ARTAUD, VERDADE E SIMULACRO

ARTAUD, TRUTH AND SIMULACRUM

Carmem Gadelha

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Expõem-se observações sobre Artaud: sua relação problemática com a cena teatral moderna e sua grande importância para a cena contemporânea, caracterizada por hibridismos. Com eles, examinamos a Civilização Ocidental e sua constituição híbrida: gregos e hebreus. O texto se desenvolve no sentido de compreender a tensão entre os paradigmas wagnerianos e artaudianos, na tentativa de encontrar sínteses pautadas pela disjuntividade: Bayreuth X corpo sem órgãos.
Palavras-chave: hibridismo, disjuntividade, cena contemporânea

Abstract: Observations are presented on: their problematic relationship with modern theater and their great importance to the contemporary scene, characterized by hybridism. With them, we examine Western Civilization and its hybrid constitution; Greeks and Hebrews. The text develops in the direction of understanding the tension between Wagnerian and Artaudian paradigms, in an attempt to find syntheses guided by disjunctivity: Bayreuth X Artaud.
Keywords: hybridism, disjunctivity, contemporary scene.

Recebido em: 04/04/2025

Aceito em: 02/05/2025

Artaud tem-me acompanhado há alguns anos. Com ele, aprendi a reler a história do teatro – paradigmas, as cenas do palco e do mundo contemporâneo, que se revelam (e se escondem) em múltiplas possibilidades e caminhos. É Artaud que os aponta e eu faço dele meu guia. A tentativa é de inscrevê-lo num horizonte de perguntas sobre aspectos que vão do mais arcaico (*arkhé*, origem) e recuado no tempo ao que vejo acontecer na cena e me surpreende. Posso dizer: Artaud pertence ao seleto grupo dos que remetem o teatro a um denso processo civilizatório, ali onde o esquecimento tragou os fundamentos. Às vezes, tenho a impressão de que ele me fala ao ouvido, este "amigo do teatro", como o chamei um dia (GADELHA, 2013). Revejo, agora (e sempre), o crítico, o reconceitualizador. Trata-se, claro, da luta com e contra a representação, fustigando o limite do conceito – que tem caráter autopoético e impõe-se à nossa criação; é autocolocado, autoconcebido, autorrealizado e por si mesmo feito. Acolhe a contemplação, a reflexão, a autorreflexão (DELEUZE & GUATTARI, 1992). Desafiando e acatando o conceito, Artaud realiza dupla trajetória: a de pensá-lo e criá-lo como faria um "amigo da filosofia", transitando por um plano de imanência e lidando com a problemática do singular e do múltiplo; e a de procurar, artista que é, uma cena capaz de construir um plano de consistência para o teatro, no limite do próprio teatro.

Artaud não teme o caos, porque quer reinventar o teatro, mas sabe que isto não basta. A violência do pensamento requer saltos no abismo das desevidências; e pode perder a razão para ganhar revelações. O artista e o filósofo (permitam-me qualificá-lo assim) exigem que revisitemos tempos e encruzilhadas civilizatórias, para tentar localizar algumas pistas sobre seu pensamento. São ecos e sombras originárias, com suas confluências, divergências e marcas de presença entre nós.

De uns tempos para cá, percebo a relação problemática de Artaud com o paradigma wagneriano. Desde então, procuro encontrar situações onde algo se revele a respeito do teatro contemporâneo, a partir de indagações que aparecem ao longo da caminhada. Desta vez, quero deter-me em questões de origem (*arkhé*), sem me preocupar propriamente com filiações. Trata-se de identificar e localizar, em tempo e espaço (muito escapará em outras direções e perguntas), a maneira como Artaud e Wagner trazem consigo os instrumentos de combate que usarão para os acordos e desacordos travados no território conflitivo e tenso da cena.

Artaud revive o grego arcaico, pré- e pós-grego, porque as origens são anteriores e podem habitar tempos recuados, assim como situar-se muito próximas; e se reapresentam, atuam no presente, retornam em nós e nosso tempo – pondo-se novamente em ato, embora diferentemente. Artaud recusa a duplicidade das coisas nas ideias; com isso, renega Platão e toda a metafísica. Wagner, o cristão, quer redimir-se, conforme apontou Nietzsche (1999), no "templo" de Bayreuth e na obra de arte total. Eles refazem a querela civilizatória (e paradigmática), em acordos paradoxais: Artaud, o arcaico e pré-socrático (os filósofos, Dionísio); Wagner anuncia-se como um representante da reconstrução, no teatro, daquilo que supõe ser "a alma germânica". São opostos que se reencontram numa "síntese disjuntiva", tal como se vê em Deleuze & Guattari (1992).

Temos, no horizonte, os pares Apolo/Dionísio, cristãos/gregos, Wagner/Artaud – hibridismos culturais ou, mesmo, civilizatórios, assim como na arte contemporânea. Nesta, retorna e manifesta-se – aos pedaços ou em ruínas renascidas em novas formas – muito do que a história, porventura, pretenda ter deixado para trás.

