma fraqueza – um sinal de que o exercício da vida não é óbvio, encontra-se numa posição atacada e compromissada, um sinal de que falta o gosto de viver e que a busca da vida deve doravante apoiar-se em uma força substitutiva: não mais no gosto de viver a vida que se vive, e sim no atrativo de uma outra vida melhor que nunca ninguém viverá” (ROSSET, 2000, p. 28-29).

que ri, joga e dança, é um pensamento dionisíaco, alegre, trágico e cruel, é um pensamento do riso, um pensamento que ri, que é sarcástico, que é irônico. Compreender essa filosofia como uma filosofia do riso é pertinente uma vez que é isso mesmo que procura fazer tal sistema de pensamento. Dentro de um conservadorismo filosófico ter uma filosofia que ri é inadmissível, pois, assim como pontua Jorge Larrosa (2013), o riso pode ser tido como transgressor, profano, irreverente e quase blasfêmia. E é o que é. Para Artaud (2004, p.76), nesse contexto do riso, “o teatro contemporâneo está em decadência porque perdeu o sentimento, por um lado, da seriedade, por outro, do riso, pois rompeu com a gravidade, com a eficácia imoral e perniciosa, e, para dizer tudo, com o perigo.” E continua: “perdeu ainda o sentido do humor verdadeiro e o poder de dissociação física e anárquica do riso.” Podemos dizer com isso que tanto a filosofia como o teatro, que prezam por uma clareza, são sérios demais para aceitar que algum seguimento filosófico e teatral ri. Será que é por isso que Nietzsche, Artaud e Deleuze assim como tantos outros filósofos e artistas não foram levados a sério? E será que eles queriam ser levados a sério? Será que a intenção deles não era ser, por seus pensamentos esquizo-revolucionários, considerados os hilários, os comediantes, os pensadores alegres? E não foi com a alegria de suas filosofias e criações que eles nos permitiram divertir com esse novo jeito de pensar?

Tais questionamentos nos abrem uma infinidade de reflexões e talvez seja apenas o riso dessa filosofia e dessa arte que nos permite pensar. Podemos fazer uma observação curta acerca disso. Diante de tudo que vem sendo dito nesse desdobramento nos deparamos com um leque que se abre diante de nossos olhos. Quando voltamos o pensamento para a nossa realidade atual vemos o quão ainda estamos impregnados por uma doutrina aprisionante e como prevalecem algumas potentes doutrinas. Tudo está devidamente exposto e imposto e, portanto, não precisa ser pensado, pois tudo o que havia de ser pensado já o foi por outra pessoa e assim tem sido durante alguns vários anos, séculos e milênios para abarcarmos o pensamento platônico. Então se está tudo pronto, não há porque modificar não é mesmo? Errado! Há muito o que modificar, há muito ainda o que fazer e é isso que propõem a filosofia e arte do riso, da alegria. Elas (a filosofia e a arte) vêm para estremecer o que era tido como sacramentado e inabalável. E como elas fazem isso? Rindo! “O riso destrói as certezas. E especialmente aquela certeza que constitui a consciência enclausurada: a certeza de si”. E ainda “Mas só na perda da certeza, no permanente questionamento da certeza, na distância irônica da certeza, está a possibilidade do devir. O riso permite que o espírito alce voo sobre si mesmo” (LARROSA, 2013, p. 181).

O riso é a melhor forma de demonstrarmos que seriamente existem outras formas de pensar. O riso também não é gratuito. Ele é constituído de muita seriedade⁷³. A filosofia e a arte do riso são sérias e, por serem sérias, é que têm destronado muitas outras filosofias e artes, pois infiltram nas certezas pregadas, pois são, por mais difícil que seja, colocadas em dúvida. Que certezas são essas que são colocadas em dúvida, ainda mais colocadas em dúvida por uma filosofia e por uma arte do riso, tidas como as não sérias, as superficiais, as esporádicas, as pervertidas? E qual seria a filosofia e a arte séria: a do riso que contesta a si mesma, ou a do conservadorismo, das certezas incertas? Podemos notar que, quando nos deparamos com a filosofia e a arte do riso, das contestações, sempre que tentamos refletir ou responder algo, consequentemente abrimos outras questões e adentramos em outras vielas do pensar. Se o mundo estivesse correto demais, certo demais não haveria o que questionar. Se há, é porque existe algo aberto e sempre vai haver, porque a vida é uma incógnita até para ela mesma. E é por isso que os proponentes desse pensamento subversivo, os pensadores rebeldes, foram pensadores da vida, porque souberam apreendê-la em seus mistérios, souberam captar os equívocos e aberturas das filosofias e artes vedadas. É com esse fundamento que conseguimos pensar em uma alegria trágica e na crueldade como potência de criação na e da vida, porque fazemos parte dos personagens que encarnam o riso, ou seja,

aquelas almas sem pátrias, formas de consciência sempre provisórias, sempre emprestadas, que também sabem encenar sua própria contingência, aniquilar sua própria satisfação e corrigir ironicamente suas falsas pretensões de universalidade. Mas sempre são um pouco mais livres que os demais. Ainda que o preço da liberdade seja a impossibilidade de se estabelecerem de qualquer maneira, a impossibilidade de encontrar satisfação em qualquer identidade (LARROSA, 2013, p. 180).

Assim como nos pontua Larrosa, ao sermos personagens que encarnam e esgarçam o riso, também somos personagens de uma vida totalmente incerta, cheia de inconstância, desafios e enigmas e é tal fato que nos move, que nos lança nesse precipício e que ao mesmo tempo nos resgata dos precipícios antepostos não pela vida, mas pela severidade nata do homem em se prender e a limitar-se em uma via sólida e inviolável do pensamento. A vida sem todas essas inconstâncias é uma vida sufocada. A alegria sem as interferências do trágico é uma alegria sem força. A tríade dionisiaca composta pela Alegria, pelo Trágico e pela

⁷³ Jorge Larrosa faz um apontamento que interage com o que estamos dizendo: “o riso que me interessa aqui é aquele que é um componente dialógico do pensamento sério. E um elemento essencial da formação do pensamento sério. De um pensamento que, simultaneamente, crê e não crê, que, ao mesmo tempo, se respeita e zomba de si mesmo. De um pensamento tenso, aberto, dinâmico, paradoxal, que não se fixa em nenhum conteúdo e que não pretende nenhuma culminância. De um pensamento móvel, leve, que sabe também que não deve se tomar, a si mesmo, demasiadamente a sério, sob pena de se solidificar e se deter, por coincidir excessivamente consigo mesmo” (LARROSA, 2013, p. 170).

Crueldade é uma tríade inseparável. É a trindade vital da vida e é nela que a mesma se funda, se fortalece e se propaga. Na filosofia e na arte do riso, a alegria ri do trágico, o trágico ri da crueldade, a crueldade ri da alegria e todos juntos riem da vida. “Rir é afirmar a vida e, na vida, até o sofrimento” (DELEUZE, 2001, p. 255). Contudo, descobrir no sofrimento sua vertente alegre é aceitar que o trágico habita em sua condição cruel a nossa vida. É aceitar que não afirmamos a facilidade e a docilidade como meios viáveis para viver. E com isso não queremos afirmar também que escolhemos ser masoquistas de nós mesmos e nos auto-flagelarmos, mas sim direcionarmos um pensamento em que caminham lado a lado duas grandes potências: o sofrimento que é alegre e a alegria que sofre. Não temos a pretensão de anular a dureza da tragédia, o lado impiedoso da crueldade e a potência subversiva da alegria. “Nietzsche não cansa de repetir que todo pensamento que não é imbuído de conhecimento trágico, que tenta desviar da evidência da morte, do efêmero, do sofrimento, dá, inelutavelmente, lugar a filosofias-remédios”, tais como “a ontologia eleata ou a metafísica platônica, chamadas menos para dar conta da existência do que, incansavelmente, para testemunhar contra ela” (ROSSET, 2000, p. 43). Todas essas condições (alegria, tragédia e crueldade) carregam em seus cernes significações que já conhecemos ou pensamos conhecer. Contudo, suas significações não podem nos limitar e talvez o nosso papel seja trabalhar com as ressignificações. Novamente, nós é que pesamos a vida. Nós somos os que damos as devidas medidas. A vida não fica criando determinações para momentos alegres ou tristes, nós somos quem imputamos isso a ela. Rir da tragédia é ser alegre na tragédia. Passar pela crueldade é se fortalecer na alegria. Se alegrar é optar pela vida em seu contexto trágico e cruel. Ser alegre é ser trágico e cruel. É ser pleno sendo incompleto, é ser múltiplo sem ser fragmentado, é ser humano sem ser medíocre, é viver sem ausências e reservas, é dançar os variados ritmos com a mesma intensidade, é participar totalmente da vida que nos acontece diária e constantemente⁷⁴. É, antes de tudo, ser trágico da alegria cruel na arte de viver, pois, “l’artiste tragique n’est pas un pessimiste, il dit *oui* à tout ce qui est problématique et terrible, il est *dionysien*...”⁷⁵ (NIETZSCHE, 1973, p. 33, grifos do autor).

Sendo nós, artistas trágicos, acolhemos a vida em sua completude. Somos dionisíacos, somos aqueles que jogam com os acontecimentos e que zombam da moral torturante que segrega e que inventou o bem o mal, o bom e o ruim a fim de criar meios de

⁷⁴ “O riso, o jogo, a dança, constituem os poderes afirmativos da transmutação: a dança transmuta o pesado em leve, o riso o sofrimento em alegria, o jogo (dos dados) o baixo em elevado” (DELEUZE, 2001, p. 288, grifo do autor).

⁷⁵ “O artista trágico não é um pessimista, ele diz sim a tudo que é problemático e terrível, ele é dionisíaco” (NIETZSCHE, 1973, p. 33, tradução nossa).

manipular nossas ações, de nos limitar e de nos fazer abster da vida. Isso sim que é sofrimento, tragédia e crueldade como apontam os dicionários e as suas significações acostumadas. A alegria trágica como crueldade na filosofia do riso aposta em nós e acredita na nossa força, na nossa rebeldia, no nosso não acomodamento e na nossa possibilidade de repensar os bons costumes. Ela incita em nós muito mais uma postura determinante do que determina uma postura, ou melhor, ela não determina nada, mas mostra, aponta os pontos de contato e as linhas de fuga, por isso a necessidade de desenvolvermos em nós um pensamento dionisíaco por excelência, pois é ele que ancora nossa postura alegre e trágica diante da crueldade e reitera a crueldade como potência de ação. Segundo Deleuze (2001) a definição do trágico, nesse contexto, “é a alegria do múltiplo, a alegria do plural” e mais ainda:

Esta alegria não é o resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico, Nietzsche pode denunciar um desconhecimento essencial, o da tragédia como fenómeno estético. *Trágico* designa a forma estética da alegria, não uma forma medicinal, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade. O que é trágico é a alegria. Mas isso quer dizer que a tragédia é imediatamente alegre, que só apela para o medo e a piedade do espectador obtuso, auditor patológico e moralizante que conta com ela para assegurar o bom funcionamento das suas sublimações morais ou das suas purgações medicinais (p. 28-29, grifo do autor).

