

## **Teatro e política na filosofia de Gilles Deleuze: subtração, crueldade, esgotamento**

Mariana de Toledo Barbosa\*, Ovídio Abreu\*\* & Paulo Domenech Oneto\*\*\*

**Resumo:** A relação de Gilles Deleuze com as artes é inseparável de seu projeto filosófico mais amplo, marcado pela crítica à representação e pela liberação da dimensão das forças como aquela em que o pensamento é criado. O modelo da representação reúne uma série de pressupostos implícitos da filosofia ocidental e consolida uma moral interna ao pensamento, que oblitera a dimensão genética das forças. A política do pensamento deleuziana rompe com este modelo, em benefício do pensamento compreendido como criação. Filósofos e artistas pensam, criam, e isto permite ao filósofo se aproximar de procedimentos artísticos que se afinam com os seus. Deleuze se encontra com o teatro justamente na crítica à representação e na dramatização compreendida como experimentação de forças puras. Não à toa destacam-se em seus escritos Antonin Artaud, Carmelo Bene e Samuel Beckett. A relação entre teatro e política está presente nos procedimentos dos três: subtração em Bene, crueldade em Artaud e esgotamento em Beckett – estratégias necessárias para que o teatro se libere da representação, de sua moral interna para atingir a dimensão das forças na qual a criação pode emergir.

**Palavras-chave:** Teatro, política, Gilles Deleuze.

### **Theater and politics in Gilles Deleuze's philosophy: subtraction, cruelty and exhaustion**

**Abstract:** Gilles Deleuze's relationship with the arts is inseparable from his broader philosophical project, marked by a critique of representation and by an effort to release the dimension of forces as the one in which thought is created. The representation model brings together a series of implicit assumptions in Western philosophy and consolidates an internal moral to thought, which obliterates the genetic dimension of forces. The politics in Deleuzian thought breaks with this model for the benefit of thought understood as creation. Philosophers and artists think, create, and this allows the philosopher to approach artistic procedures that are in tune with his own work. Deleuze encounters theater precisely in his critique of representation and in the dramatization understood as experimentation of pure forces. It is not by chance that Antonin Artaud, Carmelo Bene and Samuel Beckett stand out in their writings. The relationship between theater and politics is present in the procedures of the three: subtraction in Bene, cruelty in Artaud and exhaustion in Beckett – all strategies necessary in order to free theater from representation, from its internal morality, and thus reach the dimension of the forces in which creation can emerge.

**Keywords:** theater, politics, Gilles Deleuze.

---

\* Professora do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (UFF) e do Departamento de Filosofia (UFF). Contato: mari\_tb@hotmail.com

\*\* Professor do Departamento de Filosofia (PUC-Rio). Contato: ovidioabreu1@gmail.com

\*\*\* Professor da Escola de Comunicação (UFRJ). Contato: pgdomenechoneto@gmail.com

## **Introdução**

Deleuze sempre buscou relações de intercessão com as artes no âmbito de sua crítica à filosofia da representação, fundada, segundo ele, numa “imagem dogmática e moral do pensamento”. É a partir desta crítica que o pensamento pode emergir como efetiva criação, sem imagem, no âmbito de uma filosofia da diferença. Desde o seu livro *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze destaca a importância de questionar os pressupostos que sustentam essa imagem moral que se faz do pensamento: 1) o elemento do pensamento é a verdade como exterior a ele; 2) há obstáculos que impedem o pensamento de atingir essa dimensão verídica; 3) é preciso um método que faça o pensamento se tornar verdadeiro. Em *Diferença e repetição*, a lista de pressupostos se expande para oito postulados. A fonte de todos esses pressupostos que orientam a imagem dogmática é a ideia de “Uno” como instância transcendente, da qual deriva a ideia de verdade como elemento natural. Tais pressupostos ocultam a dimensão das forças que coagem o pensamento a pensar. A imagem do pensamento é dita moral justamente porque impõe como dever o abandono dessa dimensão das forças em prol da busca por uma verdade alheia a elas.

Em *Proust e o signos* e *Lógica do sentido*, a literatura vem contribuir na elaboração de uma filosofia da diferença e do sentido. Essa atenção constante às artes é ainda mais evidente se consideramos a série de obras: *Sacher-Masoch, o frio e o cruel*; *Kafka, por uma literatura menor*; o ensaio “Um manifesto de menos”, em *Superposições*; *Francis Bacon, lógica da sensação*; os livros em torno do cinema, *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*; *O que é a filosofia?*; e *Crítica e clínica*.

Entre *O anti-Édipo* e *Mil platôs*, o livro *Kafka, por uma literatura menor*, também escrito com Félix Guattari, e o ensaio “Um manifesto de menos”, sobre o teatro de Carmelo Bene, lançam a questão das minorias como problema filosófico e político no cerne do pensamento dos dois autores.

No ensaio sobre Bene, Deleuze aprofunda a reflexão sobre arte e política, desta vez em torno da ideia de “minoração”. A exemplo do que ocorre em sua própria filosofia, Deleuze afirma nas artes um duplo movimento: eliminação de pressupostos e criação, no teatro de Bene, do que ele virá a chamar posteriormente de afetos e perceptos. Em “Um manifesto de menos”, o que está em questão é a subtração de tudo o que funciona como elemento de poder a fim de permitir a constituição de novas possibilidades para a peça.

Nos casos de Artaud e Beckett, a questão política se apresenta de forma menos direta. A relação com o pensamento de Artaud se estabelece desde *Diferença e repetição*, girando em torno do problema da crueldade, colocada como processo de determinação da diferença, e vai até *Crítica e clínica*, com a contraposição de um sistema da crueldade ao sistema do julgamento. Portanto, a política em Artaud pode ser pensada a partir da questão da crueldade por meio de duas vertentes: a crítica da representação no teatro e a valorização do combate entre forças.

Ao abordar a obra de Beckett, Deleuze se dedica ao tema do esgotamento, apoiado em duas distinções: a distinção entre o cansaço como impossibilidade de realização e o esgotamento como dizendo respeito ao próprio possível; e entre um possível a ser realizado por meio de um procedimento de reprodução e limitação e outro que pode apenas ser criado. O procedimento de esgotamento que atinge o possível em sua primeira acepção é o que promove a abertura para a criação do possível em sua segunda acepção. No teatro, isso se dá tanto na linguagem quanto nas posturas corporais e no próprio espaço cênico. Este procedimento estético, imediatamente político, reverbera nas lutas atuais, ao nos convocar a criar o possível, ao invés de buscar encontrá-lo já dado.

