

Força e devir no teatro de Antonin Artaud

Judson Forlan Gonzaga Cabral ¹

Resumo: O presente artigo apresenta o debate acerca de um corpo que investe na produção de um teatro-vida. Um teatro que coloca em jogo outras maneiras de experimentar o acontecimento artístico bem como a possibilidade de emergir outras formas de percepções. Para tanto, tratamos parte das propostas do artista Antonin Artaud à luz dos conceitos do filósofo Gilles Deleuze buscando com isso converter a arte no problema da criação dos possíveis. Ou, dito de outra maneira, a arte como produtora de novos devires que nos permitem examinar de que forma o mundo objetivo permite uma produção subjetiva de novidade, ou seja, uma criação.

18

Palavra-Chave: Teatro-Vida. Força. Devir. Artaud. Deleuze.

Abstract: This article presents the debate regarding a body that invests in the production of a theater-life. A theater that puts in question other ways to experiment the artistic happening, as well as the possibility of emergence of other forms of perception. In order to achieve that, it starts from the work of the artist Antonin Artaud under the influence of the philosopher Gilles Deleuze. Searching how to convert art into the problem of the creation of possibles. Or, put in another way, art as creator of new becoming that allow us to examine the way that the objective world allows a subjective production of the new, the creation.

Keywords: Theater-Live. Force. Becoming. Artaud. Deleuze.

¹ Doutorando em Ciências Sociais pelo PEPG-PUC, pesquisador do NEAMP (Núcleo de Estudo em Arte, Mídia e Política da PUCSP), Artista-Educador. E-mail: judporo@gmail.com

Introdução

Se a arte torna-se interessante quando tem o poder de afetar, de alterar os sentidos, despertar percepções e estimular o pensamento crítico ou criativo para arrancar o espectador da inércia e lançá-lo a uma experiência outra, que não é a que ele vive cotidianamente, é porque ela de alguma maneira abre uma fenda entre o sujeito e o mundo, pois produz uma força que afeta nossos corpos e nos abre à novas percepções, que se materializarão em novos gestos, palavras, encontros etc. e que nesse sentido pode ter um efeito real de deslocamento da cartografia vigente.

Num mundo onde a lógica reinante é da produção e consumo cada vez mais rápido dos bens de produção materiais como também de subjetividades, ou seja, formas de vidas, esse outro espaço que emergiria e que se constituiria com essa arte promoveria uma suspensão na recepção, exigindo do espectador outro tipo de participação, outro tipo de encontro. O que é posto em jogo aqui é outra maneira de experimentar o acontecimento artístico e com isso converter a arte no problema da criação dos possíveis. Ou, dito de outra maneira, a arte como produtora de novos devires que nos permitiriam interrogar, à luz de Deleuze, acerca de que condições o mundo objetivo permite uma produção subjetiva de novidade, ou seja, uma criação.

A relação que essa arte estabelece não é mais a de transmissão de uma experiência, mas a do próprio experimentar. Nesse sentido, ela se deslocaria de uma arte figurativa, ou seja, uma arte ilustrativa, imitativa, documental, para uma arte figural como quer Jean-François Lyotard (2011), isto é, uma arte que a figura não se presta a significações do tipo de narração ou ilustração, mas está lá apenas como algo para o domínio do sensível. Ou mesmo “factual” no sentido de ser um registro de algo que “surge a sua frente como um fato” (LYOTARD, 2011, p.149), sem um significado a priori e sua verossimilhança. Uma arte das sensações que nos atravessa com suas forças, nos deslocando de um *Eu* e de um mundo que não nos permite pensar e ser fora do seu modelo.

Pensando nessa arte é que a presente comunicação se alia a Antonin Artaud, principalmente com sua concepção de Arte e Vida, de uma interferindo na outra, de uma arte e, aqui se referindo mais especificamente ao teatro, que se torna meio para construção de si e de possíveis, que imbricariam na criação de territórios alternativos àqueles ofertados ou mediados por essas tecnologias do poder vigente. Territórios esses que possam servir de meios para afirmar modos

outros de ocupar o espaço da casa, do tempo comunitário, de mobilizar condutas outras, de reinventar a corporeidade, de rascunhar uma existência outra. Um teatro que não se prende à representação de um sujeito ou de uma realidade previamente dada, mas que se torna o próprio espaço para o embate com essas constituições.