Deleuze, na presente reflexão, assinala bem o terreno que viemos abordando nesse desobramento. Ele perpassa por dois entendimentos: a pluralidade do trágico que joga com a alegria e vice-versa e a condição obtusa, patológica daqueles que enxergam com medo o trágico, que não o percebe em sua potência alegre e que, por isso, o vê apenas como impiedoso. E é nessa dinâmica que nos encontramos também divididos entre os que esperam, os sujeitos de esperança, e os que são rebeldes, os que agem independente das interferências em que estarão suscetíveis. A alegria, o trágico e a crueldade são convites a um conviver com a vida. E por que um convite? Pela flexibilidade do termo. A filosofia e a arte do riso, como já dito, não impõem nada, mas sim sugerem pensar sobre qualquer que seja a situação, no entanto, convidam. É um convite, sempre aberto, para participar desse movimento contrário, com possibilidades de pensar diferente, de questionar as soberanias, de se colocar como operante do seu próprio pensamento e da sua condição de vida. É um convite a cortar as cordas da marionete e andar por si só. E deve ser por isso que vem o desconforto, porque cortamos as cordas que nos prendem a algo ao qual já estávamos apegados, acostumados e, portanto, limitados. Talvez a ação do ‘corte da corda’ represente bem a ruptura proposta pelos pensadores rebeldes acerca da Alegria, do Trágico e da Crueldade. No entanto se faz pertinente, caso aceitemos o convite feito, que cortemos as cordas que nos ligam a esse algo dominante para que, com isso, possamos participar de uma vida que só é alegre,

dionisiacamente falando, porque é trágica e cruel e só é trágica e cruel porque tem, na alegria, o motivo para estar viva.

Diante desse cenário apresentado, o nosso último momento, a redobra dessa pesquisa, vem ancorado nessa vertente alegre subversiva, mediado por Dioniso, deus trágico e cruel, discutir o enredo do Teatro pela Crueldade de Artaud. Um teatro que surge, peculiarmente, por intermédio de um movimento ritualístico e que vem para colocar em questão, um novo pensamento acerca da arte da cena. O Teatro da Crueldade é um acontecimento que une duas potências: o Teatro e a Crueldade e, por essas potências, enlaçadas, podemos pensar, a partir de uma filosofia trágica-dionisiaca, o Teatro da Crueldade como acontecimento que une arte e vida em um contexto teatralmente revolucionário.

Portanto eu disse “crueldade” como poderia ter dito “vida” ou como teria dito “necessidade”,
porque quero indicar sobre tudo que para mim o teatro é ato e emanção perpétua,
que nele nada existe de imóvel, que o identifico como um ato verdadeiro,
portanto vivo, portanto mágico.

ARTAUD

III.1 – Da *performance* trágica-dionisíaca no Teatro da Crueldade

Certamente quando falamos de Teatro da Crueldade, logo nos vem à cabeça 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 no 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 influências⁷⁶, 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.

A maioria das pesquisas que abordam o Teatro da Crueldade, focam na imersão de Artaud nos rituais, pelo México (em especial a viagem que ele faz à terra dos Tarahumaras), após ele ter assistido, no Bois de Vincennes, a um espetáculo Balinês⁷⁷. O que não está errado, visto que o procedimento foi esse mesmo⁷⁸. Só que nossa aposta não visa destacar essa passagem factual/cronológica, dado que, como já dito, ela está bem discutida em diversos outros trabalhos, inclusive pelo próprio Artaud em suas obras, entre elas: **Os Tarahumaras**, **Linguagem e vida** e **O Teatro e seu Duplo**. Em que consiste nossa aposta, então? Ela

⁷⁶ Antes de Antonin Artaud, Constantin Stanislavski e Bertold Brecht já tinham consolidado inovações nas artes cênicas, mas foi com Artaud que o teatro alcançou um estágio mais místico, mágico e ritualístico capaz de transpor no palco, por intermédio de músicas, cantos, danças, gritos..., a plenitude da vida. Com Artaud, o teatro rompe com a estética ocidental.

⁷⁷ Alain Virmaux relata que “mesmo antes da revelação do teatro balinês na Exposição Colonial de 1931, um espetáculo de danças cambojanas em Marselha, em 1922, diante de uma reconstituição do Templo de Angkor, havia impressionado profundamente o jovem Artaud” (VIRMAUX, 1990, p.38).

⁷⁸ Segundo Dumoulié (2016), sabemos que o teatro tem uma origem, uma essência ritual, porém o teatro de Artaud, não pretendia refazer a tragédia grega e nem copiar as danças de Bali, mas sim, inventar uma nova forma dramática que correspondesse às exigências da época. Sabemos que a intenção de Artaud não era mesmo refazer a tragédia grega e nem copiar as danças de Bali, porém, Artaud também não teve a intenção, com seu Teatro da Crueldade, de inventar uma forma dramática que correspondesse às exigências de sua época. Com isso somos levados a discordar de uma parte da citação de Dumoulié. Certamente que Artaud foi incitado por um contexto e este, por sua vez, influenciou em muitos de seus pensamentos, mas a vontade teatral artaudiana estava muito mais fundamentada em criar um teatro que fosse capaz de acolher a vida em totalidade do que apenas satisfazer os anseios de sua época. Deve-se a isso, a essência do Teatro da Crueldade ser tão necessária antes e pós Artaud.

consiste em discutir os meandros desse Teatro cruel, pensado e construído em bases ritualísticas, numa vertente filosófica revolucionária trágica-dionisiaca.

Artaud em, **Para acabar de vez com o Juízo de Deus seguido de o Teatro da Crueldade**, relata o seguinte: “pois bem, imaginei um teatro da crueldade que dança e que berra para fazer cair os órgãos e varrê-los de todos os micróbios, e na anatomia sem fendas-feridas do homem, já limpa tudo que era lixo fazer sem deus reinar a saúde” (ARTAUD, 1975, p. 142). Tendo essa incitação como impulso reflexivo, podemos dizer que o teatro de Artaud foi contra todo o tipo de padrão, de normas que pudessem enquadrar a vida e subtrair dela apenas aquilo que apetecesse à serenidade e à moralidade. Sendo assim, podemos dizer que o teatro cruel artaudiano foi, prontamente, uma afronta aos órgãos, organismos, organizações tal como pontuou Deleuze e Guattari em **Os Mil platôs Vol. 3**. É por intermédio dessa mesma citação que também podemos fazer, aqui, um diálogo com o plano de pensamento transgressor e a Tragédia, discutida na dobra desse trabalho e, Dioniso, o deus que nos proporcionou uma discussão com a desdobra desse estudo. A tragédia de Nietzsche⁷⁹ certamente foi a dança e o berro da filosofia nietzschiana que fez sair, do contexto representativo, vinculado apenas ao horror e a sina do herói trágico devido sua conduta, a vertente transgressora da tragédia, ou seja, resgatou da tragédia aquilo que ela tem de festivo, de alegre, sem ausentar o seu caráter terrível, cruel, mas ao invés de dignificar um em prol do outro, Nietzsche, com **O nascimento da Tragédia**, apresentou a vida em totalidade, tal como quis Artaud, com seu Teatro da Crueldade. Nesse mesmo âmbito, pensar Dioniso, o deus da metamorfose, o deus do ritual, que acolhe ao invés de segregar, que dança com os mortais, que escapa das armadilhas de Era, assim como se estivesse escapando de uma sina trágica por uma conduta que destoava de todo o panteão, nos leva a pensar na Crueldade que, no teatro de Artaud é cumulado de vida. É por todas as suas características aqui apresentadas, que podemos dizer que Dioniso também sustenta um pensamento acerca do teatro da crueldade. “Dionísio afirma tudo aquilo que aparece, <<mesmo o mais amargo sofrimento>>, e aparece em tudo aquilo que é afirmado. A afirmação múltipla ou pluralista, eis a essência do trágico” (DELEUZE, 2001, p. 28, grifo do autor), eis a finalidade da Crueldade: ser múltipla ou pluralista até mesmo na aceitação e afirmação do mais amargo sofrimento. Seguramente, após muitas leituras, é propício anunciar que tanto a Tragédia de Nietzsche quanto a potência perturbadora de Dioniso são terrenos rizomáticos de singular importância para discutirmos

⁷⁹ Assumimos aqui a preposição “de” ao invés de “em”, visto que a tragédia, tal com a abordamos aqui, ganha um destaque mais autêntico quando a pontuamos como sendo a tragédia de Nietzsche, já que ele subverte todo o seu entendimento. Assim como existe a Tragédia de Aristóteles, aqui existe a Tragédia de Nietzsche.

uma potência teatral que revolucionou o teatro do século XX e que respalda, até hoje, o contexto das artes cênicas.

Além de serem terrenos rizomáticos, a tragédia, pela vertente nietzschiana, e Dioniso, compreendendo o contexto revolucionário de ambos, possibilitou a essa investigação creditar ao teatro de Artaud a necessidade dele ser, por excelência, cruel, trágico e dionisíaco, ou seja, a necessidade de lidar com a vida em seus diversos e múltiplos aspectos, com aquilo que ela tem de mais afável e, também, e, especificamente, como o que ela tem de mais temível. O teatro é palco para a vida se apresentar e, nessa apresentação, tanto atores quanto público são tomados pelo jogo inconstante da vida (sem ressalvas e medo), ou melhor, da cena cruel. Por ter sido mais enfático acerca da Crueldade, e especialmente por ter criado um teatro da Crueldade, é que podemos dizer que Artaud, em relação a Nietzsche, foi o pensador mais cruel. Dumoulié (2016) apresenta que a tragédia, ao permitir superar a dor, provoca, segundo Nietzsche, um prazer superior e justifica a existência, por mais cruel que seja, como fenômeno estético. Já para Artaud, o teatro é responsável por apresentar unicamente a dor e o mal estar e não tem espaço para nenhum prazer e gozo. O que precisamos evidenciar é que a citação de Dumoulié suprime do teatro de Artaud o que ele, em **O Teatro e seu duplo** apontou como objetivo do teatro, ou seja, “dele ser capaz de traduzir a vida sob o seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar” (ARTAUD, 2006, p. 137). Artaud não trabalha com a exclusão e isso deve ser bem grifado. O teatro artaudiano é cruel justamente por lidar com o acolhimento e não com a exclusão. Nesse sentido, assim como há espaço para a dor e o mal estar, há espaço para o prazer e o gozo e é por intermédio desse acolhimento que seremos capazes, por intermédio do teatro, de reencontrar com as imagens de uma vida imensa e universal. E com esse vínculo conseguimos, mais uma vez, enxergar pontos em comum entre a Tragédia de Nietzsche e o Teatro da Crueldade de Artaud, pois podemos pensar a tragédia nietzschiana assim como Artaud pensou a crueldade, ou seja, “não como sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado”, mas sim “como sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas” (ARTAUD, 2006, p. 118-119).

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 costura⁸⁰. O pensamento dessas três

⁸⁰ “As afinidade Nietzsche-Artaud são no entanto numerosas; é o próprio J. Derrida quem o afirma: Nietzsche figura aliás, ao lado de Baudelaire, Nerval, Hölderlin, etc., entre os que Artaud julga ter sido, como Van Gogh e ele, vítimas dos “feitiços” (V.G. 15). Ele lhes asseguram um lugar privilegiado” (VIRMAUX, 1990, p. 124-125,

potências rebeldes podem 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 teatral⁸¹.

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 (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),

grifos do autor). Dumoulié também aponta algumas afinidades que, aqui, nos ajudará a entender a dinâmica dessa amizade em tudo o que foi dito até agora, nesse trabalho: “podemos destacar uma proximidad de pensamiento sorprendente en varios puntos: la condena de nuestra civilización de la decadencia, el rechazo de la metafísica, la crítica de la religión y de la moral consideradas como un arma de los débiles contra los fuertes, la confianza en el arte y el teatro como instrumentos de regeneración de la cultura, una experiencia de la polifonía del yo a través de la experimentación de diversos estilos de escritura, la determinación de la vida como crueldad, la puesta a prueba en común de la locura” (DUMOULIÉ, 2016, p. 15).

