

**A Peste na voz e a ressignificação da palavra:
reflexão de pressupostos de Antonin Artaud a
partir do espetáculo Olhar de Frente**

Desirée Pessoa*

*Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); diretora do grupo de teatro e performance NEELIC (Núcleo de Experimentação e Expansão da Linguagem Cênica); Porto Alegre, RS, Brasil; Av. França, 1149, Bairro Navegantes, CEP: 90230-220; desireepessoa@gmail.com.

Resumo

O presente texto se dedica a tecer uma reflexão sobre aspectos da emissão vocal na cena contemporânea, a partir do encontro entre pressupostos de Antonin Artaud e procedimentos técnicos do espetáculo **Olhar de Frente**. A encenação, produzida pelo grupo NEELIC (Núcleo de Experimentação e Expansão da Linguagem Cênica), foi registrada em crítica de Antonio Holmfeldt (2018), publicada no **Jornal do Comércio**, em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul e cidade natal do coletivo cênico; cuja análise proporciona ao leitor a possibilidade reflexiva a partir do entrelaçamento entre teoria do teatro e análise da prática. Da obra de Artaud, é debatida a questão da linguagem, sendo a noção de peste desenvolvida no decorrer da reflexão. Do espetáculo, são apresentados e desenvolvidos seus quatro fatores principais, no que se refere à elaboração vocal: a) transmutação do principal texto de referência original em uma estrutura que dá origem ao espetáculo, mas não o explicita na cena; b) intertextualidade descoberta a partir de experimentações práticas; c) ressignificação de palavras a partir da repetição; d) emergência da palavra articulada a partir de ruídos vocais experimentados na própria cena. O estudo apresenta como conclusão a proposta de um envolvimento criativo com o legado de Artaud para o desenvolvimento de práticas, técnicas e investigações possíveis no campo da voz para a cena. **Palavras-chave:** Elaboração vocal. Palavra. Sonoridade. Peste.

No conjunto de elementos que compõem a questão da voz na criação cênica, tem caráter emblemático o aspecto da palavra falada. Ao longo da história recente do teatro no Ocidente, diversos nomes icônicos dedicaram-se ao problema da fala na cena. Dentre eles figuram, por exemplo, Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski, que teceram importantes considerações sobre o tema, ao refletirem no plano teórico sobre a melhor utilização da voz para a cena, a partir de seus experimentos práticos.

Na obra de Stanislavski (1983, p. 9-10), reconhecemos que sua pesquisa técnica buscou elucidar questões que envolvem o universo da composição de personagens, e, assim, percorreu elementos como a dicção, o canto, entonações, pausas, a expressividade da palavra pelo viés da acentuação e a noção de tempo-ritmo no falar.

Já em Grotowski (1992, p. 121), temos um legado que busca fortalecer aquilo que pode ser considerado anterior à criação de personagens: a prática de treinamento para atores. Assim, o polonês deixou registros que, embora não componham um método fechado, pois, segundo suas palavras, configuram esboços de dias de trabalho, ainda assim podem auxiliar criadores cênicos no caminho investigativo sobre a voz. Nos registros do treinamento desenvolvido pelo polonês entre os anos de 1959 e 1962, vemos se abrir uma proposta que envolvia exercícios físicos e vocais – estes últimos, sobretudo, a partir do uso das chamadas caixas de ressonância do corpo (GROTOWSKI, 1992, p. 108). Foram elementos importantes na prática conduzida pelo diretor nesse período: o poder de emissão vocal; a respiração (torácica, abdominal e total); a abertura da laringe; as caixas de ressonância (cabeça, tórax, nasal, laringe, occipital, maxilar, abdominal, corpo todo); a questão da impostação vocal; os exercícios orgânicos (GROTOWSKI, 1992, p. 121-130); as ações vocais; a imaginação vocal; a dicção; as pausas; as pronúncias; e, ainda, os erros (GROTOWSKI, 1992, p. 139-142).