Artaud desmonta o edifício teatral: não é adepto, como veremos, de heterotopias; ele quer o corpo sem órgãos – tanto para si (DELEUZE & GUATTARI, 1996, v. 3) quanto, eu arrisco dizer, para os espaços. Wagner tem, em Bayreuth, o auge de uma heterotopia renascentista e clássica, permeada de romantismo. Nos séculos XVI e XVII, um aristotelismo cristão e absolutista surge com Maquiavel e os estudiosos da *Poética*, o que constitui, política e esteticamente, um dos nós onde as duas vertentes (grega e cristã) se encontram, na construção do que chamamos Ocidente Moderno. Não custa lembrar Descartes (1983), *Discurso do método*, as representações.

Devo fazer, aqui, uma digressão, necessária ao entendimento das linhas acima. Quero dizer que, em circunstâncias diferentes, a *Poética* de Aristóteles (1966) e *O príncipe* de Maquiavel (2012) se preocuparam com um ponto médio entre extremos conflitantes, em nome de uma ação equilibrada e, no caso do absolutismo, construir o Estado Moderno (monarquia centralizada), com poder soberano de vida e morte (FOUCAULT, 1995). O problema estaria em encontrar aquele ponto. Quiseram os pintores e os arquitetos renascentistas que a perspectiva em fuga o mostrasse. Assim se dá no teatro à italiana, onde a dicotomia sujeito/objeto (Descartes) faz a identificação do espectador com o outro (o diferente, o estranho) em cena – e o domestica, reduzindo-o a si mesmo (aquele que olha).

Será preciso voltar muito atrás na história do teatro (espetáculo, coisa dada a ver na *polis*) e da filosofia. Na verdade, antes de ambos; antes mesmo do alfabeto – o tempo do mito. É necessário, com Deleuze (1994), reverter o platonismo. "Libertar os simulacros", permitir o retorno de Dionísio, desfazer os encadeamentos cronológicos e causais, reencontrar tempos não históricos e articulá-los com a história do teatro e de toda a arte. Veremos, então, que o pensamento e a linguagem retornam de dois modos: um insiste e resiste no Mesmo – produz cópias, variedades ou novidades referidas sempre às Ideias; o outro modo se dá pela Multiplicidade – força de retorno do que foi recalcado, significantes que se desprendem das significações porque são formas sem modelo – sem referência, seja nas Ideias, seja nas cópias. A Diferença pode, então, eclodir.

Artaud opera na força de retorno dos simulacros, maldizendo qualquer juízo. Seu corpo sem órgãos demole o espaço heterotópico – organismo unificador de Bayreuth.

É com estas balizas que pretendo dar mais um passo para compreender Artaud. Experimento, há muito, a dificuldade. Mas me encanta o mistério.

Inicio a jornada apostando na hipótese de encontrar Artaud no âmbito do pensamento arcaico e do pré-socrático. Marcio Tavares d'Amaral (2015), em *Os assassinos do sol: uma história dos paradigmas filosóficos*, qualifica nossa cultura ocidental como híbrida, assentada em bases tão gregas quanto cristãs. Nascemos de uma razão helênica que quer conhecer as essências; Cristo, para os gregos, é ilógico em sua dupla natureza de Deus-Homem. No entanto, essa "natureza" se encaixa perfeitamente na fé judaica, que não precisa conhecer para saber sem duvidar (paradoxalmente, mas não sem motivos, os hebreus rejeitaram o Messias). Somos não-gregos e não-judeus; porém, judeus e "gregos modificados", como queria Derrida (1994). E continuariam eles a modificar-se até se tornarem quase irreconhecíveis; no entanto, aqui e ali, mais do que evidentes e sempre modificados. Desenvolvi o tema no ensaio "Nós e eles, gregos", parte de meu livro *Trágico teatro contemporâneo* (GADELHA, 2024). Evidentemente, somos também judeus modificados – por Cristo e pelos gregos.

Antes de recuar ainda mais no tempo e na obscuridade, voltemos à querela Sócrates X sofistas. Sobre ela, Platão é atleta exercitado no corpo e na palavra, como os antigos heróis, mas, uma vez voltado para as coisas da razão (inclusive para seus aspectos políticos), é o antitrágico por excelência. Ele herdou de seu mestre a preocupação com o perigo dos sofistas para a formação dos saberes e da política na *polis*.

Por sua vez, os sofistas, para quem a verdade é relativa à capacidade de persuadir (PLATÃO, *Górgias*, 1992), perderam, para os contendores, a respeitabilidade filosófica – porém, talvez pudessem ter criado, era este o perigo, outra Grécia e outro Ocidente. O dilema: a unidade do Ser e a Multiplicidade; esta não sustenta a tarefa de ordenar o disperso; aquele poderia afrontar o caos e seus excessos. O esforço socrático-platônico é mantido (mesmo por não platônicos), ainda hoje, por filósofos, cientistas e artistas: dar organização ao caos, fugindo-lhe, com as armas do discurso da filosofia, da ciência e da arte (DELEUZE & GUATTARI, 1992).

