

# ARTAUD E PROUST: ESCRITURA CÊNICA E PERFORMANCE LITERÁRIA

## Artaud and Proust: scenic writing and literary performance

*Saulo Germano S. Dallago*  
Universidade Federal de Goiás - UFG

**Resumo:** O presente artigo busca inter-relacionar a obra “Em busca do tempo perdido”, do escritor francês Marcel Proust, com as teorias sobre o teatro descritas por Antonin Artaud, em seu livro “O Teatro e seu Duplo”, envolvendo também o conceito de escritura, do filósofo Jacques Derrida, pensando a criação artística, tanto literária quanto teatral, a partir da criação de signos intrínsecos à obra de arte, no processo compositivo da mesma.

**Palavras-chave:** Literatura; Teatro; Signos.

**Abstract:** This article seeks to interrelate the work "In Search of Lost Time", by french writer Marcel Proust, with theories about the theater described by Antonin Artaud in his book "The Theatre and its Double," also involving the concept of writing by the philosopher Jacques Derrida, thinking artistic creation, both literary as theater, from the creation of intrinsic signs to the work of art in the compositional process thereof.

**Keywords:** Literature; Theatre; Signs.

---

A criação artística, como forma de expressão humana, traz em seu âmago o sopro da centelha de vida nela instilada por aquele a quem pertence a paternidade (ou maternidade) do objeto estético: o artista. Seja nas artes plásticas, onde o artista, a partir de sua performance criativa, inscreve em suportes materiais concretos sua criação; ou na música, onde a composição e a execução das melodias, a partir do contato com instrumentos expressivos específicos, são partes indivisíveis do fazer artístico; passando pelas artes técnicas, como cinema e fotografia, onde o olhar do artista é mediado pelos meios tecnológicos no contato com o público e, finalmente, chegando às duas formas estéticas que serão objeto de análise neste estudo: a literatura, na qual o artista faz uso da linguagem escrita para compor sua obra de arte, e o teatro e as artes cênicas, formas estéticas onde o artista, simultaneamente, é sujeito e objeto da criação poética.

Entretanto, a compreensão do objeto artístico, e, para além dele, dos princípios que regem a sua criação, é tarefa quase sempre

complexa, principalmente porque a arte, ao comunicar, não o faz através de meios convencionais, mas, naquilo que talvez seja a maior especificidade deste campo da cultura: o faz procurando reagrupar percepções e afecções comumente não utilizadas pelo ser humano em seu cotidiano. Nas palavras de Henri Bergson:

Assim, quer se trate de pintura, escultura, poesia ou música, o único objetivo da arte é afastar os símbolos inúteis na prática, as generalidades convencionais e socialmente admitidas, enfim, tudo o que nos esconde a realidade, para nos colocar frente a frente com a própria realidade. De um malentendido sobre isso é que nasceu a celeuma entre o realismo e o idealismo na arte. Sem dúvida, a arte nada mais é que uma visão mais direta da realidade. Mas essa pureza de percepção implica uma ruptura com a convenção utilitária, um desprendimento inato e especificamente localizado do sentido ou da consciência, enfim, certa imaterialidade de vida, que vem a ser o que sempre se chamou de idealismo. Por conseguinte, pode-se afirmar, sem jogar de modo algum com o sentido das palavras, que o realismo está na obra quando o idealismo está na alma, e que só à força de idealidade se toma contato com a realidade. (BERGSON, 1983, p. 75)

Para percorrer os caminhos que nos levarão à compreensão da tessitura da obra de arte, faremos uso, neste trabalho, dos textos teóricos de dois filósofos franceses que, em seus escritos, abordaram a criação de dois artistas, também franceses, cada um ligado a uma das formas artísticas citadas no início deste estudo: o filósofo Gilles Deleuze, que se aprofundou na investigação do escritor Marcel Proust e sua obra *Em Busca do Tempo Perdido*, e o filósofo Jacques Derrida, cujo artista objeto de estudo foi o ator e teórico teatral Antonin Artaud.

Possivelmente, possa causar estranheza a associação, neste trabalho, de um romancista, artista da palavra, do texto escrito, com o nome de Antonin Artaud, famoso por denunciar, em suas teorias a respeito do teatro (reunidas no livro *O Teatro e seu duplo*), a submissão da cena ao texto, do diretor e atores à dramaturgia, do corpo à letra morta. Entretanto, como veremos, embora realmente não possamos colocar Marcel Proust e Artaud como dois artistas franceses similares em suas criações, isto não nos impede de

descobrir, usando como eixo principalmente as análises empreendidas por Derrida, alguns pontos de encontro fundamentais entre o pensamento sensível e a composição estética de ambos os artistas.

