

# Do Sentido ao Sensório: Jarry e Artaud, dois visionários do teatro

*From Sense to Sensorial:  
Jarry and Artaud, two theater visionaries*

por *Isabella Azevedo Irlandini*

## RESUMO

Investiga-se a contribuição de dois visionários das vanguardas do final do século XIX, e da primeira metade do século XX, Jarry e Artaud, e de como elementos do teatro de Jarry estão semeados no pensamento Artaudiano. Das marionetes aos manequins, Jarry e Artaud redefinem um novo paradigma de uso da voz.

A partir de um estudo comparativo dos textos de Jarry e Artaud, a pesquisa analisa as concepções teatrais de ambos, apontando os elementos relativos ao uso da voz na cena.

Conclui-se que diversas das ideias que Jarry formula a partir da sua paixão pela marionete, encontram ressonância no pensamento de Artaud. Em Jarry, a busca por um teatro abstrato, o leva a idealizar um ator-máscara com uma voz-máscara. Em Artaud, a sua busca o leva a um teatro metafísico, onde a atuação se torna encarnada e a voz encantatória. Ambos rompem com a voz do teatro realista que é pura semântica, e reivindicam uma voz sonora, musical e rítmica.

**Palavras-chave** Jarry; Artaud; teatro de animação; voz; vanguardas

## ABSTRACT

This research investigates the contribution of two avant-garde visionary men of the late 19th and first half of the 20th century, Jarry and Artaud, and how elements from Jarry's theater are seeded in Artaud's thought. From marionettes to mannequins, Jarry and Artaud redefine a new paradigm of performing and voice.

From a comparative study of the writings of Jarry and Artaud, the research analyzes both theatrical conceptions, pointing elements relating to the use of voice on the scene.

It concludes that several ideas formulated by Jarry from his passion for the marionette, find resonance in Artaud's thought. In Jarry, the search for an abstract theater, leads him to idealize an actor-mask with a voice-mask. In Artaud, his search will lead him to a metaphysical theater, in which the acting becomes incarnated, and the voice incantatory. Both break with the voice from the realist theater that is pure semantics, and reclaim a resonant voice, musical and rhythmic.

**Keywords** Jarry; Artaud; puppet theater; voice; avant-garde

*Como se transforma um texto em hipopótamo?*  
Heiner Müller

*A linguagem plástica abstrata buscada pelas vanguardas históricas no campo teatral passa pela recusa do ator tradicional e faz emergir um novo tipo de ator, forma plástica desencarnada, entre a vida e a morte, a quem a marionete empresta a sua linguagem.*  
Brunella Eruli

Este artigo examina ideias de dois pensadores dos movimentos de vanguarda do final do século XIX e da primeira metade do século XX, respectivamente Alfred JARRY (1873–1907) e Antonin ARTAUD (1896–1948), no que diz respeito à encenação com um enfoque no teatro de animação e no uso da voz em cena. As formulações de ambos foram determinantes para uma renovação na cena teatral, que viu o teatro de animação como um dos seus elementos chave nesta mudança. O presente estudo evidencia que através destas propostas teatrais, desenvolveu-se uma nova concepção de atuação e do uso da voz em cena.

Ambos Jarry e Artaud tiveram uma vida conturbada. Esquecido num hospital, Jarry morreu aos 34 anos de idade; Artaud morreu aos 51 anos num hospital psiquiátrico. Após ter vivido praticamente no oblívio, Jarry foi ‘redescoberto’ em torno a 1916 pelos vanguardistas Guillaume Appollinaire (1880–1918) e André Breton (1896–1966); todavia foi só em 1920, quando Artaud o reconheceu como um autor influente nas suas teorias e trabalhos, que o nome e a obra de Jarry ganharam um lugar consagrado na história do teatro (Fernandes, 2007, p. 24).

Enquanto Artaud elaborou as suas teorias extensivamente, deixando diversas obras escritas, as ideias de Jarry, são conhecidas, sobretudo, através de quatro das suas peças teatrais<sup>1</sup> e de seus escritos sobre o teatro.<sup>2</sup> Ambos tiveram uma oportunidade muito limitada de experimentar as suas ideias, que sobreviveram principalmente através dos textos. Jarry dirigiu um teatro por dois meses e Artaud por dois anos. De dezembro de 1897 a janeiro de 1898, Jarry dirigiu o “Théâtre des Pantins”, apresentando quatro peças incluindo *Ubu Rei*, sem cortes. Em 1927, Artaud fundou junto com Roger Vitrac e Robert Aron, o “Théâtre Alfred Jarry”, onde foram apresentados quatro espetáculos até o ano 1929 (Artaud, 1980, p. 282–285, apud Kumaki, 2011).

---

<sup>1</sup> *César Anticristo* (1895), *Ubu Rei* (1896), *Ubu Acorrentado* (1900), *Ubu sobre a Colina* (1901, redução a dois atos de *Ubu Rei*, com acréscimo de um prólogo com dois personagens: Guignol e o diretor), *Ubu Cornudo* (1944). Há também quinze peças publicadas em 1964 por Maurice Saillet, que foram escritas por Jarry entre 1885 e 1888 (Siqueira, 1986).