O trabalho de Grotowski, nos campos do corpo e da voz, foi desenvolvido a partir da ideia de “via negativa”, ou seja, da eliminação de tudo o que poderia ser considerado supérfluo e que ultrapassava a relação de organicidade com o próprio corpo. Em suas palavras:

Isto é o que quero dizer quando falo em via negativa:

um processo de eliminação. A diferença entre o treinamento de 1959-62 e a fase subsequente é mais acentuada nos exercícios físicos e vocais. Em sua maioria, os elementos básicos dos exercícios físicos foram mantidos, mas têm sido orientados para uma busca de contato: a recepção de um estímulo do exterior e a reação a ele (o processo de "dar e tomar" já mencionado em outra parte). As caixas de ressonância ainda são usadas nos exercícios vocais, mas agora colocadas em ação através de vários tipos de impulsos e de contato com o exterior. (GROTOWSKI, 1992, p. 108).

Como podemos perceber, diferenças foram estabelecidas entre os treinamentos de 1959-1962 e de 1966. Neste último, nos registros a que temos acesso, a ideia de ressonadores vem aliada à busca pela voz da cabeça, voz da boca, voz occipital, voz do peito, voz da barriga, voz nas omoplatas e região lombar (GROTOWSKI, 1992, p. 150). Vemos emergir exercícios baseados em sons de animais, como o gato, o tigre, a cabra e a vaca, por exemplo (GROTOWSKI, 1992, p. 153). A imagem do corpo como algo inseparável da produção vocal aparece de forma bastante explícita na obra do diretor:

A voz humana procura elementos ressonantes. O corpo e especialmente aquelas partes já mencionadas são os locais exatos para a ressonância da voz [...] Este é também o caso no teatro. 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. O meio, o espírito da época, a mentalidade, tudo pode constituir sério obstáculo para a formação de uma boa voz. *O erro mais elementar, e que necessita da mais urgente correção, é a supertensão da voz, unicamente porque as pessoas se esquecem de falar com o corpo.* O treinamento da voz, na maioria dos países e praticamente em todas as escolas, é concebido e praticado erroneamente. O processo natural da voz é impedido e destruído. Técnicas anormais são ensinadas, o que desfaz os bons hábitos naturais. 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, 1992, p. 155, grifo nosso).

De modo semelhante aos diretores aqui apresentados, também Antonin Artaud enfrentou a questão da voz na experiência cênica. Embora, assim como Grotowski, não tenha nos legado um método fechado e absoluto¹, no qual possamos nos basear de modo integral, ele deixou, em sua obra, importantes questionamentos e pressupostos sobre a questão da palavra falada, nos quais podemos nos inspirar para elaborar caminhos de criação nesse campo de conhecimento técnico. Ainda hoje pouco analisado em reflexões sobre a questão da voz, o francês nos proporcionou, contudo, pensamentos fundamentais, em seu consagrado texto **O Teatro e seu Duplo**, sobre a linguagem:

Não está provado, de modo algum, que a linguagem das palavras é a melhor possível. E parece que na cena, que é antes de mais nada um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece, a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato. Considerado sob esse ângulo, o trabalho objetivo da encenação reassume uma espécie de dignidade intelectual através do desvanecimento das palavras por trás dos gestos e pelo fato de a parte plástica e estética do teatro abandonar seu caráter de interlúdio decorativo para tornar-se, no sentido próprio da palavra, uma linguagem diretamente comunicativa [...] Pode-se objetar lembrando o alto valor dramático de todos os grandes trágicos nos quais é o lado literário, ou em todo caso o lado falado, que parece dominar. A isso responderei que, se hoje nos mostramos tão incapazes de dar de Ésquilo, Sófocles, Shakespeare uma ideia digna deles, é porque, ao que parece, perdemos o sentido da física de seu teatro. É porque o aspecto diretamente humano e atuante de uma dicção, de uma gesticulação, de todo um ritmo cênico, nos escapa. Aspecto esse que deveria ter tanto ou mais importância do que a admirável dissecação falada da psicologia de seus heróis. (ARTAUD, 2006, p. 125-126).