Os pré-socráticos Heráclito e Parmênides travaram também combate por seus paradigmas – Amaral aponta a hipótese de que Parmênides, já morto, teria sido lembrado por Platão em sua luta contra os sofistas; a ser verdadeira esta possibilidade, Heráclito teria sido, por seu turno, associado aos sofistas e, por isso, igualmente rejeitado. Lembremos Deleuze (1994) novamente: ele reabre o debate e pretende "inverter o platonismo"; retoma, com isso, o momento inaugural onde Heráclito – fluxo e movimento do Múltiplo – foi deixado em obscuridade. É que, pensava Platão, a sedução da beleza e da potência cegam a visão para a verdade. A *Teogonia* de Hesíodo (1981) e as epopeias de Homero falam desse mundo trágico e arcaico. Nele, há o eterno perigo de retorno de Caos (paradoxalmente sempre presente), sempre em iminência de manifestar-se, rompendo o precário equilíbrio das forças cósmicas. Surgem daí os excessos (*hybris*), as misturas de naturezas, a indistinção de tudo, a desmedida. O mito e o amor ao Múltiplo habitam esses excessos; em contrapartida, também abrigam o medo a eles. Artaud viveu este encantamento, veremos, muitos séculos depois.

Esse medo inaugural pode ter sido ao Oriente, de onde vinham Tales, Heráclito, Parmênides –, que traziam familiaridades e estranhezas. Medo que se repete mesmo na ousadia das Grandes Navegações, quando a Europa se apodera de saberes e tecnologias orientais para ocupar os espaços do mundo, inclusive a Ásia – isto bem depois das invasões de Alexandre e de Roma. Agora (o nosso, o dos Descobridores) o fantasma do Oriente retorna, ainda mais demonizado. Bem antes de tudo isso, Troia é o "outro" que indica e dá contorno a uma protoidentidade grega – capaz depois de se apropriar do que a filosofia veio a chamar "pré-socráticos". Claro, a filosofia é grega e feita de apropriações.

A experiência de indagar o Ser é pré-socrática, dando sinais de uma crise dos mitos e de *arkhé*. Mas, colocar os pré-socráticos num "depois" de *arkhé* indica um olhar um tanto

cronológico, como se os mitos se apagassem definitivamente com aquelas indagações. Reconheçamos, por outro lado, o seu enfraquecimento. A crise é longa, chegará à *polis* e conviverá com os adventos da escrita, do teatro e da filosofia – sinais claros da perda de força dos deuses e ascensão de um pensamento abstrato e racional. A crise do mito e a nova política darão lastro à criação da tragédia.

Artaud, penso, atravessa os tempos, em sua luta por compreender e buscar uma teatralidade perdida. Com ele, tomamos contato com o retorno do arcaico e do mito. Advirto: "teatralidade", aqui, refere-se a uma força de criação que não necessariamente culminaria na tragédia (ou, mesmo, no teatro); antes, quero apontar que a forma-tragédia não encerra em si toda a teatralidade; a captura é parcial, pois ela se esparge pelo mundo multiplamente, compreendida, aqui e ali, por diferentes definições históricas. Exemplos disso são a teatralidade contemporânea e suas heranças de Artaud, que diferem substancialmente da teatralidade tal como a conceberam os encenadores modernos.

Com os pré-socráticos e depois, na *polis*, correm os esquecimentos. Heráclito, demonstram os seus fragmentos, estava em meio à corrente. Ou estabelecia uma ponte, conforme quer Amaral (2015). Fato é que Heráclito transitou entre a Identidade e a Semelhança de todas as coisas, porque tudo flui; o que não é pode vir a ser, o que é deixará de ser; ou, ainda, o ser é também o seu contrário, simultaneamente. *Pantós* é tudo: a Multiplicidade e Um. "Tudo é Um" e "Um é a Multiplicidade". Só o fluxo se mantém, enquanto nada permanece o mesmo. Isto não solicita nenhuma decisão entre o verdadeiro e o falso. Por um princípio de não exclusão, o que flui é, ao mesmo tempo, conhecido e estranho – sendo, não é.

Tudo que aparece também desaparece, porque *alétheia* revela e esconde o que é e não é. Pensamento trágico e cômico, alegre e circunspecto, porque toda pergunta leva aos abismos e aos cumes; falta sentido ou há excesso dele. Mas há um princípio cósmico (também o disse Hesíodo), de equilíbrio e justiça, que organiza as multiplicidades e, quem sabe, evita o caos – e o retorno de Caos, embora ele sempre esteja à espreita e presente em tudo. Esta é a permanente ameaça trágica. Heráclito ausculta o *lógos*, está perto e longe dos arcaicos. Aproxima-se ao dizer que o Oráculo de Delfos se retrai (fragmento 93); e se afasta ao recusar Homero e Arquíloco no fragmento 42 (HERÁCLITO, 1980), porque, com eles (os arcaicos), deuses e homens partilham a mesma natureza.