Como veremos, então, a partir deste prisma das artes da cena, poderemos levantar paradigmas intrínsecos à análise de espetáculos teatrais para, ao longo deste breve estudo, realizar uma interconexão entre estas teorias relativas ao teatro e a direção de cena com a narrativa proustiana que, à sua maneira, acaba por realizar uma espécie de “encenação”, com todos seus personagens, ações, cenários, vestuários, maquiagens, músicas e imagens.

Podemos, então, iniciar nossa empreitada falando a respeito das intenções de Artaud para com a cena teatral, explicitadas através de seus textos teórico/ poéticos, no já citado *O Teatro e seu Duplo*:

O teatro, ao contrário do que se pratica aqui – ou seja, na Europa, ou melhor, no Ocidente –, não se baseará mais no diálogo, e o próprio diálogo, o pouco que sobrar dele, não será redigido,

fixado *a priori*, mas em cena; será feito em cena, criado em cena, em correlação com a outra linguagem – e com as necessidades –, das atitudes, dos signos, dos movimentos e dos objetos. Mas todas essas tentativas produzindo-se sobre a matéria, onde a Palavra surgirá como uma necessidade, como o resultado de uma série de compreensões, choques, atritos cênicos, evoluções de todo tipo (com isso o teatro voltará a ser uma operação autêntica viva, conservará essa espécie de palpitação emotiva sem a qual a arte é gratuita), todas essas tentativas, essas buscas, esses choques resultarão numa obra, numa composição *inscrita*, fixada em seus menores detalhes, e anotada com novos meios de notação. A composição, a criação, em vez de se fazer no cérebro de um autor, se farão na própria natureza, no espaço real, e o resultado definitivo será tão rigoroso e determinado quanto o de qualquer obra escrita, acrescido de uma imensa riqueza objetiva. (ARTAUD, 2006, p. 131)

Ora, sendo assim, Artaud entendia o teatro como uma arte que, para além da palavra escrita/ falada, conjugasse, no seu ato de criação, diversas outras linguagens ligadas ao fazer cênico, e apenas através desta inscrição espetacular seria possível a composição do verdadeiro teatro, composto por gestos, atitudes, signos, objetos e movimentos (embora, como fique

claro na citação anterior, ele não descarte o uso da palavra).

Neste sentido, Jacques Derrida analisa o artista Artaud e sua relação com a arte teatral:

Para Artaud, o teatro não podia portanto ser um gênero entre outros, ele era um homem do teatro antes de ser escritor, poeta ou mesmo homem de teatro: ator pelo menos tanto quanto autor e não apenas porque representou muito, tendo escrito uma única peça e manifestado por um “teatro abortado”; mas porque a teatralidade exige a totalidade da existência e não tolera mais a instância interpretativa nem a distinção entre autor e ator. A primeira urgência de um teatro inorgânico é a emancipação em relação ao texto. Embora só encontremos o seu rigoroso sistema em *Le Théâtre et son double* [O Teatro e seu duplo], o protesto contra a letra fora desde sempre a preocupação principal de Artaud. Protesto contra a letra morta que se ausenta para longe do sopro e da carne. (DERRIDA, 2009, p. 277)

Podemos perceber, na citação acima, que Artaud considerava o teatro submisso ao texto como não teatro, como um teatro de letra morta, contra o qual se insurgia. E é exatamente na separação autor/ ator que, para ele, residia todo o problema em relação ao teatro, uma vez que, a palavra escrita, ao ser

levada à cena, não se desvinculava de sua origem, de sua escritura, pesando sobre os ombros de atores, diretores e demais artistas da cena, tirando-lhes a liberdade de criar, de serem também autores – tornando-os, portanto, meros repetidores de palavras já escritas por outrem.

Transpondo nossa discussão para o campo da literatura, mas ainda fazendo uso do pensamento de Derrida (2009), veremos que a operação de escritura, pela qual a imaginação criativa traduzirá o pensamento em palavra, instaurando o ato literário, terá duas vias: pela via positiva, irá criar uma obra que se liga a todas outras obras, pois terá parentesco com o livro puro, o livro sobre nada, o livro que contém em seu âmago a possibilidade infinita de tudo dizer; e, pela via negativa, esta obra, ao inscrever determinadas palavras no papel, deixará de fora da operação uma gigantesca gama de outras palavras, um enorme não-dito, porque não-escrito, a delimitação restritiva de um livro, a partir da possibilidade do livro total.