Décadas depois do primeiro contato público com tais pensamentos de Artaud, ainda hoje encontramos diversos artistas e espetáculos

¹Existem, na literatura teatral, registros de exercícios em importantes referências bibliográficas, como: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, mas nenhum deles representa um método organizado com o objetivo de prescrever caminhos a serem seguidos de forma inequívoca.

que buscam reverberações dos escritos do autor francês em seus processos de criação. É o caso da encenação denominada **Olhar de Frente**, criada pelo grupo NEELIC (Núcleo de Experimentação e Expansão da Linguagem Cênica) e já apresentada em temporadas em sua cidade natal, Porto Alegre, e, ainda, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e no interior do Rio Grande do Sul desde sua estreia em 2013. A encenação ganhou relevância na cena gaúcha a partir da publicação realizada no **Jornal do Comércio** pelo crítico consagrado Antonio Hohlfeldt, em 13 de julho de 2018.

O grupo NEELIC, fundado em Porto Alegre, atua na cidade desde 2003 e já realizou diversas encenações, tendo alcançado reconhecimento, também, pela participação em ocupações artístico-políticas em espaços públicos outrora ociosos. Esse foi o caso do Condomínio Cênico do HPSP, situado, até o ano de 2016, nas ruínas do Hospital Psiquiátrico São Pedro, e da Usina das Artes, situada, até a mesma data, na Usina do Gasômetro. Ambos os prédios são icônicos na cena gaúcha e reuniram, ao longo de sua existência, grupos relevantes da capital do Rio Grande do Sul.

O espetáculo aqui analisado foi criado a partir de uma arriscada operação técnica, que envolveu a figura de Lady Macbeth (extraída do texto de William Shakespeare, **Macbeth**), excertos de **Esperando Godot**, de Samuel Beckett, e noções técnicas legadas por Antonin Artaud. Vale destacar, no entanto, que a referência central da criação foram as ações desenvolvidas no processo de criação do espetáculo, a partir da imagem do esfaqueamento realizado por Lady Macbeth. Ainda assim, as demais fontes criativas assumem grande importância no todo do espetáculo. A proposta compreende referências de universos tão distintos, na medida em que interessava ao grupo NEELIC a pesquisa cênica que resultasse em encenações de teatro performativo. Uma das estratégias do grupo tem sido exatamente o risco buscado na composição de roteiros que provoquem o diálogo entre fontes variadas e distantes.

A elaboração vocal em **Olhar de Frente** consolida-se a partir de quatro fatores principais: a) transmutação do principal texto de referência original em uma estrutura que dá origem ao espetáculo, mas não o explicita na cena; b) intertextualidade descoberta a partir de experimentações práticas; c) ressignificação de palavras a partir da repetição; d) emergência da palavra articulada a partir de ruídos vocais experi-

mentados na própria cena.

Esses quatro fatores, que compõem o universo da voz no espetáculo **Olhar de Frente**, foram desenvolvidos a partir de exercícios práticos oriundos de investigações cênicas resultantes do contato com passagens relevantes da obra de Artaud, como a que segue abaixo, extraída de *O Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)*:

Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos. Quanto ao resto, é preciso encontrar novos meios de anotar essa linguagem, quer esses meios sejam aparentados com os da transcrição musical, quer se faça uso de uma espécie de linguagem cifrada [...] Uma vez que faz parte da base dessa linguagem uma utilização particular das entonações, essas entonações devem constituir uma espécie de equilíbrio harmônico, de deformação secundária da palavra, que deve poder ser reproduzida à vontade. (ARTAUD, 2006, p. 107).

Durante todo o processo de ensaios, foi buscada essa compreensão da voz como provocadora de uma linguagem específica que desestabilize seu próprio significado imediato, a partir da experimentação com ruídos, entonações, deformações e sonoridades imprevistas nos sentidos primeiros de cada palavra escolhida.

Quanto ao primeiro fator, ou seja, “a transmutação do principal texto de referência original em uma estrutura que dá origem ao espetáculo, mas não o explicita na cena”, a busca do espetáculo foi, desde o início, por uma dramaturgia própria, elaborada a partir do contato do corpo com a ação de esfaquear. No entanto, o afastamento da dramaturgia de William Shakespeare se fazia necessário na medida em que o desejo era criar, para a cena, um roteiro de acontecimentos que aproximasse a atriz do público a partir de um tema atual no debate sobre o gênero feminino: o do abuso sexual na infância. Desse modo surgiram, a partir de experimentações práticas, as estratégias autobiográficas já reconhecidas e que possibilitaram que a encenação se estruturasse da maneira desejada: “[...] a comunicação em primeira pessoa, a proximidade espacial, a dimensão física do ato da enunciação e a referência a um passado que é recuperado na forma de experiência” (CORNAGO,

