

## SOBRE CUMES E CAVERNAS: DELEUZE, ARTAUD E O INFINITO

Maria Helena Lisboa da Cunha<sup>1</sup>

### Resumo

Este texto pretende dar conta dos conceitos de corpo sem órgãos, rizoma, ritornelo, multiplicidade em Deleuze-Nietzsche e Artaud. Deleuze, assim como Nietzsche e Artaud, não trabalham mais com a categoria de identidade, mas com a de multiplicidade, planos de composição e de consistência, devir, ressonâncias intensivas. O pensamento não é mais representativo, hierarquizado e se agencia com zonas de vizinhança atravessadas pelo infinito.

**Palavras-chaves:** Deleuze – Artaud – corpo sem órgãos – rizoma – ritornelo - multiplicidade

### Resumé:

Ce texte entend rendre compte des notions de corps sans organes, rhizome, ritornelle, multiplicité en Deleuze-Nietzsche et Artaud. Deleuze aussi bien que Nietzsche et Artaud, ne travaillent plus avec la catégorie d'identité, mais avec la catégorie de multiplicité, plans de composition et de cohérence, devenir, resonances intensives. La pensée n'est plus représentative, hiérarchique et agit avec les zones de voisinage traversées par l'infini.

**Mots-clefs:** Deleuze – Artaud – corps sans organes – rhizome – ritornelle - multiplicité

A liberdade tem uma história, tem datação de nascimento, não existe uma essência supra-histórica da liberdade, uma transcendência, portanto, não existe um “em si” da liberdade, como as Idéias (*eidé*) platônicas. Apesar de os gregos serem livres, opondo-se ao seu entorno (os grandes impérios orientais) que consideravam bárbaros, vamos datar a história da liberdade com Descartes, portanto no séc. XVII da nossa era. Para o citado filósofo, o próprio conhecimento se equiparava à liberdade, uma vez instituído o livre-arbítrio como sinônimo de liberdade: o livre-arbítrio se entende a partir da *autonomia* do homem moderno. Descartes cunha como princípio do seu sistema de pensamento o *Cogito* que se enuncia do seguinte modo: “Penso, logo existo”. A partir da subjetividade do sujeito cartesiano, do indivíduo, é que o mundo e os outros seres são confirmados, seu método a “dúvida metódica”. Quando o homem

---

<sup>1</sup> Maria Helena Lisboa da Cunha é natural do Rio de Janeiro. cursou a Graduação em Filosofia na Universidade do Estado da Guanabara, atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro e obteve o Mestrado e o Doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Exerceu o cargo de Professor-Titular de Filosofia Geral do Departamento de Filosofia, com especialidade em Filosofia Antiga e Estética Filosófica de 1980 a 2021 na UERJ. Publicou cinco livros, *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*, Londrina: UEL, 1997; *Espaço real-espço imaginário*, Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998; *Nietzsche-Espírito Artístico*, Londrina: Edições CEFIL, 2003; *Rizoma, uma estética da onde* foi também a organizadora e apresentadora do livro, Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, além de inúmeros artigos e capítulos de livros em revistas especializadas de Filosofia. É Membro Efetivo da Academia Teresopolitana de Letras na patronímica de José do Patrocínio, cadeira 27. Atualmente exerce o cargo de Pesquisadora Visitante Emérita pela FAPERJ, Edital 09\_2022 (PVE) no PPGFIL/UERJ. Email: [mlisboadacunha@hotmail.com](mailto:mlisboadacunha@hotmail.com)

se torna autônomo, tem livre-arbítrio, isto é, é árbitro de si mesmo, trabalha, e pode manipular o mundo dos objetos, transformando-o.

