

A VOZ NA PEÇA RADIOFÔNICA DE ARTAUD E SUA LINGUAGEM SUBVERSIVA MARGINAL

THE VOICE IN THE RADIOPHONIC PLAY OF ARTAUD AND HIS SUBVERSIVE MARGINAL LANGUAGE

Danielli Rodrigues (PG - UEL)

RESUMO: A palavra tem um valor semântico inquestionável; porém, é na voz que há a exploração dos sons produzindo os sentidos. Sabe-se que no fim do século XIX e início do século XX houve uma decadência na representação somente do texto escrito, e a preocupação se torna alcançar o envolvimento público através das sonoridades; surgem diversos trabalhos como de Stanislavski, Brecht, Artaud e Grotowski. Para este estudo, tem-se a peça radiofônica *A procura da fecalidade* de Artaud, cuja proposta é de reconstrução do homem e do corpo, buscando o trabalho com a voz e, conseqüentemente, com a palavra a partir de uma linguagem subversiva marginal da experiência-limite e literária do escritor.

Palavras-chave: Artaud, linguagem subversiva marginal, rádio.

ABSTRACT: The word has a semantic value unquestionable, but it is in the voice which there is the exploration of sounds by producing meanings. It is known that in the end of XIX century and in the beginning of XX century there was a decadence in the representation of only written text, and the concern becomes to achieve the public involvement through sonorities; Diverse works arise from researchers such as Stanislavski, Brecht, Artaud and Grotowski. For this study, it has the radiophonic play known as *The Pursuit of Fecality* by Artaud which purpose is the reconstruction of man and its body, bringing the voice work and consequently with the word from a marginal subversive language of the limit experience and literary of the writer.

Keywords: Artaud, marginal subversive language, radio.

*A manifestação da insanidade, fator que coloca o personagem num lugar à parte, marginal,
é o meio que permite penetrar numa esfera interdita aos normais,
dando acesso a verdades esquecidas ou não reveladas.*

(Cecília de Lara)

Os movimentos das vanguardas europeias no início do século XX contribuíram para que a leitura somente do texto não tivesse apenas a palavra escrita como sendo o essencial; buscou-se novos caminhos, a voz deixou de ser apenas para audição, declamação e começou a ter outras dimensões.

A voz é um elemento vivo e dinâmico, além de uma compreensão auditiva, desperta ideias e sensações. A voz se faz presente tanto em uma dimensão física, na questão acústica, articulação dos sons ou na sua percepção; como também na dimensão psicológica, produzindo imagem a partir da acústica e articulação da criação dos movimentos dos sons.

Stanislavski proporcionou uma libertação da criação, aumentando as possibilidades de encenação; as falas começaram a ser apresentadas de modo espontâneo, natural, orgânico. O método de ações físicas proposto por ele tinha por objetivo a junção das ações físicas e psíquicas através de uma interpretação próxima à realidade cotidiana, a voz como parte do corpo em sua ação. A corporeidade torna-se realizável na locução, entonação, pausas, enfim, nos elementos que estão presentes na voz do ator. Partindo da ideia da voz como ação e da formação da ação física, e dando continuidade a essas ideias, surgiram outros estudiosos como Brecht, Artaud e Grotowski.

Dentre eles, é notável a importância de Artaud, dramaturgo francês, nascido em Marselha em 1896 e que, em 1948, morreu em Paris, ligado à vanguarda surrealista, reinventou a linguagem teatral, sendo considerado atualmente um renome dos artistas surrealistas. Sua linguagem radical trouxe polêmica e estranhamento ao público, tanto pela questão das novas técnicas de corporeidade como pelo conteúdo, ou por suas atitudes:

[...] Para Artaud, que viveu num século de guerra mundial, não era basicamente doente, mas destrutiva; e, por sua vez, precisava ser destruída. Artaud incessantemente soltava seus trovões em todas as direções possíveis contra tudo o que era convencional e tradicional, que negava a vida, que estava morto. Como os dadaístas e surrealistas com os quais se associou, Artaud, seguindo Nietzsche, excluiu-se da sociedade num movimento duplo de rejeitar e ser rejeitado, marginalizar e ser marginalizado. Ele seria um marginal rebelde [...] (PORTER, 1990, p. 181).