<sup>2</sup> *Da Inutilidade do Teatro no Teatro*, *Fragmentos de Cartas de Alfred Jarry a Aurelien Lugné-Poe*, *Douze Arguments sobre Teatro*, *Questões de Teatro* (Jarry, 1982). *Conferência sobre os Fantoques* (Jarry, Alfred. *Oeuvres Complètes*, vol.1, Paris, 1972, apud Eruli, 1991).

### Jarry: em busca de um teatro abstrato

Tendo sido fortemente influenciado por poetas do século XIX, como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, Jarry desejava desenvolver um Teatro Abstrato, livre de psicologismos e cenários realistas, um teatro poético, com uma linguagem autônoma. Abandonando o realismo e as abordagens tradicionais em sua forma literária, Jarry escreveu peças experimentais e estórias curtas. Mas é, principalmente, com a sua peça *Ubu Rei*, de personagens grotescos, narrativa não linear, cenários fantásticos e um humor mordaz, que Jarry se torna conhecido. Os seus escritos satirizam a sociedade burguesa e exaltam a imaginação, a síntese e a abstração.

O espaço teatral se abre com possibilidades cênicas livre dos cenários convencionais. Ao referir-se à sua primeira encenação de *Ubu Rei*, ele relata que uma vez que nada poderia evocar o exército polonês marchando através da Ucrânia, opta por um simples ator com um cartaz onde está escrito: “Exército Polonês” (<http://www.notbored.org/jarry.html>). No discurso feito antes da primeira apresentação de *Ubu Rei* em 1896, dirigido por Lugné-Poe, Jarry enuncia: “Vemos...uma decoração perfeitamente exata, pois do mesmo modo que há um procedimento para situar uma peça na Eternidade...vocês verão portas serem abertas em planícies de neve debaixo de um sol radiante, ...e palmeiras verdejando os pés das camas” (Jarry, 1982, p. 25).

Já preconizando um artifício cênico que mais tarde ficará marcado como elemento característico no teatro Brechtiano, Jarry usava cartazes para indicar o lugar e a hora onde a cena se desenvolvia, assim como para substituir uma multidão ou um cenário. Recorrendo ao recurso da contraposição que chama de “situar uma peça na Eternidade”, coloca elementos que se chocam e muitas vezes provocam o humor. E justamente ao criar este deslocamento, permite uma abertura na imaginação do espectador.

Embora Jarry pensasse em termos dramaturgicos, os seus procedimentos cênicos tiveram um grande impacto na atuação do ator. Ele amava o teatro de bonecos e as peças teatrais encenadas com teatro de bonecos, pois era uma linguagem que criava uma abertura na representação que não havia no teatro realista. A estética da marionete permitia uma liberdade de expressão do pensamento, visto que ao não possuir um corpo carnal com psique, a máscara poderia assumir diversas possibilidades aos olhos do espectador. Segundo Jarry: “As marionetes traduzem de forma passiva e rudimentar — o que é um esquema de precisão — nossos pensamentos” (Jarry, 1972, p. 423, apud Eruli, 1991, p. 8, trad. minha).<sup>3</sup> Para ele, nada é tão eficaz para a cena quanto o boneco, que requer um gesto preciso e conciso.

---

<sup>3</sup> “Las marionetas traducen de forma pasiva y rudimentaria — lo cual es un esquema de la exactitud — nuestros pensamientos” (Jarry, A., *Conférence sur les pantins*, Oeuvres Complètes (O. C.), vol.1, París, 1972, p. 423, apud Eruli, 1991, p. 8).

## A voz-máscara do personagem-máscara

A marionete com sua figura e gestos artificiais vai encontrar correspondência numa voz artificial, semeando elementos para uma mudança no paradigma da atuação. Atuar inspirado pela movimentação do boneco significa uma atuação com movimentos restritos:

*O ator adapta o seu rosto ao da personagem. Ele deveria adaptar todo o seu corpo do mesmo modo. As suas características, suas expressões, etc., são causadas por diversas contrações e extensões do músculo da face. [...] O ator deveria usar a máscara para envolver sua cabeça, deste modo substituindo-a pela efígie da PERSONAGEM. A sua máscara não deveria seguir a máscara do teatro Grego para indicar simplesmente lágrimas ou riso, mas deveria indicar a natureza da personagem: o Avaro, o Indeciso, o Ganancioso que acumula crimes (Jarry, 1996, p. 210, trad. minha).<sup>4</sup>*

Um ator-máscara requer uma voz-máscara. Pode-se pensar a relação entre voz e máscara em Jarry a partir do seu personagem Ubu. Jarry concebe personagens tipos que remetem a uma essência de caráter, e à tal essência, há uma essência da voz. Ubu é o arquétipo do burguês, tirano, egoísta, cruel, covarde. Muitas das suas características estão presentes nos tipos dos bonecos tradicionais como o Punch inglês, o Pulcinella italiano, o Kasperle alemão, o Guignol francês.

