

ANTONIN ARTAUD: UMA VIDA EM REGISTRO

Cristiano Florentino

RESUMO: O artigo discute uma transmissão radiofônica realizada por Antonin Artaud, de modo a mostrar como a sonoridade, a sonoplastia e a vocalização ganham na obra de Artaud uma importância fundadora como forma de explodir todas as formas, desde quando lança mão de marcas da oralidade e de glossolalias em meio ao texto escrito, até o uso inovador do som e da voz no teatro e nas performances em geral. Sua presença e seu pensamento flamejantes estão em toda parte para serem não apenas lidos, mas ouvidos, pois se encontram perpetuados de forma ensurdecadora e inapagável em cada letra, em cada grão de voz.

PALAVRAS-CHAVE: Glossolalia; Teatro da Crueldade; Voz; Sonoplastia; Poesia.

Antonin Artaud nasceu em Marselha, França, em 1896, e chegou a Paris em 1920. Aliando-se a setores avançados e atuantes da vida cultural parisiense, inaugurou com certa facilidade uma carreira que incluiria, no início, expressões como o teatro, a poesia e o cinema, e posteriormente, nos últimos anos de sua vida, o desenho, a pintura, a conferência e o rádio – e é neste último momento que nos debruçaremos mais, pois perceberemos que foi através desse suporte, dessa mídia, que ele pôde finalmente alcançar o objetivo máximo de sua escritura e de sua vida, mas que a escrita comum impedia que se realizasse de maneira plena: a utilização da voz.

O teatro foi, para Artaud, a primeira investida efetiva na arte. Entre 1920 e 1923, ingressou em companhias de certo renome, trabalhando como contrarregista, cenógrafo, ator, autor e diretor. Participou, como Tírésias, de uma montagem de Antígona dirigida por Jean Cocteau, além de diversas outras montagens, firmando-se nesse meio até 1935, quando, desiludido com sucessivos fracassos de público, o abandonou.

Em 1924, simultaneamente ao teatro, lançou-se como ator de cinema, atuando inicialmente em filmes mudos, posteriormente em sonorizados, merecendo destaque suas atuações em *Napoléon* (1927) e *Lucrèce Borgia* (1935) de Abel Gance, *La passion de Jeanne d'Arc* (1928), de Carl Dreyer, e *Liliom* (1934), de Fritz Lang, entre outros. Ao todo, participou de cerca de vinte filmes.

Contudo, é na carreira literária que seu nome realmente se firmou, já tendo se iniciado em 1923. Hoje, seus escritos estão reunidos em 28 tomos de *Obra completa* da editora Gallimard. Nos seus textos, Artaud expôs as fragilidades e os tormentos de seu pensamento, apresentando-o insistentemente como uma espécie de turbilhão, como algo erosivo, doente, desenraizado, que causava nele a dolorosa impressão de paralisia, de estagnação, de impoder, de não estar no mundo (ARTAUD, 1968, p. 17-47). Assim, a escritura de Artaud é um reflexo de sua vida, pautada pela doença mental e por uma vontade atroz de promover, na obra, uma *mise en scène* dessa condição.

Por isso, de todas as reflexões de Artaud, talvez a mais importante seja sobre o papel da voz nas artes, pois, para expressar essa vida em turbilhão, essa erosão do pensamento, o melhor meio, na sua concepção, seria a voz viva. Na sua obra, na verdade, a noção de voz surge como algo que pode ser escutado em qualquer suporte, até mesmo numa página, pois o escrito deveria garantir a sua presença. Porém, essa voz viva, orgânica, que sai da garganta de que falamos só seria possível de maneira integral e pura através do teatro – que já havia abandonado sem possibilidade de retorno –, do cinema falado – do qual já havia também se afastado por desencanto – ou das conferências – que quase sempre terminavam em constrangimento público, dada a degradação de seu estado mental já no fim da vida.

Dessa forma, o rádio, que ele ainda não havia experimentado e que só agora surgia como um suporte possível também para a arte, surgiu como uma nova alternativa para transmitir a sua voz, unicamente ela, concretizando o projeto de sua obra: chegar à voz crua, tida por ele como o verdadeiro veículo de manifestação do ser, sem intermédio do escrito. O leitor, nesse caso, torna-se ouvinte, ou leitor-ouvinte, pois lê a voz com o ouvido.