Ocorre que também pode transformar o mundo num objeto de manipulação, como exemplifica Descartes com o exemplo do relógio, metáfora do homem: engrenagem desmontável cujas peças podem ser substituídas sem prejuízo do conjunto. Ora, nós todos sabemos, de há muito, desde o movimento da psicologia da *Gestalt* (a partir de 1920), que o todo não é a soma das partes, o todo excede as partes, por isso, a soma das partes de um corpo não constitui nenhum homem, o homem é fruto da cultura, do *socius*, e a ausência do social constrói um monstro, não um homem, a exemplo das meninas-lobo, Amala e Kamala na Índia, o selvagem de Aveyron na França, Kasparhauser, na Alemanha, para citar só alguns. A esse respeito já lembrava Aristóteles:

O homem é por natureza um ser vivo político (*zoon politicon*), a razão disso é que a natureza não faz nada em vão, sem um motivo, uma vez que o homem tem a fala, o discurso, os animais têm também a voz, mas não têm a fala, o discurso bem concatenado, por isso, só o homem sente o bem e o mal, o justo e o injusto e outras noções morais e é a comunidade de sentimentos que produz a família e a comunidade dos homens, vale dizer, a cidade (1962, I-2.1253 a 2-15).

Contrariando Descartes, Barrenechêa chama atenção para o fato de que para Nietzsche liberdade não é livre-arbítrio, já que a função de arbítrio é *normativa*, o homem só é livre para praticar o bem, pois se escolher o mal peca, sendo considerado culpado pela ação cometida (2008, p.11). Nietzsche está nas antípodas de todo e qualquer ato moral: “É conhecida a exigência que faço ao filósofo: deve colocar-se *para além* do bem e do mal (...) Semelhante exigência deriva de um ponto de vista que foi, pela primeira vez, por mim formulado: *não há fatos morais*” (1974, § 1), sua concepção é eminentemente estética, afirmando o retorno de todas as coisas o homem se redime daquilo que foi, da pedra que não pode ser removida, alijando todo e qualquer ressentimento posto que afirmando o passado o transfigura: só afirmando o passado é possível afirmar o passar do tempo, o seu escoamento. Para Nietzsche, o homem livre é um criador de novos valores, da força transmutada, da eternidade do tempo: “Minha filosofia oferece o pensamento vitorioso que por fim prostrará vencida qualquer outra doutrina... É o grande pensamento seletivo [...]” (1997, v. II, § 229).

Deleuze observa que pensar é fazer do pensamento um *ritornelo*, um refrão, uma reunião de forças para a ação, como quando uma criança tem medo do escuro e canta para sossegar e dormir; forças do corpo, do cosmos, da terra. O *ritornelo* delimita as fronteiras do espaço interno, como o canto dos pássaros e a urina dos cães machos delimitam o espaço externo. José Gil no texto, “Ritornelo e imanência”, do livro organizado por Gil e Daniel Lins,

*Nietzsche/Deleuze. Jogo e música* (VI Simpósio Internacional de Filosofia) afiança: “A improvisação é um ritornelo. A improvisação é criação” (...) “O que é improvisar? É entrar em uma experimentação que introduz o maior coeficiente possível de acaso no seu processo” (2008, p. 136). E como que num ápice, introduz a ideia de que a música é o maior de todos os *ritornelos*, posto que segundo Deleuze “o som conserva talvez o maior poder e coeficiente de desterritorialização” (IDEM, IBIDEM, p.137).

Partindo do conceito de multiplicidade em Nietzsche, Deleuze trabalha com fluxos, ressonâncias, singularidades, devires, acontecimentos, espaços-tempos livres cujo modelo de realização é o rizoma (tubérculos, por oposição ao modelo da árvore), linhas e não pontos, “que não se deixam sobre codificar (...). Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões (...). As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE, 2004, p. 17). Todos esses elementos compõem um *plano de consistência* das multiplicidades que constitui platôs (zonas de intensidade contínua), vetores que as atravessam e que constituem territórios e graus de desterritorialização: “multiplicidade designa um domínio no qual a Ideia está, por si mesma, muito mais próxima do acidente do que da essência abstrata, e onde ela só pode ser determinada com as questões quem? Como? Onde e quando? Em que caso? – formas essas que traçam suas verdadeiras coordenadas espaço-temporais (DELEUZE, 2008, p. 131). Deleuze traça esse percurso em oposição à Ideia platônica onde a questão da Ideia é determinada sempre pela pergunta metafísica que é ? (*Ti esti?*), questão nobre concernente à essência que é una em oposição ao múltiplo: “Assim, não se perguntará pelo *que* é belo, mas o que é o Belo. Não *onde* e *quando* há justiça, mas o que é o Justo. Não *como* “dois” é obtido, mas o que é a díada. Não *quanto*, mas o que...” (IDEM, IBIDEM, p. 130).