A 'máscara' da personagem Ubu é uma enorme barriga, um cetro, uma máscara pontiaguda na cabeça que indica um cérebro muito pequeno e uma voz metálica distorcida e monótona. A sua figura distorce o corpo humano, reforçando elementos do caráter da personagem e modificando a voz humana. Jarry desenhou a figura de Ubu, criando deste modo um figurino para a atuação. Este figurino, que serve como 'efígie da personagem', faz com que o ator necessariamente tenha que encontrar outros modos de atuar. Com tamanha barriga o seu centro de gravidade se torna deslocado e requer, portanto, um outro modo de caminhar. A máscara na cabeça também modifica o seu centro de gravidade por alongar a extensão do corpo na extremidade superior e reduzir a visibilidade. E a voz, acaba por ser também alterada, já que o uso da máscara impõe uma transformação na respiração, que deixa de ser cotidiana, fazendo com que a emissão da voz seja necessariamente diferente da voz cotidiana do ator. O figurino-máscara molda a atuação, induzindo e restringindo certos tipos de movimentação e vocalização.

---

4 The actor adapts his face to that of the character. He should adapt his whole body in the same way. The play of his features, his expressions, etc., are caused by various contractions and extensions of the muscles of his face.[...]The actor should use a mask to envelop his head, thus replacing it by the effigy of the CHARACTER. His mask should not follow the masks in the Greek theater to indicate simply tears or laughter, but should indicate the nature of the character: the Miser, the Waverer, the Covetous Man accumulating crimes...



Verdadeiro Retrato  
do Senhor Ubu  
Desenhado e  
legendado pelo  
próprio Jarry

Véritable Portrait de Monsieur Ubu.

Precisão no gesto, concisão no texto, mas e a voz? Além dos impedimentos vocais provocados pelo uso do figurino-máscara, o quê diz Jarry a respeito da voz? No seu texto *Da Inutilidade do Teatro no Teatro*, ele afirma que cada máscara possui uma voz que lhe é própria, cuja emissão só poderia pertencer àquela personagem específica:

*É desnecessário dizer que o ator precisa ter uma voz especial, a voz que é apropriada à personagem, como se a cavidade da boca da máscara fosse incapaz de emitir algo que a máscara não pudesse dizer, se os músculos de seus lábios pudessem se mover. E é melhor que eles não se mexam, e que toda a fala da peça seja monótona (Jarry, 1996, p. 213, trad. minha).<sup>5</sup>*

A artificialidade da voz acompanha a artificialidade plástica do ator-máscara: uma voz-máscara e monótona. É interessante que Jarry fale em emissão vocal, e não em dizer um texto. A emissão vocal de uma personagem vai muito além das suas falas, visto que inclui as emissões paralinguísticas que compreendem os aspectos não verbais na comunicação verbal, como o tom de voz, o ritmo da fala, o volume de voz, as pausas, o uso de onomatopéias, interjeições e gritos.

---

<sup>5</sup> It goes without saying that the actor must have a special voice, the voice that is appropriate to the part, as if the cavity forming the mouth of the mask, were incapable of uttering anything other than what the mask would say, if the muscles of its lips could move. And it is better for them not to move, and that the whole play should be spoken in a monotone.

A epígrafe que precede a sua peça *Ubu Acorrentado*, expressa bem a ironia anárquica do teatro proposto por Jarry: “*Pai Ubu — Cornegidouille! Nós não teremos demolido tudo se nós não demolirmos até as ruínas!*” (Jarry, 1900, trad. minha).<sup>6</sup> Anarquia esta que encontra ressonâncias com o teatro de Artaud como veremos mais adiante. Jarry não tinha qualquer interesse pelo diálogo realista. A sua dramaturgia se caracteriza por uma total liberdade com a linguagem cênica, demolindo-a, deformando-a, simplificando-a, trabalhando com onomatopeias, inversões e procurando uma musicalidade nos diálogos. Na sua concepção de um teatro abstrato, Jarry planta sementes importante para a revolução teatral que ocorre na cena do século XX. Ao ignorar e subverter princípios da cena aristotélica, Jarry aponta novos caminhos para um uso da voz em cena que não está mais preocupado exclusivamente com o expressar o sentido do texto. Os seus diálogos experimentam com uma de-semantização (abstração) da linguagem verbal, desconstruindo o sentido e promovendo uma musicalidade ao se concentrar no ritmo e na sonoridade. A sua pesquisa dramaturgica aponta para uma autonomia do uso da voz em cena enquanto linguagem cênica.

A voz do ator deixa de estar presa a um discurso figurativo, rompendo com o registro médio vocal ao imitar a sonoridade da voz usada no teatro de bonecos tradicional, que o leva a pensar uma vocalização equivalente à figura plástica do boneco, à sua máscara. Uma voz simples como a simplicidade do boneco, e que possa remeter a uma ideia atemporal e abstrata, suspensa na eternidade. E é inspirado num dos recursos vocais usado pela tradição de teatro de bonecos, o uso da lingueta, que Jarry idealiza o uso da voz na cena. Para ele, a voz metálica emitida pelos marionetistas com o uso deste instrumento dava à emissão uma característica atemporal, o que lhe parece ser a voz ideal para o boneco:

*O mirliton — esse apito do Polichinela prolongado como um tubo de órgão — nos parece ser o órgão vocal congruente com o teatro de marionetes. Os heróis de Ésquilo, como se sabe, declamavam através de uma corneta.<sup>7</sup> Por acaso não eram nada mais que simples marionetes levantadas em seus coturnos? O mirliton tem o som de um fonógrafo que ressuscita uma gravação do passado (Jarry, 1972, p. 422, apud Eruli, 1991, p. 8, trad. minha).<sup>8</sup>*

---

6 “Père Ubo — Cornegidouille! Nous n’aurons point tout démolé si nous ne démolissons même les ruines!”