Observamos, assim, que o interesse de Deleuze pelas artes é múltiplo. Neste artigo, gostaríamos de ressaltar o que há em comum nos procedimentos de criação em Bene, Artaud e Beckett, enfatizando o alcance político de seus teatros.

### **A subtração em Carmelo Bene**

A relação entre teatro e política em Deleuze se explicita a partir do ensaio intitulado “Um manifesto de menos” (1979) – incluído como apêndice ao texto de Carmelo Bene para a montagem de sua peça “Ricardo III ou a horrível noite de um homem de guerra”. O que interessa a Deleuze no trabalho de Bene é um certo tipo de experimentação em que se usa um autor maior, Shakespeare, para imprimir sobre ele um procedimento de minoração. Este procedimento crítico envolve subtrações que desencadeiam a emergência de uma nova peça. Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, Romeu é subtraído. Em *Ricardo III*, todos os homens são suprimidos, restando apenas Ricardo III, as mulheres e as crianças. Busca-se, assim, eliminar tudo o que desempenha a função de constante ou de invariante no teatro, seja no âmbito dos personagens, dos gestos, da língua ou da própria representação cênica. Tais subtrações põem em variação contínua todas as dimensões, levando à constituição de uma nova peça, que se conclui não com a

morte, como de costume em Shakespeare, mas com a transfiguração de um personagem: Mercúcio e Ricardo III nas peças mencionadas.

Crítica e criação se tornam, assim, indiscerníveis: a colocação em variação dos elementos da peça de origem se prolonga e se conclui com o surgimento de um novo personagem, de uma nova peça. Aqui, portanto, crítica não tem o sentido nem de uma paródia nem de uma avaliação exegética do texto original. Trata-se de uma operação sobre o original, mediante a qual surge uma linha de fuga criadora que permite o desenvolvimento de outra língua, de outro personagem, que colocam em questão o poder no teatro e o teatro como poder. Esta língua e este personagem serão ditos “menores” por Deleuze, pois aparecem doravante atravessados por transformações que os fazem desviar de um padrão “maior” e homogeneizante – que supõe centros de poder – e os inserem em um processo de variação contínua.

Como Deleuze destaca, com a subtração da representação do poder (a realeza que sai de cena em *Ricardo III*), é o próprio poder da representação teatral que é questionado, isto é, a pretensão do teatro de reproduzir um modelo, seja uma realidade pressuposta ou um texto de referência. Com isso, Deleuze retoma sua crítica à imagem dogmática do pensamento, desta vez via um questionamento da representação teatral próprio dos procedimentos de minoração manifestos no trabalho de Bene. Tudo é posto em questão nesse teatro, que não se apresenta como um teatro de vanguarda e que se afasta até mesmo de um teatro popular, no qual os conflitos entre indivíduo e sociedade, vida e história são representados. Bene e Deleuze não poupam sequer Brecht, que buscou pôr a representação das contradições a serviço de uma compreensão, por parte do espectador, dos conflitos encenados. Segundo Deleuze, a crítica brechtiana nos faz passar apenas de um polo (dramático) a outro (épico), no qual os conflitos são referenciados a um antes da cena, “normalizados” e “codificados”<sup>1</sup>. O teatro, no entanto, diz Deleuze, permanece representativo sempre que encena os conflitos, as contradições e as oposições. E os conflitos postos em cena são aqueles que as instâncias de poder preveem e controlam. Aqui retorna a questão: como sair, como escapar dessa situação de representação conflituosa institucionalizada? As alternativas de um teatro do vivido, de um teatro esteta, de um teatro místico também não seduzem Bene. Deleuze insiste que representar conflitos só é possível quando estes já estão normalizados e institucionalizados. Pois a normalização e a institucionalização dependem sempre da codificação de variações, cuja

---

<sup>1</sup> DELEUZE, G. (1979) “Un manifeste de moins”. In: BENE, C. & DELEUZE, G. *Superpositions*. Paris: Minuit, 2004, pp. 119-131.

natureza é, porém, sub-representativa. As instituições são as instâncias de representação dos conflitos, mas o trabalho delas pressupõe a constituição de um fato que vale por si. Porém, justamente, a ideia de que há fatos válidos por si mesmos escamoteia as relações de força implicadas. Neste processo, forma-se um padrão que se impõe como modelo de realidade e de sociedade.

O que Deleuze chama de majoritário é esse padrão erigido como medida de avaliação. Deste ponto de vista, a ideia de maioria não designa uma quantidade maior, mas um padrão em relação ao qual as outras qualidades serão consideradas menores. É preciso enfatizar que o padrão Homem-branco-cristão-macho-adulto-morador das cidades-norte-americano-europeu só tolera os desvios que possam ser integrados e, no limite, não admite alteridade, como atestam as experiências dos campos de extermínio nazistas, dos campos de refugiados, o racismo, o machismo, a homofobia etc.

Em torno desse ponto, Deleuze se vale do teatro de Bene para relançar uma questão filosófica, um problema, por assim dizer, de filosofia política. No caso, este problema é solicitado por uma atenção às crises e aos limites da democracia representativa, também evidenciados pela situação das minorias no capitalismo contemporâneo.

O procedimento teatral de subtração-constituição retoma o mote de Nietzsche, que afirma, ao mesmo tempo, que não há todo e que, no entanto, e paradoxalmente, é preciso esmigalhar o todo, como pré-condição da afirmação do movimento de forças. Deleuze encontra em Bene uma realização artística dessa dupla exigência: desfazer tudo o que funciona como unidade e padrão transcendente, colocar todos os elementos em variação contínua para abrir um novo campo de experimentações na arte e na política.

Se há uma política no teatro de Bene, uma política do teatro, talvez possamos dizer com propriedade que há também uma política na filosofia de Deleuze, até mesmo uma política da própria filosofia. Nesse encontro, Deleuze e Bene convergem ao relacionarem o problema da criação à questão: como escapar ao padrão majoritário, como resistir ao seu sistema de poder? Os dois tendem à ideia de uma política minoritária, na valorização da positividade do que Deleuze denomina *devir-minoritário*.