Força e devir no teatro

Artaud sempre reivindicou que o teatro criasse seu próprio espaço e que não fosse mera representação de conflitos sociais, e sim, que fosse um espaço de contínua criação, de feitura e desmanche do homem e do mundo que habita. Para isso, ele insistia na destruição do teatro ocidental como ele era feito e pensado, pois só assim poderia retomar um teatro que tocasse a vida. Artaud sonhava com um teatro que fosse o momento de confronto na qual toda existência era colocada em xeque.

O Teatro que Artaud buscava era um teatro que colocasse em movimento a sensibilidade, o espírito e a própria vida. O teatro artaudiano parte do que pode fremir a realidade. São temas cósmicos e universais que se dirigem ao homem total, em oposição ao homem psicológico, trancafiado em seus sentimentos. Quando Artaud e seu teatro incidem sobre a atualidade é para fazê-la transbordar, ir ao sentido do mais além, em outras palavras, o teatro abre uma fenda para passar uma espécie de matéria caótica, tornando sensível e visível. “É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente tornar-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto, que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro”. (ARTAUD *apud* Uno, 2007 p.39).

Antes de falar do teatro de Artaud seria de bom grado considerar a noção que Deleuze tem sobre o papel das forças na sensação estética. Em seus escritos sobre as artes, a ideia de força ocupa um lugar importante, principalmente, quando inserida a sua concepção da arte como não-representativa nem imitativa.

O papel das forças na obra de arte pode ser melhor verificado no livro *O que é a Filosofia*, principalmente na passagem em que Deleuze e Félix Guattari dedicam ao problema da definição da sensação estética na condição de “composto de *perceptos* e *afectos*”. Para os pensadores, a sensação estética corresponde a um “devir” na medida em que compreende um “torna-se” com o outro, isto é, abandonar as condições pessoais para inserir-se num mundo-outro. O modo como Deleuze e

Guattari explicam o desencadeamento do devir sensível passa pela noção de força, pois ela é a instância que nos faz encontrar com a linha de fuga de um devir. É no contato com as forças – que corresponde aos *perceptos* – apresentada numa obra de arte que o espectador (no caso do teatro) é levado na linha de fuga de devires, os quais correspondem aos *afectos*. As forças, nesse sentido, aparecem como instância diretamente responsável por desencadear a sensação naquele que entra em contato com a obra de arte. Deleuze anuncia que o principal objetivo de uma arte reside em proporcionar forças ou tornar sensíveis as forças presentes no mundo. Forças que se tornam insubordinadas, já que não se submete ao organismo, à significação, mas produz desvios, adquirindo novos sentidos. Força ativa marcada pelo poder de transformação. Força irreduzível às funções de adaptação, conservação e utilidade da vida.

Baseando-se nessa noção é que entendemos a recusa de Deleuze em considerar a arte como figuração, pois ele está supondo que na figuração se trata de ilustrar um objeto através da reprodução de suas formas. Diferente disso, para o autor, a arte, seja ela música, literatura, artes plásticas, dança ou teatro deve ser “instrumento para traçar as linhas da vida”, isto é, para produzir os “devires reais” que estão presente na vida. (DELEUZE; GUATTARI, 2008).

21

Vida essa que é investida por padrões majoritários, isto é, por modelos. Sendo o devir, portanto, uma espécie de recusa desse padrão majoritário que levaria todos a certo reconhecimento como padrão oficial o homem-branco-macho-adulto-europeu, significando de tal maneira uma medida em relação a qual todos devem acompanhar. O devir em Deleuze, seja ele devir-menor, devir-mulher, devir-criança, devir-molécula, devir-animal ou qualquer outro, tem como ação arrastar para fora do padrão majoritário. Todos os devires dão nascimento a outros modos de existência que não se reconhecem no padrão majoritário ou, se quiser, universal nenhum, pois nos devires são múltiplas as existências sem nenhum se impor ao outro. Se o padrão remete a um modelo de poder – histórico, estrutural ou os dois ao mesmo tempo – o devir remete a uma potência do menor, na medida em que se desvia e faz desviar do modelo.