7 O texto em espanhol usa a palavra *bocinas* que pode ser traduzida como buzinas, mas que não me parece adequada em português para se referir ao aparato inserido na máscara grega que amplificava a voz do ator, e que era uma espécie de corneta.

8 El mirlitón — ese silbato de Polichinela prolongado a modo de tubo de órgano — nos parece el órgano vocal congruente con el teatro de marionetas. Los héroes de Ésquilo, como es sabido, declamaban a través de bocinas. ¿Acaso eran otra cosa que simples marionetas alzadas sobre sus coturnos? El mirlitón tiene el sonido de un fonógrafo que resuscita una grabación del pasado (Jarry, A., *Conférence sur les pantins*, O.C., 1972, p. 422, apud Eruli, 1991, p. 8.).

Trata-se de uma voz que se vê constricta à sonoridade metálica do *mirliton*, uma espécie de apito modificador da voz. Este apito permite ao marionetista a produção de uma voz nasal sem modulações, e que é forte, aguda, penetrante, possibilitando muito pouca nuance na vocalização. É uma voz desencarnada porque não remete ao corpo humano e, portanto, é deslocada no tempo, evocando um tempo suspenso e eterno.

Segundo a pesquisadora Jill Fell (2005, p. 143), Jarry se tornou o bobo da corte, *jester*, da vanguarda parisiense. Depois do sucesso de *Ubu Rei*, Jarry teria se tornado prisioneiro de sua própria criação, acabando por personificar o próprio Ubu no seu dia a dia. Ele passou a falar com uma voz metálica e mecânica (sem o uso de um modificador de voz), referindo-se a si mesmo na terceira pessoa e usando figuras de linguagem pedantes próprias de seu personagem Ubu. Jarry nos seus modos, falas e até no uso da voz acabou por tornar-se Jarry-Ubu (Gide, 1969, p. 377, apud Eruli, 1991, p. 9).<sup>9</sup>

Ao morrer em 1907, a memória da obra de Jarry praticamente desaparece até que em 1920, Artaud publicamente o reconhece como uma influência marcante no seu pensamento teatral. Em 1927, juntamente com Roger Vitrac e Robert Aron, Artaud funda o seu teatro e o denomina “Théâtre Alfred Jarry” (Artaud, 1980, p. 282-285, apud Kumaki, 2011).

### Artaud: em busca de um teatro metafísico.

A poética de Jarry inspirada no teatro de marionetes vai ter grande ressonância no pensamento de Artaud. Ambos consideram que o espírito anárquico esteja nas raízes da poesia que nos conecta tanto com o poder do riso quanto com o vislumbre do tenebroso.

As marionetes do universo corrosivo da sátira de Jarry se tornam manequins animados em Artaud, monstros dotados de fala, homens disfarçados de animal; “inversões da forma, deslocamentos de significação [que realizadas teatralmente] poderiam se tornar o elemento essencial de uma poesia com humor no espaço que é de competência exclusiva da encenação (Artaud, 1958, p. 43-44, trad. minha).”<sup>10</sup>

As marionetes que com o seu humor desvanecem o mundo sinistro e misterioso que se abre por detrás das macabras cortinas de veludo vermelho em Jarry<sup>11</sup>, e dão lugar

---

9 Gide, A. *Les faux monnayeurs*, Paris, 1969, p. 377, apud Eruli, 1991, p. 9.

10 “Theatrically these inversions of form, displacements of signification could become the essential element of that humorous poetry in space which is the element which is the exclusive province of the *mise en scène*.”

11 Para Jarry, se por um lado as marionetes fazem rir e trazem consigo um universo anárquico e irreverente, por outro lado eles também trazem o lado misterioso do mundo por detrás das → cortinas, do fundo do poço. Eles vêm do mundo da escuridão, trazendo consigo um estado

## Do Sentido ao Sensório: Jarry e Artaud, dois visionários do teatro

em Artaud, ao “aparecimento súbito de um Ser fabricado, feito de madeira e tecido, inteiramente inventado, que não corresponda a nada, e que seja de uma natureza inquietante, capaz de reintroduzir na cena uma pequena respiração do grande medo metafísico que está à raiz de todo o teatro antigo (Artaud, 1958, p. 47-48, trad. minha).<sup>12</sup>