Além disso, o escritor, em seu ato de dizer algo, de pronunciar palavras, ou escrevê-las, acaba por

sentir uma angústia – angústia por dizer algo que não diz tudo, mas que também acaba por dizer demais (uma vez que o sentido do que é pensando, após ser dito, escapa àquele que pensou, podendo ser interpretado de infinitas maneiras por aqueles que escutam/ leem). “Falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado” (DERRIDA, 2009, p. 10). Ainda na mesma página do livro *A Escritura e a Diferença*, Derrida nos fala acerca desta operação de falar/ expressar/ escrever numa nota de rodapé:

Angústia também de um sopro que se detém a si próprio para entrar de novo em si, para se aspirar e voltar à sua fonte primeira. Porque falar é saber que o pensamento deve tornar-se estranho a si próprio para ser dito e exposto. Então pretende, ao dar-se, reapossar-se de si. Eis a razão pela qual sob a linguagem do escritor autêntico, aquele que pretende manter-se o mais próximo possível da origem do seu ato sente-se o gesto para retirar, para retomar a palavra pronunciada. (DERRIDA, 2009, p. 10 e 11)

A palavra, desta forma, deveria carregar em si o âmago do pensamento, de sua origem, do lugar

de onde partiu para tornar-se expressão – lugar-poeta, lugar-autor. Apenas assim, portanto, a palavra poderia manter seu vínculo com a carne, com o ser vivo de onde surgiu. Ora, se voltarmos a nos lembrar das palavras de Artaud em relação ao teatro e ao uso da palavra neste, veremos que é esta espécie de palavra que este teórico das artes da cena buscava, ou seja, uma palavra carregada de vigor, pulsante, que não se desvinculasse do sopro nem do corpo.

Mas, se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como os temos em todas as circunstâncias da vida e como os autores não os têm suficientes em cena, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva. (ARTAUD, 2006, p. 140 e 141)

Compreendendo, assim, a palavra como parte indissolúvel do corpo, a voz como extensão das ações físicas, expelida por um ser vivo em toda sua fisicalidade, fruto sim do trabalho muscular das cordas vocais, mas tendo em mente que o aparelho fonador humano está interligado a cada parte deste mesmo ser, e, além disso, que o falar não se resume apenas a parte do significado das palavras, mas também em como as palavras se processam no ato de dizê-las, levando em conta pausas, respirações, entonações e níveis de potência, nos aproximamos cada vez mais do complexo entendimento que Artaud propunha ao texto no teatro. Ainda segundo o ator francês, a partir da análise empreendida por Derrida:

Se é preciso portanto renunciar “à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor,” é porque estas só se puderam impor à custa de um certo modelo de palavras e de escritura: palavra representativa de um pensamento claro e pronto, escritura (alfabética e em todo caso fonética) representativa de uma palavra representativa. O teatro clássico, teatro de espetáculo, era a representação de todas estas representações. Ora, esta

diferencia, estes adiantos, estas pausas representativas relaxam e libertam o jogo do significante, multiplicando assim os lugares e os momentos do furto. Para que o teatro não esteja submetido a esta estrutura de linguagem nem abandonado à espontaneidade da inspiração furtiva, dever-se-á regulá-lo segundo a necessidade de uma outra linguagem e de uma outra escritura. Fora da Europa, no teatro balinês, nas velhas cosmogonias mexicana, hindu, iraniana, egípcia, etc., procurar-se-á sem dúvida temas, mas também, por vezes, modelos de escritura. Dessa vez, não só a escritura não será mais transcrição da palavra, não só será a escritura do próprio corpo, mas produzir-se-á, nos movimentos do teatro, segundo as regras do hieróglifo, de um **sistema de signos** em que a instituição da voz não mais comanda. (DERRIDA, 2009, p. 282-283. Grifo meu)

A busca por esta escritura nova defendida por Artaud em relação ao teatro, portanto, ao trilhar o caminho da criação de um novo sistema de signos, acaba por se aproximar da escritura proustiana exatamente naquilo que grifamos na citação anterior: a utilização de signos, para além das palavras, na construção de uma estética própria. Proust soube, à sua maneira, criar um sistema de signos próprios e intrínsecos à sua obra, signos estes que, tais quais os

hieróglifos citados por Artaud, ultrapassavam o poder da palavra, potencializando-a e incorporando à escritura todo um jogo de significados para além dos alfabéticos e fonéticos.