São dois os registros de voz realizados por Artaud: *Aliénation et magie noire* [Alienação e magia negra], de 1946, e *Pour en finir avec le jugement de dieu* [Para acabar com o juízo de deus], de 1948. Já utilizada em outros suportes, aqui a voz surge registrada em seu pleno vigor, sem impostura e sem limites, levada à máxima tensão, somada a sons de instrumentos musicais ora graves, ora estridentes, perturbadora e incendiária como deve ser toda forma de arte e tal como exigida durante toda sua vida nos escritos. É a realização concreta de uma voz que pode agora manifestar-se sem intermédio de nenhum suporte, ainda que se apresente em forma de registro, não ao vivo e em presença corporal, frente ao espectador, como numa performance. Isso, contudo, não a impede de se mostrar como performance autêntica, pois perceberemos que essa voz proferida por Artaud não perde nem um pouco de seu vigor ao ser registrada, sendo capturada no momento de seu pleno voo.

Em julho de 1946, o poeta vocaliza o poema em prosa *Aliénation et magie noire*, que compõe o livro *Artaud le Momo*, em que trata dos “asilos de alienados”, que seriam “receptáculos conscientes e premeditados de magia negra”, manipulada pelos médicos para causar doenças. Essa espécie de feitiço faria com que os “alienados” se tornassem mortos-vivos, pois os médicos teriam uma tendência peculiar em manter “a morte viva” a todo custo, por meio de suas “terapêuticas intempestivas e híbridas” (ARTAUD, 1979, p. 55-60).

A voz ouvida nesse curto registro, com duração de pouco mais de quatro minutos, já cede a algumas alterações no timbre e no compasso, mas são situações bem menos radicais do que aquelas proporcionadas posteriormente por *Pour en finir avec le jugement de di-*

eu. Na primeira experiência, apesar da voz sempre marcante de Artaud, trata-se mais de uma declamação, uma leitura um pouco contida do texto, distante do tom e do ritmo irascíveis que seriam presenciados no segundo momento. Isso, contudo, não impede de vermos nesse curto poema sonoro alguns traços que antecipam, com rápidas pinceladas, uma performance futura, configurando-se como um embrião, um esboço do registro definitivo.

Em novembro de 1947, o diretor de emissões dramáticas e literárias da Radiodifusão Francesa, Fernand Pouey, convida Artaud a preparar uma emissão para o ciclo *La voix des poètes* [A voz dos poetas], cabendo a ele a responsabilidade sobre todo o processo de produção, com direito a vários instrumentos musicais e quantos ensaios fossem necessários. A proposta foi aceita de imediato e o título, anunciado na mesma ocasião: *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Tendo a sua disposição uma secretária da rádio, o poeta iniciou imediatamente a redação dos textos inéditos que fariam parte do registro radiofônico. Na verdade, e isso é importante, Artaud não os escreveu exatamente, pois ditava o texto em voz alta para que a secretária datilografasse. Como procedeu com alguns de seus escritos anteriores, o texto da emissão já nasceu da voz, já que o poeta necessitava provar antes na boca o que seria tornado escrito, porque este, por sua vez, voltaria novamente mais tarde ao estado de voz. A esses textos escritos especialmente para a ocasião, Artaud acrescenta o poema “Tutuguri, o rito do sol negro”, que havia escrito recentemente para a edição de sua *Viagem ao país dos Tarahumaras*, e *La question se pose de...*, um dos últimos poemas que havia escrito e que foi escolhido, a pedido do próprio Artaud, por seus amigos que participaram da emissão: Paule Thévenin, Roger Blin e Maria Casarès.

Os ensaios e as gravações, bastante movimentados e “violentos”, segundo os técnicos da rádio, aconteceram em várias sessões entre 22 e 29 de novembro, e, após edições em janeiro de 1948, a emissão foi programada para ir ao ar em 2 de fevereiro. A imprensa noticiou amplamente o programa, antecipando com inquietude a impressão demonstrada pelos técnicos de que a emissão era bastante perturbadora, barulhenta e que poderia chocar algumas pessoas. Devido ao alarde promovido pelos jornais, o diretor geral da rádio,

Wladimir Porché, decidiu ouvir a emissão antecipadamente e, escandalizado com suas “obscenidades” e sua violência, resolveu interdita-la na véspera do dia programado para ser difundida. Tal decisão causou opiniões diversas, tanto de apoio quanto de repúdio, não só nos jornais, que relataram o episódio ainda mais do que antes, mas também na opinião pública, que sempre tivera também impressões muito diferentes sobre Artaud. No dia 5 de fevereiro, a emissão foi transmitida apenas para cerca de 50 pessoas em um estúdio, como jornalistas, escritores, atores, diretores, amigos e até mesmo um padre, que dariam sua opinião sobre a viabilidade da transmissão. A grande maioria mostrou-se desfavorável e a censura foi mantida. Fernand Pouey, que fizera o convite inicial, pediu demissão da rádio em protesto à atitude de Porché.