Parmênides (in KIRK & RAVEN, 1990) procura o Ser indissolúvel. Talvez seja nele que Platão encontra argumentos contra os sofistas: o Ser não se move, porque *é*. O que não é não pode ser dito e pensado. O que é repousa em si eternamente. O Ser não nasce nem perece, tampouco se transforma. Não há Semelhança (coisa de míticos); não há Diferença, porque o Ser é a própria Identidade. Muito disto aparecerá na Ideia de Platão.

Os sofistas podem ser associados a Heráclito, porque, neles, o Ser é também Não-Ser. Resta o *lógos* (pensamento, linguagem, Razão). Com Protágoras, "O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são" (*apud* AMARAL, 2015). Através do Discurso se diz a verdade, desde que haja uma medida; e ela estará ligada à capacidade de persuadir. O poder do homem de medir é a linguagem com sua eloquência.

O parmenidiano Platão estabelece o caráter duvidoso da realidade sensível (cópias imperfeitas); seu modelo de verdade é a forma pura da Ideia. Mas, com Aristóteles, a Verossimilhança garante a boa forma (*Retórica*, *Poética)*, própria e adequada a cada coisa.

É preciso enfrentar, agora, o encontro e o confronto entre gregos e hebraico-cristãos, para verificar outras balizas formadoras do Ocidente. São estes paradigmas que tento alcançar quando penso em Artaud e procuro inseri-lo num plano mais amplo e de alcance crítico-civilizatório. Os séculos XVI e XVII são pontos de novos cruzamentos entre gregos e hebreus, ainda que fosse para marcar heranças e fortes diferenças com o passado helênico: inauguração de uma modernidade e afirmação de um presente moldadas pela fé cristã, com sua participação na tarefa colonizadora dos Descobrimentos. "Cessem do sábio Grego e do Troiano/ As navegações grandes que fizeram;/ Cale-se de Alexandro e de Trajano/ A fama das vitórias que tiveram;/ [...] Cesse tudo que a Musa antiga canta,/ Que outro valor mais alto se alevanta" (CAMÕES, 1978. I, 3-10).

Tanto quanto a fé cristã, a hebraica não admite hesitação. É que aí não há lugar para a Razão que duvida. Os milagres são suficientes. Platão expulsou Homero (que misturava deuses e homens) da República; seu afã era pensar o Ser e estabelecer o lugar da Verdade. Teria cessado a querela *mythos*/*lógos*? Esta é a luta vivida por Artaud, que não queria esquecer as origens (o corpo próprio, o próprio corpo) e, talvez, também não os encontros e encontrões com a Razão.

Para os hebreus, Deus não é abstrato, pois criou o mundo. Em "hebraico, o verbo ser é defectivo, não tem presente do indicativo. Deus disse [...] Serei o que serei. Quem

sabe, serei o que for" (AMARAL, 2015, p. 31). Os gregos necessitam do Ser; e Deus não é. Ele existe: *ex-iste*; manifesta-se, sendo *istere* uma variante do verbo ser, *sedere*; *ex-* refere-se a um "fora", no tempo e no espaço, que força o aparecimento. O eterno (não tempo) só há porque existe: manifesta-se fora de si, em entes, o sendo enquanto for. A Criação não é a *Teogonia*, como a de Hesíodo, em que os lotes distribuídos entre deuses e homens se confundem e combatem nas fronteiras que se interseccionam e se misturam tensamente. Os lotes devem manter-se, em sua desmedida, separados. O corpo sem órgãos tenta recuperar a memória de um tempo de fazimento e desfazimento da individuação: um pré- e um pós-corpo, um ainda-não e um já-depois: oposição a qualquer juízo, seja grego ou cristão.

A verdade é sagrada, para os judeus. Os gregos criaram uma mitologia e depois deixaram os deuses para trás; assim, o Ser (que não é Deus) não existe e não cria; apenas possibilita que haja entes. A verdade exige atenção ao que se oculta ou é revelado: *alétheia*, o que se revela, ocultando-se. O Ser dos gregos é mudo, mas os entes, cópias enganosas, falam do Múltiplo. De Parmênides a Platão, o tempo não pode ter sido e não pode tornar-se outro, assim como a verdade, que não varia. A eternidade é um tempo sem história. Por isso, o trágico é o confronto do eterno com a *polis*, histórica – um mergulho na dúvida sobre a unidade do ser e o múltiplo. O trágico perturba a *polis*, porque faz lembrar o perigo do Múltiplo e do retorno de Caos.