Como Nietzsche, Deleuze não trabalha com a subjetividade, mas com dinamismos espaço-temporais: agitações de espaço, buracos de tempo, puras sínteses de velocidades, de direções, de ritmos e de membranas, superfície física pondo em contato o exterior e o interior, uma “dinâmica do ovo”:

(...) O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a *extensio*, a intensidade Zero como princípio de produção (...) o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. O ovo é o CsO. O CsO não existe “antes” do organismo, ele é adjacente, e não para de se fazer” (DELEUZE, 1999, p. 27).

Deleuze precisa que esse campo é um campo intensivo, isto é, tem uma distribuição mais profunda de diferenças de intensidade constituindo um meio de individuação, porém,

mesmo não trabalhando com a subjetividade Deleuze faz ver que há sujeitos, “(...) mais pacientes do que agentes, únicos capazes de suportar a pressão de uma ressonância interna ou a amplitude de um movimento forçado”, como é o caso para o sujeito larvar. Ele lembra que há movimentos que só o embrião pode suportar e dá como exemplo o pesadelo no homem adulto, que nem acordado e *nem mesmo o sonhador* podem suportar, talvez somente o homem adormecido em sono profundo (2008, p. 133). E afiança que o próprio pensamento filosófico é inconciliável com o “sujeito formado, qualificado e composto” do cogito cartesiano na representação. Deleuze exemplifica com o *conceito de verdade*. À pergunta platônica: “O que é o verdadeiro?”, abstrata e genérica, Deleuze substitui pela pergunta: “quem quer o verdadeiro, quando e onde, como e quanto?”, designando sujeitos larvares (o ciumento, o obsessivo, o compulsivo, o histérico), e puros dinamismos espaço-temporais (ora fazer surgir a “coisa” em pessoa, numa certa hora, num certo lugar; ora acumular os indícios e os signos, de hora em hora, e segundo um caminho que jamais acaba). Sinalizo que na física quântica, também chamada de física das partículas, no nível subatômico, as inter-relações e interações entre as partes do todo são mais fundamentais que as próprias partes, por isso há movimentos, mas não existem objetos moventes; há atividade, mas não existem atores; não há dançarinos, somente a dança (CAPRA, 1995, p. 86).

Daí que o conceito artaudiano de “corpo sem órgãos” se encaixe no *plano de consistência* deleuziano. Segundo Deleuze: “O CsO é bloco de infância, devir, o contrário da recordação de infância. Ele não é criança “antes” do adulto, nem “mãe” antes da criança: ele é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto, seu mapa de densidades e de intensidades comparadas, e todas as variações sobre este mapa” (DELEUZE, 1999, pp. 27-8). Nesse texto Deleuze precisa que esse agenciamento com a infância não se dá como uma regressão do adulto à criança, e da criança à mãe, mas no sentido em que a criança transporta consigo um pedaço de placenta materna, matéria intensa e desestratificada, potencialização de uma força com outras forças, traçando novos conjuntos que expressam dobras no devir. Em Artaud, o objetivo é inverter o “cadastro anatômico do corpo orgânico” afim de “refazer o corpo com o osso das músicas da alma” (ARTAUD, 2001, p. 16): “Não aceito o fato de não ter feito o meu corpo por mim mesmo” (IDEM, 84, n. 8-9 (1949), p. 289 ss., cit. por Virmaux, Alain, *Artaud e o teatro*, trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, p. 16). Artaud denuncia, ratificando, num texto interdito, que iria ser objeto de uma transmissão radiofônica, no dia 1 de fevereiro de 1948, tema que integra o texto, “Para dar um fim ao juízo de Deus”:

Assim, agora é preciso emasculiar o homem colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para fazer sua anatomia. O homem é enfermo porque é mal

construído [...] Se quiserem podem meter-me numa camisa de força, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um *corpo sem órgãos*, então o terão liberado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar (IDEM, 1986, p. 161).