Foi rejeitado pelo público, devido as suas provocações morais e comportamentos estranhos ao fazer uso do espaço, da vocalidade, tornando-se corporeidade; ao desligamento do texto à defesa da linguagem de expressão de verdades secretas, em rituais, com gestos criando significados na formação de discursos em suas peças. Somam-se a esses elementos os seus internamentos e tratamentos com choques. Artaud parece demonstrar uma escrita automática, à maneira dos surrealistas, em uma linguagem sintética e por vezes (in) consciente, como aponta Foucault (2009, p. 33), a loucura de forma geral pode tornar-se uma das formas da razão.

Aquela integra-se nesta, constituindo seja uma de suas forças secretas, seja um dos momentos de sua manifestação, seja uma forma paradoxal na qual pode tomar consciência de si mesma. De todos os modos, a loucura só tem sentido e valor no próprio campo da razão (FOUCAULT, 2009, p. 33).

Para tanto, o conceito de loucura abordado e desenvolvido por Foucault, em seu livro *História da Loucura*, relata a historicidade do fenômeno da loucura desde o Renascimento até a modernidade, apresentando as diversas formas que a humanidade caracterizava e tratava da loucura ao longo dos séculos. Entretanto, é perceptível que com o aparecimento da Psiquiatria ocorreram mudanças significativas tanto nessa caracterização quanto no tratamento da loucura. Vale salientar

que o louco não era digno de ter cidadania e pensamento, tampouco ter garantida a própria identidade e comportamento, assim surgiam e ressurgiam diversas manifestações da loucura, ora conscientes, ora inconscientes, tendo somente sentido e valor no campo da razão. Desse modo, originavam variadas personagens com as manifestações da loucura, dentre elas, Foucault destaca as atitudes e obras de Artaud.

Na obra *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus*, de Artaud, é possível identificar a sua ambição na essência de seu trabalho, seja como ator, feiticeiro, relator do retorno das terras dos tarahumaras ou ritualista. Nela, a peça *Procura da Fecalidade*, apresenta a reconstrução da linguagem, do homem e do próprio corpo:

Là ou ça sent la merde
ça sent l'être.
L'homme aurait très bien pu ne pas chier,
ne pas ouvrir la poche anale,
mais il a choisi de chier
comme il aurait choisi de vivre
au lieu de consentir à vivre mort.
C'est que pour ne pas faire caca,
il lui aurait fallu consentir
à ne pas être,
mais il n'a pas pu se résoudre à perdre
l'être,
c'est-à-dire à mourir vivant.
(ARTAUD, 1947).

Nota-se que a reflexão sobre viver, morrer e ser partem das fezes. Loucura? Artaud é apontado pela sociedade como um louco, um desvio social. O autor propõe a destruição, a consciência da crueldade para a busca da liberdade, a desnaturalização das normas sociais e que a interação social não seja acometida apenas pela garantia da ordem:

[...] No entanto, a crítica de Nietzsche, todos os grandes valores investidos na partilha dos asilos e a grande procura que Artaud, após Nerval, efetuou implacavelmente em si mesmo, são suficientes testemunhos de que todas as outras formas de consciência de loucura ainda vivem no âmago de nossa cultura [...] (FOUCAULT, 2009, p. 171).

De acordo com Foucault, a experiência da loucura nasce e ameaça atenuar-se, implicando com a razão. Houve a criação de hospitais e clínicas, por conseguinte, o internamento dos considerados loucos pela sociedade. Mais tarde, com os estudos de Sigmund Freud, a loucura permaneceu como interdito da linguagem:

Na história ocidental, a experiência da loucura deslocou-se ao longo dessa escala. Para dizer a verdade, ela ocupou por muito tempo uma região indecisa, difícil de precisar, entre o interdito da ação e o da linguagem [...] segundo os registros do gesto e da palavra, o mundo da loucura até o final do Renascimento [...] (FOUCAULT, 2010, p. 215).