Ao buscar este efeito metafísico no espectador a partir das raízes do humor e do medo, Artaud vê o uso de manequins e bonecos como um meio de encarnar estas ideias. Pois tanto o humor quanto o pavor podem ser evocados por deslocamentos criados por ‘bonecos humanizados’, assim como por homens que se tornam bonecos. Ponto seminal que vai se desenvolver num movimento teatral de mario-netização do ator e de um acolher do boneco em cena contracenando com o ator. Uma forma de atuação que tenciona o jogo de vida e morte no palco entre seres humanos e bonecos-criaturas-objetos. Criticando o teatro realista de seu tempo, Artaud invoca um teatro poético. Diz ele,

*O teatro contemporâneo é decadente porque perdeu, por um lado, a sua sensibilidade à seriedade e por outro lado, ao riso...*

*Porque o teatro perdeu o sentido do verdadeiro humor, um sentido da capacidade do poder do riso de dissociação física e anárquica.*

*Porque o teatro se separou do espírito de profunda anarquia que está na raiz de toda poesia.*

*...a poesia é anárquica na medida em que ela traz em jogo todas as relações do objeto para o objeto e da forma para a significação. Ela é anárquica também na medida em que a sua ocorrência é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos.*

*Teatralmente estas inversões da forma, deslocamentos de significação poderiam se tornar o elemento essencial de uma poesia com humor no espaço que é de competência exclusiva da encenação (Artaud, 1958, p. 42-43, trad. minha).<sup>13</sup>*

---

entre a vida e a morte. Jarry, no seu texto *Conferência sobre os Fantoches* (1972), preconiza um elemento que vai se tornar pilar no teatro do século XX, que é um teatro que tenciona o jogo entre a vida e a morte, e do qual a marionete se torna um elemento fundamental neste novo desdobramento da linguagem cênica. Segundo ele, “quando a cortina macabra, com as suas laterais de pano vermelho, se abria com ruído de ventilador, um poço de sombra se abria e entrevíamos um focinho de vampiro... E diante de tal pensamento sentíamos um súbito arrepio; de que rever as marionetes, com as suas piadas, desfranziriam as nossas testas lúgubres, pois parecia que, diante semelhante cenário, a inspiração dos atores de madeira deveriam ser aplaudidas por um bater dos maxilares. (Jarry, A., *Conférence sur les pantins*, O.C., 1972, p. 189, apud Eruli, 1991, p. 9). “Cuando el macabro telón replegaba hacia el telar su enorme ala roja con ruido de abanico, un pozo de sombra se abría y entreveíamos un hocico de vampiro... Y ante tal pensamiento sentíamos un súbito estremecimiento; que las marionetas, con sus bromas, desfruncirían nuestros lúgubres ceños, pues parecía que, ante semejante escenario, la inspiración de los actores de madera debía ser aplaudida por el castañeteo de los maxilares.”

12 “[...] the sudden appearance of a fabricated Being, made of wood and cloth, entirely invented, corresponding to nothing, yet disquieting by nature, capable of reintroducing on the stage a little breath of that great metaphysical fear which is at the root of all ancient theater.”

13 The contemporary theater is decadent because it has lost the feeling on the one hand for →

## Do Sentido ao Sensório: Jarry e Artaud, dois visionários do teatro

Ao se ler este trecho de Artaud, tem-se a impressão que diversas ideias de Jarry estejam semeadas: um teatro anárquico, poético, no espaço, mas que também tem um lado sombrio e misterioso. Esta descrição via negativa do que deveria ser o teatro vai ao encontro do espírito da peça *Ubu rei*.

Buscando um teatro fora das convenções do teatro burguês, com uma linguagem independente, que é exclusivamente cênica, a este teatro, Artaud chama de metafísico. De certo modo fazendo eco ao teatro abstrato de Jarry, este teatro metafísico se abstém de tendências psicológicas, procurando aquilo que constitui uma linguagem especificamente da cena, que desenvolve as suas potencialidades físicas e poéticas através de um sistema de gestos, movimentos, signos e sonoridades que possam sensibilizar ou mesmo atacar o espectador em todos os níveis do sensório, provocando o que ele chama de 'metafísica-em-ação'. Afetando a sua consciência, provocando uma intoxicação ou mesmo um encantamento (Artaud, 1958, p. 44).

### A voz encarnada de-semantizada e pluri-semantizada

Este teatro metafísico, que concebe o teatro de animação no cerne da sua linguagem, também vai ter um impacto revolucionário no trabalho vocal na cena. Ao es-tilhaçarem a dramaturgia nos seus cânones aristotélicos, tanto Jarry quanto Artaud vão apontar novos caminhos para o uso da voz em cena que deixa de procurar expressar o sentido do texto, mas passa também a ter a sua autonomia enquanto linguagem cênica.

Sem qualquer interesse pelo diálogo realista, Jarry forja seu texto com onomatopias, inversões, procurando uma musicalidade da linguagem. Também fugindo de uma linguagem realista, Artaud realizará uma pesquisa sonora e dramática muito mais radical. Nos anos 30, ele se perguntava por que o teatro ocidental só conseguia se definir enquanto um teatro de diálogo, expressando conflitos psicológicos, de interesse moral.