Sobre estes signos e sua importância em *Em busca do tempo perdido*, é válido citarmos as palavras de Gilles Deleuze, comentando sobre o aprendizado empreendido por Proust (um aprendizado de “homem de letras”), através dos signos ao longo da obra:

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitsem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, **todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos**. A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos. (DELEUZE, 2006, p. 4. Grifo meu)

Sendo assim, temos um escritor que, através do caminho do aprendizado dos signos, dos hieróglifos, compõe sua obra de arte, mergulhada em sua experiência pessoal, mas não necessariamente na memória (embora também nela), mas em toda uma rede de interconexões de signos que utiliza para subjetivar suas experiências. Ao fazê-lo, dota-as de significados que ultrapassam os objetos, assim como Artaud pretendia dotar a palavra de uma ligação intrínseca com sua origem, buscando, assim, escritor e teatrólogo, a essência, para além das experiências e das palavras, através dos signos e dos hieróglifos, a essência capaz de ser atingida apenas através da arte.

A escritura, em Proust, estaria para além da palavra, para além da mera palavra que descreve a experiência passada – a palavra seria parte de uma rede de signos que ultrapassam seu significado, dotando-as de um poder de interpretação quando associadas no jogo de hieróglifos, de imagens, compondo uma obra de arte que, pela via do aprendizado dos signos, atingiria o objetivo final de tornar-se

imortal, e exatamente imortal por ser atemporal, por escapar aos ditames da memória e da experiência. Desta maneira, *Em busca do tempo perdido* se constitui mais numa procura, num aprendizado, numa operação de buscar o tempo perdido, do que propriamente nos acontecimentos concretos do passado: o aprendizado dos signos, a experiência deste aprendizado, não é o fim em si, mas apenas o caminho, as setas indicando a trilha para encontrar a essência, a arte, os signos últimos.

Mais que uma operação de busca pelo passado, conforme afirma Gagnebin, Proust opera “uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante inosso –, mas **a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado**” (GAGNEBIN, apud BENJAMIN, 1994, p. 17. Grifo meu).

E é justamente nestas analogias, nestas semelhanças, neste presente prefigurado no passado e na presença do passado no presente, que Proust conseguirá



resgatar o tempo perdido, não exatamente aquele que se perdeu, mas aquele que, pela via da metáfora, da arte, do signo artístico, consegue escapar às instâncias mortificadoras do hábito e à inescrupulosa e sorrateira passagem do tempo, inscrevendo-se de forma imortal enquanto obra de arte literária.

Assim como o livro puro (DERRIDA, 2009) carrega em si a capacidade de tratar de todos os assuntos, porque virtual, enquanto conceito de livro total, a criação artística, equiparando-se ao livro neste sentido, possui em si a ausência pura, a ausência de tudo, pois a ausência é a condição para a presença, para a inspiração, para o trabalho artístico. A partir deste nada, o que é dito, a palavra, como anteriormente discutimos a partir de Artaud, precisa estar ligada à sua origem, à carne, não pode ser palavra solta do pensamento que a originou – precisa constituir-se enquanto signo, hieróglifo, carregando num mínimo de significantes o máximo de significados (via subjetivação). Os signos de Proust, e sobretudo os

signos artísticos, assim, não se vinculam a sua origem apenas por advirem de acontecimentos reais, ligados a memória do autor: podendo ligar-se a estes, sim, mas podendo e muitas vezes também se ligando a dimensão da imaginação, da fabulação, do sonho, todos também fortemente vinculados ao mais íntimo do artista.