A loucura como interdito da linguagem apresenta diversas representações, sejam em obras plásticas e/ou literárias. Dentro de seu desprendimento, a experiência desse autor, aqui tratada como experiência-limite, coloca-se em um movimento de continuidade ao retomar a atividade da experiência literária, esta retomada é uma experiência consumada em seu puro êxtase:

[...] “Que importa quem fala?” Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea. O apagamento do autor tornou-se desde então, para a crítica, um tema cotidiano. Mas o essencial não é constatar uma vez mais seu desaparecimento; é preciso descobrir, como lugar vazio – ao mesmo tempo indiferente e obrigatório –, os locais onde sua função é exercida [...] (FOUCAULT, 2009, p. 264).

O exercício da experiência literária é tido por meio de seu silêncio, a sua escrita tem uma parte de si que não lhe pertence, pertence somente à escrita, à própria obra. A linguagem pertence ao próprio texto e não ao autor, há um apagamento, uma eliminação do “eu” autor, uma experiência-limite. Afinal, tem-se a loucura propriamente dita e da performance de loucura que surgem nas obras de Artaud, isto é, há diversas manifestações do fenômeno da loucura imbuídas no escritor.

Para Foucault, o conceito dessa eliminação e ausência seria uma experiência trágica da própria loucura que, por meio de uma experiência crítica, entra em uma transgressão. Então, nessa experiência trágica, não há questionamento relativo à razão propriamente dita; já a experiência crítica está pautada pela racionalidade.

A experiência de Artaud envolve o limite da escrita, da linguagem. O escritor explora tal limite como uma ausência da obra. Em momentos de privação, é o mesmo que escreve e desenha, tudo é possibilidade de representação. Sua obra apresenta mudança da ordem social estabelecida de acordo com a sua ideia de liberdade. A proposta de revolução na linguagem, persistência da corporeidade, a vocalidade com a crueldade, a busca de novas técnicas, que vai de um sopro, significando a ausência, a um suspiro, significando o passado. Assim, faz uso da ausência de escrita, da perda, da falha de pensamento e da própria escrita com palavras ilegíveis, tudo conduzindo à corporeidade.

Artaud apresenta uma experiência da linguagem como experiência-limite, sendo uma experiência através do espaço literário do teatro que ocorre lado a lado com sua expressão na linguagem subversiva marginal. O tempo e espaço dessa linguagem criada por Artaud extrapolam a semântica das palavras e vão muito além da metafísica, a voz como corporeidade traz o interior e o exterior amalgamados no contato do sujeito com o mundo. A peça trata de uma construção estética com sentidos que permanecem pontos de tensão com códigos linguísticos baseados na própria ação dramática, tendo como proposta uma escrita processual performática e desconstrutivista, ainda com

a valorização da voz, da imagem dialética negativa, do anacronismo exacerbado. Além disso, de acordo com Foucault, podemos considerar o conceito de ausência de obra, isto é, a retomada da experiência trágica da loucura sendo silenciada pela experiência crítica, conseqüentemente com um contraste da linguagem subversiva e marginal de Artaud, ausente e silenciosa, modificando a forma de escrever e até mesmo de compreender a estética, então “Antonin Artaud passa internado no asilo, ‘deportado na França’, como ele próprio se descreve, submetido ao poder da psiquiatria, em sua forma mais violenta: o eletrochoque que provoca o ‘coma’” (REY, 2002, p. 39) arraigado da própria experiência-limite da escrita e da experiência trágica da loucura.

Para Blanchot, a experiência limite retira radicalmente o sujeito de si, visto que ele está em crise existencial até mesmo de sua própria experiência, há a perda do sujeito. Desse modo, para verificar a possibilidade da experiência da linguagem se fizeram necessários esses conceitos de Foucault e Blanchot. O autor possui obras escritas dentro e fora do internamento psiquiátrico com diversas experimentações de linguagem com a voz.