Artaud não chegaria a presenciar a transmissão de seu poema sonoro para toda a população, que era seu objetivo, e nem sequer a divulgação do texto, pois seria encontrado morto em seu quarto em 4 de março. Ainda nesse mês, a revista *Nyza* publica em seu primeiro número o texto completo de *Pour en finir...*, e no mês de abril o texto ganha uma edição em livro, acompanhado de artigos publicados na imprensa, escritos complementares e cartas sobre a emissão. Apenas a partir de 1973, 25 anos após o registro e sua morte, é que começaria a vir a público essa última obra acabada de Artaud, primeiramente por meio de discos piratas e, posteriormente, em 1974, com a primeira difusão oficial pela rádio France Culture.

Pour en finir... é um trabalho que se realiza duplamente, por meio da letra e da voz viva, concretizando os movimentos de passagem do texto escrito para a voz e da voz para o texto escrito já efetuados por Artaud de uma forma ou de outra no decorrer de toda a sua obra. A leitura de ambos os suportes – escrito e registro radiofônico – não deve se apoiar numa comparação imediatista e simplista, que apontaria um como adaptação do outro. É claro que existem entre os dois “textos” algumas correspondências e associações, o que, porém, não justifica uma busca no escrito de algo que esteja expresso tal e qual na emissão, e vice-versa. O que importa é o fato de que entre autor e público não existe, pelo menos não necessariamente, a mediação pelo escrito. O texto escrito foi

constituído mais como um roteiro para o registro do que como um escrito que dirige e organiza a voz. A emissão existe por si mesma, independentemente do texto, que também ganhou sua existência própria.

Esse poema longo (cerca de 30 páginas ou 40 minutos de voz) divide-se em cinco partes: uma introdução falada por Artaud, o poema “Tutuguri”, recitado pela atriz Maria Casarès, uma parte intitulada *La recherche de la fécalité*, vocalizada pelo ator Roger Blin, uma outra composta pelo já referido poema *La question se pose de...*, recitado por Paule Thévenin, amiga e editora do poeta, e uma conclusão também falada pelo próprio poeta. Tratando do repúdio à guerra, ao imperialismo dos Estados Unidos, à ideia de Deus como impositor e promovendo ataques ao próprio corpo, a matéria que compõe o poema revela sempre a recusa de Artaud em relação aos sistemas e organismos que se impõem ao sujeito, levando-o a praticar nada além de ações e movimentos repetitivos que perdem o sentido no uso cotidiano. O poema torna-se, assim, um convite para o exorcismo dos automatismos e o ingresso numa realidade em que até mesmo o corpo é desprovido de seus órgãos, tal o repúdio do poeta por tudo o que conote um organismo, um sistema, pois aí reside o julgamento e o controle, o “*déjà vu* e a rotina” que impedem a chegada de uma “obra nova”, como escreve numa carta-protesto a Wladimir Porché (ARTAUD, 1974, p. 131). Como afirma o próprio poeta de maneira ainda mais radical, esse poema é “o início da vingança de minha eterna história de perpétua perseguição” (ARTAUD, 1974, p. 237). Veremos que a vingança arquitetada é implacável e não poupa nada que atravesse seu foco.

No escrito, o poema inicia-se na verdade com uma espécie de “epígrafe” ou “advertência” que parece orientar o leitor sobre o modo de se ler o texto. Essa abertura, aliás, traz, de forma plenamente justificável, uma glossolalia – língua nova criada a partir de combinações inéditas – emoldurando a orientação:

kré	Il faut que tout	puc te
kré	soit rangé	puk te
pek	à un poil près	li le
kre	dans un ordre	pek ti le
e	fulminant.	kruk
pte		

(ARTAUD, 2003, p. 23)