2009, p. 99). Assim como em diversos espetáculos que se valem dessas características, **Olhar de Frente** também fricciona, no entanto, ficção e realidade na presença do espectador. Na supracitada crítica de Antonio Hohlfeldt (2018, p. 29), temos que:

[...] a origem do trabalho é a reação (involuntária) de Lady Macbeth ao assassinato que ela mesma tramara e ao qual induziu o marido. Pode-se admitir que esta tenha sido a origem da pesquisa que resulta neste trabalho, mas com certeza nada existe de similar entre aquela personagem e as figuras que agora temos diante de nós. Porque Lady Macbeth era a causadora de seus próprios males, o que não ocorre, com toda a certeza, com as figuras encarnadas por Desirée Pessoa, especialmente na parte final do espetáculo, em que se aborda o tema da violência sexual [...] Uma outra questão que igualmente ganhou atualidade, na arte contemporânea, é a dúvida sobre tratar-se o espetáculo de uma narrativa autobiográfica ou, ao contrário, e apesar de uma expressão em primeira pessoa, estarmos diante de uma personagem e não da atriz, propriamente dita [...] Também aqui **Olhar de frente** mostra ter-se renovado e ganhado importância, já que, tanto na literatura, quanto no teatro, este tema tem encontrado maior espaço para sua prática e reflexão.

A partir da inspiração em passagens como a de Antonin Artaud, no já mencionado Primeiro Manifesto, emergiram, de início, os dois primeiros fatores do uso da voz no espetáculo, que se referem à relação com a palavra: a transmutação do texto original e a intertextualidade. A busca da composição cênica nesses aspectos visava a ultrapassar o universo que dá gênese ao espetáculo. Isto significa dizer que, a partir do texto original de Shakespeare, a encenação promove um salto por meio da criação de ações, tendo como base a utilização apenas das mãos da atriz como referencial central da movimentação. A partir da ação de esfaquear, descrita na obra do dramaturgo inglês, foi que o espetáculo pôde consolidar sua estrutura geral de acontecimentos, todavia, rumando a um ponto de chegada que já não contava com o universo shakespeariano como marca, como muito bem constatou Hohlfeldt (2018) em sua crítica. A transmutação do texto original se evidencia, portanto, pelo afastamento do universo shakespeariano e da própria figura de Lady Macbeth, os quais, sendo utilizados como dispositivos para a criação

das ações do espetáculo, não compõem sua atmosfera e estrutura geral. Esta, por sua vez, é fundada por estratégias cênicas que envolvem a noção de autobiografia.

No mesmo caminho de descobertas, emerge o segundo fator da relação com a voz na encenação: ainda no campo da palavra articulada, temos em cena uma intertextualidade descoberta a partir de experimentações práticas. Frases como “eu posso”; “eu quero”; “o tempo dirá”; “atirados ao fogo, às flamas, às labaredas...” são entrelaçadas na fala durante o desenvolvimento das cenas. Algumas dessas frases foram criadas autoralmente durante o próprio processo de ensaios e, outras, extraídas da obra de Samuel Beckett, a partir de uma pesquisa maior do grupo NEELIC, que remonta ao ano de 2010, com a montagem do espetáculo **Primeiro Amor**, em que se descortinou um conjunto de possibilidades para futuras experimentações a partir de trechos de textos desse autor. Assim, a mescla entre as referências textuais, e destas com os elementos técnicos desenvolvidos, cria uma estrutura que não remete à obra que lhe dá suporte à gênese, **Macbeth**, de Shakespeare. As ações de Lady Macbeth são o único elemento extraído da obra original e que, em contato com as questões técnicas e temáticas trazidas à cena, tornam-se mais um elemento, dentre outros. O foco principal do texto, dessa maneira, se configura na própria relação com o espectador.