⁸¹ Para que se compreenda o presente fato, faz-se importante ressaltar que mesmo sendo indispensável ao teatro elementos da crueldade (ARTAUD, 2006), Crueldade e Teatro da Crueldade não são a mesma coisa. Artaud evidencia em **O Teatro e seu Duplo**, que a crueldade não foi acrescentada ao seu pensamento, mas sempre viveu nele (2006, p. 119), portanto, tendo como fundamento a data de seu nascimento (1896) e a data de seu falecimento (1948), podemos dizer que Artaud e, especificamente a crueldade em Artaud, somaram 52 anos de existência. Já o Teatro da Crueldade propriamente dito, levando em consideração os dados cronológicos, veio definitivamente a Artaud em 1931. Sendo assim, incitado pelo teatro de Bali, Artaud, até a data de sua morte, em 1948, contou com 17 anos de vida para investigar aspectos trágicos, dionisíacos e cruéis de diversos rituais que fundamentariam a proposta do seu novo teatro, ou seja, o Teatro da Crueldade. Contudo, com o contexto que nos foi apresentado, podemos dizer que a Crueldade em Antonin Artaud envolve em seu seio o Teatro da Crueldade e é preciso, como o próprio Artaud (2006) relata, que o teatro contenha elementos da Crueldade para que ele seja possível. É nesse âmbito, então, que se encontram as analogias e diferenças entre a Crueldade e Teatro da Crueldade artaudianas.

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, dá-se 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.

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 arte⁸²” (VIRMAUX, 1990, p. 126, grifos do autor). Com isso, Virmaux conclui que “é precisamente no término de suas tentativas que Nietzsche recai na idéia tradicional do teatro, que é com efeito uma idéia “separada” da vida, enquanto que para Artaud *a vida é o duple do verdadeiro teatro*”. Sendo assim, “embora esclarecedora e sugestiva, a aproximação entre os dois homens acaba bem cedo num impasse” (IBIDEM, 1990, p. 126, grifos do autor). Respalado 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.

⁸² Acerca desse assunto Artaud salienta o seguinte: “eis uma conclusão geral. O teatro não é mais um arte; ou é uma arte inútil. É sob todos os pontos conforme à idéia ocidental de arte. Estamos fartos de sentimentos decorativos e inúteis, de atividade sem objetivo, unicamente devotadas ao agradável e ao pitoresco; queremos um teatro que aja, mas justamente num plano a ser definido” (ARTAUD, 2006, p. 135).

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: porque Artaud não faz nenhuma menção a Dionísio, ao mesmo tempo em que se apóia 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 idéia 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 Dioniso⁸³? Será que, assim como apontado por Virmaux, logo o início da citação supracitada, não seria Dioniso, o deus nunca

⁸³ Proponho “um teatro em que imagens físicas violentas triturem e hipnotizem a sensibilidade do espectador, envolvida no teatro como num turbilhão de forças superiores. 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. Um teatro que produza transes, como as danças dos Derviches e Aissauas, e que se dirija ao organismo como meios precisos e com os mesmos meios que as músicas curativas de certos povos, que admiramos em discos mas que somos capazes de fazer nascer entre nós” (ARTAUD, 2006, p. 93).

mentado 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 âmagio 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-dionisiaca do teatro.

Virmaux, em duas páginas seguinte à citação acima colocada, relata que o transe para Artaud,

trata-se na verdade de mudar de pele, de se deixar habitar pelas forças mágicas, como no transe dos ritos de possessão. Ao que o ator de hoje, amedrontado, se recusa. Todo o esforço de Artaud visa derrubar essa barreira do medo. É preciso portanto admitir que, mesmo rejeitando às vezes a palavra, o transe está no âmagio de sua visão e de sua prática de teatro (VIRMAUX, 1990, p. 49).

Tal citação, a nosso ver, nos apresenta como essencialmente dionisiaca. Assim como o transe é uma conjugação entre lucidez e obsessão tal é também o caráter artístico dionisiaco, pois, para Nietzsche (2005), esse caráter “não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação” (p. 10). Tanto nos rituais apreciados e vividos por Artaud, quanto nas festas dedicadas a Dioniso o transe se faz um importante meio para que se entre em contato com os deuses (no caso de Dioniso) e com as forças superiores (no caso de Artaud)⁸⁴. Forças superiores, aqui, também podem ser vistas e tidas como os deuses já que, como pontua Dumoulié (2016), Artaud demonstrava forte interesse pelo politeísmo, logo, pelos ritos dos Tarahumaras (p. 29). O que é certo, e aqui concordamos tanto com Virmaux como com Dumoulié, é que Artaud foi certamente um politeísta e sendo assim, além de Dioniso, outros deuses se fizeram presente em sua crença. Tal dado também, de ser politeísta, reafirma mais uma vez a presença de Dioniso nos pensamentos de Artaud, visto que tal deus também pertence a essa classe múltipla de deuses. Deixamos claro que Artaud nunca fez altar para Dioniso, assim como nunca o fez para nenhum outro deus, mas que, para transitar entre esses deuses, por intermédio do transe, e levar ao contato com essa experiência mística, por intervenção do teatro, o seu teatro ritual/cruel, as pessoas, só mesmo se deixando incender

⁸⁴ “As danças religiosas de possessão (ou se quisermos, o transe) implicam um prolongamento, uma superação metafísica; o verdadeiro transe é sempre religioso, até mesmo místico; estabelece uma aliança com as forças superiores. Entramos em cheio no universo de Artaud” (VIRMAUX, 1990, p. 48, grifo nosso).

pela energia do deus da metamorfose, da comunhão, da transgressão, o deus Dioniso, aquele a quem Deleuze (2001) chamou de Poligeto, o deus das mil alegrias. “Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas, os homens”. Assim, “nessa existência de deus despedaçado tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano” (NIETZSCHE, 1992, p. 70).

“Sob a carícia de Dioniso, a alma torna-se ativa” (DELEUZE, 2011, p. 133). Tomando como guia de reflexão essa citação de Deleuze e a de Nietzsche, no parágrafo anterior, conseguimos apresentar Dioniso em sua dinâmica não só cruel, mas também de brando e meigo soberano. Aquele que lida com a embriaguez, mas também com a lucidez. Assim como Dioniso conjuga a embriaguez e a lucidez, a Tragédia nietzschiana, com respaldo dionisíaco, lida com duas faces: a do terror e a da alegria. Mas tal terror, não vem como um karma pelas ações do herói, mas sim, pelo jogo que a vida imputa. Sendo o herói “inocente” ou “culpado” ele não será ausentado dos percursos dela. O destino, aqui, é o destino da vida. Não há culpa, mas sim acontecimento. Quem escolhe o que vamos passar não são as nossas ações, mas a própria vida. E a vida é enigmática, não vem com manual de instruções. O que é trágico e cruel não é o espetáculo, mas o enredo da existência. Tanto na Tragédia nietzschiana quanto no Teatro da Crueldade, não há catarses e/ou distanciamento⁸⁵, mas sim envolvimento, pois a vida que acontece nos palcos, nada mais é do que a vida que nos acomete. Por isso Derrida ter dito que o “Teatro da Crueldade não é representação, mas sim a própria vida no que ele tem de irrepresentável. A vida é origem não representável da representação” (DERRIDA, 2011, p. 341). Em Nietzsche, o terror é alegre e, por isso, ele é trágico. 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

⁸⁵ Com isso podemos apontar uma plausível diferença entre Artaud e Brecht, o primeiro pelo teatro que envolve e o segundo pela poética do distanciamento, ou, mais conhecido como estranhamento. A catarse aristotélica é uma ação do distanciamento, ou melhor, ela foi substituída por Brecht pelo termo estranhamento. O distanciamento promove uma reflexão da ação acontecida no palco. Por isso o teatro de Brecht ser considerado um teatro político. O teatro de Artaud está mais ligado ao que Richard Schechner (2011), em **Performers e Espectadores: Transportados e Transformados**, chamou de transformado. Para Schechner, a transformação acontece quando, em uma cena, tal como em um rito de passagem, a pessoa (o ator e/ou o espectador) se transforma, ou seja, sai permanentemente de uma condição para outra. Quando não há essa transformação permanente, mas apenas uma mudança temporária, Schechner chama de transporte. A cena transporta ator e público para o contexto cênico e, quando o espetáculo acaba, tudo volta como antes. Artaud ansiava por essa transformação permanente por intermédio do seu Teatro da crueldade, porém, acreditamos, assim como Silva (2005), que nesse quesito Artaud foi muito radical e que o Teatro bem quisto por ele promovia sim uma transformação, mas não de forma plena e permanente. Talvez esteja aí, um grande ensinamento: qualquer que seja a imersão em um contexto artístico, de vida, sempre sairemos modificados, transformados de alguma forma (não radicalmente). Nunca sairemos da mesma forma como entramos, da mesma forma que, heraclitinizantemente falando, não tomaremos banho em um mesmo rio duas vezes e que, como Artaud (2006), não veremos no teatro, um mesmo gesto sendo realizado tal como a primeira vez.

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 dionisíaca⁸⁶, 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;

⁸⁶ Afirmamos, aqui nesse estudo, que a tragédia, o dionisíaco e a crueldade compreendem a totalidade da vida, pois lidam com as suas diversas peculiaridades.

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 nosso (des)dobramento do Teatro da Crueldade, advindo de uma leitura nietzschiana do trágico, que traz consigo potências dionisiacas, se dá pela conexão entre vários pensamento subversivos de Nietzsche, Artaud e Deleuze, pensamentos estes apresentados na dobra dessa pesquisa. Mesmo com todas as diferenças, notamos consideráveis semelhanças. Nietzsche fez um retorno às tragédias antigas para pensar a sua tragédia assim como Artaud retornou-se ao teatro primitivo por intermédio do teatro oriental. Nietzsche sustenta sua tragédia em Dioniso e nós sustentamos o Teatro da Crueldade, de Artaud, no pensamento que o filósofo alemão nos traz acerca do trágico e do dionisiaco, pois tanto a Crueldade quanto o teatro da Crueldade, quanto a tragédia Nietzscheana e quanto Dioniso reafirmam a necessidade e urgência da vida, pois ela, nos dizeres de Nietzsche (2001, p. 215) “é meio de conhecimento e, com este princípio no coração pode-se não apenas viver valentemente, mas até *viver e rir alegremente!*” (Grifo do autor). É por lidarmos com a vida, compreendendo que ela é conhecimento, ou melhor, meio de conhecimento, que podemos dizer que o Teatro da Crueldade, elaborado através da intensidade da vida do teatro de Bali, respalda o contexto artístico/teatral contemporâneo.

III.II – Do Teatro Oriental, ao Teatro da Crueldade, aos dias de hoje

“Sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível”

ARTAUD

Diante de todo o cenário nessa redobra apresentado, podemos dizer, subsidiados pelos relatos de pesquisadores do teatro de Artaud e também do próprio Artaud, que as manifestações balinesas, assim como basicamente toda a cena artística oriental vêm cumulada de uma leveza intrigante, de uma força de combate que movimenta toda e qualquer ação e, por intermédio dos gestos, da concepção da cena e da estética (que é mais uma est-ética), tais trabalhos carregam consigo uma expressão de vida e não uma ludicidade para encantar os olhos de quem vê. O teatro oriental é carregado de sombras e necessita de olhares atentos para perceber as nuances revoltosas que ele traz em suas concepções. O teatro oriental trabalha como o grotesco e o sublime, ou melhor, o sublime escondido pelo grotesco. A cena oriental, esteticamente falando, não agrada muito aos olhos, pois não lida com padrões glamourosos e

retrata, em gestos sutil e meticulosamente trabalhados, a vida, as dificuldades, a alegria, a festa, as danças, as revoltas, os medos, as angústias, o terror, as doenças, as chacinas, entre outras particularidades da existência humana. Um exemplo disso que estamos falando, além das danças de Bali, é o Butoh, uma expressão artística⁸⁷ surgida no Japão, após a Segunda Guerra Mundial. Tal expressão artística surge como uma revolta do corpo japonês frente às imposições tirânicas da época. Surge como uma manifestação de revolta pelo contexto massacrante do pós-guerra. Surge para fazer falar um corpo que há tempos foi silenciado. Artaud (2006) fez três importantes pronunciamentos acerca do cenário oriental, em específico sobre os balineses, e esses pronunciamentos nos ajudarão a entender a atmosfera desse cenário que, trágico-dionisíaco, foi tão importante para a constituição do Teatro da Crueldade:

O primeiro:

Eles dançam, e esses metafísicos da desordem natural que nos restituem cada átomo de som, cada percepção fragmentária como que prestes a retornar a seu princípio, souberam criar entre o movimento e o ruído conexões tão perfeitas que os ruídos de madeira oca, de caixas sonoras, de instrumentos vazios parecem ser executados por dançarinos de cotovelos vazios, com seus membros de madeira oca (ARTAUD, 2006, p. 69).