O devir é, nesse sentido, um modo de desertar o maior. Para Deleuze não existe devir-maior já que para o autor o tornar-se maior significa respeitar ou reiterar tanto as regras impostas como as maneiras do modelo. Os devires são como uma linha que passa entre o sujeito e o objeto, entre as categorias, entre

aquilo que se pode ver e nomear e os que não. Uma capacidade de infiltração, um certo gesto inaudível e imperceptível. Possibilita assim o aparecimento de novas paisagens, linhas que perturbam a percepção vigente. Há nisso uma espécie de exercício da ordem do “molecular” que leva para uma relação onde se deserta a centralidade do padrão majoritário.

Existe nisso uma contínua variação que não para de explorar a amplitude - seja por excesso ou por falta - o limiar representativo do padrão majoritário, ou seja, segundo Deleuze, a variação contínua seria o devir minoritário de todo mundo em oposição ao fato majoritário de ninguém. Ora, o teatro tomando como apoio tal perspectiva encontraria sua força na função antirrepresentativa ao traçar, compor de algum modo “uma figura da consciência minoritária, como potencialidade de cada um”. (DELEUZE, 2010, p.60).

Desse modo, podemos retomar Artaud na medida em que sua busca era por um teatro que se tornasse o espaço aonde nos serviríamos dele para remodelar a vida, um meio que possibilitasse tanto o ator como espectador exceder os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido, e assim, “torna-se senhor daquilo que ainda não existe, e que o faz nascer” (ARTAUD, 2006, p. 8). A potência da sua arte estando, portanto, na possibilidade de fugir das segmentarizações - balizas pelas quais o corpo e a vida passam - gerando um deslocamento que implica o abandono das formas de organização presentes nessas codificações.

Nesse teatro, a busca é por criar um espaço para que possa como diz Deleuze (1998, p. 75), “fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo”. É poder experimentar até o ponto que se esgota os possíveis e faz nascer como queria Artaud **uma vida** (grifo nosso), mas não uma vida que é reconhecida pelo exterior dos fatos, mas uma espécie de centro frágil e turbulento em que as formas não alcançaram. Isto nos permitiria o acesso a outros modos de existir trazendo a possibilidade de criar, por deslocamento, por resistência, novas relações, novos devires.

Um espaço como esse de um teatro que não mais busca apenas representar uma realidade com seu espaço-tempo que seria exterior a ele, mas estabelecer o seu próprio, permite uma experimentação de si próprio, fazendo-se escapar por todos os lados, promovendo linhas de fugas em busca de gestar ou evidenciar outras subjetividades, por conseguintes, outros modos de estar e agir no mundo, outras realidades com suas relações próprias.

Segundo Camille Dumoulié, *nunca* é uma obra de arte:

(...) que se opõe a uma ordem ou resiste a uma força; inversamente, é uma certa ordem do mundo ou uma estrutura social dada que, como rochedo, constitui uma força de resistência contra a corrente da vida. O artista [...] luta contra essas barreiras inventando gestos e relançando forças que restauram a continuidade do vivido, de tal modo que passam a criar linhas de fuga que são linhas de vida e expressões estéticas da potência (DUMOULIÉ, 2004, p.1).

Partindo do que nos diz Dumoulié, e sabendo o que nos diz Artaud, podemos concluir, a título provisório, que a intenção de Artaud com seu teatro foi a de experimentar algo próximo àquilo que ele chamou de *corpo sem órgãos*. Tal “corpo-intensivo-variante” como resposta às forças de reação contra a corrente da vida. Contra a possibilidade de criar novos devires. Possibilitando, assim, ser atravessado por inúmeras desterritorializações, forçando a produção de formas de vidas agonísticas em embate e em autoinvenção. Produzindo vidas-menores, isto é, vidas atravessadas pelo devir, que são vidas, segundo Deleuze e Guattari, capazes de driblarem as formas dadas, constituídas, perceptíveis. É só nessa condição que para os autores o devir atinge a potência de afetar, do contágio, da desterritorialização do padrão majoritário. Como nos diz Deleuze: o problema que o “devir-menor” coloca é o da recusa ao padrão majoritário e o seu entendimento acerca do homem, da sociedade, da vida.

Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria (DELEUZE, 2010, p.62).