Essa escolha, derivada da noção de jogo com o espectador como foco principal do texto, é o que possibilita que o espetáculo ultrapasse também um dos propósitos centrais de Artaud, que se define pela criação de uma rede sígnica que dê origem à cena:

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 esse signos de uma maneira legível e que permita sua reprodução conforme a vontade, mas também para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente. Por outro lado, essa linguagem cifrada e essa transcrição musical serão preciosas como meio de transcrever as vozes. (ARTAUD, 2006, p.107).

No espetáculo **Olhar de Frente**, se, por um lado, buscamos uma linguagem que, como desejou Artaud, faça um uso particular de entona-

ções e crie uma espécie de deformação nas palavras, por outro lado, não desejamos resolver esse problema a partir de uma rede sígnica que leve a um tipo de linguagem cifrada. A busca, nesse caso, é pela desestabilização constante, pela emissão sonora que coloca em dúvida a si mesma, que se explicita em toda a sua fragilidade, de modo que possa ser vivenciada, na cena, a fragilidade que é própria da relação de cada conjunto de seres humanos, dentre eles, aquele que se compõe por atores e espectadores. Essa característica é perceptível na dimensão corpóreo-vocal do espetáculo:

A coreografia de Luciana Hoppe igualmente é importante elemento para o espetáculo, porque ela desenha uma verdadeira coreografia de mãos, braços, pernas e pés, sempre tateantes, como que experimentando seus entornos, sem neles poder confiar, ao mesmo tempo em que buscam afirmar o corpo da personagem [...] Como se chega a um trabalho deste, de certo modo, uma reflexão que, expressa literariamente, pode ser imaginada sem maiores problemas, mas quando transformada num espetáculo, com uma outra linguagem, certamente ganha uma dimensão nova e ressignificada, o que dá a exata dimensão da importância deste trabalho? (HOHLFELDT, 2018, p. 29).

Exatamente esse aspecto sobre o qual refletíamos há pouco, da relação com o espectador na dimensão corpóreo-vocal, é o que traz à tona a interrogação lançada pelo crítico gaúcho e que nos leva a ultrapassar a proposição inicial de Artaud quanto à substituição de uma linguagem cuja busca seja atender uma demanda psicológica por um conjunto de signos. **Olhar de Frente** não objetiva a criação de um conjunto de signos como substituição à linguagem textual de cunho psicologizado. Nas palavras de Hohlfeldt (2018, p. 29):

É como se os movimentos da personagem alcançassem expulsar demônios e medos: daí, inclusive, o título do espetáculo, enfatizando, apesar de tudo, uma crença na vida que deve ser enfrentada em meio aos eventuais percalços.

Uma vez que a proposição, a partir do estabelecimento de uma rede de signos, não foi considerada adequada ao espetáculo, na ideia de

“peste”, encontrada também em Antonin Artaud, que **Olhar de Frente** teve sua elaboração corpo-vocal e pôde dar encaminhamento a esse aspecto de sua poética:

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo [...] (ARTAUD, 2006, p. 28-29).

O espetáculo **Olhar de Frente** dedica-se a ser uma denúncia, uma reflexão bastante vertical, na questão abordada e na forma, do abuso sexual de mulheres na infância. Assim, proposições como essa trazida de Artaud, que buscam a derrubada de máscaras e o esfacelamento dos engodos internos que sempre carregamos conosco, dada a fatalidade da condição humana, são fundamentais na proposição de uma relação com o espectador que seja, em si, uma maneira de evidenciar a fragilidade de ambos (atriz e espectador) e da própria relação. Uma vez que a questão do abuso, no caso da infância de mulheres, se trata de uma das mais explícitas formas de aproveitamento perverso da fragilidade humana, a equipe criadora do espetáculo compreendeu que, não apenas no seu conteúdo, mas em toda a sua estrutura, a qual engloba o universo corpo-vocal, essa característica deveria ser latente.

Ainda sobre a noção de peste, temos em Artaud que:

[...] essa necessidade do teatro de se reabastecer nas fontes de uma poesia eternamente apaixonante, e sensível para as porções mais afastadas e dispersas do público, sendo realizada através do retorno aos velhos Mitos primitivos, pediremos que a encenação e não o texto se encarregue de materializar e sobretudo *atualizar* esses velhos conflitos, ou seja, esses temas serão transportados diretamente para o teatro e materializados em movimentos, expressões e gestos antes de se transferirem para as palavras. (ARTAUD, 2006, p.