O segundo:

De fato, o que há de mais impressionante nesse espetáculo – que desnorteia nossas concepções ocidentais do teatro a ponto de muitos lhe negarem qualquer qualidade teatral, quando se trata na verdade da mais bela manifestação de teatro que nos é dado ver aqui –, o que há de impressionante e de desconcertante, para nós, europeus, é a intelectualidade admirável que se sente crepitar em toda a trama cerrada e sutil dos gestos, nas modulações infinitamente variadas da voz, nessa chuva sonora, como uma imensa floresta que transpira e resfolega, e no entrelaçamento também sonoro dos movimentos. De um gesto a um grito ou a um som não há passagem: tudo acontece como que através de estranhos canais cavados no próprio espírito (IBIDEM, 2006, p. 60).

O terceiro:

Este conjunto lancinante, cheio de feixes, fugas, canais, desvios em todos os sentidos da percepção externa e interna, compõe uma idéia soberana do teatro, idéia que nos parece conservada através dos séculos para nos ensinar aquilo que o teatro nunca deveria ter deixado de ser (IBIDEM, 2006, p. 62).

Com esses três pronunciamentos, não fica muito difícil de entender todo o encanto de Artaud pela cena oriental. As manifestações artísticas do oriente carregam toda essa mística relatada por Artaud. Mística essa esquecida pelo ocidente. Mística essa da qual o teatro nunca deveria ter se afastado. É amparado nesse contexto, que Artaud fortalece sua crítica e revolta contra a representação no teatro; contra a palavra que tudo domina e cria; contra a hierarquia e

⁸⁷ Falamos aqui de expressão artística porque não queremos enquadrar o Butoh em nenhuma vertente, visto que, para os seus pesquisadores, ele é dança, teatro, performance, etc.. Sendo assim, optamos pelo termo supracitado.

soberania da linguagem escrita sobre a linguagem dos gestos. O teatro ocidental ronda o texto e é do texto que nasce toda a cena. A cena é contexto do texto. O ator é marionete do texto. O teatro é servo do texto. E Artaud é contra, enfaticamente, esse movimento. Nesse âmbito, podemos pensar que o Teatro da Crueldade, é cruel para os ocidentais, pois lida com um teatro desnecessário, mal visto e mal quisto. E mesmo sabendo de toda mudança atual no contexto teatral, há coisas que chocam no teatro. Há coisas que precisam ser censuradas. Há coisas que são terríveis demais e não cabem no teatro. Até hoje, queiram sim, queiram não, muito disso prevalece. O padrão ideal de arte ainda predomina. O Teatro da Crueldade de Artaud, assim como o seu sucessor, o Teatro Pobre de Grotowski, as expressões ritualísticas africanas, orientais, entre outras nessa vertente, tem espaço restrito na cena atual. Por isso que acreditamos que o Teatro da Crueldade, sendo uma criação do século XX, faz-se tão importante para o contexto teatral do século XXI.

Talvez, estando nós um século pós Artaud, precisamos ainda elucidar e grifar a importância do Teatro da Crueldade para as expressões artísticas contemporâneas. Certamente que tal pretensão artaudiana fundamentou e ainda fundamenta muitos pensamentos atuais. Depois de Artaud, Grotowski, Peter Brook, José Celso Martinez Corrêa (para evidenciar um dos artaudianos mais influentes na cena teatral brasileira), entre outros, continuaram e ainda continuam o labor pelo teatro pautado nos mistérios da vida. Acreditaram e acreditam na potência transformadora do teatro, e, muito mais, creditaram e creditam ao teatro a destruição necessária e vital. Artaud, assim como foi apaixonado pelo teatro oriental, também foi um admirador da Peste, dos efeitos que ela trazia. Não podíamos terminar nosso estudo sem termos tocado nesse assunto tão importante, pois Artaud assemelhou o teatro à peste, ou seja, que ele, assim como ela, fosse capaz de proporcionar uma epidemia em massa, promovendo o caos, o terror, a desestrutura, a purgação, enfim, a limpeza que se espera dele. “O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação”. O teatro por sua vez “é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição” (ARTAUD, 2006, p. 28-29). Não existia quem não temia a peste e tudo o que ela proporcionava e, com o mesmo sentido, só que de forma teatral, Artaud queria que o teatro fosse uma espécie de peste, que perturbasse o sono, que fosse agressivo, cruel, insistente em seu combate, capaz de assolar toda uma nação. Sendo assim, o teatro como a peste “é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo” e ainda, “sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e revelando para coletividades o poder obscuro

delas, sua força oculta” e assim, “convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam” (*IBIDEM*, 2006, p. 29). O Teatro da Crueldade, para Artaud, seria a peste a tomar conta de todo o ocidente e limpar os rastros que ele deixou no teatro. Mas, assim como a Peste não alcança a todos, a pretensão de Artaud também não foi realizada integralmente e acreditamos que ele devia estar ciente disso. Porém, como a peste foi assoladora e oportunizava uma desestabilização em grande dimensão, assim também foi o Teatro da Crueldade. Tal fato, podemos observar nas correspondências que ele fez com algumas pessoas durante boa parte de sua vida⁸⁸. Havia desconfortos e confrontos por parte de muitos que tinham contato com suas produções.

Como podemos observar, Artaud trabalhava com uma diversidade de assuntos/temas bem polêmicos. Ele não lidava bem com a serenidade e até hoje os seus escritos assustam, tanto pela forma como ele escreveu como pelos termos que ele usava e abarcava. A peste, a crueldade, o terror, o fim do juízo de Deus, o CsO são constantes em seus textos e estes por sua vez são severos para um pensamento acostumado a ler uma literatura destinada ao “belo” e ao “coerente”. Assim como Nietzsche e Deleuze, Artaud teve uma forma bem peculiar de escrever, nada preocupado com a coerência, nem dos termos (visto que ele não se prendeu a explicações) e nem dos fatos. Muitas vezes somos acometidos a uma leitura sem nexos e acabamos entrando na frenesia do pensamento e da escrita artaudiana. Às vezes não fica claro em sua escritura (até mesmo porque não foi essa a pretensão de Artaud, esclarecer) quando ele está lúcido ou não. Talvez esse fosse o anseio de Artaud, mostrar que entre a lucidez e a loucura há uma linha muito tênue e que se faz muito importante lidar com ambos os aspectos sem juízos de valores, afinal, a vida oscila entre loucura e lucidez da mesma forma que podemos dizer que há uma parte considerável de loucura na lucidez e de lucidez na loucura e, Artaud vem para mostrar isso. Quando ele abre as portas do teatro e do pensamento acerca do teatro para que aquilo que é considerado a escória, o profano, o ilegal, o ilícito..., seja discutido e apresentado, de certa forma ele abre as portas para que outras/novas manifestações/expressões aconteçam. Como já foi dito, tanto Nietzsche quanto Artaud e Deleuze oportunizaram o aparecimento e afirmação da diversidade, seja na filosofia, no teatro ou em outras expressões artísticas.

Artaud, sem dúvidas, foi o precursor, sem nos esquecermos de Nietzsche, dos movimentos artísticos subversivos contemporâneos. Claro que nossa intenção não é vincular Artaud como o pai, o fundador, o responsável por toda arte subversiva, mas evidenciar que ele

⁸⁸ Muitas dessas correspondências podem ser lidas no livro, **Linguagem e vida**.

teve uma significativa contribuição na arte que tem como objetivo proporcionar um questionamento ativo e influidor do que nos acontece. Na arte que vem para romper com os paradigmas, que vem para desestruturar o pensamento, tirando-o do seu lugar de conforto; na arte que questiona, que joga diretamente com a vida, que lida com a margem, que aceita o não quisto, o mal visto; na arte que vem para incomodar; na arte que resgata o primitivo e valoriza a sua crença; na arte que, em seu próprio fazer é ritualístico; na arte que explora as potencialidades e possibilidades do corpo; na arte que não se aprisiona ao texto ou a qualquer outro elemento, fazendo assim com que a mesma não enfraqueça sua dinâmica; na arte aberta ao novo, aberta às experimentações e experiências. O que faz o movimento artístico pós Artaud não é recriar o teatro da crueldade, mas insuflar com a força da crueldade artaudiana suas criações.

Sabemos que a pretensão de Artaud não foi propor uma finalidade política para a arte. Ele estremeceu toda uma estrutura sem se apegar na noção de que o que estava fazendo havia uma vertente politizada. Afinal, esteve ele ligado apenas ao sentido existencial da arte como vida e envolvimento. Por isso o cuidado ao abordar a arte tal como no parágrafo anterior, visto que algumas manifestações artísticas contemporâneas assumem o teatro como espaço para tratar apenas assuntos políticos. Essas manifestações artísticas dão a arte uma responsabilidade política. O que não seria errado. Porém, da mesma forma que não podemos dizer que o Teatro da Crueldade de Artaud foi a-político (até mesmo porque ele não disse isso), também não podemos dizer que o teatro artaudiano é um espaço dedicado a isso, dado que ele contestava a comercialização do teatro e este como espaço para propostas político-partidárias. O que podemos fazer, com cautela, é claro, é dimensionar uma reflexão política ao que Artaud propôs, pois, levando em consideração o Teatro da Crueldade, um teatro que lida com a subversão e que contrapôs a estética ocidental, podemos dizer que tal pretensão artaudiana foi um ato político revolucionário. Artaud não se ateve a essa questão, visto que esteve mais focado na investigação ritualística, mística e mágica do teatro, mas levando em consideração o que ele mesmo disse, de que o teatro é palco para que a vida se apresente em totalidade, atualizar o teatro de Artaud levando em consideração abordagens sócio-políticas, se faz pertinente ao contexto atual da arte, dado que tais abordagens fazem parte da vida⁸⁹. Mais uma vez, o que não podemos, levando em consideração o pensamento artaudiano, é usar o teatro como meio para propagar e discutir apenas questões políticas, mas sim, trazer esses

⁸⁹ “O Teatro da Crueldade escolherá assuntos e temas que respondam à agitação e à inquietude características de nossa época” (ARTAUD, 2006, p. 143).

assuntos incorporados ao fazer teatral, dado que esse próprio fazer está ligado à vida e esta por sua vez abarca os diversos cunhos éticos, estéticos e políticos⁹⁰.

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 expectador, vai sendo construída e que todo o enredo cênico vai se constituindo⁹¹. E assim, segundo Artaud (2006), a estética do teatro abandona o seu caráter interlúdico decorativo para tornar-se, no sentido próprio da palavra, uma *linguagem* diretamente comunicativa (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 cena⁹², 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, grifo do autor).

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 podemos lembrar os movimento 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

⁹⁰ “Mas, muitos dirão, um teatro tão longe da vida, dos fatos, das preocupações atuais... Da atualidade e dos acontecimentos, sim! Das preocupações, no que têm de profundo e que é o apanágio de alguns, não!” (ARTAUD, 2006, p. 112).

⁹¹ “É por isso que no “teatro da crueldade” o espectador fica no meio, enquanto que o espetáculo o envolve” (ARTAUD, 2006, p. 92, grifo do autor).

⁹² Devemos levar em consideração que no teatro artaudiano tanto ator quanto público vivem a cena.