A disposição do texto na página permite várias direções para a leitura – horizontalmente, verticalmente, destacando apenas a glossolalia ou englobando-a na leitura do texto central –, o que nos remete a Mallarmé, muitas vezes citado por Artaud, cujo Lance de dados, uma constelação dispersa de caracteres, pode gerar diferentes leituras conforme o leitor que se aventure a decifrá-la, a percorrer o seu espaço amplo e aberto. As sílabas inventadas de Artaud não estão aí sem um propósito, pois elas instauram no escrito o domínio da voz, constituindo um meio caminho entre a voz e o texto escrito – escritura –, colocando-se lado a lado com um outro texto, este “comum”, perfeitamente legível. Elas estão ali para garantir que algo da ordem da voz possa emergir da letra, fundando um texto novo. A orientação que se escreve emparelhada pela glossolalia, e pelos longos traços que se desenham acima e abaixo, é contaminada por esta e pede ao leitor “que tudo seja arranjado / com exatidão / numa ordem fulminante”.

Desse modo, ao leitor que inicia o percurso pela escritura cabe ouvir e acompanhar essa voz e engendrar ele próprio a dicção e o ritmo ensandecidos solicitados na página inicial. Ele será intérprete e emissor da voz presente no escrito, tornando-a presente e audível, ainda que leia em silêncio, apenas para si mesmo, pois, após manifestá-la, ela ecoará de forma duradoura na sua mente, será uma presença constante, perturbadora e quase real. No registro radiofônico, não existe este preâmbulo, essa orientação, pois é a

voz que se apresenta de imediato, como um jorro, sem aviso nem anteparo, fulminante como o pedido feito no escrito. A voz surge sem rubricas – como as do drama –, sem orientação nem direção, presentificando-se na cena que se inicia. É essa a voz que o leitor da escritura deve escutar escondida na letra e apresentar na sua leitura/vociferação particular.

Ao ouvirmos a introdução proferida por Artaud, compreendemos ainda mais o sentido da radicalidade da voz exigida por ele no teatro e nas manifestações orais em geral e entendemos porque ele tomou essa performance como uma tentativa de “fornecer um modelo reduzido” do Teatro da Crueldade, como a primeira experiência verdadeira com esse teatro imaginado por ele havia mais de 15 anos. Nesse primeiro momento da emissão, o próprio poeta apresenta sua voz ferina e assombrosa, indo de instantes de aparente calma a outros de verdadeira histeria. Se o texto escrito, apesar de se compor por versos, mostra-se às vezes denso e palavroso, no registro Artaud flexiona a sua voz ao extremo e alcança diversos tons em instantes precisos, pontuando o discurso um pouco verborrágico com gritos, falsetes, sussurros e outras modalidades de voz, de modo que praticamente cada palavra é proferida de uma forma diferente, a partir de uma altura, de um tom específico. Assim, instauram-se nesse solo denso de vocábulos dezenas de momentos de fulgor e de pequenas explosões que, juntas, criam um efeito devastador e desconcertante. O poeta, ao variar a dicção a todo instante e sempre inesperadamente, inadvertidamente, causa choques no ouvinte, que, ainda não refeito do anterior, ainda mal acostumado a essa flexão de voz, deve, de súbito, conviver com uma outra, muitas vezes exatamente inversa.

Em meio ao jato raivoso da introdução, surgem, em momentos precisos, palavras-bomba, expulsas do corpo, algumas de menor potência e outras que são claras erupções, que agem como verdadeiros projéteis, prontos para pôr fim ao juízo das palavras proferidas. São casos extremos de erupção nesse instante, por exemplo, os termos e expressões soltas (aos 2m16s), *remplacer la nature* (aos 3m22s), *vive la guerre* (aos 5m44s), *car* (aos 6m55s), *j'ai vu beaucoup se battre des machines* (aos 8m19s), *tue le soleil* (aos 9m35s) e *crève* (aos

9m45s), que irrompem de forma surpreendente da voz do poeta como brados incandescentes, como se a língua se transformasse em jatos de fogo. Só podem ser esses os efeitos dessa “obra nova”, já que, a partir dela,

sente-se o sistema nervoso
iluminado como um fotóforo
com vibrações,
consonâncias
que convidam
o homem
a sair
COM
seu corpo
para seguir no céu esta nova, insólita e radiosa Epifania.
(ARTAUD, 1974, p. 237)

Isso é necessário, pois a “glória corporal” só é possível com choques epifânicos, e as palavras, apesar de utilizadas para o alcance da violência, ainda são palavras, são difusoras de juízo, estão carregadas de significações prévias e acostumadas, que devem ser constantemente alvo de bombardeios, de luzes ofuscantes – como aquela do fotóforo – e de desvios, ainda que essa torção infligida a elas seja “apenas” sonora. O aspecto sonoro, aliás, não só contribui como pode ser fundamental para a inauguração de novos sentidos. Nesse sentido, Aristóteles já afirmava na sua Retórica que “desviar uma palavra de seu sentido ordinário permite dar ao estilo maior dignidade” (ARISTÓTELES, [s.d.], p. 208).