145).

Ao escolher passagens da obra do autor francês como a que acabamos de verificar, a equipe criadora de **Olhar de Frente** se deparou com a questão dos mitos e do clamor de Artaud sobre a possibilidade de atualizar o que chamou de velhos conflitos. Nesse sentido, a escolha por buscar, nas ações de *Lady Macbeth*, um dispositivo gerador de voz, sons e ruídos antes mesmo da criação de um texto, ao encontro do qual, posteriormente, foi possível rumar, pareceu, naquele momento, bastante acertada – algo sobre o qual, até então, não havia nenhuma certeza.

Quanto ao terceiro fator que caracteriza a elaboração vocal no espetáculo analisado, ou seja, a ressignificação de palavras a partir da repetição, podemos também destacar que, na busca pela relação já descrita com o espectador a partir do uso da voz, **Olhar de Frente** se inspira na noção de “empesteamento”. A encenação apresenta procedimentos técnicos bastante precisos, como contração e dilatação muscular alternadas e distribuição de diferentes intensidades corpóreo-vocais, velocidades e amplitudes de movimentos e gestos variados nos diversos momentos da cena. Mas são elementos como a respiração e a busca por uma percepção apurada das sensações daqueles que assistem, através do desenvolvimento das ações corpóreo-vocais pelo espaço e da contaminação desse espaço pelas energias e intensidades desenvolvidas a cada novo passo, que vemos se desenvolverem em aspectos diferenciais nesse caso. A escolha de tais procedimentos se relaciona com a passagem que segue:

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo [...]

Isso significa que, em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento.

Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades de expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades de expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o texto ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopeias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos. (ARTAUD, 2006, p.101-103).

No trabalho vocal do espetáculo mencionado, temos ainda, conforme dito anteriormente, como característica do trabalho, além da resignificação de palavras a partir da repetição, a emergência da palavra a partir de ruídos vocais experimentados na própria cena. Desse modo, foram escolhidas palavras como “apatia”, “afasia”, “atambia”, buscadas na operação técnica que promoveu o encontro entre as literaturas de Shakespeare e de Samuel Beckett. A criação de sonoridades foi encontrada a partir das vogais e consoantes que compõem as palavras escolhidas e que levam à sua emissão sonora nas cenas elaboradas, a insistente repetição dos sons e ruídos descobertos e das próprias palavras pronunciadas. O conjunto de elementos estabelece a densidade cênica reconhecida no espetáculo: “**Olhar de frente** fala sobre a vida, mas para tanto, escolheu gritar contra a morte” (HOHLFELDT, 2018, p. 29). No mesmo espetáculo, há ainda outros importantes aspectos da expressão vocal, como a relação entre a fala e o silêncio, por exemplo: “Trata-se de um espetáculo [...] com um escasso texto, mais ou menos no meio do espetáculo [...] Daí sua densidade” (HOHLFELDT, 2018, p. 29). Tais aspectos, embora não componham a estrutura central da vocalidade do espetáculo, não deixam de ser importantes ao seu desenvolvimento.

Passagem também relevante no encontro de Antonin Artaud, para o aspecto corpo-vocal do espetáculo desenvolvido, a que se segue abai-

xo, nos traz considerações do autor sobre o Teatro de Bali:

O que há de curioso, de fato, em todos aqueles gestos, atitudes angulosas e brutalmente interrompidas, modulações sincopadas do fundo da garganta, frases musicais que acabam logo, vôos de élitros, ruídos de galhos, sons de caixas ocas, rangidos de autômatos, danças de bonecos animados, é que, através desse labirinto de gestos, atitudes, gritos lançados ao ar, através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras [...] Estes signos espirituais têm um sentido preciso, que nos atinge apenas intuitivamente mas com violência suficiente para tornar inútil toda tradução numa linguagem lógica e discursiva [...] Os tremores, a gritaria pueril, o salto que bate no chão em cadência seguindo o próprio automatismo do inconsciente desencadeado, o Duplo que, num dado momento, se oculta atrás de sua própria realidade, eis uma descrição do medo que vale para todas as latitudes e que mostra que com respeito ao humano tanto quanto ao sobre-humano os orientais estão à nossa frente em matéria de realidade. (ARTAUD, 2006, p. 56-57).