De acordo com Aleixo (2002), ao se tratar de voz como corpo, tem-se um processo da ação de diversos campos orgânicos, seja pela afetividade, memória, sentidos, musculatura, como até pela ossatura, oportunizando uma complexidade e astúcia particulares na criação. O autor reflete sobre tais possibilidades vocais somadas à sua técnica durante o processo criativo. Sendo assim, na técnica vocal para o teatro é utilizada a vocalidade, momento em que há a aplicação dos recursos vocais baseados nos aspectos fisiológicos, culturais, nas técnicas e linguagens. Além disso, executa o código vocal, sendo o concentrador do conteúdo expresso e de toda a comunicação oral.

Para tanto, é necessário que o autor conheça e domine as técnicas não só instrumentais, mas também a vocal e a criação; por isso, na preparação vocal, o ator deve adotar metodologias específicas tanto no físico como no vocal, com uma aplicação técnica adequada em seu conteúdo levando à potencialização dos recursos expressivos. Dessa forma, é preciso respeitar suas potencialidades psicofísicas para a obtenção de expressões corporais e produtividade da voz; visto que a voz, assim como o corpo, tem em sua dimensão orgânica grande potencialidade de representação no teatro, conforme a citação de Aleixo das diretrizes apontadas por Grotowski sobre o trabalho vocal do ator:

[...] Para cada situação, e para a sua interpretação pela voz, pode-se tentar encontrar a ressonância apropriada. Isto se aplica ao treinamento, mas não ao preparo do papel. Os exercícios e o trabalho criativo não devem se misturar [...]. Meu princípio básico é o seguinte: não pense no instrumento vocal, não pense nas palavras, mas reaja - reaja com o corpo. O corpo é o primeiro vibrador, a primeira caixa de ressonância. (GROTOWSKI, 1971, p. 138 *apud* ALEIXO, 2002).

Aleixo (2002) cita também que o corpo, segundo a definição de Klaus Vianna, tem uma variedade de movimentos que são originados de impulsos interiores que se exteriorizam por meio do gesto, relacionando-se com o ritmo, espaço, emoções, sentimentos e intenções; o que justifica a comparação com ressonâncias, pois esses impulsos corporais geram as ações vocais (de entonação, de pausa, de ritmo e de gesto). Igualmente:

Uma palavra não começa sendo uma palavra - é o produto final iniciado com um impulso, estimulado por atitude e comportamento, por sua vez ditados pela necessidade de expressão. Este processo acontece dentro do dramaturgo. É repetido dentro do ator. Ambos talvez estejam apenas conscientes das palavras. Mas tanto para autor, como depois para ator, a palavra é a pequena porção visível de um conjunto gigante de invisível (ALEIXO, 2002).

A procura da fecalidade, criada em 1948, foi proferida por Artaud e alguns amigos em uma rádio. Na referida obra encontram-se vários elementos sonoros, como a voz com a palavra, os gritos, os murmúrios, as pausas, os ruídos, a expressão vocal primitiva, linguagem vulgar e voz grave. Nessa peça há uma proposta de reconstrução do homem e do corpo. Artaud utiliza a voz como componente principal, mudando entonações juntamente com outros elementos por meio do som, do ruído e da palavra.

Artaud, apesar de não seguir as concepções de Stanislavki, mantém o desejo intenso de alcançar o envolvimento com o público através dos sentidos. Para isto, ao utilizar as palavras, tanto as defendia como as destruía. O uso da voz é essencial à sensibilização do público, trabalhando a partir da voz possíveis criações de imagens. Embora ele não estabeleça técnicas de domínio do ator, é perceptível que o ator deve buscar a voz como processo de criação mesmo que, para isso, seja necessária a destruição da sintaxe, buscando não a linguagem articulada, mas a profundidade do pensamento:

o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco (ARTAUD, 1947).

Há uma busca de exploração dos sons produzindo os sentidos, atingindo um ponto alto com relação aos significantes e não apenas com o significado. Para Artaud, não era uma pregação da extinção ou rejeição da palavra, mas um questionamento e reivindicação de livre criação, mais possibilidades para se trabalhar com a palavra, privilegiando a expressão das sonoridades no público.