Maura Baiocchi e, mais próximo de nós, o Laborsatori teatro, de Alexandre Nunes e o Grupo Sonhus Teatro Ritual, de Nando Rocha e Pablo Angelino

Entre as companhias teatrais abordadas no parágrafo anterior, a de Zé Celso, além da afeição por Artaud e pelo seu Teatro da Crueldade, é uma adepta também de Dioniso. Os espetáculos do Teat[r]lo Oficina transitam muito pela vertente cruel artaudiana (com o espetáculo: **Para dar um fim no juízo de Deus**) e pela vertente perturbadora dionisíaca (com a tragycomedýorgia: **As Bacantes**) o que reafirma, pela estética subversiva do grupo, uma possível e plausível união do deus Dioniso à arte transgressora e revolucionária de Antonin Artaud. Tal fato, por sua vez, também nos faz acreditar que não é um equívoco a reflexão que aqui propomos, reflexão essa que enlaça a intensidade dionisíaca ao Teatro da Crueldade. Eugenio Barba, com o Odin Teatret, transita por todo o mundo na intenção de experienciar e explorar conhecimentos de povos e culturas distintas e tais experiências são utilizadas na preparação de seus espetáculos. A Taanteatro, ou teatro de tensões, vem se dedicando, desde o seu surgimento, com uma estética cruel e tem fortes influências tanto de Artaud, quanto de Nietzsche e demais outros pensadores rebeldes. A companhia de Maura Baiocchi já colocou em cena espetáculos tais como: **Artaud – onde deus corre com olhos de uma mulher cega; Assim falou Zaratustra 4ª parte; Solos Nietzsche; Extemporâneas: Corpo Nietzsche & em Quadrado; Máquina Zaratustra; !Zaratustra!; Cartaudgrafia 1: uma correspondência; Cartaudgrafia 2: viagem ao México; Cartaudgrafia 3: retorno do Momo**; e o mais novo espetáculo: **Artaud, le Momo**. O Grupo Laborsatori, apresenta com **Njilas: dance e esqueça suas dores**, uma concepção extremamente ritualística. O grupo lida também com uma estética cruel, pois traz para a cena um contexto mágico que engloba músicas, batuques, luzes, gritos, gestos e palavras que vem cumuladas de expressões corporais. Por fim, a última companhia por nós elencada, o Grupo Sonhus Teatro e ritual, como o próprio nome já diz, lida com a estética ritualística e, levando em consideração vários de seus espetáculos, lida também com a estética oriental⁹³.

Certamente que outras companhias também são motivadas por essa estética artaudiana. A arte pós Artaud, muitas delas, vem intencionadas pelas rupturas. Vemos no cenário atual, e compreendemos como cenário atual não apenas o que vemos recentemente, mas aquilo que vem sendo feito desde o final do século XX e início do século XXI, uma grande liberdade por parte dos artistas e, por consequência, artes extremamente inusitadas. Agora o artista poderia expor, de forma mais aberta, seus pensamentos. O que antes era

⁹³ O Grupo tem dentro de seu repertório de espetáculos a trilogia denominada como Travessia. Tal trilogia foi subsidiada no Butoh, uma expressão artística japonesa, apresentada resumidamente nesse capítulo.

censurado, agora podia ser dito (se bem que há muitas censuras ainda). Uma grande contribuição artaudiana, foi ter apresentado a autonomia do corpo. Corpo este que cria o seu próprio enredo, a sua própria trama. Tal autonomia possibilitou que o corpo fosse um grande e importante meio para expressar a arte. Agora não era mais a palavra que apresentava o corpo, mas o corpo que se comunicava por si só⁹⁴, se comunicava por seus signos⁹⁵. Por isso vemos tantos corpos se comunicando artisticamente por aí. O que antes era tabu, destinado ao obscurecimento, foi ganhando espaço e sendo evidenciado. O medo proporcionado pelas ditaduras (no plural, lembrando que há ditaduras (veladas ou não) dentro de nossas próprias casas, cidades, grupos sociais, etc.) foi ficando mais ameno, não atrapalhando tanto. 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

⁹⁴ “Em todo caso, e apresso-me em dizê-lo desde já, um teatro que submete ao texto a encenação e a realização, isto é, tudo o que é especificamente teatral, é um teatro de idiota, louco, invertido, gramático, merceeiro, antipoeta e positivista, isto é, um teatro ocidental. Sei muito bem, por outro lado, que a linguagem dos gestos e das atitudes, que a dança, a música são menos capazes de elucidar um caráter, de relatar os pensamentos humanos de uma personagem, de expor os estados da consciência claros e precisos do que a linguagem verbal, mas quem disse que o teatro é feito para elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica, coisas de que nosso teatro contemporâneo está repleto?” (ARTAUD, 2006, p. 40-41).

⁹⁵ “Não está provado, de modo algum, que a linguagem das palavras é a melhor possível. E parece que na cena, que é antes de mais nada é um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece, a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato” (ARTAUD, 2006, p. 125-126).

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 palavra⁹⁶, 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.

⁹⁶ “Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, e sobretudo de reduzir seu lugar, de considerá-la como algo que não um meio de conduzir caracteres humanos e seus fins exteriores, uma vez que, no teatro, a questão é sempre o modo pelo qual os sentimentos e as paixões se opõem uns aos outros e de homem para homem, na vida” (ARTAUD, 2006, p. 80). A palavra, o texto, como complemento e não como supremacia.

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, ganha-se 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 delas⁹⁷, mas mostrar que o teatro, para a sua realização, é indubitavelmente, independente delas.

Não podemos negar que, com o advento artudiano, 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.

⁹⁷ O que podemos observar, também, é que mais casas de teatro estão sendo construídas por diversos lugares das cidades. O acesso tem-se tornado maior por conta desse fato. Não só os espetáculos é que estão indo até o público, mas também os seus espaços arquitetônicos.

Sabemos que muito ainda precisa ser feito. A arte até então carrega, por parte das pessoas, dos governantes, um preconceito e um desprezo muito grande. O cânone da arte ainda é muito forte. A arte ainda é tida como elitista. E o que fez Artaud, foi mostrar o contrário. O que fez Artaud e o que fazem tantos outros artistas sérios. Sair do cânone, deixar o estigma de elitista é assumir de imediato um desafio, pois nada-se contra a corrente. Dentro do próprio cenário artístico, existem as segregações: o que é considerado como melhor ou pior, o feio e o bonito, o bem feito e o mal feito, o que é e o que não é arte, entre outras denominações. A arte que foge dos padrões, que é considerada uma arte cruel, experimental, de rupturas, à margem..., é uma arte que ainda sofre muito. Sofre tanto com a classe dos não artistas, quanto com a classe dos que são artistas. Por isso a necessidade e urgência de se adquirir uma maturidade e um compromisso sério com essas artes periféricas. Por isso a necessidade de um trabalho bem feito capaz de abalar as estruturas. Por isso a urgência de criar novas propostas para o teatro, mas também de cuidar daquelas que foram suporte para essas criações subversivas. A ruptura, a criação de algo novo, muitas vezes não vem de algo nunca pensado, mas de algo que, muitas vezes, passa por despercebido aos nossos olhos. O que existiu de novo no Teatro da Crueldade, de Artaud, se para a sua elaboração ele se fundamentou no teatro primitivo realizado pelo teatro de Bali? Qual foi a ruptura que a Tragédia de Nietzsche proporcionou, se o filósofo alemão, para pensá-la, fez um retorno às tragédias antigas? Onde fica a nova criação? Onde está a ruptura? Está justamente no olhar criativo desses pensadores para as coisas não percebidas. Para as coisas obscurecidas. Um olhar audacioso capaz de criar uma nova coisa a partir de algo que existe ou já existiu. Retornar a algo para retirar desse algo uma nova criação, é demorar em sua investigação, é saber que nada se esgota e que sempre há algo a se aprender e a se desenvolver. Deleuze, seguindo nessa perspectiva, é um pensador de uma filosofia nova, pois extrai dos conceitos existentes, por uma inusitada forma de pensar, outras potencialidades, denominações, significações e, com isso, desterritorializa o conceito, cria conceitos, rompe com a filosofia e, dessa forma, concebe uma nova filosofia.

No mais, o teatro de Bali foi a experiência teatral ritualística, primitiva, oriental que permitiu que o olhar audacioso de Artaud criasse o Teatro da Crueldade. O Teatro da Crueldade foi e é o espaço para que novas experiências⁹⁸ aconteçam e que dessas, outras criações surjam. Retomando o Teatro da Crueldade, retoma-se de alguma forma a mística

⁹⁸ A experiência que abordamos aqui, pauta-se nos estudos de Jorge Larrosa, ou seja, a experiência é aquela que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma” (LARROSA, 2002, p. 26, grifo do autor).

balinesa, a cena primitiva onde o canto, a dança, a festa, a alegria, a liberdade tem vez e lugar. O Teatro da Crueldade, ou melhor, toda a criação que se funda nessa vertente integrativa, que busca a criação de algo novo por intermédio de uma manifestação já existente, lida com uma humildade necessária ao campo das artes. Artaud, como já dito nesse trabalho, assim como Nietzsche e Deleuze, foram pensadores rebeldes, subversivos e, por essas características, revolucionários, mas, diante de todo esses atributos, podemos dizer que tais pensadores, mesmo sendo considerado os mal vistos e mal quistos, foram pensadores humildes, sábios e caridosos, pois não tiveram a pretensão de olhar tanto para a filosofia, quanto para a arte, de forma soberba, com vontade de consolidar uma supremacia. Eles contestavam, mas na intenção de mostrar outras possibilidades. O fato de serem pensadores que criaram a partir de uma atenção dada a um conhecimento anterior mostra que a finalidade destes não era criar uma superioridade entre os saberes e nem promover uma hierarquia, mas mostrar que existe um movimento sempre inovador escondido nos entremeios tanto da filosofia quando da arte, do teatro. E é pela intervenção dessa forma de pensar e conhecer que cada um deles, em seus territórios, foram criando seus espaços transgressores, foram criando suas zonas de violação e, com isso, algumas mudanças radicais, por isso se consolidaram como importantes pensadores para toda uma geração.

O Teatro da Crueldade é tão singular, tão autêntico, que se Artaud não tivesse tido a humildade e integridade de dizer qual foi a incitação que o levou a cria-lo, certamente não saberíamos que teria sido o Teatro de Bali. Poderíamos fazer um vínculo com o teatro oriental, mas a especificidade balinesa nos seria suprimida. Mas concomitantemente, pela mesma singularidade e autenticidade, o Teatro da Crueldade, pela forma com que foi constituído e se consolidando, se fez uma manifestação única, forte, capaz de firmar sua autonomia e seguir seu percurso independente do Teatro de Bali. O que é interessante é esse vínculo que permite a autenticidade. Vínculo que fortalece uma base, mas não faz raiz. Sabemos que o no Teatro da Crueldade há uma considerável participação oriental, mas ele se tornou um movimento independente. Trágico, dionisíaco, ritualístico, portanto, próprio. E é nesse entendimento que pensamos a interferência desse teatro, do pensamento artaudiano na cena artística contemporânea. Como vínculo que possibilita a autenticidade de outros movimentos. Como vínculo capaz de firmar uma seriedade, de mostrar que ainda temos muito que fazer pelo contexto da arte que se encontra marginalizada e, dentro desse contexto, fortalecer com muita pesquisa, estudo e seriedade, as artes da margem. Não foi à toa que Artaud foi considerado um pensador polêmico e o seu Teatro da Crueldade como uma afronta.

Indubitavelmente que Artaud passou por muitas dificuldades e foi um trabalho constante a elaboração do seu teatro.