Este conceito de “devir-minoritário” deriva da distinção de dois sentidos da ideia de minoria. Minoria pode designar uma situação histórico-política na qual um grupo está excluído da maioria ou nela incluído numa posição de subordinação. A luta das minorias contra a subordinação ao padrão majoritário não impede, no entanto, o risco de que elas venham a se fechar sobre si, num enclausuramento que, como assinala Bene, pode ser

regional, estético ou místico. Mas “minoría” também pode designar um movimento de afastamento do padrão. Neste caso, trata-se de um devir-minoritário de “todo mundo”, um devir que diz respeito a todos. Esta análise distingue dois polos: de um lado, o poder da maioria, que se expressa na exclusão, na subordinação e/ou no fechamento da minoria sobre si; de outro lado, a potência de um devir-minoritário universal, aberto a conexões variadas.

Eis aí o ponto de encontro de Deleuze com Bene: a subtração dos elementos que compõem o padrão majoritário tem uma função antirrepresentativa. Ao pôr tudo em variação contínua, o procedimento de subtração-constituição extrapola o padrão – condição de toda função representativa – abrindo o campo de experimentação e de criação no pensamento, no teatro, nas artes, na sociedade e na vida.

### **A crueldade em Antonin Artaud**

Outro criador essencial no campo da atividade teatral – anterior mesmo historicamente a Bene – é Artaud. Muito embora Deleuze não tenha se dedicado a um estudo específico sobre Artaud ou sobre o teatro artaudiano, nem sequer a suas eventuais conexões com a política, o pensamento do poeta, dramaturgo, ator e artista visual francês (desenhista e cineasta) sempre o instigou. Desde *Diferença e repetição* até os ensaios de *Crítica e clínica*, Artaud aparece como um intercessor crucial na elaboração de seu pensamento e se faz presente através de uma série de temas ou de problemas que apontam para uma dimensão política própria do ato de pensar. Por exemplo, no capítulo já mencionado de *Diferença e repetição*, é o problema da impotência de pensar no cerne do pensamento que é abordado. Trata-se de buscar em Artaud a experiência da imensa dificuldade de pensar que – ao contrário da imagem dogmática usual – necessita ser afirmada para que o pensamento possa emergir como criação efetiva, já que não mais pressupõe um método *a priori* e universal.

Este afastamento da ideia de método remete a uma outra dimensão do pensamento artaudiano, igualmente essencial para Deleuze: a articulação dos processos de criação com a experiência da crueldade. Pois, paradoxalmente, afirmar a impotência no cerne do pensamento permite que pensar não seja mais encarado como ato de conformar uma matéria a fim de reconhecê-la e representá-la, e sim como exposição às forças da vida. A crueldade artaudiana é a um só tempo o contato do pensamento com seu impoder e essa exposição às forças, sem o que não pode haver criação. Eis por que crueldade é também,

como diz Deleuze, processo de determinação (produção de diferença) que faz do pensamento criação: “Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é primeiramente engendrar ‘pensar’ no pensamento”<sup>2</sup>.

Ora, na realidade, a questão da crueldade artaudiana pode ser vista como atravessando toda a obra de Deleuze, ainda que – como dito acima – sem estar diretamente relacionada à arte teatral e à política no sentido das correlações de forças na sociedade. É evidente que vários outros problemas postos por Deleuze gravitam em torno dessa ideia de crueldade. Assim, por exemplo, o problema da relação entre profundidade dos corpos e superfície do sentido na linguagem em *Lógica do sentido*, a tensão entre organismo e “Corpo sem órgãos” em *Francis Bacon – Lógica da sensação* e em *O anti-Édipo* e *Mil platôs*, escritos com Félix Guattari, até o retorno a uma menção mais direta no segundo livro sobre cinema, *Cinema 2 – A Imagem-tempo*, e no ensaio “Para dar fim ao juízo” de *Crítica e clínica*. Neste sobrevoo, devemos ressaltar mais uma vez, Deleuze não destaca a questão teatral em Artaud, como fez no caso de Bene. Mas não devemos depreender daí que o teatro artaudiano não tenha a mesma relevância que o de Bene para Deleuze. Ao contrário, o filósofo valoriza sobretudo esses dois autores, além de Beckett, na criação de um teatro da não-representação<sup>3</sup>. Por isso mesmo, é importante apontar algumas das ideias de Artaud especificamente dirigidas ao teatro e apenas implícitas nos textos de Deleuze.

Artaud publicou dois manifestos sobre o que chamou de “teatro da crueldade”, mas também escreveu cartas sobre o tema e até mesmo sua última obra (a emissão radiofônica “Para acabar com o juízo de Deus”) retoma essa ideia, que já extrapola o âmbito estrito do teatro. Nos manifestos, escritos durante os anos 1930, Artaud denuncia a perda de uma certa ideia de teatro, que ocorre com a submissão da cena ao texto. Esta subordinação configura o próprio elemento da representação que acaba por enfraquecer o teatro (neste sentido “desteatralizá-lo”) tornando o espetáculo uma mera distração. Uma renovação do teatro deveria se fazer justamente por meio da *crueldade*, entendida, na introdução ao primeiro manifesto (1933), como o que relança a atividade na experiência

---

<sup>2</sup> DELEUZE, G. (1968) *Différence et répétition*. Paris: PUF, 2005, p. 192.

<sup>3</sup> Apesar de Beckett ser um terceiro nome fundamental no movimento de um teatro da não-representação, Deleuze não chega a mencioná-lo em “Um manifesto de menos” ao falar de uma aliança possível entre vários dramaturgos da não-representação (Artaud, Bob Wilson, Grotowski, Living Theater...).

teatral aquém ou além de sua representação pela palavra: “Tudo o que age é uma crueldade. É sobre esta ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar”<sup>4</sup>.

Artaud observa ainda, no primeiro manifesto, que a linguagem desse teatro cruel permanece no meio do caminho entre gesto e pensamento sem buscar representá-los. Já no segundo manifesto, Artaud propõe uma *mise en scène* teatral que, sem primazia do texto, introduz a ideia de um dinamismo capaz de condensar a multiplicidade dos elementos cênicos. Esta condensação é o que traduz a noção de crueldade no teatro. É nesse dinamismo que nasce um corpo definido por seus afetos e não mais pressuposto como correlato das ideias do texto e de sua linguagem.