É interessante notar que tanto em Deleuze como em Artaud há uma qualidade de primeiro combate, não contra os outros, mas um combate contra si, em que é o “próprio combatente [que] é o combate, entre suas próprias partes, entre as forças que subjagam ou são subjagadas, entre as potências que exprimem essas relações de forças” (DELEUZE, 1997, p. 149), no qual não se luta contra os outros sem também lutar contra si mesmo. Artaud não fez da vida outra coisa senão a de lutar contra si próprio no sentido de ser contra tudo aquilo que o atravessava e constituía, contra uma cultura e civilização que o formatava, o silenciava como uma camisa de força impedindo-o de gerar movimentos excessivos, fora da “normalidade”. E sua arte/teatro foi o meio que ele encontrou para batalhar uma

vida outra que não a que era ofertada. Não é por acaso que ele forja o teatro da crueldade.

O teatro na sua perfeição era para Artaud aquele que fazia escorrer pelas brechas da cultura ocidental, com suas formas petrificantes, as sombras que guardam nelas as vibrações da vida, isto é:

[...] O verdadeiro teatro, porque se mexe e porque serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas. (ARTAUD, 2006, p.07).

Essa ideia se articula com seu teatro físico, concreto, aonde sua potência de realização se daria ao escapar da linguagem articulada, ou seja, a uma cena que se dirigiria antes de tudo ao sentido. Para isso, o teatro deveria cunhar um espaço poético capaz de criar imagens materiais equivalentes às imagens das palavras. Um espaço onde o estado poético só seria totalmente eficaz se produzisse objetivamente alguma coisa através da sua presença ativa em cena. Trata-se aqui de expor o teatro por si mesmo, como uma arte no espaço e no tempo, com corpos humanos e todos os recursos que inclui como obra de arte total.

Vale notar que os procedimentos adotados por Artaud na tentativa de um teatro que fugisse do modelo praticado no ocidente (um teatro figurativista, mas não só) se aproxima em muito com o que depois Deleuze vai explorar ao escrever sobre teatro, principalmente, quando o filósofo se debruça acerca dos experimentos teatrais do encenador italiano Carmelo Bene. Todavia, não se faz necessário debruçar sobre a obra do artista italiano, o que nos vai interessar na escrita de Deleuze sobre Bene é sua crítica ao teatro, principalmente ao teatro francês e sua realização no que ele chama de uma língua maior. Pois segundo Roberto Machado:

As línguas podem ser consideradas maiores e menores: maiores quando têm uma forte estrutura homogênea e constantes ou universais de natureza fonológica, sintática ou semântica, o que as faz do poder; menores quando só comportam um mínimo de constantes e de homogeneidade estrutural (MACHADO, 2010, p.14).

O interesse de Deleuze em Bene era saber como o teatro poderia operar uma língua menor dentro da maior e fazer assim com que ela perca sua constância e comece a derivar e, desse modo, permita a ela emitir outros gritos, dados, gagueiras, sopros. Ele enxerga todo um outro modo possível, desde que se opere intensivamente sobre essa língua-homogênea-estruturada-legitimada uma espécie de descarrilhamento, um *que* de tremor, de variação.

Ao disparar uma espécie de variação, algo que antes não variava começa a variar. Nessa variação se experimenta uma heterogeneidade, uma flutuação intensiva, ascensão e queda - não só no próprio texto - mas nos objetos de cena, na iluminação, na música. Ocorre o que Guattari chamava de “heterogene”. Ao descarrilhar a linguagem as variações intensivas fazem com que entre em colapso o próprio sentido. Dando margem a outros modos de existência que abalariam a forma dominante.

Ora, isto se aproxima com Artaud e seu ataque à linguagem, principalmente em seu texto “para acabar com as obras primas”. Vejamos o que diz Artaud:

Uma das razões da atmosfera asfixiante, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio – e pela qual somos todos um pouco culpados, mesmo os mais revolucionários dentre nós –, é o respeito pelo que é escrito, formulado ou pintado e que tomou forma, como se toda expressão já não estivesse exaurida e não tivesse chegado ao ponto em que é preciso que as coisas arrebentem para começar tudo de novo (2006, p.83).

25

Artaud propõe uma espécie de variação e, portanto, de não representação, [...] reconhecamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma usada não serve mais e só convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se faz duas vezes (Ibid., p. 85).

Ele denuncia a preponderância de uma forma que cristaliza e interrompe o surgimento, na vida, de outras relações entre as pessoas. Para Artaud não cabe à arte representar as coisas do mundo, mas agitá-las, fazê-las fugir e, com isso, criar novas paisagens.