Num texto sobre Van Gogh, *O suicidado da sociedade*, Artaud referindo-se a Nietzsche, clama: “Não, Sócrates não tinha esse olho, antes dele (Van Gogh), talvez somente o infeliz Nietzsche, manifestou a preocupação de desnudar a alma, de livrar o corpo da alma e de por a nu o corpo do homem, fora dos subterfúgios do espírito” (2001, p. 88), “Porque não é a história inteira disso que se chamou um dia de *alma* que vive e morre nas suas paisagens convulsionantes e nas suas flores?” (IDEM, IBIDEM, pp. 76-7). A intuição de Artaud em relação ao corpo caminha no mesmo sentido da de Nietzsche, ou seja, predominância do corpo sobre o espírito, das forças que o compõem e nele se expressam porque, “O corpo sob a pele é uma usina superaquecida, e fora, o doente brilha, ele reluz, com todos os seus poros abertos. Assim como uma paisagem de Van Gogh ao meio dia” (IDEM, IBIDEM, p. 81).

Segundo Lins, pesquisador e comentador de Artaud, muitos de seus poemas registram seu desejo de se libertar da família, núcleo que o aprisionava, o sufocava, “Eu não entrei no mundo pelas portas da matriz... meu corpo já estava feito, ele não precisava de nada nem de ninguém, ele só precisava de um pouco de tempo para existir” (LINS, 1999, p. 51). Para isso, ele precisa se auto engendrar: “na origem só tinha o corpo e este corpo era eu.” (IDEM, IBIDEM, p. 52), mas que também incorpora a maternidade como princípio feminino, mesmo que seja um feminino prisão, túmulo, mãe morta: “Toda mulher em mim se reabsorve. Eu sou glorioso O mundo me pertence!” (IDEM, IBIDEM). A grande-mamãe a que se refere Artaud não é outra senão a arquetípica Grande-mãe, alardeada desde o paleolítico com seus ventres entumecidos e seios jorrando leite como exemplifica bem a iconografia da época, o que não significa que fosse sempre dadivosa, muitas vezes se manifestava castradora, mãe-tentáculo-polvo (Hécate). Há, entre os achados arqueológicos da Grécia Arcaica, uma Ártemis dos cem seios, Grande-mãe paleolítica, invocada e cultuada nos partos e no aleitamento, na saúde e na doença, na vida e na morte.

Artaud é um acontecimento-singularidade, “coextensivo ao devir”, no entender de Deleuze, acontecimento incorporal rizomático, intensivo, “sem órgãos”, mas adverte que os inimigos do CsO não são os órgãos, mas a organização dos órgãos que se chama organismo com suas formas, funções, hierarquias que se agenciam com a vertente utilitária do corpo social, roubando assim a sua liberdade e criatividade: “Um platô é um pedaço de imanência. Cada CsO é feito de platôs. Cada CsO é ele mesmo um platô, que comunica com os outros platôs sobre o

plano de consistência. É um componente de passagem” (DELEUZE, 1999, p. 20). Por isso, segundo Deleuze,

Diz-se: que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos” (IDEM, IBIDEM, pp. 9-10).

Lins observa sobre o “corpo sem órgãos” - sendo “Signo de escravidão, medida de peso da criação, elemento umbilicalmente colado à mama-matriz: o corpo deve ser modificado, refeito pelo homem que, ao dar-lhe uma forma nova, escolherá a realidade” (LINS, 1999, p. 67). E Artaud o refaz nos seus poemas, nas cartas endereçadas até aos Diretores dos Hospícios que o violentaram, no cinema, no teatro, esse teatro que vai se insurgir contra o teatro europeu estagnado da sua geração trazendo as imagens da poesia e da delicadeza do teatro oriental. A inovação do teatro da crueldade tem datação de nascimento: Paris, por ocasião da *Exposição Colonial* de 1931, onde além das danças há toda uma gesticulação silenciosa, lenta, imagética, uma pantomima, em contraste com o teatro ocidental psicológico e discursivo, privado das forças vivas da poesia:

Por ‘Pantomima não corrompida’, entendo a Pantomima direta em que os gestos em vez de representarem palavras ou frases, como na nossa Pantomima europeia (de cinquenta anos de idade, apenas!) que nada mais é do que uma deturpação das partes mudas da Comédia Italiana, representam ideias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, tudo duma maneira afetiva e concreta, isto é, por constante evocação de objetos ou de detalhes naturais, tal como a linguagem oriental que representa a noite por uma árvore sobre a qual um pássaro que já cerrou um dos olhos principia a fechar o outro. (s/d, p. 60).

