

## PROJETO ARTAUD:

### Relatos de uma Criação inspirada em Antonin Artaud

*Daiane Dordete Steckert Jacobs*<sup>1</sup>  
<http://orcid.org/0000-0003-3145-8017>

*Marcos Bittencourt Laporta*<sup>2</sup>  
<http://orcid.org/0000-0002-2402-5216>

*Maria Rachel de Souza Chula*<sup>3</sup>  
<http://orcid.org/0000-0002-9284-0335>

#### RESUMO

Buscamos com o artigo descrever e fundamentar os procedimentos de criação que envolveram o espetáculo *Projeto Artaud* (2013), com direção geral de Marcos Laporta e Rachel Chula. O espetáculo foi caracterizado por duas pesquisas práticas: uma pesquisa solo de experimentação de estados anímicos, partindo do conceito atletismo afetivo de Artaud (1995) e outra pesquisa em que se buscou experimentar procedimentos de treinamento e composição corpóreo-vocais, partindo de diferentes técnicas como dança contemporânea, ballet clássico, jogos corpóreo-vocais, canto e improvisações com textos de Antonin Artaud.

Palavras-Chave: Antonin Artaud; Corpo; Voz; Atuação; Direção teatral.

#### ARTAUD PROJECT:

### Reporting on an inspired Creation in Antonin Artaud

#### ABSTRACT

*We intend with this article to describe and substantiate the creating procedures that were part of the creative process of Artaud Project, directed by Marcos Laporta and Rachel Chula. The creative process was featured by two researches: a solo research of a experimentation of psychophysical states, starting from Artaud's (1995) concept of affective athletics and another research that intent to experiment corporeal-vocal procedures from different techniques like contemporary dance, classic ballet, corporeal-vocal games, singing and improvisations with texts of Antonin Artaud.*

*Keywords: Antonin Artaud; Body; Voice; Acting; Theatrical direction.*

---

<sup>1</sup> **Daiane Dordete Steckert Jacobs** é Professora Associada IV do Departamento de Artes Cênicas, área de voz/interpretação e do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Também é Diretora de Extensão, Cultura e Comunidade do Centro de Artes da UDESC. Doutora e Mestre em Teatro pela UDESC. E-mail: [ddordete@gmail.com](mailto:ddordete@gmail.com).

<sup>2</sup> **Marcos Bittencourt Laporta** é Ator, Professor de Teatro e pesquisador. Especialista em História de Arte pela Universidade Estácio de Sá. Mestrando em Teatro pela UDESC. E-mail: [marcosblaporta@gmail.com](mailto:marcosblaporta@gmail.com).

<sup>3</sup> **Maria Rachel de Souza Chula** é Atriz, Bailarina e Professora de Dança e de Teatro. Mestre em Teatro pela UDESC. E-mail: [rachelchula0408@gmail.com](mailto:rachelchula0408@gmail.com).



A presente pesquisa envolve reflexões da prática criativa desenvolvida no espetáculo *Projeto Artaud*, criado por Marcos Laporta e Rachel Chula. O espetáculo foi resultante da disciplina Prática de Direção Teatral II, ministrada pelo Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro e monitorada por Isadora Peruch no semestre 2013-2, no curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e apresentado nas dependências do Centro de Artes da UDESC (CEART) nos dias 28 de novembro e 03 de dezembro de 2013.



**Imagem 01: *Heliogábalos*. Cena do Espetáculo Projeto Artaud.**

Foto: Clara Meirelles.

Conceitos como atletismo afetivo, e reflexões a respeito da voz no trabalho da atriz e do ator despertaram nosso interesse e nos levaram a pesquisar a vida e a obra de Antonin Artaud. Utilizando estas reflexões como propulsoras para nossa prática criativa e, também, impulsionados por junções de recortes de textos de Artaud, iniciamos nossa criação.

*A intenção foi a de um fazer teatral que levasse a um teatro vivo, visceral, cruel, e teve como fruto o espetáculo Projeto Artaud uma coletânea de escritos de Antonin Artaud numa colagem na qual se vislumbrou a trajetória desse homem célebre e que foi por vezes, incompreendido por seus contemporâneos. O espetáculo trouxe em seu bojo a questão da loucura e das instituições manicomiais. Fez-se uma reflexão acerca do teatro, sua função social, política e sua característica metafísica, além de questionar quais as suas implicações na atualidade. Coube a mim a direção de ator, mas também dei suporte na criação da dramaturgia atoral. (CHULA, 2014, p.11)*



A prática criativa resultou na estruturação de um treinamento do corpo vocal e na criação dramaturgica atoral para o espetáculo Projeto Artaud. Esta estruturação de treinamento partiu de duas pesquisas em parceria, que resultaram em dois trabalhos de conclusão de curso (TCC) dentro do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro, já concluídos: *O ator como treinador de si mesmo: reflexões a partir do treinamento em Projeto Artaud*, orientado pelo Prof. Dr. Stephan Baumgärtel e *Projeto Artaud: Um processo de treinamento e criação da dramaturgia do ator a partir de preceitos de Antonin Artaud*, orientado pela Prof<sup>a</sup> Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs.