*A fala no teatro ocidental é usada somente para expressar conflitos psicológicos específicos do ser humano e da sua vida quotidiana. Os seus conflitos são claramente acessíveis à língua falada, e mesmo que eles se mantenham na esfera psicológica ou a deixem para entrar na esfera*

---

→ seriousness and on the other for laughter; ...Because it has lost a sense of real humor, a sense of laughter's power of physical and anarchic dissociation. Because it has broken away from the spirit of profound anarchy which is at the root of all poetry. ...poetry is anarchic to the degree that it brings into play all the relationships of object to object and of form to signification. It is anarchic also to the degree that its occurrence is the consequence of a disorder that draws us closer to chaos. Theatrically these inversions of form, displacements of signification could become the essential element of that humorous poetry in space which is the element which is the exclusive province of the mise en scène.

*social, o interesse do drama mesmo assim será moral, segundo o modo através do qual os seus conflitos atacam e desintegram as personagens (Artaud, 1958, p. 70-71, trad. minha).<sup>14</sup>*

Quando se pensa no uso da voz e da palavra no teatro realista com uma estrutura dramática, pensa-se em uma voz que é direcionada a expressar o sentido de um texto. A voz como veículo do discurso narrativo. O ator ou a atriz usa a sua voz tendo em mente a construção de um personagem, e é basicamente, portadora de mensagem. Na maior parte das vezes, o seu uso se restringe ao registro médio da voz, e esta se limita quase que exclusivamente ao uso das palavras; o falar um texto, seguindo uma pontuação e uma respiração dada por este. A atriz ou ator trabalham o texto, o subtexto, o objetivo da personagem dentro do texto e outros elementos que possam ajudar a produzir uma voz que caracterize uma personagem.

Artaud propõe uma voz que não esteja a serviço de sentido imediato da palavra, mas que faça uso de suas potencialidades sonoras. Segundo ele, a poesia “pode ser efetiva só se for concreta, [...] só se um som [...] tem seu equivalente num gesto, ao invés de servir como decoração, um acompanhamento de um pensamento, causa o seu movimento, o dirige, o destrói, ou o muda completamente (Artaud: 1958, p. 39, trad. minha).<sup>15</sup> Artaud propõe um modo de atuação onde o som que acompanha o gesto não é mimético. Ao romper com esta relação paralela de submissão do som ao gesto, as possibilidades de significação na cena são expandidas e há uma explosão das possibilidades do trabalho vocal.

Se opondo a um teatro realista, Artaud propõe a busca de uma linguagem autônoma, especificamente teatral, independente de um discurso figurativo. Este rompimento com o discurso figurativo terá consequências radicais para o trabalho do ator e o uso de sua voz.

Neste deslocamento da cena, de um texto dramático em direção a uma cena que rompe com os princípios narrativos do drama, abre-se um espaço para a materialidade da cena, da voz e da palavra. A voz não está mais presa a um discurso figurativo, e pode, portanto, romper com o registro médio vocal, explorando outros registros e variadas sonoridades como gritos, gemidos e sons vocais os mais variados (território dos bonecos). A palavra liberta dos seus signos pode brincar com as qualidades materiais do ato de falar e da própria língua. As pesquisas de linguagem de Jarry e Artaud, juntamente com outros experimentos das vanguardas como, por exemplo, os futuristas

---

<sup>14</sup> Speech in the Occidental theater is used only to express psychological conflicts particular to man and the daily reality of his life. His conflicts are clearly accessible to spoken language, and whether they remain in the psychological sphere or leave it to enter the social sphere, the interest of the drama will still remain a moral one according to the way in which its conflicts attack and disintegrate the characters.

<sup>15</sup> “...this poetry...can be fully effective only if it is concrete, ...-only if a sound... has its equivalent in a gesture and, instead of serving as a decoration, an accompaniment of a thought, instead causes its movement, directs it, destroys it, or changes it completely, etc.”

## Do Sentido ao Sensório: Jarry e Artaud, dois visionários do teatro

e dadaístas, germinam sementes para a renovação das pesquisas de linguagem do século XX. Segundo a pesquisadora alemã Gerda Poschmann (1997, p. 9), “o teatro contemporâneo dá seguimento aos experimentos com a de-semantização (abstração) da linguagem verbal, a desconstrução do sistema de signos linguísticos e o uso das qualidades predominantemente sonoras – som e ritmo – dos significantes”.

Quase trinta anos antes das experiências vocais de Grotowski do final dos anos 50, início dos anos 60, Artaud preconizava o uso da voz no teatro para além do sentido, verso o sensório.