É o que ocorre, por exemplo, quando a oração “J’ai appris hier”, que abre o poema e será retomada ainda uma vez, como um refrão, é dita de forma aguda, rascante e penetrante, lançando imediatamente a emissão nos domínios do tremor e dos extremos da voz: o grito, o protesto ruidoso, a zombaria, o incômodo voluntário. Na sequência, Artaud entoava uma voz que varia e migra todo o tempo, entre histrião (na esteira do deboche e da estridência), exaltado e austero (como num discurso público), com raros momentos, mas existentes, um pouco mais calmos, além de alguns intervalos um pouco maiores entre alguns versos, estabelecendo breves silêncios.

Como fica claro, não é apenas uma voz que grita, mas uma voz que exhibe todos os seus timbres e modulações, injetando na vocalização do verso um ritmo que acompanha a

matéria, que traz para a voz a violência manifesta no enunciado. Se “a poesia é o discurso de uma memória”, como afirma Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2000, p.143), a voz da poesia deve acompanhar o ritmo dessa memória que se conta. E sabemos que o que a história de Artaud quer nos contar é algo de extrema violência. Phillipe Sollers, ao escrever sobre Artaud, cita uma frase de Wittgenstein que remete a essa questão: “os limites de minha linguagem significam os limites de meu próprio mundo” (WITTGENSTEIN apud SOLLERS, 1968, p. 103).

Essa fusão, ou reflexo, entre matéria/forma e matéria/ritmo é um recurso constante no trabalho de Artaud. Com a vocalização dos escritos pelo próprio autor ou mesmo pelo leitor, fica evidente o contágio da enunciação pelo enunciado, mas isso já era bastante perceptível nos seus escritos, sejam em poesia, que favorece historicamente a aparição de uma música do texto, seja em prosa, que também é perfeitamente capaz de elaborar uma melodia que vai embalar a letra e torná-la receptora de vozes e ritmos diversos. Segundo Zumthor, um exame dos mais velhos poemas em língua francesa “revela uma combinação indissociável de fatos de ritmo, de rima, de sintaxe e de vocabulário”. A poesia da Idade Média, até pelo seu berço musical, apresentava uma forma nova, que enunciava “discurso e ritmo ao mesmo tempo”, sendo que muitas vezes era mais determinada pelo “agenciamento verbal e rítmico do que pela sua substância conceitual e afetiva” (ZUMTHOR, 2000, p. 120, 121, 136).

Ao transportar para o seu trabalho inúmeros e violentos ritmos e vozes, Artaud acaba sempre por criar obras polifônicas, e *Pour en finir avec l'ê judgement de dieu* realiza de maneira concreta essa polifonia, essa consonância. Aqui as vozes multiplicam-se: são diferentes vozes de diferentes emissores que se desdobram, por sua vez, em diversas outras, ditando dicções e ritmos sempre mutáveis. Nesse sentido, a ideia bakhtiniana do romance polifônico nos forneceria boas pistas e ferramentas para se pensar mais a escritura e a emissão de Artaud, que se edifica com base em várias vozes. Bakhtin, ao tratar da poética de Dostoiévski, trabalha as múltiplas relações que se estabelecem entre o autor, os personagens, as vozes narrativas, os diferentes níveis de estilo, instâncias que, juntas, cri-

am um intenso jogo polifônico no interior do texto. Os romances do escritor russo seriam habitados por uma “pluralidade de vozes e de consciências independentes e distintas”, que são obras do autor, mas sobrevivem sem o seu discurso, tornando-se “sujeitos de seu próprio discurso imediatamente significante” (BAKHTIN, 1970, p. 35). A voz do autor está lá, mas ela abre espaço a outras (o que nos lembra Artaud).

