

---

## HÍEROGLIFO, PICTOGRAMA E DIDASCÁLIA: A TEXTUALIDADE CÊNICA NA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

Laura Carla Franchi dos Santos  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Helena Vicente Werneck

Este trabalho pretende apresentar algumas considerações acerca dos hieróglifos e os pictogramas artaudianos e suas relações potenciais com a rubrica encontrada na dramaturgia contemporânea, enfatizando a especificidade destes fragmentos textuais e o status adquirido pelos mesmos na escritura cênica.

Segundo Sontag, o que Artaud “legou à posteridade não foram obras de arte completas, mas uma presença singular, uma poética, uma estética do pensamento, uma teologia da cultura e uma fenomenologia do pensamento” (Sontag, S. 1956: 18). Em *O Teatro e seu duplo* – “solicitações mais do que uma sùmula de preceitos, um sistema de críticas abalando o todo da história do Ocidente mais do que um tratado da prática teatral” (Derrida, J. 2005: 153), Artaud expressa suas idéias mais relevantes no que diz respeito ao teatro.

Para Teixeira Coelho, o teatro de Artaud concentra em seu projeto a virtualidade (Coelho, 1984). O próprio Artaud, ao assumir a peste como o duplo do teatro, afirma que:

*Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que, aliás, só poderá assumir todo seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil. (Artaud, A. 1993: 22).*

Artaud afirma que: “Neste teatro, toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras” (Artaud, A. 1993: 55) à letra, em oposição simplesmente à letra escrita (Derrida, 1998) – ou seja, Artaud pretende “libertar o teatro do julgo da literatura, quer dizer da palavra do texto preparado, do texto aprontado antes e depois de imobilizado, texto pré-parado” (Coelho, T. 1984: 213).

No primeiro manifesto do *Teatro da Crueldade*, Artaud afirma que o ponto de partida da criação teatral não será mais o texto, mas a própria encenação e que só assim a dualidade entre diretor e autor será suprimida, sendo substituída por um criador único, responsável pelo espetáculo e pela ação (Artaud, 1993). Nesse sentido, “a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato” (Artaud, A. 1993: 105), uma vez que a linguagem da palavra dirige-se em primeiro lugar ao espírito (Artaud, 1993).

Artaud não pretende suprimir a palavra do teatro, mas mudar sua destinação, e diminuir seu lugar no teatro (Artaud, 1993). Para Derrida, “A palavra e sua notação – a escrita fonética, elemento do teatro clássico –, a palavra e sua escritura só serão

apagadas do palco da crueldade na medida em que pretendiam ser ordens: ao mesmo tempo citações ou recitações e ordens” (Derrida, J. 2005: 160).

Artaud propõe que:

*No que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao corpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que se pode buscar inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira legível e que permita sua reprodução conforme a vontade, mas também para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente (1999, p. 90).*

Derrida, ao abordar a escritura teatral proposta por Artaud, afirma que:

*Esta não mais ocupará o lugar limitado de uma notação de palavras, cobrirá todo campo dessa nova linguagem: não apenas escrita fonética e transcrição da palavra mas escrita hieroglífica, escrita na qual os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, picturais, plásticos (2005: 162).*

Segundo Deleuze: “Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou hieróglifos” (Deleuze, G. 1987: 2). Aprender para Deleuze é se confrontar com os signos, é decifrá-lo, é encará-lo, é interpretá-lo, pois só assim se descobre a verdade. Artaud realmente parece propor uma luta e uma busca pela verdade, como nos coloca em *O teatro e a peste*.

*Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito (Artaud, A. 1993: 25).*

De todas as concepções artaudianas, assiste-se em suas produções pictográficas o emergir de hieróglifos. O próprio Artaud afirma que, com os seus desenhos escritos, ele chegou a algo especial, como no teatro ou nos seus livros (Artaud apud Derrida, 1998).

Os desenhos de Artaud são encarados como pictogramas, pois pintura, desenho e escritura compõem a obra. Derrida afirma que:

*Não de direito e com todo rigor, e é por isso que procurei torcer um pouco a palavra pictograma para designar essa obra na qual a pintura – a cor, mesmo que seja a cor preta – o desenho e a escritura não toleram nenhuma parede divisora, nem a das artes nem a dos gêneros, nem a dos suportes nem a das substâncias. (Derrida, J. 1998: 46-47).*

No texto de Derrida encontra-se uma passagem na qual Artaud afirma que num dado momento de sua vida, mais precisamente outubro de 1939, ele nunca mais escreveu sem desenhar (Derrida, 1998). Aliás, ele “nunca escreve sobre seus desenhos e pinturas, mas antes diretamente neles. A relação é outra, é de imprecisão de altercação [...]” (Idem, p 35).