A esse teatro, Artaud denomina *Teatro da Crueldade*, que se diferencia do teatro psicológico ocidental pela “metafísica-em-ação”, uma linguagem que desenvolve efeitos físicos e poéticos em todas as dimensões do corpo (consciência e inconsciente), obrigando o pensamento a sair de sua postura hipostaziada e cômoda para adotar outras inventivas e transformadoras: “Extraír metafísica duma linguagem falada é fazer com que essa linguagem exprima o que usualmente não exprime; é utilizá-la de uma maneira nova, excepcional e inusitada; é revelar a possibilidade que essa linguagem possui de causar um choque físico” (s/d, p. 69), em favor de uma preponderância religiosa e mística, onde a dança, a poesia e o teatro são consagrados, daí sua proximidade com a alquimia, com o circo, com o teatro de Bâli, o Kabuki e o Nô japonês (a comédia e a tragédia) e o Butô: “As realizações do povo de Bâli informam-se no próprio âmago da matéria, da vida, da realidade. Há nelas, em certa medida, o

caráter de cerimonial dum rito religioso, pelo fato de desarraigarem do espírito do espectador toda e qualquer imitações pretensas ou baratas da realidade”. (s/d, p. 89).

Etimologicamente, o Butô se refere especificamente à dança por meio da letra BU, BUYO é o termo correto para dança em japonês, com o sentido de saltar ou saltitar, enquanto TO implica um martelamento. Buyo é da ordem “ascendente” como os saltos de Nijinsky ou como a “fonte de luz” para a qual tendia Isadora Duncan. Butô é da ordem da “descida”. Hijikata dizia frequentemente que dançava no solo e que jamais deixaria o solo. Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno foram alunos de Eguchi Takaya que por sua vez foi aluno de Mary Wigman (1886-1973), representante do Expressionismo alemão com uma escola em Dresden influenciada pela arte oriental e indonésia e trabalhando movida por dois polos de realidade, o desespero e a revolta, consequências do aprendizado da primeira guerra mundial: para ela, formar um dançarino é conscientizá-lo das potências obscuras que o habitam, daí o contato constante com o solo, vale dizer, com a terra-mãe: “É preciso ouvir em si ressoar o eco do mundo” (cf. Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, p. 278, cit. por Maurey, Catherine, “Danser la cruauté”, pp. 104-5).

No entanto, o Butô tem um sentido lato designando tanto o teatro quanto a dança e não se prendendo a nenhuma coreografia de base. Catherine Maurey se refere à Holborn Mark sobre o Butô: “(...) A cultura japonesa, de onde emerge o Butô, é ao mesmo tempo insular e absolutamente não ocidental, mas encontramos também similaridades com antíteses culturais na Espanha, e com todas as influências africanas. O espírito do Butô é muito próximo do espírito espanhol, o duende, definido liricamente por Federico Garcia Lorca, assim como o Flamenco ou ainda a arquitetura de Gaudí que encontraram sua transposição na sensibilidade japonesa” (MAUREY, 2004, p. 10). Noutra passagem, ele se refere à dançarina de Flamenco Antonia Mercé, cognominada *La Argentina*, a qual teria inspirado Kazuo Ohno por um punhado de anos, antes de criar seu próprio balé: *Admiring la Argentina*, por ocasião de uma apresentação da dançarina no Teatro Imperial de Tóquio em 1928 em que ela teria dito: “Não é minha arte que emociona as pessoas. Eu simplesmente recebi todas essas coisas que me emocionam como elas são, e tento passa-las para vocês. Eu sou uma simples serva vos trazendo essas coisas” (IDEM, IBIDEM).