Com Platão: de um lado, abstração do Ser, aparências, eternidade imóvel; de outro, concretude, história, o sagrado. O que não se esperava, aconteceu: gregos e judeus acabaram por se entender. O momento era frágil para ambas as culturas. Enquanto para uns Deus não é o Ser porque existe, para os outros o ser não existe. Todavia, é inimaginável que o que existe não seja; com o advento de Cristo, Deus passou a Ser. Tornando-se Ser, Deus torna possível também o encontro de gregos e hebreus. Antes disso, Alexandre da Macedônia aprendeu com Aristóteles sobre o Ser e o poder. Conquistando o mundo, aproximou os opostos. Alexandre helenizou tudo por onde passou e trouxe de volta as culturas que viu. Neste período, chamado depois Helenístico, intensificam-se as ultrapassagens de fronteiras. O Oriente, até certo ponto, absorve a Razão grega. Talvez isto tenha dificultado a aceitação de Cristo como Messias, por parte dos judeus. A Grécia aceitou os dogmas da Trindade, da Encarnação e da Ressurreição, embora o cristianismo fosse, inicialmente, uma absurdidade; porém, foi com sua

racionalidade que os gregos criaram a Teologia, porque o mundo em formação exigia fé e razão – conforme Amaral (2015). Claro está que o hibridismo entre incompatíveis também daria lugar ao choque e, com ele, as acomodações precárias ou costumeiramente não doadoras de sentido. Quando não agonísticas.

Cristo e esse encontro de culturas constituem uma nova temporalidade. São as "boas novas" dos Evangelhos. Deus tornou-se História e fundou algo já não judaico, na figura do Filho.

Eu disse, em outro lugar (GADELHA, 2024), que o Teatro de Bayreuth se inscreve nos desdobramentos do utópico Panóptico de Bentham (FOUCAULT, 1995), um lugar destinado a ser prisão de loucos e criminosos, onde, numa torre central, um vigilante em obscuridade observaria celas sempre claras e dispostas em forma de anel, em torno da torre. Essa visão de todos por um só estabelece uma disciplina propiciada pelo olhar, onde observadores e observados, igualmente disciplinados, exerceriam as tarefas próprias dos ambientes de confinamento: hospitais, prisões, escolas, família. Retomo aqui a cena renascentista, fechada num edifício especialmente construído. É a burguesia, que ascende e cobra ingressos; mais do que isso, certamente tem início aí um processo de crescente acomodação do olhar ao que lhe é estranho, objeto posto em perspectiva para ser examinado e reduzido a alguma semelhança com o sujeito observador. Em tempos da lâmpada elétrica, Wagner pode apagar a luz sobre os espectadores em Bayreuth para fazê-los ver apenas o que lhes fosse oferecido pela cena. A disciplina é do olhar e do corpo, que se cala e se acomoda para não incomodar os demais, cuja opinião é preciso manter favorável quanto aos comportamentos. De fato, todos vigiam todos, neste novo protocolo cênico que põe a plateia às escuras. Quanto aos atores, eles também deverão ser treinados para percorrer um espaço onde a quarta-parede permite fingir que não há espectadores – sobre atores, basta ver Stanislávski e seu naturalismo.

Há outro aspecto a ser tocado aqui. Falo das heterotopias (FOUCAULT, 2013). As utopias são não lugares do sonho ou projeções do desejo de fazer existir. Mas, diz Foucault, algumas utopias se alojam em lugares reais, mapeáveis e datáveis. Participam da história (embora se possa fazer a história dos sonhos utópicos), porque variam no tempo e no espaço, fazem-se e se desfazem. Os espaços experimentados nas cidades não são neutros. Eles resultam de recortes, mensurações, cores e matizes, obscuridades e clarões. Lugares públicos (embora às vezes fechados como os teatros e cinemas), ruas;

são todos lugares de passagem; ou são lugares privados, como as moradias. Porém, continua Foucault, há lugares "absolutamente diferentes: eles se opõem aos outros e querem apagá-los – são contra-espaços [...], utopias situadas [...], esses lugares reais fora de todos os lugares" (p. 20): jardins, cemitérios, asilos, prisões, colônias de férias. As heterotopias justapõem e sobrepõem, num só lugar, vários espaços, como o teatro e suas múltiplas cenas que se seguem umas às outras. Seria o teatro, então, o oferecimento de uma parada para que se verifiquem ali os acúmulos de tempo e espaço capazes de instalar-se fora do tempo – outros tempos, outros lugares. Um isolamento provisório, para apagar as relações dadas nos espaços circundantes; um espaço perfeito para contrapor ao cotidiano.