Essas noções de Artaud ecoam ao longo de toda a obra de Deleuze e aparecem especialmente desenvolvidas nos capítulos 7 e 8 de *Cinema 2 – A Imagem-tempo* em torno dos problemas da reversão da tradição dogmática na filosofia e do papel da criação no cinema e até mesmo além dele. Assim, no capítulo intitulado “Cinema, corpo e cérebro, pensamento” (capítulo 8), dando sequência à sua crítica da representação, Deleuze aprofunda sua análise da singularidade do cinema e enfatiza novamente a força das artes para relançar a questão do pensamento como criação. Contudo, como visto acima, para que o pensamento se constitua como efetiva criação, faz-se necessário um contato positivo com as forças e não sua depreciação. Ora, o que Deleuze chama de imagem dogmática do pensamento consiste exatamente num conjunto de pressupostos que depreciam o sensível apresentando-o como domínio de forças exteriores e avessas ao pensamento. Mas o corpo é justamente o lugar das forças, aquilo que aparece como obstáculo na tradição filosófica dominante. Reverter a tradição é trazer o corpo à cena:

“Dê-me um corpo”: eis a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento dele mesmo, aquilo que ele deve superar para chegar a pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha e deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, mas, obstinado e teimoso, ele força a pensar, e força a pensar aquilo que se furta ao pensamento, à vida. Não faremos mais a vida comparecer diante das categorias do pensamento, lançaremos o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. [...] Pensar é aprender o que pode um corpo não pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo e não mais por intermédio do corpo que o cinema estabelece suas núpcias com o espírito, com o pensamento<sup>5</sup>.

Na sequência do mesmo capítulo, Deleuze analisa dois polos através dos quais essas “núpcias” entre a imagem cinematográfica e o pensamento se deram: um polo do

---

<sup>4</sup> ARTAUD, A. (1933) « Le théâtre et la cruauté ». In: *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964, p. 132.

<sup>5</sup> DELEUZE, G. (1985) *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Minuit, 2006, p. 246.

corpo cotidiano e outro, de um corpo ritualizado que estaria mais próximo do teatro. Trata-se de destacar o corpo na cena, mas não como representação de um corpo real pressuposto e sim como campo de forças liberado de modelos e que, por isso mesmo, possibilitaria uma série de variações e o engendramento de novos corpos. É interessante notar que é somente aqui, no âmbito de um cinema que destaca o corpo na cena, que Deleuze aprofunda a proximidade entre Bene e Artaud. Ambos acreditaram por um momento que o cinema poderia liberar potências corporais (sonoras e visuais) e, assim, ultrapassar os limites impostos pela representação ainda muito fortes no teatro. Mas ambos acabaram por se questionar sobre essa suposta melhor posição do cinema. Dentro desta mesma lógica, Artaud acreditava ainda que a liberação dessas potências revelaria a impotência de pensar no próprio seio do pensamento forçando-o a encará-la e a se impulsionar além de seus limites habituais. Em suma, as imagens cinematográficas poderiam proporcionar um choque e interferir na nossa sequência de pensamentos no sentido de seu descentramento, algo que Artaud já havia tentado no teatro.

Deleuze observa que essa ideia de choque já aparece nos textos do cineasta russo Eisenstein sobre a montagem cinematográfica. Entretanto, o choque ao qual este se refere tem pouco a ver com o choque valorizado por Artaud. No caso deste último, há um descentramento radical que expressa uma fissura inerente ao próprio pensamento. Ao passo que, em Eisenstein, o choque deve conduzir à consciência de uma totalidade a ser constituída. Do ponto de vista político, trata-se de mostrar, através do cinema, a possibilidade de realização do potencial de uma sociedade. A ideia de Todo pressupõe um acordo prévio entre pensamento e realidade, entre homem e mundo e, no campo propriamente político, a existência de um povo capaz de encarnar o Todo. Portanto, da perspectiva de Eisenstein, toda fissura seria provisória.

A pressuposição de um povo capaz de encarnar o Todo está relacionada à ideia deleuziana de um cinema político clássico, em que o povo já está presente (prestes a encarnar o Todo social), mesmo que ainda não seja sujeito de sua própria história. No entanto, para Deleuze, haveria, a partir notadamente dos anos 1960, um outro tipo de cinema político, moderno, em que “o povo já não existe ou ainda não existe... *o povo falta*”<sup>6</sup>.

Essa contraposição entre um povo que já está presente e um povo que falta pode ser articulada à distinção proposta por Deleuze em seu último texto inspirado em Artaud:

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 282.

“Para dar fim ao juízo”, em *Crítica e Clínica*. O que haveria de novo na leitura deleuziana de Artaud neste ensaio? Trata-se da tentativa de elaborar um “sistema da crueldade”, avesso a um sistema teológico, trazendo Artaud para mais perto de uma série de outros pensadores-aliados de Deleuze, como Spinoza, Nietzsche, Kafka e D.H. Lawrence. O que haveria de comum entre esses pensadores seria a valorização de relações finitas do corpo com forças que o afetam, recusando a hipótese de uma transcendência que possa sustentar o poder de julgar. Esse sistema cruel é o que nos faculta a dar um fim ao juízo, a sair de seu domínio.

A crueldade artaudiana é assim revisitada, contraposta aos suplícios de uma dívida infinita (tema de Nietzsche), apresentando quatro características fundamentais: 1) a embriaguez que nos afasta do sonho como ambiente que permitiria uma fuga da experimentação; 2) a vitalidade do Corpo sem Órgãos de Artaud – compreendido nietzschianamente como campo de forças (poder de afetar e ser afetado) – contra a ideia de organismo como organização ideal dessas forças; 3) a vontade de potência nietzschiana, como superabundância de força, em contraposição à vontade de dominar; 4) a ideia de combate entre si das forças, em contraste com o combate contra o outro (guerra) em que se buscaria a destruição deste outro e a rejeição das forças em jogo.<sup>7</sup>

Esse sistema da crueldade requer um processo de montagem, e as propostas de Artaud para o teatro nada mais são do que parte deste processo. Daí a própria terminologia utilizada: “teatro da crueldade”. Neste sentido, a crueldade artaudiana pode ser vista como uma espécie de procedimento à maneira de Bene ou, inversamente, a estratégia de subtração dos elementos de poder do dramaturgo italiano nas peças pode ser vista como uma atualização do sistema da crueldade conforme concebido por Deleuze. Cada um desses dois modos de atualização parece abrir espaço para um tipo de experimentação política, correlatos um ao outro.

Poderíamos mesmo dizer que, no caso de Artaud, o conceito deleuziano de “povo que falta” se ajusta melhor a um tipo de experimentação política em que o domínio das relações de força, o corpo e o combate parecem insuficientes para oferecer qualquer traçado de construção de uma nova consciência política. Daí, talvez, certa insatisfação de muitos diante das poucas referências políticas concretas na obra de Artaud<sup>8</sup>. Mas vale

---

<sup>7</sup> Esses temas são analisados em detalhe em: DELEUZE, G. (1993) “Pour en finir avec le jugement”. In: *Critique et clinique*. Paris: Minuit, pp. 158-169.