Diante dessas circunstâncias, o Teatro da Crueldade pode ser pensado, como já dissemos, como o embrião que proporcionou uma reviravolta no cenário teatral. Claro que o teatro alcançou outras dimensões e foi expandindo seus horizontes. Não queremos colocar, hoje, o teatro de Artaud como sendo uma nova proposta, como um teatro novo, inusitado, visto que muitas coisas mudaram da sua época para cá. Porém, queremos pontuar sua eficiência para a constituição de um cenário artístico renovado. A incitação artaudiana segue o processo transformador do teatro e se encontra presente nos pensamentos inovadores e transgressores que visam escapar da ordem e da norma, visto que ainda existem inúmeras barreiras para serem ultrapassadas e de que ainda muitas coisas poderão revolucionar, de diversas formas, o contexto teatral. Talvez seja nisso que consista a atual necessidade do Teatro da Crueldade, pois este é aquele que nunca se contenta, que está sempre descobrindo novos e distintos rumos e é por isso que nunca será e estará ultrapassado, mas sim, agindo na reafirmação e urgência do teatro, que assim como a peste, precisa continuar provocando seus abalos, rupturas e desconfortos, levando para a cena aquilo que incomoda, que choca, abrindo espaços para tudo o que, segundo Manoel de Barros (2010), a sociedade rejeita, pisa e mijá em cima.

Para finalizar a nossa (des)dobra do Teatro da Crueldade, abordaremos um termo/conceito artaudiano muito importante ao teatro de Artaud, o do CsO. Além de ser o CsO muito importante para Artaud, ele se faz um espaço para que possamos, em um último ensejo, arrematar a potência trágica e dionisíaca em um corpo que, teatralmente, é subversivo, portanto, cruel.

III.III – Do Teatro da Crueldade: palco do Corpo sem Órgãos

“Pois bem, imaginei um teatro da crueldade que dança e que berra para fazer cair os órgãos e varrê-los de todos os micróbios, e na anatomia sem fendas-feridas do homem, já limpa de tudo o que era lixo, fazer sem deus reinar a saúde”

ARTAUD

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, no **Mil platôs Volume 3**,

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? Respalhado 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 quando Deleuze foram investigadores da potência revolucionária do corpo, corpo esse que anseia, assim como Zaratustra, por uma dança nunca dançada, uma dança para além de todos os céus (NIETZSCHE, 2008). 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 vazio 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, dionisiaca, 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 perversos, 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 Lins (1999, p. 68), troca de

pele e de natureza, ou, segundo Azevedo (2009, p. 192), é um corpo disponível: “aquele que permite; que não se isola do fluxo dos acontecimentos ao redor de si” e ainda, “aquele capaz das respostas espontâneas e novas que somente a ausência de preconceitos e defesas maiores contra o mundo podem assegurar”. 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 Artaud (apud LINS, 1999, p. 116), um louco autêntico, ou seja, “aquele que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis”.

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 ato de descolonizar compreende uma verdadeira revolução. Descolonizar é ato revolucionário e um ato revolucionário de descolonização do corpo, no intuito de criar para si um CsO, precisa ser urgentemente repensado, pois

Todo mundo denomina uma revolução como algo necessário, mas não sei se muita gente já pensou que esta revolução não seria verdadeira, enquanto não fosse física e materialmente completa, enquanto não se voltasse para o homem, para o próprio corpo do homem e não se decidisse enfim a lhe pedir para *mudar*. Ora, o corpo se tornou desasseado e mau porque vivemos num mundo desasseado e mau que não quer que o corpo humano seja mudado, e que soube dispor de todas as maneiras, em todos os pontos necessários, seu oculto e tenebroso bando de forçados para impedi-lo de mudar. (ARTAUD apud VIRMAUX, 1990, p. 322-323, grifo do autor).

E ainda,

Não haverá revolução política ou moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso, nas suas mais elementares e mais simples reações nervosas e orgânicas através da sórdida influência de todos os centros duvidosos de iniciados, que, bem aquecidos nos aquecedores de seu psiquismo zombam tanto das revoluções quanto das guerras, certos que a ordem anatômica sobre a qual está baseada tanto a

existência quanto a duração da sociedade atual não poderia ser mudada (IBDEM, 1990, p. 323).

O que nos elucida 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.

Destemido, também, é uma característica do CsO. Podemos usar esse termo dividindo-o em dois para assim expandirmos nossa reflexão acerca do assunto que aqui propomos. A primeira divisão/reflexão que podemos fazer é que o CsO é um corpo que não teme os seus desafios, os seus limites e imposições. É um corpo que também afronta tudo e todos que desejam de alguma forma aprisiona-lo. A segunda divisão/reflexão pertinente ao caso ocorre pelo fato de que o CsO é, certamente, um corpo temido. Temido até mesmo pelo próprio corpo, pois o CsO é um corpo desconfortável, incomodado e o que podemos notar é que desde sempre o corpo está acostumado com o conforto. O corpo que é combatido pelo CsO é esse Corpo-confortável, esse Corpo-cômodo, esse Corpo-acostumado e seguindo nessa perspectiva podemos ressaltar que o CsO pode ser facilmente reconhecido como Corpo destemido e temido ao mesmo tempo, ou, nas palavras de Deleuze (2003), um corpo esquizofrênico.

Outra contribuição de Deleuze e Guattari é a de podermos pensar o CsO sobre um plano de pensamento acerca do rosto, da rostidade e do tique, pois, esse tripé possibilitou a tais filósofos, no **Mil platôs Vol. 3**, investigar o que seria criar para si um CsO. Combatendo o rosto, Deleuze e Guattari combatem toda uma organização social anteposta como certa, pronta e acabada. Eles combatem, contudo o ‘muro branco’ das significações e os ‘buracos negros’ da subjetividade. Socialmente falando somos ‘indivíduos’ com características definidas. Temos um rosto e esse rosto comporta as rostidades e estas por sua vez são

produções sociais de rosto. Segundo Deleuze e Guattari (1996) o rosto é uma política, sendo assim, ao fazermos um diálogo com o corpo, podemos dizer que este também é uma política. Aqui o corpo pode ser pensado como rosto, como algo pré-estabelecido e as rostidades são os rótulos desse corpo/rosto. Existe um corpo/rosto específico, imposto, culturalmente aceito, identificado e aderido. Segundo Quilici (2004), “o corpo é “organizado” de uma certa forma, em função de uma ordem maior a que ele está ligado: a ordem social” e que “constrói-se um corpo organizado, em função de certos imperativos sociais. Uma operação de fabricação que, no nosso caso, torna o corpo funcional, dócil, produtivo, adaptado (p. 201, grifo do autor). Tudo isso são mecanismos para limitar o corpo, para tirá-lo de sua condição de cria e criador. São também mecanismos de decodificação, que segregam, que colocam em termos de melhor ou pior, inferior ou superior e esses mecanismos, esses traços sociais, são passados adiantes e aceitos muitas vezes sem contestação. Nas palavras de Deleuze e Guattari as especificidades/rostidades determinam a função, importância e colocação dos rostos:

Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões rebeldes às significações conformes (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.32).

Contudo, conhecendo essa organização social onde estão submersos os corpos, os rostos, os filósofos franceses nos convidam, assim como fez Artaud ao nos apresentar o CsO, a desfazer os rostos, a nos desfazer das rostidades. O rosto é, aqui, o órgão do qual o corpo quer se libertar. O CsO não tem rosto e nem rostidade. Desfazer desse rosto é, segundo Deleuze e Guattari, tornar-se imperceptível, clandestino, é ultrapassar o muro branco do significante e sair do buraco negro da subjetividade. Desfazer os traços de rostidade é desfazer também a organização do rosto. O CsO borra o rosto e apaga as rostidades, ao mesmo tempo que é um rosto borrado e rostidades metamorfoseantes, em devires. É no processo de ir desfazendo o rosto e tirando o corpo de sua organização é que vamos descobrindo as múltiplas faces de um rosto, as inúmeras possibilidades de um corpo. Não sabemos o que esconde um rosto⁹⁹. Não conseguiremos responder o que pode o corpo¹⁰⁰. Na filosofia de Deleuze e Guattari o corpo desfeito de seu rosto é um espaço desconhecido, fora da lei. É um corpo/rosto com tique. E o que viria a ser o tique? “É precisamente a luta sempre recomeçada

⁹⁹ “Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 38).

¹⁰⁰ Pergunta feita por Spinoza, em seu livro: **Ética**.

entre um traço de rostidade, que tenta escapar da organização soberana do rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 58). Sendo assim, podemos, nessa perspectiva, pensar o CsO como um corpo com tiques. Ainda nesse contexto podemos acrescentar que, culturalmente falando, podemos observar no cotidiano, vários corpos-tiques que desestruturam a noção de belo, de correto, os binarismos, entre outros. No entanto, relacionar o CsO ao desfazimento do rosto e das rostidades e aponta-lo como um tique que destorce, desestabiliza e desfigura a norma se faz muito pertinente, pois é isso que o CsO almeja e é.

O CsO é uma relação de abertura com o mundo e ao mesmo tempo ele é a abertura do mundo: um corpo-mundo-sem órgãos que pode ser feito, desfeito e refeito a qualquer momento. O que importa quando pensamos sobre CsO, é entendermos que ele é fluxo, ele é sempre estrangeiro, conhecido e desconhecido de nós e por nós mesmos, ele é clandestino, no entanto, um espaço por onde perambulam, perpassam as intensidades: “é somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, *continuum* de intensidades” (DELEUZE; GUATTARI 1996, p. 24, grifo do autor). E no Teatro da Crueldade, esse corpo tem vez, esse corpo dança, ele é bem quisto e bem visto pela crueldade artaudiana, por ser ele mesmo, a crueldade por excelência. No jogo teatral de Artaud, o ator precisa descobrir e se descobrir como CsO, ou seja, destituído de suas vaidades, de suas imposições, das suas regras e pessoalidades (não que ele vá se transformar radicalmente, mas se abrir ao novo, às novas descobertas, ou seja, estar isento de armadilhas), da sua comercialização e da comercialização da sua arte. Artaud repudiou esse processo mercantil da arte, do teatro, por isso pensou o Teatro da Crueldade e por consequência pensou o CsO. Um teatro liberto só seria realizado por um corpo liberto. Um teatro/mundo aberto à diversidade, pensando deleuze-guattarianamente, só se efetiva com corpos transgressores, desprendidos. Por tais fatos, reafirmamos a importância do CsO nos pensamentos sobre o Teatro da Crueldade de Artaud. Um não existiria sem o outro. Um corpo rigidamente organizado não poderia dar conta da dimensão teatral artaudiana e, o Teatro da Crueldade, ficaria interdito caso não fosse realizado pela ação subversiva de um, ou de vários CsO.

“O teatro, assim como a palavra, tem necessidade de ser deixado livre”

ARTAUD

De muitas outras maneiras poderíamos ter (des)dobrado o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, visto que esse é um campo abrangente e que outras vertentes seriam também plausíveis e proporcionariam produtivas reflexões. Propor uma conclusão diante desse contexto seria como ir contra um movimento que, por essência, é nômade, desterritorializante, estrangeiro. Por isso que pensamos em “dobra (in)conclusiva”, rizomática, pois esta permite outros desdobramentos. Essa (in)conclusão, ou o desfecho de um trabalho inconclusivo, visa dar margens para outros trabalhos, pois sabemos que, como toda pesquisa, ele é falho, cheio de frestas e digno de outros aprofundamentos. E quiçá, aprofundamentos em assuntos que esta investigação deixou em aberto.

Abordar o cenário do Teatro da Crueldade tendo como suporte teórico pensadores rebeldes tais como Nietzsche, Artaud e Deleuze é um grande desafio. É correr riscos incessantemente, como diz Deleuze. É lidar com uma literatura desconcertante, de difícil compreensão, enfim, uma literatura mista, pois são obras que lidam com diversas abordagens em um mesmo livro. Nietzsche, Artaud e Deleuze foram precursores de um pensamento entrelaçado pela filosofia, pela arte e pela vida e, cada uma dessas especificidades, é muito abrangente. Ser detentor de um pensamento que agencia essas especificidades é uma tarefa para poucos, pois ela carrega uma complexidade muito grande. Agora, propor uma (des)dobra do Teatro da Crueldade, tendo como base tais pensamentos é se colocar em desequilíbrio a todo o momento, é não saber onde vai dar e nem se algo vai surgir e, tão logo, esse algo vai ganhando forma. Uma criação pelo caos. E como colocar ordem nesse caos? Talvez esse tenha sido o maior desafio. Desafio esse que desconfiávamos não termos cumprido ao pé da letra por termos lidado com pensamentos nada lineares, nada esclarecedores e algumas vezes contraditórios¹⁰¹. Sendo assim, o que conseguimos fazer foi ter proposto e disposto um pensamento que, ajuntando-se a esses pensadores, fosse capaz de propor uma leitura, uma reflexão, uma filosofia de vida criativa/artística do Teatro da Crueldade respaldada por um fluxo trágico, dionisíaco, alegre, transgressor, subversivo e extremamente revolucionário.