Em Bayreuth, Wagner concebeu um organismo capaz de abrigar a utopia do acabamento e da completude, seguindo, modernamente, as diretrizes renascentistas. O mundo industrial e os novos arranjos sociais e políticos exigiram. Lembrar que Wagner estava imbuído do espírito democrático que determinou a retirada de camarotes e a disposição da plateia em aclive, como no anfiteatro grego. Eu disse, em outro lugar (GADELHA, 2013), que a obra de arte total integra as artes e expressa os vaivéns da vida comunitária, nos atravessamentos das instâncias individuais. Daí a memória nos ritos do presente. Wagner sonhou recuperar algo já requerido pela *polis* grega à tragédia: que ela ocupasse o lugar deixado pelo processo de desvanecimento dos mitos e integrasse aspectos da nova sociedade. O total wagneriano, então, refere-se a crises religiosas e políticas: um total com rachaduras, inclusive da linguagem. Mas, Wagner aposta na construção do germanismo a partir de configurações cristãs do herói. Trata-se de uma utopia de reconstrução das ruínas do passado, em direção a um futuro de povo forte e unitário. Bayreuth será, para ele, um templo que dará lugar a representações "populares" (reservas de passado e tradição) que "reconvertam" o "povo" e o façam recusar o "mau gosto" do que difere do passado idealizado. A contribuição de Wagner, em grande parte, é enunciar o "total", ao mesmo tempo que sua impossibilidade – diga-se, malgrado ele. Não demorará, tenho repetido, que Appia mostre a incompletude inerente à cena: ela depende do espectador para, com ele, adquirir sentido.

Wagner é aristotélico e clássico; seu palco é cúbico e, portanto, euclidiano. Ele é o utopista que aposta tudo na heterotopia. Importa, agora, travar o confronto com o corpo sem órgãos de Artaud, o arcaico.

Artaud não quer um espaço específico. Aliás, não seria coerente com alguém que buscou lutar, com todas as forças do pensamento e também da dor, contra a representação – que tudo duplica e repete, submetendo-se a ideias prescritas e teoremas prévios. Diga-se que seu libelo *Para acabar com as obras primas*, Artaud (in: ARTAUD, 1985) apresenta o projeto de dar cabo do teatro em sua arquitetura clássica – um desejo de forma limitadora, adequada a uma obra de arte estruturada sobre o roubo da palavra, porque ela vai em direção ao infinito, através do ponto de fuga; roubo também do corpo, porque ali se encontram sombras do que está ausente – as personagens e palavras que se fazem representar pelos atores. Não há, para Artaud, um sonho heterotópico, se admitirmos que o espaço capaz de abrigar um corpo sem órgãos será, ele mesmo, sem geometrias de organismo. Dito de outro modo, serão, ambos, um só composto a espraiar-se e expandir quaisquer limites, dobrando-se e desdobrando-se, compondo-se com o que lhes fizer alteridade, em combate com o Juízo e os juízos.

O tema do corpo sem órgãos, já muito visitado, tem ainda bastante a nos dizer. Este corpo em delírio atravessa os tempos para reencontrar aquilo de onde provém e deseja lembrar para reexperimentar suas origens anteriores a qualquer medida, porque desdenha das individuações postas sob qualquer jugo ou juízo. Um corpo presente a si e ao mundo que com ele devém, sem jamais deter-se em uma forma única, a requerer a verdade. Será ele feito de intensidades, devires. Ele será si-mesmo no momento exato de ser-outro, apanhado no ato de transformar-se, no movimento perene de ser e deixar de ser, porque sua pura força vital assim exige. E habitará um não-lugar na história, porque é pré- e pós-pensamento racional ou escrita, anterior e, ainda, contemporâneo dos pré-socráticos, aqueles que primeiro sondaram a consistência do Ser. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, v. 3). Este corpo não é nem mesmo mítico (isto pressupõe narrativas); entretanto, como os mitos, é processo de misturas de natureza humana, animal, vegetal, mineral, sem que as fronteiras se tenham estabelecido. Hibridismo permanente e inesgotável.

Parece-me fora de dúvida a tragicidade de Artaud. Mas, especialmente *Para acabar com o julgamento de Deus* (in: WILLER, 1983) e a noção de crueldade abarcam momentos arcaicos (aqui, no sentido cronológico), anteriores ao advento da tragédia e seu tribunal. No entanto, ela está incluída e é o que aponta um dos aspectos para os quais Deleuze (1997) chama atenção em *Para dar um fim ao juízo*. Precisamente a crítica direcionada aos dois polos fundadores do Ocidente (as culturas grega e judaico-cristã) é fértil para

compreendermos o que está em jogo no confronto Artaud e Wagner. Este, diga-se, um devedor de Deus; como explica Nietzsche (1999), trata-se de alguém que constrói sua obra no afã da Redenção. O poder cristão de julgar é comentado por Nietzsche (2013) na figura do sacerdote, que não pode manter-se sem julgar, para garantir seu próprio poder e afirmar a dívida eterna, teológica e inserida nas fendas do presente (moral).