Como conciliar Artaud, “Le môme” com o Butô? Voltemos à citação de Holborn Mark sobre o Butô utilizada por Catherine Maurey: “Artaud cujas obras escritas foram traduzidas para o japonês teria, sem nenhuma dúvida, encontrado uma aplicação da sua visão do teatro através do Butô que, por sua vez, se inspirou incorporando a teoria artaudiana, como ele também fez do mito japonês inicial” (IDEM, IBIDEM), com isto observando a influência do *Teatro da*

*Crueldade* na coreografia dos grandes mestres do Butô e as interseções do ocidente com o oriente através da arte. No que diz respeito à dança moderna, outros, depois da Segunda guerra mundial influenciaram os coreógrafos orientais fornecendo subsídios que foram incorporados ao Butô, não menos que o teatro Nô, o Kabuki e o Bunraku, gêneros teatrais especificamente japoneses. Nos anos sessenta Tatsumi Hijikata coreografa a “Dança das trevas” (*Ankoku Buto*), numa linguagem concreta a fim de revelar um “teatro puro”, como preconiza Artaud a propósito do teatro de Bâli: “Não há transição de um gesto para grito ou para um movimento; todos os sentidos se interpenetram, como se através de estranhos canais escavados no próprio espírito!” (s/d, p. 85), num fluxo contínuo como a “duração” bergsoniana: o exemplo clássico de Bergson é o de um novelo que se enrola e se desenrola num fio contínuo e heterogêneo e nesse movimento a “duração”, que é virtual, se atualiza.

Essa dança supracitada, “envelopa” o espectador, as trevas sendo para ele o “ventre da mãe”, Kazuo Ohno precisa: “De uma hora para a outra nós renascemos, isto não é tão simples como ter nascido do ventre materno. Muitos nascimentos são necessários, é necessário renascer sempre e em toda parte” (EMIDIO, 2003, p. 35). Inês Boga assim o define: “Kazuo Ohno dança entre o mundo visível e o invisível. Num zona crepuscular que é difícil de descrever, e mesmo difícil de definir, o que é obscuro e o que é luminoso na nossa natureza cede para os sentidos sem perder sua ambiguidade, e sem contradição (...) Cada imagem, cada instante é uma singularidade” (IDEM, IBIDEM, p. 27) e mesmo o peso da morte ele consegue carregar nas suas costas em cada movimento, em cada performance. O ator precisa: “Vida é movimento, mover significa ‘procurar a vida’. Cada pequeno instante nas minhas performances pode ser modificado, porque é a própria vida que determina isso” (IDEM, IBIDEM); na sua percepção da realidade, vida e morte se alternam num fluxo contínuo completando-se, daí que ter consciência desse movimento deve monitorar o ritmo da dança.

Ohno sinaliza que sua arte é improvisada, ele anotava excertos de poemas e pinturas que, no momento da dança se corporificam dando lugar a movimentos do corpo, por outro lado, segundo relata, ele tenta carregar no seu corpo o peso e o mistério da vida e da morte: “Eu sigo todo o tempo minhas memórias para trás, para o ventre materno” (IDEM, IBIDEM, p. 38), dança na qual ele se traveste em velho e jovem, homem e mulher, forte e fraco, trazendo à baila para reflexão a indeterminação das forças inconscientes e primitivas em oposição às conscientes, focadas e unilaterais. Ohno, nas pegadas de Nietzsche-Deleuze-Artaud, desconstrói o sujeito cartesiano multiplicando a imagem do corpo – não apenas o dele, mas também o do espectador que se projeta nele, como um quadro cubista de Braque ou de Picasso: o cubismo como arte rompe com as normas clássicas, multiplicando os pontos de vista sobre o



objeto para, desse modo, captá-lo simultaneamente e não apenas de um ponto de vista único, o ponto de vista do observador, como era o caso para o humanismo renascentista, o que só foi possível graças ao abandono da geometria euclidiana e do ponto de vista único do sujeito por Riemann, Bolyai e Lobatchewski, com as chamadas geometrias não euclidianas, no séc. XIX. Estas subvertem o espaço cartesiano, postulando um espaço n-dimensional em contraposição ao espaço tridimensional vigente. Esse infinito é o que nos atravessa quando somos iluminados pelas dobras da criação seja na arte ou na ciência, matéria sem átomos, pura energia, reverberando no corpo.