Ao nos apresentar determinadas situações fictícias, o esforço do narrador por dar-nos a noção de que conhece profundamente os episódios que apresenta – até porque as origens de vários destes episódios podem remontar a situações pessoais vividas pelo escritor – está bastante ligado à representação que constrói, enquanto literatura, de seu ponto de vista particular sobre a narrativa que engendra, através dos signos que põe em jogo. Sobre o modo proustiano de proceder em torno da construção da verossimilhança de sua narrativa, nos diz Adorno:

Mesmo a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisar ser comprovada, e a precisão de Proust, impelida ao quimérico, sua

técnica micrológica, sob a qual a unidade do ser vivo acaba se esfacelando em átomos, nada mais é do que um esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova, sem ultrapassar os limites do círculo mágico da forma. Proust não poderia, por exemplo, ter colocado no início de sua obra [primeiro livro da série intitulado *No Caminho de Swann*] o relato de uma coisa irreal, como se ela tivesse realmente existido. Por isso seu ciclo de romances se inicia com a lembrança do modo como uma criança adormece, e todo o primeiro livro não é senão um desdobramento das dificuldades que o menino enfrenta para adormecer, quando sua querida mãe não lhe dá o beijo de boa noite. O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante de adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. (ADORNO, 2003, p. 59)

Neste sentido, podemos citar o exemplo do signo do ciúme, amplamente explorado por Marcel

Proust em sua narrativa: mais importante do que um ciúme sentido, propriamente dito, do que um ciúme ligado a um acontecimento verídico, este signo consegue trazer em si uma capacidade de significação muito mais poderosa, visto que, a partir do prisma particular, advindo de seu mundo interno, que Proust nos apresenta sobre o ciúme, enquanto signo, signo puro (nos termos do livro puro), é um ciúme capaz de ser sentido por qualquer pessoa que seja afetada pela leitura de *Em busca do tempo perdido*, pois é o ciúme em germen, latente, o ciúme que será preenchido com nossas próprias experiências, subjetivações, memórias ou fabulações (assim como as pinturas do fictício pintor Elstir, que não vemos, as músicas do compositor Vinteuil, que não ouvimos, ou as fotografias de Albertini, a amada do herói da narrativa, que também não nos são apresentadas – dentre vários outros exemplos na obra proustiana de signos “vazios”, que podem ser preenchidos pela fabulação do leitor com suas próprias referências de pinturas, músicas ou fotografias de pessoas amadas), o

signo do ciúme que sofrerá a injeção de nossos próprios sentimentos em relação ao ciúme.

Em sua escritura, Proust vai se utilizando destes signos sensíveis, compositivos, arquitetando sua narrativa, construindo sua performance literária, estabelecendo a encenação das situações que descreve, neste sentido, quase como um diretor teatral, compondo a estética da cena através de iluminação, cenários, figurinos, maquiagens, trilha sonora, personagens e suas ações físicas e verbais, ou seja: seu texto traz uma iluminação para a cena; ele veste os personagens com figurinos; ele toca músicas e canções que ambientam os cenários; ele constrói estes cenários a partir de paisagens, prédios e decorações interiores; ele desenha a maquiagem na face dos personagens, e faz com que estes falem, se comuniquem, gesticulem, ajam e interajam.

Proust, neste sentido, seria autor e diretor de sua performance literária, pois é aquele que cria os signos e que os manipula, fazendo-os agir em sua composição. Ao personificar as duas funções,

conforme palavras de Artaud, poderíamos dizer que Proust reconcilia, na literatura, aquela oposição entre autor e diretor, e a submissão do segundo ao primeiro:

Se portanto o autor é aquele que dispõe da linguagem da palavra, e se o diretor é seu escravo, temos aqui uma simples questão de palavras. Há uma confusão nos termos, proveniente do fato de que, para nós, e de acordo com o sentido que em geral se atribui ao termo diretor, este não passa de um artifício, de um adaptador, de uma espécie de tradutor eternamente condenado à tarefa de passar uma obra dramática de uma linguagem para outra; e esta confusão só será possível e o diretor só será obrigado a apagar-se perante o autor enquanto se aceitar que a linguagem das palavras é superior às outras, e que o teatro não admite outra linguagem que não seja essa. (ARTAUD apud DERRIDA, 2009, p. 273-274)

A escritura proustiana, desta forma, pela via da palavra, mas da palavra/ signo, faz performar sua obra, faz agir e ambienta os eventos por ele narrados, constrói cenas a partir dos signos artísticos e, assim, se aproxima das ideias defendidas por Artaud em relação ao teatro, já descritas aqui a partir das análises empreendidas por Derrida – o texto de Proust carrega o sopro, a carne, a

concretude da palavra, porque é palavra que faz agir, que entra num jogo de signos para além da palavra, porque não é letra morta, contra a qual Artaud se insurge, é letra pulsante, provocadora de efeitos, catalisadora de sensações.