<sup>8</sup> Em particular, a querela com os surrealistas, que passam a atacar Artaud por suas diferenças e chegam a insinuar que ele teria “traído” o movimento. A resposta artaudiana aparece em 1927 (“Na Grande noite ou o blefe surrealista”). Neste texto profundo, Artaud coloca o foco da desavença no próprio uso da palavra

indagar se a ideia deleuziana de um povo que falta – onde falta evidentemente não constitui uma deficiência, mas é a própria condição de possibilidade de variação na política – não converge com a ideia de devir-minoritário ressaltada a partir da obra de Bene.

### **O esgotamento em Samuel Beckett**

Treze anos após o ensaio “Um manifesto de menos” acerca do teatro de Bene, Deleuze publica um novo estudo que aborda o problema da criação teatral. Em “O esgotado”, de 1992, o filósofo empreende uma breve análise da obra de Beckett com destaque para as peças para a televisão, sublinhando duas características correlatas que aí aparecem: um procedimento de esgotamento e personagens esgotados. Para tanto, se baseia na distinção entre cansaço e esgotamento, definindo o primeiro como esgotamento da *realização* e o segundo como esgotamento do *possível*. Assim, percebe no procedimento de esgotamento um spinozismo obstinado, em que não há mais possível; e nos personagens esgotados, próximos de Bartleby (de Melville) em sua recusa de qualquer objetivo, projeto ou preferência, versões transmutadas do niilista passivo nietzschiano. Se transpusermos esse procedimento e personagens estéticos para o plano da política, notamos que eles podem se tornar fortes aliados na negação dos valores niilistas que dominam nosso mundo. O esgotamento do possível atual, a condução do niilismo às suas últimas consequências, é um esforço necessário para que algo novo possa surgir. Contudo, este esforço não é suficiente, mas deve ser prolongado pela criação de outros possíveis. “Um pouco de possível, senão eu sufoco”, segundo a fórmula kierkegardiana que Deleuze toma para si. Como ele insiste em diversas ocasiões, é diante do intolerável que pode surgir o novo.

O primeiro possível aqui mencionado, a ser esgotado, tem o sentido criticado por Deleuze, a partir de Bergson: um possível a ser realizado, no qual a realização é a reprodução e a limitação do que já está dado no possível. Já o *segundo possível* aludido, a ser criado, se confunde com o *virtual*, e sua atualização traz necessariamente uma diferença, uma novidade. Se o primeiro possível nos sufoca, o segundo nos traz novos

---

“Revolução” e explica que o plano material de transformações sociais “ao qual os surrealistas dirigem suas pobres veleidades de ação” é visto como um simples acréscimo ao que realmente deve ser atingido em termos de liberdade, individualmente, independentemente de ações externas calculadas, “reconhecidas”, mas incapazes de serem levadas a termo (ARTAUD, A. (1927) “À la grande nuit ou le Bluff surréaliste”. In: *L'Ombilic des limbes* suivi de *Le Pèse-nerfs* et autres textes. Paris: Gallimard, 1968).

ares. Perguntamo-nos hoje se não estaríamos justamente num hiato entre um possível e outro, numa suspensão entre um possível esgotado e um possível a ser criado. Se permanecemos em suspenso, é porque não se cria um possível por decisão voluntária ou por projeto consciente. Por isso se fala em involuntarismo na criação em geral, ou na política em particular<sup>9</sup>. Diante disso, o que nos resta? O desafio é fazer com que o esgotamento do real ponha em marcha uma criação de realidade.

O primeiro passo é distinguir o esgotamento do simples cansaço. O cansaço atinge a realização do possível: uma impossibilidade subjetiva impede a possibilidade objetiva. Na realização, o real deriva do conjunto de toda a possibilidade, mas conserva apenas uma parte desta possibilidade. A realização do possível é pensada por Deleuze a partir de Kant: ao propor um silogismo disjuntivo, Kant apresenta uma lógica da disjunção exclusiva, segundo a qual o conjunto de toda a possibilidade bifurca, se divide em diversos possíveis, dos quais apenas uma parte se realiza, excluindo a outra parte. Deus é o nome que recebe o conjunto de toda a possibilidade: ele é a matéria originária de onde deriva a realização, o “mestre” do silogismo disjuntivo, mas esta disjunção é exclusiva, opera exclusões na realidade derivada, tem um uso negativo e limitativo<sup>10</sup>. Do ponto de vista do sujeito que realiza, ele se orienta por metas, projetos e preferências para selecionar o possível a ser realizado objetivamente. O cansaço é uma condição subjetiva que cria um obstáculo passageiro à realização objetiva, é um impedimento temporário da operação de realização do possível por disjunção exclusiva. Talvez seja algo como um kantismo intermitente.

Já o esgotamento abole o próprio possível. Não se trata mais de um estado subjetivo que atrapalha uma realização objetiva, nem de um processo de realização em que se passa de um conjunto de possibilidade originário para uma realidade derivada e limitada. O que é posto em questão é Deus enquanto conjunto de toda a possibilidade, matéria originária de que a realidade objetiva deriva por disjunção exclusiva. O mestre do silogismo foi destituído, a lógica da disjunção exclusiva, ultrapassada. “Não há mais possível: um spinozismo obstinado”<sup>11</sup>.

A passagem do cansaço ao esgotamento, de um kantismo intermitente a um spinozismo obstinado, coincide com a substituição de uma lógica da disjunção exclusiva

---

<sup>9</sup> ZOURABICHVILI, F. “Deleuze e o possível (do involuntarismo em política)”. In: *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 333-355.

<sup>10</sup> DELEUZE, G. (1969) *Logique du sens*. Paris: Minuit, 2005, p. 343-344.