E nós, pensadores, o que vamos inventar, nesse momento de estrangulamento pandêmico que estamos vivendo, como os protagonistas da Obra de Camus de 1947, *A peste*, sobre o horror, a sobrevivência e a resistência do ser humano? Eu deixo para vocês o infinito no poema da minha amiga, Eliane Pantoja Vaydia, *Nômades*:

Ah, nômade

Magnífica solitude inteira/Como um Tuareg/

Nas areias vermelhas do Saara./

O azul único de seu turbante/que lembra o azul violeta dos seus olhos/

evocado por Rimbaud/Poetas são tuaregues disfarçados/

Seus rostos que jamais são vistos./

Olhai! No meio da nuvem de poeira/

Eles e suas esguias, belas e letradas mulheres./

Na tribo as únicas que podiam ler e escrever./

Foram senhores do deserto/quando eram bandidos e atacavam/

lentas caravanas de camelos/carregados de seda, joias de ouro e jade.

Agora tudo acabou. Miragem que esvaneceu.

Os ritos foram apagados/passos de crianças nas areias./

Os ricos foram assimilados/

Os pobres são mendigos na Argélia,/

Niger, Burquina Faso, Mali e Líbia/

As jovens se prostituem/

Os pobres que tem algum talento/fazem pequenas esculturas de madeira/

que vendem nas portas de hotéis./

Vendem seu exotismo/para estrangeiros/

Que jamais compreenderiam sua visão da vida. (em 20/05/2021).

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ARISTÓTELES. *A política*. Trad. Jacques Tricot. Paris: PUF, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Ética à Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Col. *Os Pensadores*).
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Prefácio de Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Editora Minotauro, s/d. Tradução de *Le théâtre et son double*.
- \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução, prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1986, 2ª. ed.
- \_\_\_\_\_. *L'ombilic des limbes*, suivi de *Le pèse-nerfs* et d'autres textes. Paris: Gallimard, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Van Gogh, Le suicidé de la société*. Paris: Gallimard, 2001.
- BARRENECHÉA, Miguel Angel de. *Nietzsche e a liberdade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação. A Ciência, a Sociedade e a cultura emergente*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CUNHA, M. H. Lisboa da. *Nietzsche- Espírito artístico*. 1ª ed. Londrina: CEFIL, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Rhizoma. Uma estética da existência em Platão, Nietzsche e Jung*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Verbetes, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974)*. Edição preparada por David Lapoujade. Organização da edição brasileira e revisão técnica : Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- \_\_\_\_\_, GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 1 e 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1999/2004.
- EMIDIO, Luisi. BOGÉA, Inês. *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- GIL, José, LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche/Deleuze. Jogo e música* (VI Simpósio Internacional de Filosofia). 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud. O artesão do corpo sem órgãos*. São Paulo: Relume Dumará, 1999.
- MAUREY, Catherine. « Danser la cruauté. Correspondance entre les théories théâtrales d'Antonin Artaud et le Buto ». In *Aesthetics. Looking at Japanese Culture*. The Japanese Society for Aesthetics, no 11 (Special Issue), march 2004, pp. 97-107.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Oeuvres philosophiques complètes*. Tome VIII, v. 1, *Crépuscule des idoles*. Traduction de Jean-Claude Hémery. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinane. Paris: Gallimard, 1974. Traduction de *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hämmer philosophirt*.

\_\_\_\_\_. *Ainsi parlait Zarathoustra* (un livre pour tous et pour personne). Trad. Henri Albert. 17<sup>e</sup> éd. Paris: Mercure de France, 1908.

\_\_\_\_\_. *Obras incompletas*: Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Seleção de textos de Gérard Lebrun. São Paulo: Abril Cultural, 1974, 1<sup>a</sup> ed., (Coleção *Os Pensadores*).

\_\_\_\_\_. *La volonté de puissance*. Traduction de Geneviève Bianquis. (Organisé par Friedrich Würzbach). Paris: Gallimard, 1997, 2 vs. Traduction de *Wille zur Macht*.