Durante muitas páginas falamos do Trágico, de Dioniso, da Crueldade, do Teatro da Crueldade e da amizade que supostamente acreditamos ter tido entre cada uma dessas peculiaridades. Sabemos que por especificidades evidentes, o trágico se difere da crueldade, a crueldade se difere de Dioniso e Dioniso se difere do trágico¹⁰², porém, essas diferenças não

¹⁰¹ Assim como a vida, o pensamento é inconstante. Os pensamentos do jovem Nietzsche se diferem dos pensamentos do Nietzsche em idade mais avançada. Artaud, por sua vez, por lidar com a loucura e lucidez, se contradiz em alguns de seus relatos. Ora ele diz uma coisa, ora outra.

¹⁰² A Tragédia, Dioniso e o Teatro da Crueldade, até mesmo pela cronologia, se diferem. Um texto, assim como um espetáculo, pode ser considerado uma tragédia, desde que possuem elementos que a constituem: Hybris,

impedem que eles se comuniquem e que, em cada um deles existam parcelas/potências uns dos outros. Sendo assim, nossa intenção não era nos ater no que difere cada um, mas sim, em saber o que o trágico nietzschiano e Dioniso emprestaram ao Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Ou mais ainda, e talvez o mais admissível, por uma leitura dessas literaturas, dessas peculiaridades, termos tido a pretensão de observarmos atentamente o teatro artaudiano ao ponto de extrairmos desse, manifestações trágico-dionisíacas. Uma leitura, uma interferência, uma recepção é sempre muito singular e, é por conta dessa singularidade que existem as contradições e que existirão os contras a essa investigação. E, tal fato, é muito importante para o campo das pesquisas, visto que a insatisfação e o inquietamento, motivos pelos quais essa dissertação surgiu, são propulsores de outros estudos.

Diante de tudo o que foi lido para a escrita desse trabalho, e das reflexões, nos veio ao pensamento, inúmeras vezes, que as averiguações tanto de Nietzsche quanto de Artaud e Deleuze foram averiguações muito sérias e, cada um deles, dois pela filosofia e um pelo teatro, almejavam grandes realizações. Porém, diante do contexto social vivido por cada um deles, podemos levantar uma questão: até que ponto esses pensadores rebeldes conseguiram realizar o que almejavam? Sabemos que a arma de Nietzsche e de Deleuze foi a filosofia, a escrita e, por intermédio dela é que eles expuseram suas revoltas e revoluções. Artaud, mesmo usando da escrita, optou pela prática para a difusão dos seus pensamentos, seja no teatro, no rádio ou no cinema. Com isso podemos dizer que, dentro das possibilidades, cada um foi transgressor. Evidenciamos também que, certamente, muitas coisas ficaram somente na vontade de ter escrito e feito. Não se consegue uma realização plena de seus anseios, ainda mais quando se trata de pensadores que são extremamente subversivos e insaciáveis. O que não podemos excluir é a força das escrituras e práticas desses pensadores que movimentaram e movimentam outros posicionamentos. Talvez eles estivessem arquitetando planos para que fossem realizados e aprofundados posteriormente. Artaud mesmo não teve muito tempo para intensificar reflexões acerca do Teatro da Crueldade. Seus admiradores e adeptos dessa vertente teatral é que fizeram isso, claro, não como Artaud faria, mas de uma forma atualizada e transferida ao presente contexto. Diante disso, no processo de agenciar/atualizar o

Pathos, Ágon (conflito), Anankê (Destino, inevitabilidade), Peripécia, Reconhecimento, Catástrofe (desenlace trágico) e a catarse. Já Dioniso, mesmo sendo um deus trágico como apresentamos aqui, não necessita, para a sua aparição e ação, seguir um enredo tal como postulado à tragédia. A Crueldade e o Teatro da Crueldade, enlaçados por uma potência trágico-dionisíaca, não pretende reviver a tragédia assim como ignora a sequência de ações que a esta é inerente. É um teatro ligado ao envolvimento muito mais que a catarse. Nele não se observa, distancamente, mas se vive junto com os atores, o duplo sim à vida em cena. O Teatro da Crueldade se difere de Dioniso, pela obviedade de não ser um teatro-deus, mas um teatro, um movimento artístico, onde os deuses se manifestam. O Teatro da Crueldade é uma vertente do teatro e Dioniso, por consagração nos ditirambos, foi nomeado o deus do teatro. Sendo assim, Teatro da Crueldade é uma coisa e Dioniso é outra.

pensamento tendo como respaldo esses pensadores, o cuidado tomado com essa pesquisa precisou ser redobrado. Não tivemos a pretensão de fazer uma resenha, um resumo, uma apreciação das obras desses autores. Muito menos de colocar como pensamento de Nietzsche, Artaud e Deleuze o que desenvolvemos aqui. Subsidiemo-nos nessas potências do pensamento, é claro, mas a responsabilidade de tudo o que foi redigido aqui, é nossa. Talvez nenhum deles tivessem tido, quando vivos, especificamente Artaud, a ideia de (des)dobrar o Teatro da Crueldade levando em consideração a tragédia de Nietzsche e Dioniso, mas deixaram pontas, portas abertas para que isso acontecesse. E o mesmo acontecerá com esse trabalho. Muitas peculiaridades acerca desse assunto estão submersas e obscurecidas por um pensamento que agora não quer, não pode e não vai se desvelar. Um dia, quem sabe, ao retornar a esse trabalho, aquilo que nesta ocasião está obscurecido já esteja aclarado.

Não podíamos deixar fora dessa (in)conclusão, a vida, já que falamos tanto sobre ela nessa investigação. 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 por a vida ser tudo isso, é 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 vida¹⁰³. 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. Segundo Silva (2015), o Teatro da Crueldade possui mais uma ação liminóide do que uma ação liminar, visto que a primeira oportuniza uma mudança temporária e a segunda uma mudança permanente. No entanto,

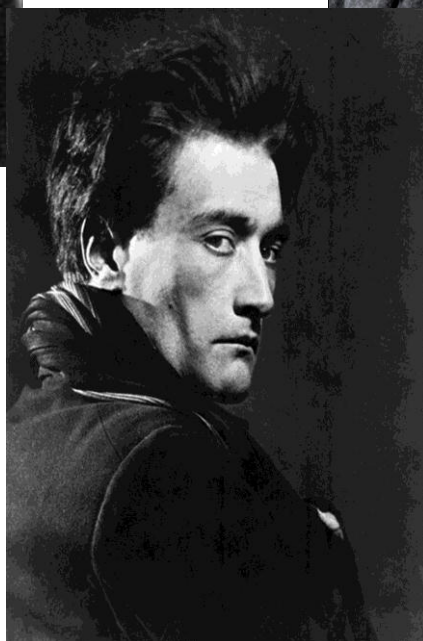
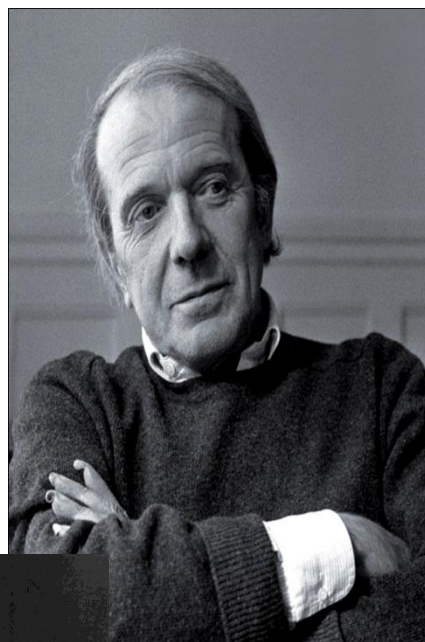
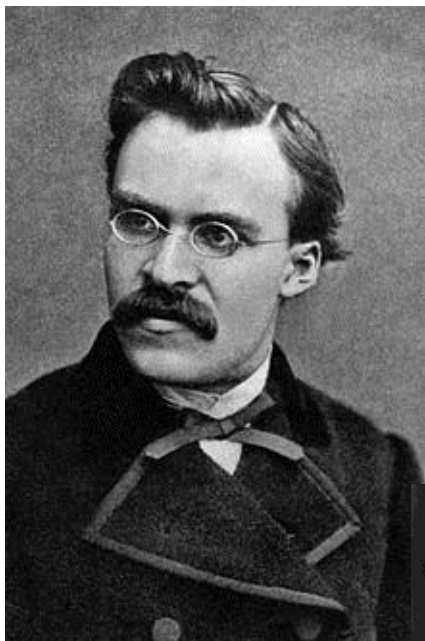
sabemos que a natureza desse teatro como liminóide não poderá mais, como intentava Artaud, transformar e renovar existencial e espiritualmente o Homem, mas também sabemos do potencial desse teatro em provocar ruídos; ruídos que, multiplicados e disseminados pelo mundo, podem fazer ruir o sistema. E se o sistema não ruir, ainda assim os ruídos solitários desse teatro darão vazão, uma vez mais, aos gritos daqueles que um dia apenas reivindicou dar à humanidade o espelho capaz de mostrar sua face cruel (SILVA, 2015, p. 185).

Pela citação de Silva conseguimos responder a questão proposta nessa (in)conclusão. Artaud intentou muitas coisas, porém não dependia apenas dele a realização plena de suas intenções e certamente que nem ele seria capaz de esgotar todo o seu repertório criativo e cumprir à risca os preceitos de seu teatro. Algumas coisas foram ousadas demais para a época e tais ousadias foram, de certa forma, negadas, combatidas, interrompidas e algumas abortadas. Porém, assim também como nos pontuou Silva, sabemos que o Teatro da Crueldade de Artaud fez ruir muitas certezas, muitas estéticas, muitas soberanias e hierarquias e a força disso tudo ainda preambula entre nós e move diversos movimentos artísticos¹⁰⁴. Unir o Trágico e Dioniso ao Teatro da Crueldade é o mesmo que unir forças a esse contexto de filosofia, de arte e de vida transgressora, cruel, subversiva e liberta de todas as amarras aprisionantes. É trazer ao contexto teatral artaudiano a alegria da tragédia e a rebeldia de Dioniso, ou melhor, é afirmar e reafirmar que no Teatro da Crueldade o riso trágico, como o

¹⁰³ “Quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p. 8). “A própria vida não é uma solução, a vida não tem nenhuma espécie de existência escolhida, consentida, determinada. Ela não é mais que uma série de apetites e de forças adversas, de pequenas contradições que levam a resultados ou abortam conforme as circunstâncias de um acaso odioso” (ARTAUD, 2004, p. 249-250).

¹⁰⁴ “É por isso que proponho um teatro da crueldade. Com essa mania de rebaixar tudo o que hoje pertence a nós todos, “crueldade”, quando pronunciei essa palavra, foi entendida por todo mundo como sendo “sangue”. Mas “teatro da crueldade” quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutualmente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais, ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelos correios sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso” (ARTAUD, 2006, p. 89, grifos do autor).

grito e as lamentações, compõe a encenação e Dioniso, como integrante do Olimpo, insufla a criação cênica.