<sup>11</sup> DELEUZE, G. (1992). “L’Épuisé”. In : BECKETT, S. “*Quad*” et autres pièces pour la télévision. Paris : Minuit, 1999, p. 57.

por uma lógica da disjunção *inclusiva*. Em Spinoza, Deus é a causa de todos os modos finitos, de tudo o que existe, e Deus produz tudo o que concebe. Não haveria, portanto, um possível concebido por Deus que Ele já não houvesse realizado. Para tudo que Deus concebe em sua potência absolutamente infinita de pensar corresponde algo em sua potência absolutamente infinita de agir, ou seja, de criar. Tudo o que Deus pensa, Deus cria: não há modos possíveis em Deus que sejam excluídos da realidade. Não há lugar, portanto, para a disjunção exclusiva no spinozismo. Todas as possibilidades são incluídas na criação divina. Deus, ao produzir os modos, os produz em suas singularidades, distintos uns dos outros: os modos diferem entre si, ainda que não dividam a substância. No entanto, uma vez que Deus é causa imanente, seus efeitos, que são os modos, permanecem todos incluídos nele. A disjunção aqui é *inclusiva*. Todo possível é imediatamente real, e não exclui, nega ou limita os demais possíveis. Em última instância, não há possível (o possível coincide com nada), só há real. Eis o spinozismo obstinado que caracteriza o esgotamento.

Costumamos ser mais kantianos do que spinozistas, e persistimos em metas, projetos e preferências, que nos fazem buscar a realização de possíveis entre um cansaço e outro, sempre excluindo um possível em benefício de outro, nesta operação de disjunção exclusiva que exclui o diferente. O procedimento de esgotamento nos convida, ao contrário, a percorrer as singularidades, e a distância entre elas, numa disjunção inclusiva que afirma a diferença. O abandono de um kantismo intermitente por um spinozismo obstinado, do cansaço pelo esgotamento, implica, portanto, a substituição da disjunção exclusiva pela disjunção inclusiva, ou ainda, a substituição da negação do diferente pela afirmação da diferença.

Como frisa Deleuze, é impossível separar o personagem esgotado do procedimento de esgotamento, decidir se ele esgota o possível porque está esgotado, ou se está esgotado porque esgotou o possível. “Ele se esgota ao esgotar o possível, e vice-versa.”<sup>12</sup> Em seu procedimento de esgotamento, o esgotado combina “variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização de meta, a qualquer significação”. É sua maneira de percorrer as singularidades sem excluir nenhuma delas. “As disjunções subsistem, e até mesmo a distinção entre termos é cada vez maior, mas os termos disjuntos afirmam-se em sua distância indecomponível, pois só servem para permutar”<sup>13</sup>. As disjunções são inclusivas.

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 59.

Assim, o esgotado cumpre, conclui [*accomplit*], ainda que não realize. Ele não é passivo: ele se ativa para nada.

No caso dos personagens de Beckett, trata-se de figuras que dispõem de um possível muito restrito, que eles esgotam por meio de uma combinatória de termos permutáveis, ao percorrerem séries exaustivas. Eles esgotam o possível percorrendo todas as suas possibilidades, e se esgotam neste procedimento.

A grande contribuição de Beckett à lógica é mostrar que o esgotamento (a exaustividade) caminha junto com um certo esgotamento fisiológico [...]. A combinatória esgota seu objeto, mas porque seu sujeito está esgotado. O exaustivo e o exausto. [...] um sentido ou uma ciência aguda do possível, junta, ou melhor disjunta a uma fantástica decomposição do eu. [...] São os dois sentidos do esgotamento, os dois são necessários para abolir o real. [...] Uma dupla inocência.<sup>14</sup>

Este esgotamento atinge as coisas, as posturas, a própria linguagem, o espaço cênico. Para tomarmos um exemplo literário que se aproxima muito dos personagens beckettianos, Bartleby, com sua fórmula que esgota toda a linguagem – “eu preferiria não” – recusa qualquer preferência; é uma espécie de esgotado. Relendo Nietzsche, Deleuze sustenta que estes personagens são marcados por um nada de vontade, pela supressão de qualquer preferência ou particularidade. Não há preferência que oriente a escolha por um possível a ser realizado. Não há particularidade do eu que se oponha à sua dissolução. Só que estes esgotados inocentes (Nietzsche), santos (Schopenhauer)<sup>15</sup>, para Deleuze, não são propriamente passivos, não se encaixam exatamente no niilismo passivo de Nietzsche. Como já dito, eles se ativam, mas para nada.

Nietzsche considera que apenas o homem que quer perecer pertence ao niilismo ativo e anuncia a transmutação: sua vontade de nada o leva a destruir ativamente tudo o que é puramente reativo, tudo o que é “humano, demasiado humano”. O homem que quer perecer se insurge contra as leis, os sentidos, os valores estabelecidos, a moral, assumindo uma outra preferência. Dá-se, em consequência desta destruição ativa, uma abertura para a afirmação. Ele é, em Nietzsche, o personagem do niilismo levado às últimas consequências, do niilismo ativo que precipita a transmutação. Deleuze situa, ao seu lado, como seu aliado, capaz de fazer frente ao mundo reativo humano, o nada de vontade dos esgotados. Estes não se insurgem, não preferem, não destroem, mas esgotam o real reativo. Em sua inocência, abolem o real já dado, esgotam o possível, em prol de um “nada” que é puro circuito de singularidades, plano genético em que não há mais nem eu

---

<sup>14</sup> Ibidem, pp. 61-62.

<sup>15</sup> DELEUZE, G. *Critique et clinique*, pp. 102-103.

nem mundo. Excluem a lógica negativa e exclusiva de certas disjunções; operam por disjunções inclusivas, que afirmam a distância entre singularidades. Para Deleuze, que neste ponto se distingue de Nietzsche, os esgotados também anunciam a transmutação. Por meio de seu procedimento peculiar, eles condicionam a afirmação e a criação.

Quando tentamos trazer este procedimento e estes personagens para o âmbito da política, a primeira pergunta que se impõe é: por que esse elogio a personagens que são marcados por uma “lógica da preferência negativa”, caracterizada, segundo Deleuze, por um “negativismo para além de toda negação”<sup>16</sup>?