Eis o que na verdade acontecerá. Trata-se de nada menos do que mudar o ponto de partida da criação artística e de subverter as leis habituais do teatro. Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades

expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas sua fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento. (ARTAUD, 2006, p.129).

Artaud combatia o teatro que confirmava o mundo como ele é. Criar é estabelecer laços intempestivos é capturar o que arrasta a vida para territórios desconhecidos. O trabalho da arte é o de desfazer esse mundo de figuração ou da *doxa*, despovoar esse mundo, agitar o que está previamente sobre o espaço cênico, no caso do teatro, da tela, no caso das artes visuais. A arte deve ser justamente o espaço onde novos povoamentos são conquistados. Estabelecer um corte entre arte e vida é retirar de ambas a possibilidade de captura de devires que nos cercam, ou fazerem fugir o mundo. A realização dessa força que ele buscava na arte, segundo o mesmo, podia ser visto na arte de Van Gogh, isto é, os momentos em que a matéria existente parece explodir e tudo contaminar. Uma arte que já não é representação de um mundo e nem da interioridade do artista, mas um campo de forças em devir.

De tal modo que o teatro, no pensamento de Artaud, deveria ser o lugar de conflagração de forças, um ato que guardaria um risco, pois estaria sempre convulsionando o vivido. A necessidade do teatro se justificaria na medida em que libera as forças da vida, agita sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir. E nisso o *artesão do corpo sem órgãos* se aproxima de Deleuze e Guattari quando ambos se referem a construção de um estilo em arte. “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 202).

Artaud pretendeu mostrar que o essencial da arte residiria em seu núcleo intensivo, no que ele provoca e desencadeia, nos devires sobre o corpo de quem cria e de quem contempla e que provocam uma mudança no próprio corpo da cultura e da civilização. O que importa é o interesse que uma obra pode gerar em cada um de nós para nos superarmos e vivermos para além das formas canônicas da cultura. Daí sua exigência de uma contaminação violenta pela arte.

Nesse sentido, o teatro tem uma função clara de provocação e reação ao estado de coisas atuais. Ele põe em movimento a sensibilidade, a própria vida. Porém, ele nos convida à transformações incidindo não no domínio dos fatos, mas agitando e despertando as forças vivas que percorrem o presente e que são aprisionadas lá onde a vida se encerra nas formas estabelecidas e nas significações dominantes.

Busca desse modo se lançar à escuta de outras sonoridades, capaz de colocar para dançar todo corpo educado, pouco perceptivo e enrijecido pela moral.

Parece enfim que a mais elevada ideia de teatro é a que nos reconcilia filosoficamente com o Devir, que nos sugere através de todos os tipos de situações objetivas a ideia furtiva da passagem e da transmutação das ideias em coisas, muito mais que a transformação e do choque dos sentimentos nas palavras (ARTAUD, 2006, p. 128).

O teatro deve ser vida em estado intensificado, “transsubstancializado”. Não a realidade cotidiana mimetizada, mas o real depurado, que nos tira do sono da rotina e nos confronta com questões centrais da existência. O desafio para o teatro é devolver uma condição de potência atual ao devir. Nesse sentido, o teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria “operando alianças aqui e ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se convertem em teatro para um novo salto”. (DELEUZE, 2010, p.64).

O teatro como espaço de uma variação perpetua e encontra oposição do poder vigente com sua forma imutável. Ele se torna uma “máquina de guerra” com velocidade outra, selvageria outra, tornando-se irreduzível à captura do Estado. Faz emergir daí rasgos efetuados por linhas outras que não as concebidas e segmentarizadas pelo Estado. Há nesse tipo de teatro um permanente combate. Contudo, há diversos combates como acima explicitado. E um deles é contra tudo aquilo que “exerce” poder, o poder daquilo que o teatro representa (os senhores, o sistema), mas também o poder do próprio teatro (o texto, o diálogo, a encenação etc); para daí, então, fazer tudo passar pela variação contínua, como por uma linha de fuga inventiva que compõe uma língua menor, uma vida menor.