Que este estudo seja rebelde a ponto de fazer a seriedade estremecer e quem sabe, assim, contribuir com o agenciamento de um território científico capaz de acolher produções desejantes, desterritorializantes, errantes, que afetam, incomodam, agridem as regras, transbordam de vida e em vida os pensamentos sufocados pelo costumeiramente aceito, enfim, produções detestáveis e, no entanto, não menos importantes. Que a Crueldade persista. Que sejamos pensadores cruéis da Crueldade que à vida é inerente.

RODRIGO PEIXOTO

REFERÊNCIAS

ALLIEZ, Éric (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coordenação de Tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ARÊDES. José de Almeida Pereira. Foucault: da Morte do Sujeito ao Sujeito da Morte. In: **Philosophica** 8, Lisboa, 1996, pp. 37-49. Disponível em: {<http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/philosophica/8/4.pdf>}. Acesso em: 05/01/2016.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. 16ª ed. Trad.: Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, s/a.

ARTAUD, Antonin. **Carta a los Poderes**. Trad.: Juan Andralis y Mario Pellegrini. 3ª ed. Buenos Aires: Argonauta, 2012.

_____. **História Viva de Artaud-Momo**. Trad.: Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1995.

_____. **Linguagem e vida**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **O Pesa-Nervos**. Trad.: Joaquim Afonso. Lisboa: Hiena Editora, 1991.

_____. **O teatro e seu duplo**. Trad.: Teixeira Coelho. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Os Tarahumaras**. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

_____. **Para terminar com el juicio de dios y otros poemas**. Trad.: María Irene Bordaberry. Buenos Aires: Ediciones Calden, 1975a.

_____. **Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da Crueldade**. Trad.: Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

_____. **Van Gogh: o suicida da sociedade**. 2ª ed. Trad.: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BITTENCOURT, Renato Nunes. O problema do Crucificado na crítica de Nietzsche ao Cristianismo. In: **Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche – 1º semestre 2008 – Vol.1 – nº1** – pp. 84-97. Disponível em: {<http://tragica.org/artigos/01/08-renato.pdf>}. Acesso em: 08/09/2016.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro o fragmento**. Trad.: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad.: Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. **Estética Teatral: textos de Platão a Brecht**. 2ª ed. Trad.: Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. II. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

BRITO, Nathália de Sá. **Estudo do mito no teatro da crueldade de Antonin Artaud**. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CARDOSO, Ricardo Cezar. **Antonin Artaud: por uma metafísica cruel**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Rio de Janeiro, 2006.

DAWSEY, John C. Cena Expandida: Boias-Frias e Teatro da Crueldade. In: **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 1, n. 2, p. 19-34, out 2014/mar 2015. Disponível em: {<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/34766>}. Acesso em: 15/06/2016.

DELEUZE, Gilles. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Disponível em: {<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>}. Acesso em: 19/05/2016.

_____. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Trad.: Luíz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. **Cinco proposições sobre a psicanálise**. Disponível em: {<http://bibliotecanomade.blogspot.com.br/p/arquivos-em-pdf.html>}. Acesso em: 19/05/2016.

_____. **Conversações (1972-1990)**. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Crítica e clínica**. 2ª ed. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Diferença e Repetição**. Trad.: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. **Empirismo e Subjetividade: ensaios sobre a natureza humana segundo Hume**. 2ª ed. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Trad.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. **Foucault**. Trad.: Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **Lógica do Sentido**. 4ª ed. Trad.: Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Nietzsche**. Trad.: Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2014.

_____. **Nietzsche e a filosofia.** Trad.: António M. Magalhães. 2ª ed. Porto: Rés-Editora, 2001.

_____. **Sobre teatro:** Um manifesto de menos; O esgotado. Trad.: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

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.

_____; _____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____; _____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Trad.: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____; _____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 4. Trad.: Suely Rolnik. São Paulo, Editora 34, 2012.

_____; _____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Trad.: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____; _____. **O anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia 1. 2ª ed. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011a.

_____; _____. **O que é a filosofia?** Trad.: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Trad.: José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** Trad.: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Enlouquecer o Subjétil.** Trad.: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

DETENNE, Marcel. **Dioniso a cielo abierto.** Trad.: Margarita Mizraji. 3ª ed. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.

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. **Antonin Artaud e o teatro da crueldade.** Trad.: Sylvie Lins. 2001.

_____. **Nietzsche y' Artaud:** por una ética de la crueldad. Trad.: Stella Mastrángelo. Madrid, Espanha: Siglo veintiuno editores, 1996.

_____. **Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad.** Disponível em: {<https://pt.scribd.com/doc/311446004/Nietzsche-Y-Artaud-Crueldad>}. Acesso em: 27/10/2016.

FEUERBACH, Ludwig. **Princípios da Filosofia do Futuro e outros escritos.** Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **A essência do cristianismo.** 2ª ed. Trad.: Adriana Veríssimo Serrão. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Anti-Édipo:** introdução à vida não-fascista. Disponível em: {<http://www.portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/vidanaofascista.pdf>}. Acesso em: 19/05/2016.

_____. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. 8ª ed. Trad.: Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. La peinture de Manet. In: SAISON, M. (Dir.) **La peinture de Manet.** Suivi de Michel Foucault, un regard. Paris: Seuil, 2004, p. 21-47.

_____. **Microfísica do Poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **O corpo utópico; As heterotopias.** Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRANÇA, Virginia Suzana de Azevedo. **Da crueldade em Nietzsche.** Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Filosofia, Recife, 2003.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GALLO, Sílvio. Entre Édipos e o Anti-Édipo: estratégias para uma vida não-fascista. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não fascista.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo.** 2ª ed. Trad.: Maria Cristina Meneses. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

_____. **Movimento Total – O corpo e a Dança.** Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

GUATTARI, Félix. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Félix Guattari, Suely Rolnik. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HEIDEGGER, Martin. A sentença nietzschiana “Deus está morto”. In: **Natureza Humana**. São Paulo, nº 02, jul./dez. 2003, pp. 471-526. Disponível em: {http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302003000200008}. Acesso em: 20/07/2016.

_____. **Ensaaios e Conferências**. Trad.: Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____. **Nietzsche: metafísica e niilismo**. Trad.: Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

HEUSER, Ester Maria Dreher. **Pensar em Deleuze: violência e empirismo no ensino da filosofia**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010.

HOLLOWAY, Richard. **Olhando a distância**. Trad.: Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e religião**. Trad.: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1978.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. In: Revista Brasileira de Educação, nº 19, JAN/ABR, 2002.

_____. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. 5ª ed. Trad.: Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Além do Drama: O Pós e o Pré-Dramático. In: **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 1, n. 2, p. 4-18, outubro 2014/março 2015. Disponível em: {<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/34765>}. Acesso em: 15/06/2016.

_____. **Teatro pós-dramático**. Trad.: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. **Estética como acontecimento – O Corpo sem Órgãos**. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

_____. Por uma leitura rizomática. In: **História Revista**. Goiânia, nº 01, jan./jun. 2010, pp. 55-73.

MACHADO, Roberto. Arte, ciência, filosofia. In: MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. **O nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

MARTON, Scarlett. **Extravagâncias. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche**. 3ª ed. São Paulo: Discurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Trad.: Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. **O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Trad.: Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

NABAIS, Nuno. **Metafísica do Trágico**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A gaia ciência**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **A visão dionisiaca do mundo, e outros textos de juventude**. Trad.: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. 18ª ed. Trad.: Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Ecce Homo: como cheguei a ser o que sou**. Trad.: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Humano, demasiadamente humano**. 3ª ed. Trad.: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/a.

_____. **Le crépuscule des idoles ou comment on philosophe au marteau**. Trad.: d'Henri Albert. França: Bibliothèque Mediations, 1973.

_____. **O Anticristo**. Trad.: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo**. Trad.: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Alexandre Silva. **Ator, sator, satori: labor e torpor na arte de personificar**. Goiânia: Editora UFG, 2012.

OLIVEIRA, Jelson Roberto de. Nietzsche e o Heráclito que ri: solidão, alegria trágica e devir inocente. In: **Veritas**. Porto Alegre, nº 3, set./dez. 2010, pp. 217-235.

OLIVEIRA, Wanderley Cardoso de. Espinosa: um Pedagogo da Alegria? In: **Metanóia**. São João del-Rei, nº 2, julho de 2000, pp. 45-55.

PANNEK, Wolfgang. Esquizopresença – contextualização filosófica de um novo conceito nas artes performáticas. In: **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 33-48, abr./set. 2014. Disponível em: {<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/29006>}. Acesso em: 15/06/2016.

PASCALI, Maria Júlia. **Hiochan**: carta a um artista japonês. Acesso aos arquivos pessoais da pesquisadora em: 20, out, 2009.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs). **Pista do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Renato Amado. Espaços imaginários: A linguagem artaudiana cartografada por Foucault. In: JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque; VEIGA-NETO, Alfredo; FILHO, Alípio de Souza. **Cartografias de Foucault**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei**: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PETRONILIO, Paulo. Aporias da performance na arte contemporânea. In: **La obra de arte contemporânea I Simulacros, (Di)simulaciones estéticas y performances**. Luso- Española de Ediciones, Salamanca, 2015.

_____. Corpo-Transe no Candomblé: Performance e cotidiano. In: **Artefactum – Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia**, v. 8, n. 1, 2014. Disponível em: {<http://artefactum.rafrom.com.br/index.php?journal=artefactum&page=article&op=view&path%5B%5D=247>}. Acesso em: 25/01/2015.

_____. **Gilles Deleuze e as dobras do sertão**. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2011.

_____. Performances de um corpo infame: dança e Cultura. In: . In: **Artefactum – Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia**, v. 10, n. 1, 2015. Disponível em: {<http://artefactum.rafrom.com.br/index.php?journal=artefactum&page=article&op=view&path%5B%5D=657>}. Acesso em: 25/01/2016.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

ROSSET, Clément. **Alegria**: a força maior. Trad.: Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SALES, Alessandro Carvalho. **Deleuze**: pensamento e acordo discordante. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

SALLES, Nara. **Sentidos**: UMA INSTAURAÇÃO CÊNICA - Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud. Tese de Doutorado - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa:** projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. In **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. Vol 2. N1 (2011). Acesso em: 15/05/2014. Disponível em: {<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>}.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad.: M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença:** Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SERRES, Michel. **Atlas**. Trad.: Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1995.

SILVA, Edson Fernando Santos da. Teatro Ritual: por uma poética da crueldade. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança III** – Pesquisas do CIRANDA – Círculo Antropológico da Dança. Florianópolis: Insular, 2015.

SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Trad.: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. 2ª ed. Trad.: Christine Greiner, Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 edições, 2012.

_____. **Por que é o corpo sem órgãos**. Trad.: Cíntia Vieira da Silva. Alegrar, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Trad. de Joana Angélica d'Ávila. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. 2ª ed. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo**. Trad.: Caio Liudvik. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad.: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze:** uma filosofia do acontecimento. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **O vocabulário de Deleuze**. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Sinergia: Ediouro, 2009.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

Capa – Imagem de fundo. Disponível em: {<http://lgoarte.blogspot.com.br/2012/04/composicao-plastica-composicaoplastica.html>}.

Capa – Portrait of Antonin Artaud, de André Masson. Disponível em: {https://media.mutualart.com/Images/2009_03/12/0016/84490/84490_7ac6a63e-89c0-48cd-8038-4ce746634cb6_-1_570.Jpeg}.

Imagem da Dedicatória. Disponível em: {<https://markdorrance.files.wordpress.com/2012/05/artaud-self-portrait-19461.jpg>}.

Imagem de Antonin Artaud. Disponível em: {<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/00/2c/7c/002c7c806d275f0800a111a8a9565ab1.jpg>}.

Imagem de Friedrich Nietzsche. Disponível em: {<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f4/Nietzsche187c.jpg/220px-Nietzsche187c.jpg>}.

Imagem de Gilles Deleuze. Disponível em: {<https://arazao inadequada.files.wordpress.com/2013/06/deleuze3.jpg>}.