*Eu tenho consciência que as palavras têm também possibilidades como sons, diferentes modos de ser projetadas no espaço, que são chamadas de entonações. Mais ainda, poderia-se dizer muito no que diz respeito ao valor concreto da entonação no teatro, sobre esta capacidade que as palavras têm de criar uma música própria de acordo com o modo como são pronunciadas, independentemente do seu significado concreto e até indo no sentido contrário ao seu significado – de criar abaixo da linguagem uma corrente subterrânea de impressões, correspondências e analogias (Artaud, 1958, p. 38, trad. minha).<sup>16</sup>*

*Abandonando usos da fala do Ocidente, a fala transforma palavras em encantamentos. Ela estende a voz. Utiliza as vibrações e qualidades da voz. Selvagemmente atropela ritmos sob os pés. Catapulta o som. Procura exaltar, entorpecer, encantar, para capturar a sensibilidade (Artaud, 1958, p. 91, trad. minha).<sup>17</sup>*

Muito à frente de seu tempo, Artaud já falava de um uso da voz em sua materialidade e musicalidade. Uma voz que a libera da sua função de pura comunicação através da emissão da palavra enquanto semântica, podendo transformar-se em poesia, explorando a voz enquanto matéria no fazer, rompendo com as limitações fonéticas e vibratórias impostas pela língua materna.<sup>18</sup> Livre do discurso figurativo dramático, da caracterização de personagens, a voz e a palavra adquirem um caráter reflexivo, característico da poesia (Birkenhauer, 2007, p. 3).

---

<sup>16</sup> I am well aware that words too have possibilities as sound, different ways of being projected into space, which are called intonations. Furthermore, there would be a great deal to say about the concrete value of intonation in the theater, about his faculty words have of creating a music in their own right according to the way they are pronounced, independently of their concrete meaning and even going counter to this meaning – of creating beneath language a subterranean current of impressions, correspondences, and analogies.

<sup>17</sup> Abandoning Occidental usages of speech, it turns into incantations. It extends the voice. It utilizes the vibrations and qualities of the voice. It wildly tramples rhythms underfoot. It pile-drives sounds. It seeks to exalt, to benumb, to charm, to arrest the sensibility.

<sup>18</sup> Segundo Julia Kristeva, quando os nenéns aprender a falar, uma vez que adentram o semântico, ou seja, se apoderam da palavra, eles perdem uma vocalidade que é bem rica e variada, com sons que ultrapassam de muito os registros da língua materna deles, e que é anterior à aquisição da palavra. (Kristeva Apud Cavarero, 2010, p. 147).



Antonin Artaud

Bem no final de sua vida em 1947, Artaud escreveu um texto chamado *Para Acabar com o Julgamento de Deus*, gravado com o próprio Artaud, e que deveria ter sido transmitido pela rádio francesa. Na véspera de ir ao ar, o diretor da rádio proibiu que a transmissão fosse emitida, parcialmente pelo seu conteúdo anti-americano, anti-religioso e escatológico, assim como também pelo caráter formal da peça que foi considerada desconexa, com cacofonia de sons xilofônicos misturados a elementos percussivos. Esta peça só foi transmitida trinta anos depois da morte de Artaud. Neste seu trabalho vocal ele utilizou gritos alarmantes, choros, grunhidos, onomatopéias, glossolalias, transformando ideias e emoções num universo sonoro ([http://en.wikipedia.org/wiki/Antonin\\_Artaud](http://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud)).

Inspirados por um universo, cuja linguagem tende ao abstrato em Jarry e encantatório e visceral em Artaud, o mundo das marionetes, bonecos, manequins e criaturas grotescas de Jarry e Artaud plantaram sementes de uma arte entre o encarnado e o desencarnado, de pulsões de vida e de morte. Os seus experimentos e as suas ideias rompem definitivamente com o teatro figurativo e a sua voz, nos levando a um estado de intoxicação e alucinação, não mais através do sentido da semântica da palavra, e sim através do sensório da voz.

A voz a partir das marionetes em Jarry é elaborada ainda mais radicalmente nas pesquisas de Artaud, onde esta ganha um poder de transformação encantatório. Eruli discorre sobre o poder das palavras a partir das convenções da linguagem do teatro tradicional de bonecos.

*Personagens congelados, gestos congelados, linguagem congelada. Tudo isso parece ir de encontro a um processo criativo do teatro de marionetes solicita numa via inversa, sendo este o seu ponto mais alto. É justamente o jogo subjacente dos códigos múltiplos que dá origem a uma inesgotável possibilidade de criação. Os padrões repetitivos, as ladainhas de insulto, as palavras curtas e incisivas, as exclamações, as deformações linguísticas, as assonâncias que se perdem no nonsense, não são [estes] um*

## Do Sentido ao Sensório: Jarry e Artaud, dois visionários do teatro

*modo de mostrar em ação o verdadeiro valor da palavra, apreendidos quase no seu nível mais elementar, aquele da vibração fônica, e portadora, como nos mantras, de uma espécie de capacidade de criação total?* (Eruli, 1995, p. 110, trad. minha).<sup>19</sup>

As palavras de Eruli evocam as idéias de um uso da voz e da palavra encantatório em Artaud. Embora ele não tenha se dedicado ao teatro de bonecos, foi certamente influenciado pelo pensamento de Jarry de um teatro abstrato: do abstrato ao metafísico; dos *uis*, *ais* e *brrrs* das marionetes aos gritos, urros e uivos de Artaud.