A arte tanto para Artaud como para Deleuze não representa mais nada, elas constituem uma consciência minoritária em conexão com um povo em devir. O conteúdo da consciência minoritária são os devires, a própria experiência, que nesse caso não são recebidas, pelo contrário, supõem um percurso, invenções, uma vida em constituição. Em *Mil Platôs* encontra-se uma relação fundamental entre os devires e as criações. Toda criação começa por um encontro como todo devir está referido a uma experiência concreta, a um encontro fortuito que arrasta os humanos e os demais seres para uma zona de indiscernibilidade e os relaciona num bloco de devir. Assim, a zona de vizinhança entre o homem e o animal promove um devir-animal do homem, por exemplo.

Não foi Artaud um animal estranho e transgressor perante as regras do “parque humano” civilizatório, cercado pelas correntes de um pensamento que sempre procura encarcerar as ideias em saberes racionalizadores e interditar qualquer possibilidade de abordagem não disciplinar, ou qualquer criação a partir de delírios ou da própria loucura? O devir-Artaud não procurou imitar um animal, uma criança, uma mulher, assemelhar-se a um ou mesmo identificar-se com ele, o que do encontro com o teatro emergiu foi uma perda de uma certa “rostidade” em prol do fora do padrão, fora da derivação que tal padrão implica. Todavia, a tarefa prática de desfazer o rosto é muito perigosa e custou muito caro ao artista francês. No entanto, ele nunca desistiu de tal ação, basta acompanharmos através de seus escritos toda sua trajetória e criações.

Considerações Finais

Artaud viu nas suas criações a possibilidade de fuga tanto do enquadramento antropológico como dos sistemas de poder na medida em que elas possibilitavam abrir-se para as forças presentes na vida e o colocavam em vibração. Para Artaud, a sensação é sempre desencadeada por uma força que ataca o corpo. Por isso sua ideia de um teatro que perturba os sentidos e libera o inconsciente. “(...) O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação (...) onde não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo” (ARTAUD, 2008, p.31). A tentativa era por sacudir o espectador. O teatro nesse sentido seria uma arte do contágio. Porém, a sensação, como fluxo intensivo, quando atravessa o corpo desconhece o limite do organismo.

Isto vai ser caro a Artaud - vide a sua concepção de corpo sem órgãos. O seu teatro se torna o espaço de experimentação desse corpo tanto por quem faz (ator), como por quem assiste (espectador). Há uma espécie, nessa ideia, da necessidade de perfurar as percepções e sentimentos para respirar um pouco de caos e, dessa relação, extrair uma composição de sensações.

O teatro de Artaud se configura como uma força que agiria sobre o corpo, a vida, ajudando no descarrilhamento de toda uma lógica, e de um rosto que produz um corpo, na criação de uma vida não orgânica. Desse modo, o teatro de Artaud se torna um espaço de fluxos intensivos, de encontros fortuitos que arrasta os humanos para uma zona de indiscernibilidade, pois, como deixa claro Deleuze, ao ingressar em blocos de devires, os seres perdem sua identidade e sua realidade

em favor da realidade do devir, que traça uma linha de fuga do homem do padrão majoritário. Todo devir é uma linha de fuga do enquadramento antropológico, toda criação é uma fuga do humano do homem e dos sistemas de poder que esse padrão pressupõe.

Enfim, o teatro de Artaud é o desejo de trazer para cena as forças que, incidindo sobre arte figurativa, manifestam traços que se libertam da representação, da figuração e da narração. Mas que pode levar a linhas de destruição como chama atenção Deleuze, na exata medida que as forças ao agirem sobre o corpo promoverá metamorfoses que não necessariamente são da ordem da criação, da potência, do novo.

Referências

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Coordenação de Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

_____. **Sobre o teatro: Um manifesto do menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Olivio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, G. E PARTNET, CLAIRE. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo. Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Mil Platôs**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Editora 34: São Paulo, 2008.

DUMOULIÉ, C. A Capoeira, arte de resistência e estética da potência. In: **Nietzsche/Deleuze: arte/resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **O dente, A palma**. Revista Sala Preta, USP, v. 1, n 11, p. 149-156. Dezembro, 2011.

MACHADO, Roberto. Introdução por roberto machado. In: **Sobre o Teatro: Um manifesto do menos; O esgotado**. Gilles Deleuze. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

UNO, K. As pantufas de Artaud segundo Hijikata. In: **Leituras da morte**, Christine Grener e Claudia Amorim (orgs). Ed. Annablume: São Paulo. 2007.