Para Derrida, a pictografia, como o teatro artaudiano, não separa a escrita verbal da musicalidade:

*Se no pictograma a relação entre a escritura verbal, o fonograma, a linha muda e a cor é análoga ao que deve ter sido na literatura ou no teatro segundo Artaud, nenhum corpo, nenhum corpus é a rigor separável. A frase encartada continua ao mesmo tempo inscrita e inquietada. [...] Mesmo que se reconheçam nelas arranjos de palavras, as frases encartadas surgem como motivos indutores, trajetões sonoras e gráficos e não apenas como proposições (1998: 48).*

Artaud, portanto, problematiza a palavra e propõe que a mesma assuma o caráter da entonação, dando continuidade ao movimento que propusera no artigo “A encenação e a metafísica”:

*E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independente de seu destino concreto, e que pode até ir contra esse sentido – de criar sobre a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias [...]” (Artaud, A. 1993: 32).*

Mais uma vez, Artaud não pretende abandonar as palavras. Para Derrida, “ele pretende dobrá-las – nisso precisa da força – a uma nova relação, a um novo comportamento, a um novo alcance [...]” (Derrida, J. 1998: 93-94).

Para Ramos, a intersecção entre os planos cênico e literário “só pode ser concretamente apreendida no plano da literatura, o único elemento constante que se tem à mão, explorando-se sua potencialidade no imaginário, seja como ficção, seja como indicação precisa de ações em um suposto espaço cênico numa encenação futura ou passada” (Ramos, L. F. 1999: 15).

Segundo Ramos, nos últimos cinqüenta anos o recurso didascálio é presença marcante, prestando tanto ao dramaturgo tradicional que quer ver em cena suas interpretação garantida, quanto para os encenadores que promovem o texto objetivando a narração do espetáculo, incluindo o processo de montagem (Ramos, 1999). No segundo caso, as rubricas tornam-se provisórias, uma vez estarem sujeitas à revisão (*Idem*).

Robert Wilson, por exemplo, sugere um novo paradigma de notação teatral, mais próximo de uma planta arquitetônica ou de uma cifra de uma escritura no espaço do teatro (Ramos, 1999), caracterizando o segundo caso acima descrito. Segundo Ramos, “O verdadeiro texto parece ser o caderno do diretor, no qual ele planejou todo o desenvolvimento arquitetônico, da luz, dos objetos cênicos e da movimentação e falas da atriz, integrando-os num mesmo compasso ou ritmo de ações” (Ramos, L. F. 1999: 50). Nas notas da encenação para *Os Cenci*, podemos encontrar desenhos, figuras que descrevem a localização dos personagens no espaço e, ainda, as ações desses mesmos personagens nesse espaço (Virmaux, 2000).

Samuel Beckett, primeiro dramaturgo e depois encenador de seus próprios textos, insere-se nos dois casos. Beckett destaca-se não só pela sua poética, seu estilo e seus temas, mas também pela constante utilização das rubricas. Ramos destaca que o amadurecimento do Beckett encenador colabora para uma construção da dramaturgia baseada cada vez mais por meio das rubricas (Ramos, 1999).

Para o autor:

*Assim como Beckett ou Bob Wilson, Artaud está chamando a atenção para a necessidade da teknê do fazedor de máscaras. A arte do teatro identificando-se com a específica arte de escrever na tridimensionalidade da cena e submetendo qualquer elemento anterior, qualquer escrita prévia estritamente literária, ao seu império. Enquanto essa escrita não se transforma em espetáculo, ou não se materializa numa cifra palpável daquela tridimensionalidade, a única forma de localizá-la e, eventualmente, estudá-la, é descobri-la latente e misturadas na literatura dramática, como didascália. (Ramos, L. F. 1999: 91).*

Se Ramos propõe que o material cênico seja admitido, ainda que no plano da literatura, sob o aspecto das rubricas, pode-se conceber que a pictografia artaudiana seja também rubrica, que esse hieróglifo dê espaço para a rubrica assumir o papel de cifra, de partitura musical, uma vez que essa escrita hieroglífica parece não encontrar meios de se efetivar. Ramos sugere que a rubrica se torne uma “forma intermediária entre um modelo de drama que já não serve ao teatro que se quer fazer, e um novo modo de escritura para um teatro que ainda não se fez” (Ramos, L. F. 1999: 164).

As sugestões colocadas por Artaud em *O teatro e seu duplo* parecem esbarrar nas suas próprias pictografias. Essas, por sua vez, nos fornecem mais elementos para capturar – se é que se consegue – o pensamento artaudiano. Do mesmo modo, essas pictografias podem assumir o status de rubrica contemporânea, cuja função ultrapassa a palavra e a escrita tão combatidas por Artaud.

## BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COELHO, Teixeira. Posfácio. In: *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- DERRIDA, Jacques. “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- SONTAG, Susan. “Abordando Artaud”. In: *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1956.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.