A relevância desta conexão entre Jarry e Artaud, passa por uma concepção da voz como presença material das marionetes associada a uma dramaturgia que é, sobretudo, ancorada no corpo. A voz, sendo uma manipulação sonora, isto é, um controle do timbre, do ritmo, da altura e da intensidade, não está dissociada da voz dramática poética. No teatro tradicional de marionetes, as interjeições e onomatopeias, que expressam um estado psico-físico das marionetes, estão na base dramática, precedendo e estruturando o texto semântico verbalizado pelas marionetes. E, esta concepção de uma voz dramática ancorada no corpo, preconizada por Jarry e Artaud, é contemporânea. Artaud revolucionou um modo de fazer teatro, no qual a materialidade da voz é parte de uma dramaturgia que tem nas marionetes uma fonte de inspiração indireta que passa pelas ideias de Jarry.

De um lado, a voz como matéria sonora, proposta por Jarry na sua concepção de uma voz-máscara, se divorcia de qualquer interpretação realista, privilegiando um controle vocal pelo ritmo e pelo timbre. A monotonia da voz-máscara esvazia o sentido do texto, que é criado a partir de nuances vocais interpretativas. Por outro lado, a voz dramática também abandona o sentido do texto, sendo construída a partir de personagens-máscaras, eliminando a subjetividade psicológica das personagens. É uma voz dramática que requer uma voz sonora, e que se faz presente pelo ritmo, fragmentação e dissociação da semântica do texto, explorando o sensório. A voz do ator se faz presente na sua materialidade numa relação intrínseca com a dramaturgia. Artaud também explora de modo distinto uma concepção teatral não psicológica, fundamentada no corpo. A sua concepção de voz se baseia num entendimento de uma voz corpórea espacial, na qual as possibilidades do som, como vibração, são exploradas, invadindo o corpo do expectador, encantando-o e capturando-o pelo sensório. São visões vocais teatrais, de Jarry e de Artaud, que ressoam num teatro contemporâneo, fundado numa presença corpórea.

---

<sup>19</sup> Personnages figés, gestes figés, langue figée. Tout cela paraît aller à l'encontre d'un processus créatif que le théâtre de marionnettes sollicite au contraire au plus haut point. C'est justement le jeu sous-jacent de codes multiples qui fait surgir une inépuisable possibilité de création. Les schémas répétitifs, les litanies d'insultes, les brochettes de mots, d'exclamations, les déformations linguistiques, les assonances qui se perdent dans le nonsense ne son telles pas une manière de montre en action le véritable pouvoir de la parole, saisi quasiment à son niveau le plus élémentaire, celui de la vibration phonique, et porteur, comme les mantra, d'une sorte de capacité de création totale?

### Referências Bibliográficas

- > ARTAUD, Antonin. **The Theater and its Double**. New York: Grove, 1958.
- > BIRKENHAUER, Theresia. *Entre fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea*. Trad. Stephan Baumgärtel. Professor Adjunto PPGT/UDESC. Título original: “Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text. Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion.” In: BAUERDÖRFER, Hans-Peter et. Al. **Vom Drama zum Theaterertext?** Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Tübingen: Max Niemeyer, 2007.
- > CAVARERO, Adriana. **A Piú Voci: Filosofia dell’espressione vocale**. Milano: Feltrinelli, 2010 [2003].
- > ERULI, Brunella. O ator desencarnado. Marionete e Vanguarda. In **Moín-Móin N.5** – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas – Teatro de Formas Animadas e suas Relações com as outras Artes. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2008.
- > \_\_\_\_\_. Ubu y el hombre de la cabeza de madera. In **Puck N.1**. Charleville-Mézières: Institut international de la Marionnette, 1991.
- > FERNANDES, Silvia. Alfred Jarry. In: JARRY, Alfred. **Ubu Rei**. São Paulo: Peixoto Neto, 2007, p. 24.
- > JARRY, Alfred. **Todo Ubú**. Trad. José-Benito Alique. Barcelona, Bruguera, 1982.
- > POSCHMANN, Gerda. O texto teatral e o teatro fundamentado no texto. Tradução de Stephan Baumgärtel, professor da UDESC. O presente texto forma o capítulo 2.1 do livro de Gerda Poschmann **Der nicht mehr dramatische Theaterertext**. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer, 1997.

### Referências eletrônicas

- > ARTAUD, Antonin, Œuvres Complètes (désormais O.C.), t. II, Paris, Gallimard, 1980, note 10, pp.282–285. In: KUMAKI, Atsushi, Artaud, Kandinsky, Witkiewicz: le dualism du Théâtre Alfred Jarry. In: **Agôn**, Points de vue, mis à jour le: 03/02/2011 – <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1617> – Acesso em: 22 mar. 2012.
- > JARRY, Alfred. **Ubu enchaîné**. edition de la Revue blanche, 1900. In: [http://fr.wikisource.org/wiki/Ubu\\_encha%C3%AEn%C3%A9](http://fr.wikisource.org/wiki/Ubu_encha%C3%AEn%C3%A9) – Acesso em: 23 mar. 2012.
- > [http://en.wikipedia.org/wiki/Antonin\\_Artaud](http://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud) – Acesso em: 23 mar. 2012.
- > <http://www.notbored.org/jarry.html> – Acesso em: 23 de mar. 2012.

Isabella Azevedo Irlandini, pós-graduação em Teatro Voz e Teatro de Animação – mestrandia

*isabellairlandini@yahoo.com*