Não é gratuita, então, a insistência de Artaud em falar sobre os signos da cena, os hieróglifos, tudo aquilo que escapa ao texto dramático (embora possa se interligar a ele) para configurar-se enquanto campo próprio do teatro, pondo em jogo, à semelhança da escrita proustiana, vários elementos visuais, sonoros, corpóreos e verbais, que em diálogo produziram o novo teatro preconizado pelo teórico teatral francês. Se a palavra, num primeiro momento, parece estar sendo negada, isto se deve para que possamos (ocidentais) olhar com olhos mais perscrutadores para os outros elementos da cena, expandindo suas possibilidades para afirmar uma teatralidade (no sentido de algo específico ao teatro) nas encenações por nós realizadas.

Nesse sentido, Artaud (2006) nos fala de uma linguagem cifrada para registrar a cena que, a exemplo

do que ocorre na música, conseguiria transcrever mais amplamente os signos específicos do teatro do que a simples linguagem escrita. Esta linguagem cifrada, para ele, além de contemplar o que estaria contido nas falas, com possibilidades de conseguir transmitir entonações que buscariam um equilíbrio harmônico, também poderia carregar os signos visuais de objetos de cena, bem como os signos corpóreos, tais como máscaras, atitudes, movimentos individuais ou coletivos, gestos evocadores e marcações ritmadas. Linguagem cifrada, escritura cênica, conjunto de hieróglifos ou dicionário de signos – estes podem ser muitos nomes dados a esta ambição artaudiana de diminuir a distância entre o texto dramatúrgico e a cena concreta.

A observação do teatro oriental, tão rico em ações físicas, figurinos, cenários e adereços, ou seja, de elementos que denotavam um campo de hieróglifos particulares da *mise en cene* e que, não submissos a um texto escrito, incorporavam poesias, canções e diálogos de forma equilibrada e coesa com a estrutura sígnica do

espetáculo, despertou em Artaud muitas de suas inquietações com o teatro ocidental praticado à sua época, sobretudo na Europa. Assim, ele afirma que:

No teatro oriental não existe linguagem da palavra, mas uma linguagem de gestos, atitudes, signos que, do ponto de vista do pensamento em ação, têm tanto valor expansivo e revelador quanto a outra. No oriente coloca-se essa linguagem de signos acima da outra, atribui-se a essa linguagem de signos poderes mágicos imediatos. Convida-se essa linguagem a dirigir-se não apenas ao espírito, mas também aos sentidos, e a atingir, através dos sentidos, regiões ainda mais ricas e fecundas de sensibilidade em pleno movimento. (ARTAUD, 2006, p. 140)

Entretanto, a exemplo daquilo que Marcel Proust conseguiu empreender literariamente em sua criação artística, seria realmente possível uma escritura cênica para a arte teatral, a partir do pensamento de Artaud e seu convite a realizar um teatro de signos, composto, mais do que por palavras, por hieróglifos? A verdade é que o próprio Artaud, até por fatores alheios a seus anseios (como problemas de saúde reais ou supostos, que de qualquer forma lhe causaram interações que o

debilitaram física e mentalmente), jamais conseguiu pôr em prática suas teorias, não produzindo concretamente representações que fizessem jus à sua profunda reflexão sobre as artes cênicas. Todavia, suas inquietações reverberaram ao longo do século XX e despertaram a atitude de diversos teatrólogos ocidentais, como o polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) que, com sua companhia Teatro Laboratório, conseguiu realizar espetáculos que, se analisados comparativamente aos escritos de Artaud, podem ser considerados bem próximos àqueles preconizados pelo ator e escritor francês. Para Grotowski (1971), um papel é composto a partir de um conjunto de símbolos que ultrapassam a observação cotidiana: o homem, fora de seu estado natural, se serve de signos articulados ritmicamente para expressar-se. Uma análise minuciosa das montagens de Grotowski, à luz das teorias artaudianas e do conceito de escritura a partir da filosofia de Derrida, tendo também como eixo comparativo a obra de Marcel Proust e as reflexões semióticas sobre a mesma empreendidas por Deleuze,

merecem, porém, um estudo específico com maior fôlego, deixando-nos na posição de encerrar este trabalho com algumas questões em aberto para futuras discussões em outras novas páginas.

Recebido em 06 de Abril de 2015

Aceito em 29 de Agosto de 2015

## **Referências**

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórica da cultura*. Obras escolhidas. São Paulo: v. 1, Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. [Tradução Antonio Piquet e Roberto Machado]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DERRIDA, Jaques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann* (volume 1). Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.