Oposto a isso, o sistema da crueldade, justiça que recusa todo juízo, porque as dívidas são marcadas nos corpos, movendo-se entre famílias que querem resgatar o sangue ou tomá-lo de outros. A carne revela, em cada um, dívidas e devedores, porque a crueldade fala de relações finitas entre corpos que afetam e são afetados. Assim aparece em Ésquilo: As *Eumênides* (última parte da trilogia *Oréstia*), os deuses testemunham ou se queixam, mas não podem julgar, ainda que a cena seja a de um tribunal. Diante do indecidível, Orestes livra-se de ser culpado, porém a responsabilidade por seus atos pode vir a ser cobrada em outras voltas do destino. Para Anaximandro (in: KIRK, G. S. & RAVEN, J. E., 1990), toda palavra é instauração de uma falha contra o Indefinido. Palavra-cisão. Lembremos novamente Hesíodo (*Teogonia*, 1981): os deuses distribuem, entre si e os homens, lotes nos quais cada um deve conter-se. São atributos e atribuições cujos limites e extensões permanecem desconhecidos de todos; daí a falha trágica – ter incorrido em *hybris* (ver a Introdução de Jaa Torrano). Delírio, loucura. Nos tribunais da *polis*, juízos de homens sobre homens; em Sófocles, o juízo equivocado é do próprio Édipo e dos outros sobre ele, segundo as forças dos deuses. O destino é inexorável; e o oráculo, ironicamente indecifrável.

O Livro (*Biblia*) se encarrega de registrar as dívidas infinitas, na doutrina do juízo; palavras que nos separam e desapossam de nós. O juízo incide sobre a alma que rouba o corpo e a palavra, em nome de Deus – único Senhor de um único lote. Hamlet, cristã e reflexivamente, pune-se.

Bem diferente disso é Apolo, deus dos sonhos e das formas, da individuação; ao abandonar os sonhos e os juízos determinantes das formas, encontramos a embriaguez de Dionísio, que desfaz os lotes, as organizações e os organismos, mistura os corpos, inverte e subverte a ordem. Pode ser ele o deus do "corpo sem órgãos [...] um corpo afetivo, intensivo, anarquista [...] Uma poderosa vitalidade não orgânica o atravessa" (DELEUZE, 1997, p. 148). Vitalidade para se apoderar de forças que o assaltam e das quais ele se apossa. Essa devolução do corpo a si mesmo (forças do Múltiplo) faz desabarem as

hierarquias. O sistema da crueldade é dos combates a ocupar o lugar dos juízos, porque é contra eles. Mas o combatente também combate consigo próprio, "*entre* suas partes" (*idem*, p. 149), as forças subjugadas e as subjugantes. O combate-contra o outro quer destruir forças, porque é guerra; o combate-entre se apossa de forças para enriquecer-se. O novo conjunto de forças produz novos devires. "Nietzsche [...]: tudo que é bom provém de um combate, [...] o pensador do combate [é] Heráclito" (*idem*, p. 151). Frequentemente, quem está a favor da guerra por algo "justo" é o juízo de Deus. A guerra é doença do querer-dominar; querer-aniquilamento. O composto de forças e intensidades do combate produz novos sentidos para todas elas, sem necessidade de um juízo que decida sobre o turbilhão.

O juízo estabelece critérios prévios (valores superiores) e eternos, sem admitir a hipótese de novos aparecimentos e modos de existir. Ele é sistema moral que impõe o ressentimento (NIETZSCHE, 2013) e não vê nada que não seja guerra e mutilação. Automutilação. Quanto à arte e os juízos sobre ela: quem diz o que é a arte? A crítica só pode ser não judicativa, para que, assim e sempre em crise, possa verificar a efetuação dos desafios ao juízo. A arte trata de potências de subjetivação, mantendo permanentes centros de metamorfose e compostos intensivos de múltiplas forças – jogos de sentidos uns em relação aos outros.

Está na hora das sínteses. Hora perigosa, porque elas sempre podem ser precárias, apressadas, insuficientes; provavelmente, sempre imprecisas. Vimos que, entre gregos e hebreus, temos um momento originário na formação do Ocidente, resultante de um encontro tão propiciador quanto tenso, porque houve, certamente, recusas e acolhidas de parte a parte, analogias entre elementos díspares como as figuras de Sócrates e Cristo, por exemplo – falo disso em texto já publicado (GADELHA, 2024). As assimilações são frequentemente forçadas, quando se trata de buscar legitimações e hegemonias – como a ideia de um mundo perfeitamente repousante e homogêneo. A serenidade dos gregos, da qual Nietzsche (1982), desde jovem, desconfiou, foi buscada em momentos de grandes mudanças: no Renascimento, as simetrias garantiram as imagens de harmonia na perspectiva em ponto de fuga. Após e durante o Iluminismo, novamente a ilusão de repouso e serenidade que a pintura e a arquitetura muitas vezes ilustraram. Era preciso, na passagem revolucionária e turbulenta à sociedade industrial, produzir consenso, otimismo e confiança. Diante do crescimento das cidades, era necessário e urgente organizar,

erguer e distribuir espaços heterotópicos, a modo de reduzir as diferenças a suas devidas e suportáveis dimensões, separando-as por critérios de conveniência. Critérios, claro, garantidos por aportes científicos e confiáveis, apontados pelas velhas e novas topologias das verdades. Os organismos são, assim, centralizados e dotados de significado.