O trecho acima ressoa na criação do espetáculo, visto que as escolhas que determinaram a criação da linguagem oral da encenação são distantes de uma visão realista da cena; o que, por conseguinte, não valoriza o nexos psicológico dos acontecimentos. Ainda que a alternativa oferecida por Artaud (a composição de uma rede de signos) não seja a opção de elemento estrutural de **Olhar de Frente**, as ideias acima apresentadas, como modulações sincopadas do fundo da garganta; um certo tipo de violência que torne inútil a linguagem lógica e discursiva; a presença de elementos que são alçados à instância de um duplo da atriz, dentre outros, são fundamentais no desenvolvimento das cenas. Percebe-se, assim, que toda a estrutura do mencionado espetáculo se relaciona ao legado de Artaud, em específico, na sua proposição:

É no diálogo que a psicologia ocidental se expressa; e a obsessão pela palavra clara que diga tudo leva ao ressecamento das palavras [...] 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 apenas 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; e ao lado disso, como nas telas de alguns velhos pintores, os próprios objetos começarão a falar. (ARTAUD, 2006, p. 139-141).

Com a presente contribuição, podemos perceber que a produção vocal para a cena contemporânea pode ser investigada de diversas maneiras. O legado de Antonin Artaud, como se sabe, ainda faz reverberar importantes aspectos em diferentes criações pelo mundo todo. Tais aspectos, com a devida atenção, podem trazer descobertas frutíferas à criação cênica atual. Os resultados que aqui se apresentam são alguns, diante de tantas possibilidades que se abrem ao mantermos contato com os escritos do autor francês.

Por não termos nenhuma metodologia completa deixada por Artaud, no entanto, faz-se necessário apreendê-lo de modo investigativo, com olhos e ouvidos abertos e uma curiosidade incessante. Logo, podemos concluir que o contato com o registro de seus pensamentos também se faz de forma criativa. Sendo assim, a noção de peste, dentre outras, proposta por ele, não gera apenas um potente resultado cênico, como se viu na presente reflexão a partir do espetáculo **Olhar de Frente**, mas um caminho de descobertas múltiplas durante o ato criador.

Referências |

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

CORNAGO, Óscar. Atuar "de verdade": a confissão como estratégia cênica. **Revista Urdimento**, Florianópolis, n. 13, p. 99-111, set. 2009. Disponível em: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/24554/1/Urdimento_2009.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2019.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 1992.

HOHLFELDT, Antônio. A ressignificação da palavra. **Jornal do Comércio**, 13 jul. 2018. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/colunas/teatro/2018/07/637743-a-ressignificacao-da-palavra.html>. Acesso em: 12 jun. 2019.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Data de submissão: 18/04/2019
Data de publicação: 30/06/2019

Abstract |

The present text is dedicated to reflect on aspects about vocal emission in the contemporary scene, from the confluence between Antonin Artaud's assumptions and the technical procedures of the play **Olhar de Frente**. This work, produced by NEELIC group (Núcleo de Experimentação e Expansão da Linguagem Cênica), was recorded in a written review by Antonio Holmfeldt and published in **Jornal do Comércio**, in Porto Alegre, Rio Grande do Sul capital and birthplace of the scenic collective. The aforementioned review validates the debate presented here, giving the reader the reflective possibility from the interweaving between theory and practice analysis. From the work of Artaud, the issue of language is debated and, moreover, the notion of plague is developed in the course of the reflection. Four main factors from the play, when it comes to voice elaboration, are presented and developed based on the published review: a) transmutation of the main text of the original reference in a structure that gives rise to the play, but is not explicit in scene; b) intertextuality discovered from practical experimentation; c) ressignification of words by repetition; d) emergence of the articulated word from vocal noises experimented in the scene itself. The study concludes the proposal of a creative involvement with the legacy of Artaud for the development of practices, techniques and possible investigations in the field of voice for the scene.

Keywords: Vocal elaboration. Word. Sonority. Plague.