Podemos conferir essa estratégia em quase toda a escritura artaudiana que visitamos até agora e principalmente no poema sobre o qual nos debruçamos no momento. Se em textos anteriores os sujeitos – por exemplo, Heliogábalo, Van Gogh e os índios mexicanos Tarahumaras – parecem ganhar vida e corpo devido à destreza do autor em escrever as suas vozes sem indicá-las explicitamente, apenas traduzindo sua dicção, veremos que as vozes escutadas na emissão radiofônica, mesmo que saibamos que foram dirigidas e orientadas pelo autor, também surgem independentes e autênticas, colocando-se lado a lado com a voz de Artaud. Além disso, vimos que ele utiliza sua própria voz como portadora de outras vozes, ao modificar o tom de uma frase, por exemplo, e, mais radicalmente, quando traz vozes ouvidas outrora e além-mar para o registro sonoro.

Presenciamos este instante mais radical imediatamente após o fim da introdução, pois o poeta chama a dança do TUTUGURI, grafada assim em maiúsculas, representada por ele próprio com base nas recordações do que presenciara entre os Tarahumaras em sua viagem ao México em 1936. Levando à radicalidade o desvio imposto à linguagem, aqui não são palavras que atuam, nem sequer adulteradas sonoramente como aquelas que vimos, mas tão-somente tambores e xilofones primitivos e toscos, e, com grande destaque, gritos lancinantes que imitam os dos indígenas, porém entoados de maneira tão autêntica e vigorosa que parecem não imitar, mas presentificar os nativos mexicanos, ainda que não os tenhamos conhecido.

Esses gritos horrendos lançados por Artaud, semelhantes a sons produzidos por animais, somados aos sons dos instrumentos conferem à emissão um clima sombrio e primordial, como se fossem sons essenciais gerados nos primeiros tempos, antes da articulação da linguagem por signos linguísticos. Além disso, a utilização de tambores e xilo-

phones não parece ser gratuita, já que são instrumentos tipicamente manipulados por orientais (balineses, chineses, pigmeus e japoneses, por exemplo) e por comunidades tidas como primitivas (africanos e indígenas) sempre de maneira vibrante e impressionante. Com os sons chocantes do ritual, o poeta demonstra que, assim como é eficaz a linguagem articulada quando solicitada em momentos precisos, a pura sonoridade também é produtiva e pode gerar significações e impressões muitas vezes mais duradouras e obsedantes do que a própria palavra.

A breve, mas impressionante apresentação do rito funde-se à voz sinistra de Maria Casares, que profere o poema de mesmo nome: “Tutuguri”. A atriz inicia a vocalização utilizando-se de uma voz aterrorizada e vacilante, mas em sussurros, que contrasta com o que acabamos de ouvir na voz de Artaud. Contudo, logo sua voz é tocada pela explosão e pelos vários movimentos e imagens do poema, passando a hesitar entre o sussurro inicial e o grito, percorrendo vários outros tons e imprimindo ritmos diversos, entre instantes bem lentos, lânguidos, e outros completamente enlouquecidos. Por exemplo, ao dar voz aos versos

os seis homens
que estavam deitados,
enrolados no chão,
joram sucessivamente como girassóis,
não sóis
mas sóis giratórios (ARTAUD, 2003, p. 34),

a atriz passa da voz inicial, baixa e sussurrada, a uma voz desesperada e ligeira, tocada justamente pelo fogo solar, para apresentar esse jorro incessante descrito no poema e que caracteriza os movimentos do ritual mexicano (aos 2m35s). A palavra enrolados (aos 2m38s), assim em itálico no escrito, é dita através de uma voz rouca e ainda mais enraivecida do que o ritmo que se estabelece ao longo do poema, mas não através de um grito; a expressão A ABOLIÇÃO DA CRUZ (aos 3m46s), assim em maiúsculas, é, por sua vez, vocalizada como grito, apontando correspondências entre os dois suportes.

Em “La recherche de la fecalité”, poema vocalizado por Roger Blin e introduzido por acordes de xilofone, também se procede a torções e migrações de voz e de compasso

a todo instante. Deslocando-se desde um tom mais sério e solene até uma zombaria digna de um bufão, o ator leva sua voz ao limite e experimenta suas diversas possibilidades. Além disso, palavras que surgem destacadas no escrito são também destorcidas pela voz, por meio do grito, da exaltação e de outros desvios no timbre, como em “LE CACA” (a 1m30s). Nessa parte, porém, surge um elemento novo – uma glossolalia em meio ao discurso, em negrito no texto, com flexão e ritmo variados na vocalização, com tons ora mais graves, ora mais agudos (aos 2m37s). Os versos que se seguem imediatamente após a proferição da glossolalia são sintomaticamente atingidos pela sua fúria e explosão, pois nessa seção do poema escrito é a primeira vez que surgem estrofes com apenas um verso, que só depois voltam a se reagrupar em estrofes maiores, espacializando a desintegração ocasionada pela erupção glossolálica. O ator, por sua vez, aproveita-se justamente desse ponto da vocalização para manifestar um tom debochado e apresentar variações de flexão menos intervalares, expandindo os efeitos da grande explosão com explosões menores.