O modelo heterotópico do Teatro de Bayreuth traduziu, em todos os seus aspectos formais, uma normatividade arquitetônica que se tornou dominante. A partir daí, a encenação moderna ganhou espessura. Em suas coordenadas de corpo, espaço e tempo, impera a indagação sobre as especificidades do teatro e da teatralidade. Cedo se viu que tais especificidades não estavam ligadas ao palco enquanto materialidade, mas à cena, tal como concebida pelo encenador e sua leitura de um texto teatral. Com isso, conforme tenho dito (GADELHA, 2013 e 2024) a respeito das variadíssimas respostas dadas àquela pergunta, elas não são nada unificadoras – malgrado qualquer ambição à essência.

O trabalho de Artaud será libertar os simulacros (DELEUZE, 1994). Verdadeira inversão do platonismo, abrindo as possibilidades do corpo sem órgãos, sem referência a nenhum modelo ou cópia; ateísmo, transgressão, devir. Corpo trágico, fora das dicotomias verdadeiro/falso, bem/mal, sujeito/objeto. Temos, então, “o teatro multiplicado, policênico, simultaneado, fragmentado em cenas que se ignoram e se fazem sinais e onde sem se representar nada (copiar, imitar) dançam máscaras, gritam corpos, gesticulam mãos e dedos” (FOUCAULT, 1980).

Claro está que um tal teatro deverá libertar-se da dialética para libertar a diferença. Sem o que, o Outro, subversivo, será tragado para a salvação do Mesmo, na síntese de contrários. Entre Artaud e Wagner, nenhuma dialética – embora, às vezes ou com certa frequência, o palco à italiana e seus protocolos se mantenham para manter viva uma certa inteireza da ideia de teatro; há uma quantidade mínima de unidades narrativas que permanentemente são forçadas ao inacabamento. Sem esses elementos próprios do teatro, sua história e referencialidades, a cena poderia esboroar-se. Por outro lado, para que a Diferença possa eclodir, é necessário conceber um pensamento e uma cena onde não haja lugar para a dialética da negação. A afirmatividade do Múltiplo é nômade; não quer resolver problemas, mas, antes, tê-los (e mantê-los) como insolúveis, com sua carga de indecidibilidade e aleatoriedade.

É do tenso convívio de Wagner e Artaud que a cena contemporânea se alimenta: luta da unidade do sentido (fechamento) com a multidirecionalidade dele (abertura à

indeterminação). Os extremos arremetem um em direção ao outro, incidindo sobre diferentes pontos do segmento de reta que os separa, contendo o infinito. Daí qualquer síntese ser disjuntiva e sempre em *âgon.* Toda imagem será de fragmentos que não se encaixam ou mal se encontram; eles são heterogeneidades pelas quais circulam afirmações múltiplas, que escapam ao ser/não-ser. Abraçar o teatro contemporâneo e seus hibridismos desconexos é pensar problematicamente o teatro.

Disse Foucault (1980): "talvez um dia o século seja deleuziano". Podemos nós dizer: nosso século é artaudiano – vale, também, heraclitiano.

Referências

AMARAL, Marcio Tavares d'. **Os assassinos do sol: uma história dos paradigmas filosóficos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1985.

CAMÕES, L. **Os lusíadas**. Porto: Porto Editora, 1978.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo, Perspectiva, 1994.

DELEUZE & GUATTARI. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 3.

DELEUZE & GUATTARI. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, J. "Nos-otros griegos". In: CASSIN, Barbara (org.). **Nuestros griegos y sus modernos**. Buenos Aires: Manantial, 1994.

DESCARTES, R. "Discurso do método". In: **Descartes**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FOUCAULT, M. **Nietzsche, Freud e Marx/ Theatrum philosoficum**. Lisboa: Anagrama, 1980.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico e As heterotopias**. São Paulo, n-1, 2013.

GADELHA, Carmem. **Corpo, espaço, tempo: indagações sobre poética do teatro**. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GADELHA, Carmem. **Trágico teatro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2024.

HERÁCLITO. **Fragmentos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980. Trad.: Emmanuel Carneiro Leão.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução e Introdução de Jaa Torrano. São Paulo: Massao Ohno, 1981.

KIRK, G. S. & RAVEN, J. E. **Os filósofos pré-socráticos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

MAQUIAVEL. **O príncipe**. São Paulo: Lafonte, 2012.

NIETZSCHE. **O caso Wagner: um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE. **Genealogia da moral**. Petrópolis: Vozes, 2013.

NIETZSCHE. **A origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães, 1982.

PLATÃO. **Górgias**. Lisboa: Edições 70, 1992.

PLATÃO. **República**. São Paulo: Hemus, s.d.

WILLER, C. (org.). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.