Segundo Gayotto (1997), cabe ao ator inventar a construção da voz para o personagem

e, ao ouvir a criação da voz, o ouvinte é um ser afetado pela ação vocal construída pelos recursos vocais e forças vitais. Os recursos vocais abrangem os recursos primários da voz, como respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação; e os recursos resultantes, como as dinâmicas da voz compreendidas em projeção, volume, ritmo, velocidade, entonação, fluência, duração, pausas interpretativas e ênfase. Tais recursos, em sua combinação, demonstram as intenções vocais. Já as forças vitais, que Gayotto afirma serem empregadas por Nietzsche, permitem os vários planos da imaginação, estimulando as sensações.

Artaud faz um uso de marcação invejável em suas partituras, aqui não será feita a análise dessas partituras com as marcações; porém, há uma breve apresentação delas com o intuito de demonstrar os recursos vocais e as forças vitais da ação vocal. No entanto, é necessário que ouça essa peça radiofônica para uma melhor compreensão dos apontamentos realizados.

No início da peça, a velocidade das ênfases e do movimento da voz é lenta, a ação é prolongada com a tendência de frequência grave, buscando os sentidos:

Là ou ça sent la merde
ça sent l'être.
L'homme aurait très bien pu ne pas chier,
ne pas ouvrir la poche anale,
mais il a choisi de chier
comme il aurait choisi de vivre
au lieu de consentir à vivre mort

[...]

LE CACA.
(*Ici rugissements*) (ARTAUD, 1947).

A linguagem utilizada é marcante, o ouvinte é levado à reflexão de sua própria linguagem. Há vários elementos sonoros como a voz com a palavra, os gritos, os murmúrios, as pausas interpretativas, os ruídos, conforme também é possível verificar no primeiro exemplo citado. O autor, por vezes, utiliza uma cadência silabada com duração no alongamento, ora com velocidade rápida, intensidade forte e articulação com força, ora com velocidade lenta, intensidade fraca e articulação com abrandamento como em:

o reche modo
to edire
di za
tau dari
do padera coco
[...]

LE CACA

[...]

Alors les bêtes l'ont mangé (ARTAUD, 1947).

Na peça, há uma proposta de reconstrução do homem e do corpo. Artaud utiliza a voz como componente principal, mudando entonações juntamente com outros elementos como sons, ruídos ou palavras. A voz desperta no ouvinte diversas ideias, como sensações. Há combinações de ideias, palavras e ruídos. A voz se torna corporeidade em um determinado ritmo que é mudado a partir do primeiro exemplo dado, usando uma expressão vocal primitiva. A voz do ator busca a eficácia, explorando as potencialidades do corpo para a criação, não apenas como representação, mas sim com vivacidade:

[...]

où dieu croyait l'avoir depuis longtemps clouée,
s'est révoltée,
et, bardée de fer,
de sang,
de feu, et d'ossements,
avance, invectivant l'Invisible
afin d'y finir le JUGEMENT DE DIEU (ARTAUD, 1947).

Artaud, com certeza, abandona as utilizações formais da palavra para dar espaço à linguagem de teatro nas vibrações e condições da voz, ritmos alucinados como sons martelando, buscando exaltar, paralisar, encantar, estagnar a sensibilidade. Tais vibrações e condições de voz não comuns se comunicam com a sensibilidade, a cena em seu espaço físico se completa com a sua linguagem concreta. A linguagem representa o todo da cena e toda possível manifestação expressiva pertinente. Tal representação se dá pela materialização física da voz, adquirindo em sua interpretação outros significados de acordo com o som e o movimento da voz e expressando uma ideia, enquanto corporeidade. Tais intensidades corporais dependem do ator.