Instantes após surge um diálogo estabelecido entre Blin e Artaud (aos 5m21s), mas não um diálogo comum, com palavras corriqueiras, e sim composto por glossolalias. Acompanhados de xilofone e percussão, os atores as compõem e as cantam como se fossem poemas sonoros, que se tornam peças à parte dentro da emissão. O tom emitido por eles e o acompanhamento musical remetem-nos sem hesitação à bufonaria ou a uma brincadeira infantil, a uma cantiga entoada por crianças que têm nas mãos tambores e baquetas de xilofone e que tocam sem regularidade, sem uma sincronia obrigatória entre a voz humana, ainda desarticulada, e o som dos instrumentos – nova e complexa polifonia. As glossolalias sonorizadas tornam-se pequenos poemas sem qualquer sentido, representando um claro elogio ao som puro, à voz “nua e crua”, à dicção e ao ritmo desviantes. O sentido só se instaura à medida que o ouvinte desobriga-se a buscá-lo, pois somente o júbilo proporcionado pela música das vozes poderá lhe dizer alguma coisa. Nesse sentido, é importante perceber que esses diálogos não são anotados no escrito, o que reforça ainda mais o desejo do poeta em minimizar o recurso a esse suporte.

Assim, a sonoridade, a sonoplastia e a vocalização ganham na obra de Artaud, de modo incontestável, uma importância fundadora como forma de explodir todas as formas, desde quando lança mão de marcas da oralidade e de glossolalias em meio ao texto escrito, até o uso inovador do som e da voz no teatro e nas performances em geral, culminando com *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Sua presença e seu pensamento flamejantes – aspecto amplamente confirmado pelos testemunhos – estão em toda parte para serem não apenas lidos, mas ouvidos, pois se encontram perpetuados de forma ensurdecedora e inapagável em cada letra, em cada grão de voz, para lembrar Roland Barthes.

O desejo de Artaud de que a emissão radiofônica fosse uma demonstração concreta da voz e de que as vozes alcançassem um grau elevado de criação poética parece perfeitamente bem-sucedido. O objetivo principal do projeto – “romper com 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” – foi alcançado. Para além da “palavra dialogada”, o teatro – e no caso de Artaud podemos considerar vários outros suportes – deveria extrair das palavras suas possibilidades de expansão para fora de si mesmas, de “desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade”, utilizando-se, para isso, de torsões as mais extremas na língua. Vemos, assim, que a violência baseia-se menos na agressividade do conteúdo do que na da própria linguagem, pressionada ao máximo numa tentativa de livrar-se de suas próprias barreiras e amarras.

ANTONIN ARTAUD : A LIFE IN RECORD

ABSTRACT: The article discusses a radio transmission made by Antonin Artaud , in order to show how the sound , the sound design and the vocalization gain in the work of Artaud a founding importance as a way to explode all forms , since he makes use of trademarks of orality and glossolalias amid the written text, to the innovative use of sound and voice in the theater and the performances in general. His presence and his flaming thought are everywhere to be not only read but heard because they are perpetuated deafeningly and indelibly on each letter in each grain of voice.

KEYWORDS: Glossolalia; Theatre of Cruelty; voice; sound effects; Poetry.

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [s.d.].
- ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Gallimard, 2003.
- ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Radio France, 2001. (CD duplo).
- ARTAUD, Antonin. *Artaud le Môme. Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1979. (Tome XII).
- ARTAUD, Antonin. *Correspondance avec Jacques Rivière*. L'ombilic des limbes suivi de Le pèse-nerfs et autres textes. Paris: Gallimard, 1968. p. 17-47.
- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974. (Tome XIII).
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho, Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.
- SOLLERS, Philippe. *La pensée émet des signes*. L'écriture et l'expérience des limites. Paris: Seuil, 1968. p. 88-104.
- ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 2000.

Recebido em 22/03/2015.
Aprovado em 02/06/2015.