Ao analisar Beckett, Deleuze aponta claramente para esse *negativismo afirmativo*, em que o esgotamento surge como condição para a criação. Aqui é importante uma aproximação mais detida entre Artaud e Beckett. Como vimos anteriormente, a crueldade artaudiana implica a ênfase numa dimensão que poderíamos chamar de “negativista”, ao afirmar a impotência, uma fissura no seio do pensamento, seu impoder como potência para fazer nascer o pensar no pensamento, ou seja, para se ativar. Ativar-se não exatamente para nada, mas para pensar sua fissura interna. Tudo isso para, na sequência, no campo entendido como estritamente político, remeter a um povo “em falta”. A diferença entre os negativismos de Artaud e de Beckett, para além da negação pura e simples, pode ser encarada em termos de modos de lidar com os limites do mundo pressupostos no domínio da representação: de um lado, o assalto violento, como na imagem artaudiana da peste que anuncia a crueldade (rompendo – *breaking through* – as formas que são contempladas no teatro da representação); de outro, a criação beckettiana de linguagens capazes de levar à exaustão as funções paradigmáticas no campo linguístico, lógico, ético e político, fazendo-as entrar em colapso (*breakdown*). Deleuze destaca três modos pelos quais Beckett exaure a linguagem pela linguagem: a) por meio de uma língua I, atômica, disjuntiva, *língua de nomes* em que a enumeração substitui as proposições e uma combinatória substitui a sintaxe, levando a um esgotamento do possível na função referencial; b) lançando mão de uma língua II, de grande complexidade, *língua de vozes*, em que se trata de exaurir as próprias palavras que mantêm o possível dado na hipótese da comunicação como troca de informações com outrem; c) com a língua beckettiana propriamente teatral, língua III, em que palavras e vozes são colocadas ao lado de imagens num espaço desconectado de puras intensidades. Esgotamento do possível: (a) por exaustão da referência, (b) por exaustão da narração e

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 93.

(c) por completa exaustão no campo cênico<sup>17</sup>. Em lugar de uma condensação de todos os elementos cênicos por uma estratégia de crueldade, como em Artaud, o que ocorre em Beckett é uma experiência de esvaziamento ou depuração que poderíamos chamar de “cruza”.<sup>18</sup>

Mas, afinal, por que o recurso a “personagens que se sustentam no nada, só sobrevivem no vazio, guardam até o fim seu mistério e desafiam lógica e psicologia”? Por que essa ode a homens “sem referências, sem posses, sem propriedades, sem qualidades, sem particularidades”, “sem passado, sem futuro”, instantâneos? Por que esperar que, desses homens esmagados, surja “o Homem do futuro ou de um novo mundo”, “a possibilidade de um devir, de um novo homem”?<sup>19</sup>. Ou ainda, sob que aspectos os esgotados de Beckett, ou Bartleby de Melville, são aliados políticos necessários para nós? Sobretudo necessários para nós, que vivemos, hoje, neste hiato, nesta suspensão entre um possível e outro?

Deleuze nos deixa algumas pistas. “Perdem-se as referências, e a formação do homem cede lugar a um novo elemento desconhecido, ao mistério de uma vida não-humana informe”. Estes personagens “não são separáveis do mundo [...], e aí exercem seu efeito: revelam o seu vazio [o vazio do mundo], a imperfeição das leis, a mediocridade das criaturas particulares, o mundo como farsa”. Citando Melville, Deleuze aponta que esses personagens lançam “sobre o entorno uma luz branca lívida, similar à que ‘acompanha na Gênese o começo das coisas’”<sup>20</sup>.

O esgotado, ao esgotar o possível, nos força a criar um outro possível, nos faz passar de um sentido a outro do possível, tal qual Bergson nos indicou: de um possível que se realiza por reprodução e limitação – por exclusão e negação de possíveis –, para um possível que coincide com o virtual, que precisa ser criado. Ao esgotar o possível, em seu primeiro sentido, o esgotado nos abre o possível, em seu segundo sentido, e nos lança no plano de uma gênese da realidade.

Que lição política aprendemos com esses aliados inocentes, santos? De que modo eles nos engajam num devir-minoritário, como aquele desenvolvido por Deleuze a partir do teatro de Bene? Que estranha aliança podemos fazer com eles, que nos arraste num

---

<sup>17</sup> DELEUZE, G. *L'Épuisé*, p. 66-79.

<sup>18</sup> Ver a respeito o artigo: DOMENECH ONETO, P. “Breaking down, breaking out: Beckett’s absolute liminality in the third age of capitalist traumas”. In: *Crise, Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte (FCSH/NOVA), n° 12, 2015, pp. 48-59.

<sup>19</sup> DELEUZE, G. *Critique et clinique*, p. 105, p. 96.

<sup>20</sup> DELEUZE, G. *Critique et clinique*, p. 99, pp. 106-107.

devir e nos faça esgotar, mesmo que temporariamente, este possível que nos sufoca? Como escapar deste terrível possível que se realiza a cada instante, com seus microfascismos que são constantemente secretados na sociedade e se espalham por todo o corpo social? Que singularidades percorrer exaustivamente, às custas de nosso próprio eu, até que se abra uma janela, uma porta, que permita a entrada de um pouco de ar?

Deleuze parece apontar para a necessidade de esgotar o já conhecido – velhos projetos, velhas preferências, velhas metas, velhas finalidades, velhas particularidades, velhas possibilidades – para que algo novo possa ser pensado, criado. Nesta suspensão entre um possível e outro, é a própria vida como dimensão das forças que se faz em sua luta contra a morte.

## Conclusão

Como sugerimos ao longo deste trabalho, a filosofia deleuziana é animada por um espírito de crítica a modalidades de pensamento que pressupõem como pensar e o que pensar antes mesmo de serem impulsionadas a pensar pela ação de forças vitais, irreduzíveis a verdades e métodos prévios. No campo propriamente filosófico, a crítica aparece direcionada ao que Deleuze e outros denominaram “filosofia da representação”, perspectiva predominante na história da filosofia. A originalidade deleuziana consiste em explicar as múltiplas raízes da representação a partir de uma imagem que a tradição filosófica teria elaborado e mantido acerca do que seria pensar. Esta imagem é dita *dogmática*, por pressupor um saber, explícito ou implícito, objetivo ou subjetivo; e *moral*, por impor como dever um modo de pensar nos moldes desse suposto saber. Com isso, a dimensão das forças da vida capazes de pôr o pensamento em movimento é sacrificada em nome de um modelo abstrato de pensamento.

Desde os anos 1960, essa crítica à representação e à imagem dogmática aproximou Deleuze do domínio das artes, como atestam o livro em torno de Proust, *Proust e os signos*, a apresentação do escritor Sacher-Masoch, intitulada *O Frio e o Cruel*, e uma série de menções e análises sobre pintura, música, literatura, arte pop e cinema em *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*. Podemos dizer que a permanente busca de intercessores no domínio artístico se esclarece com seu último livro de longo fôlego, escrito com Félix Guattari como uma espécie de balanço geral de sua filosofia: *O que é a filosofia?*. Neste trabalho final, Deleuze e Guattari sustentam uma coincidência entre pensar e criar: as artes pensam tanto quanto a filosofia, que também é criadora. Contudo,

a filosofia cria conceitos, ao passo que as artes são criadoras de afetos e perceptos, ou seja, “blocos de sensação” que excedem o vivido, no sentido de não corresponderem à vida de um sujeito e de não se prestarem à representação pelo pensamento. Afetos e perceptos remetem, portanto, às forças que, em *Diferença e repetição*, dissolvem o sujeito e coagem o pensamento a pensar, contra a tese implícita na imagem dogmática de que pensar dependeria da própria natureza reta do pensamento, da suposta boa vontade do pensador, de modelos prévios e métodos estabelecidos. O que as artes trazem para Deleuze, com seu processo de criação, é uma possibilidade de sair da esfera da representação e ir ao encontro das forças por caminhos que não exatamente os do conceito filosófico.