Na escuta dessas partituras vocais, a voz de frequência é grave, certamente a voz grave compõe a natureza própria do ator, o personagem traz fortemente o homem/masculino da peça. A articulação precisa, por vezes sobre articulada, com duração maior pelos alongamentos, com algumas cadências silabadas, algumas sílabas reforçadas e palavras enfatizadas no percurso da narrativa; as variações de intensidade são realizadas com facilidade, sendo que há uma diversidade de intensidades, nível mais fraco em suas primeiras ações, depois crescente, alcançando o forte e o muito forte com algumas intensidades suaves, no final um nível de intensidade forte. No percurso da peça, a intensidade e frequência de voz aumentam sob uma forma mista de voz cantada e falada, principalmente quando há desconstrução da sintaxe; a ressonância é mista, de cabeça, mediana e peito,

muitas vezes, alta, com curvas melódicas variadas, alongadas, intensidade forte, articulação exagerada, às vezes, também um pouco de nasalidade.

Artaud, em sua estética, utiliza um ideal destrutivo para a construção de significados, um descontrole da expressão que traz reflexão em torno do consciente e do subconsciente, lembrando-se das tendências do surrealismo. Essa peça versa sobre a transformação do homem e da sociedade, o teatro vai se criando, progredindo durante a peça. O ouvinte reflete a todo o momento a voz e o seu uso durante o teatro, a voz não é apenas uma mera audição, somente para a compreensão do público, mas sim para obter sensações e envolvimento dele:

Cela vient de ce que l'homme,
un beau jour,
a arrêté
l'idée du monde.

[...]

Et il a choisi l'infime dedans.
Là où il n'y a qu'à presser
le rat,
la langue,
l'anus
ou le gland (ARTAUD, 1947).

Sem dúvida, mesmo que as palavras tenham sentido semântico, é no significante, ou seja, a forma como foram exploradas as sonoridades, que se têm os sentidos em toda cena orgânica e sensibilização do público. É perceptível o quanto a voz envolve o público e permite sensações por meio das sonoridades produzidas durante a criação, tanto pelas palavras como por meio de sons não verbais. Artaud eleva a voz em relação à expressividade, à forma e a sonoridades enquanto sensibilização sonora do público ouvinte, com a exploração máxima da corporeidade para que haja vida no personagem, não somente a representação.

Desse modo, a linguagem apresentada expressa um grande impacto, além da agressividade imposta, tendo como consequência no público o desconforto, que possibilita a promoção da mudança. Essa estética de desconforto não é gratuita, trata-se de um efeito proposital da recepção literária de sua obra que nos eleva ao caminho da reflexão consciente de nossa realidade marginal, marcando, assim, um processo de transformação do ser e do pensamento. Seja de forma implícita ou explicitamente, os personagens malditos de Artaud são mais do que autênticos, são produtos da sociedade, bem como a linguagem subversiva marginal advinda da expressão corporal no teatro sendo intensa, agressiva, polêmica por vezes trazendo a calamidade do nosso próprio (in) consciente.

Fica, como adendo, a reflexão da voz no envolvimento do público, de acordo com a

produção de sons, tanto das palavras ou de outros recursos não verbais, em um espaço e tempo em que Artaud reúne a linguagem subversiva de sua experiência-limite e literária da linguagem na expressão corporal do teatro pelos personagens malditos com um viés marginal da sociedade, a fim de que possamos contribuir para uma conscientização humanizadora.

Referências

ALEIXO, Fernando. *Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator* - Cadernos da Pós-Graduação IA / UNICAMP - Ano 6, Volume 6 - Nº. 1, 2002. Disponível em: <<http://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/corporeidadedavoz.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2013.

ARTAUD, Antonin. *À procura da fecalidade: Para acabar de vez com o juízo de Deus*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: Gallimard, 1975. pp. 27- 33.

_____. La recherche de la fécalité (performed by Roger Blin). *Pour finir avec le jugement de dieu*. Faixa 5. Radiodiffusion française: Paris, 1947. CD (4min34seg). In: _____. UBUWEB SOUND. Disponível em: <http://www.ubu.com/sound/artaud.html>. Acesso: 15 set. 2013.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz-Partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura: na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. “A Loucura, a Ausência da obra”. *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. pp. 210 – 219.

_____. O que é um Autor? *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264 – 298.

POTER, Roy. *De bobos a marginais. Uma história social da loucura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. p. 181-186.

REY, Jean-Michel. *O Nascimento da Poesia*. Antonin Artaud. Tradução de Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.