O teatro, como qualquer outra arte, oferece essa possibilidade, mas à sua maneira, com seus meios próprios. O encontro de Deleuze com o teatro está posto desde *Diferença e repetição*, por meio da ideia de que o pensamento deve dramatizar os problemas que se coloca e não os inserir numa generalidade conceitual. Dramatizar é, ali, criar condições para “experimentar forças puras”<sup>21</sup>. Assim, o teatro que importa para o filósofo é este que remete à dimensão das forças, “dramatizando”, isto é, encarnando as forças e não representando situações em que as forças aparecem já codificadas. Isto vale para cada uma das artes e artistas com quem Deleuze procurou se conectar na elaboração de sua filosofia da não-representação. Porém, no caso teatral, essas ideias de dramatizar e de representar se colocam de imediato.

O que procuramos mostrar foi como três dramaturgos da “não-representação” (Carmelo Bene, Antonin Artaud e Samuel Beckett) são lidos e usados por Deleuze em seu combate por um pensamento sem imagem, em favor das forças, dos afetos e perceptos que a tradição filosófica da representação trata como alheios ou mesmo obstáculos ao pensamento e ao conceito. Cada um dos artistas analisados a partir de Deleuze procede à sua maneira. Bene pela subtração. Artaud pela crueldade. Beckett pelo esgotamento.

Assim, Bene busca subtrair as figuras de poder de uma peça a fim de colocar todas as dimensões da encenação em processo de variação contínua. O resultado dessa dramatização é que os conflitos representados cedem lugar à emergência de forças insuspeitadas não codificadas. Este procedimento é imediatamente político na medida em que as forças em variação de Bene abrem um novo campo de experimentação, que aponta para minorias, cuja potência se expressa no desvio dos modelos de poder. Surge a ideia

---

<sup>21</sup> DELEUZE, G. *Différence et répétition*, p. 19.

de devir-minoritário, devir de todo mundo, potência de criação de novas formas de sociabilidade e de vida. Em Artaud, vemos que é a condensação dos elementos cênicos que caracteriza a crueldade no plano da montagem teatral. Trata-se de mergulhar no corpo como conjunto de movimentos afetivos, para além de textos e linguagens de referência. A dramatização é radicalizada a um tal ponto que o liame tido como natural entre pensamento e realidade aparece rachado. Esta ruptura revela uma fissura no seio da própria vida, cujas forças não comportam nenhuma harmonia totalizante. A crueldade é também imediatamente política, pois evidencia a impotência de constituir um povo capaz de encarnar o social. Por fim, no teatro beckettiano, a dramatização das forças implica um esgotamento. Nos termos de Deleuze, que se vale aqui de um amplo diálogo com a filosofia, trata-se de esgotar o possível conforme compreendido numa lógica da disjunção exclusiva para criá-lo segundo uma disjunção inclusiva. Assim, descarta-se a realização como reprodução e limitação do conjunto de possíveis e empreende-se uma criação de possíveis imediatamente reais que não se excluem mutuamente. A consequência política é novamente direta, pois esgotar o possível que se realiza por reprodução e limitação é o mesmo que esgotar um campo de possíveis já conhecido, com suas preferências, metas e projetos, que engessam a vida. O esgotamento beckettiano do possível, levado a cabo por meio de um modo de exaustão dos personagens e objetos, da linguagem em suas funções referencial e narrativa, e do próprio espaço cênico, remete mais uma vez para a dimensão das forças como gênese do real.

Assim, muito embora haja diferenças importantes entre os teatros de Bene, Artaud e Beckett, os três convergem com a filosofia de Deleuze ao criticarem a representação e afirmarem as forças da vida. A afirmação do pensamento como criação é, portanto, política, pois inseparável de um desvio dos modelos e de uma experimentação. Deleuze e os três artistas teatrais, com seus procedimentos singulares, fazem política ao mergulharem nessa dimensão das forças, na qual o pensamento é criado e a vida, afirmada.

### Referências bibliográficas

ARTAUD, A. (1927) « À la grande nuit ou le Bluff surréaliste » . In: *L'Ombilic des limbes* suivi de *Le Pèse-nerfs* et autres textes. Paris: Gallimard, 1968.

\_\_\_\_\_. (1933) « Le théâtre et la cruauté ». In: *Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

- BENE, C. (1979) “Richard III ou l’horrible nuit d’un homme de guerre”. In: *Superpositions*. Paris: Minuit, 2004.
- BECKETT, S. (1992) « *Quad* » et autres pièces pour la télévision. Paris: Minuit, 1999.
- DELEUZE, Gilles. (1962) *Nietzsche et la philosophie*. Paris: P.U.F., 2005.
- \_\_\_\_\_. (1968) *Différence et répétition*. Paris: P.U.F., 2005.
- \_\_\_\_\_. (1969) *Logique du sens*. Paris: Minuit, 2005.
- \_\_\_\_\_. (1979) « Un manifeste de moins », in *Superpositions* (en collaboration avec Carmelo Bene). Paris: Minuit, 2004.
- \_\_\_\_\_. (1985) *Cinéma 2. L’Image-temps*. Paris: Minuit, 2006.
- \_\_\_\_\_. (1992) « L’Épuisé », in BECKETT, Samuel, « *Quad* » et autres pièces pour la télévision. Paris: Minuit, 1999.
- \_\_\_\_\_. (1993) *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 2006.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1991) *Qu’est-ce que la philosophie ?* Paris: Minuit, 2005.
- DOMENECH ONETO, Paulo. “*Breaking down, breaking out: Beckett’s absolute liminality in the third age of capitalist traumas*”. In: *Crise, Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História da Arte (FCSH/NOVA) n°12, 2015, pp. 48-59.
- ZOURABICHVILI, François. “Deleuze e o possível (do involuntarismo em política)”. In: *Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000, pp. 333-355.

*Recebido em 15/07/2020*

*Aprovado em 05/11/2020*