Partimos de duas práticas inicialmente separadas que posteriormente foram cruzadas e que resultaram na criação do espetáculo. Neste artigo, abordaremos cada uma destas pesquisas, a partir dos conceitos-chave que nos mobilizaram nas jornadas individuais e coletiva, relatando os processos criativos e refletindo sobre implicações entre teoria e prática artística.

## 1. Um Atletismo Afetivo

Uma das práticas que envolveu a construção de *Projeto Artaud* foi uma prática solo, realizada pelo ator e diretor geral do espetáculo Marcos Laporta. Dentro desta experimentação, realizada uma vez por semana, em 3h semanais, buscamos a experimentação de estados anímicos, pensando na ideia de Artaud sobre um atletismo afetivo.

O termo *atletismo afetivo* é utilizado pelo encenador, poeta, dramaturgo e ator francês Antonin Artaud (1896-1948) no livro *O teatro e seu duplo* (1993). Além de envolver uma linha de atuação e processo de treinamento atoral, o *atletismo afetivo* decorre também de uma postura crítica de Artaud, e parte de um movimento de processos de mudança e reformas quanto ao trabalho do ator e seu treinamento, ainda escassos, principalmente no cenário francês. Diz respeito a uma postura combativa do próprio Artaud em relação à visão do trabalho teatral desenvolvido na França e da visão que se tinha do próprio ator: “O ator não passa de um empírico grosseiro, um curandeiro guiado por um instinto mal conhecido” (ARTAUD, 1993, p. 152). Mèredieu (2011) destaca



os encenadores-referência contemporâneos a Artaud: Copeau, Dullin e Jovet, os quais privilegiavam um teatro de texto com uma técnica baseada na psicologia, na qual a atuação estava a serviço de uma dramaturgia - no sentido de uma inteligibilidade racional do texto escrito - aspectos que Artaud combatia radicalmente.

O atletismo afetivo parece ser uma tentativa de pensar a atuação a partir do corpo e de possibilitar pressupostos ao ator para que ele, através de caminhos próprios, adquira uma agilidade emocional através de um trabalho energético. Um atletismo afetivo enquanto procedimento atoral envolve um mecanismo de atuação que parte de uma corporificação da emoção ou uma corporificação afetiva, na qual o ator não abstraciona a emoção necessariamente, mas a induz pelo mecanismo respiratório associado a um trabalho muscular de esforço. Ao falar do seu *atletismo afetivo* enquanto procedimento atoral, Artaud (1993) tem como fio norteador a associação entre determinados pontos musculares do corpo a mecanismos respiratórios com o desencadeamento de determinados afetos, apesar de não explicitar exatamente quais pontos e mecanismos envolvidos.

Este trabalho muscular toma como referência o atleta, com seu rigor e treinamento, mas se distingue enquanto finalidade e enquanto processo: se desvincula de um evento esportivo e de uma lógica de treinamento industrial e se aproxima do evento teatral e de aspectos de uma via artística de treinamento atoral afetiva que envolve uma memória muscular. Para servir-se da sua afetividade como o lutador usa a sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como o Kha dos embalsamados do Egito, como um espectro perpétuo cujas formas o ator verdadeiro imita, ao qual impõe as formas e a imagem de sua sensibilidade. (ARTAUD, 1993). Ver o ser humano como um duplo significa acessar outro nível de realidade. O atleta treina para o jogo – o seu esporte – para competir, e seu treino tem o valor do que Ferracini e Possani (2014) chamam de um adestrar, um acúmulo de habilidades ou práticas técnico mecânicas dos equipamentos físicos, condicionamento que visa uma intensificação de si a fim de atingir resultados e rendimentos específicos e da ampliação da capacidade muscular.

O trabalho do ator em Artaud envolve também uma preparação física, mas não com a mesma ênfase do atleta, e sim num nível de condicionamento de uma corporeidade saudável a fim de que essa corporeidade se transforme e recrie através



de relações. Isto envolve outra realidade, um tempo outro, num espaço de um viés artístico e menos comercial, dos afetos.

O trabalho de um atletismo afetivo enfatiza também um processo de busca: “O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir” (ARTAUD, 1993, p.153) Neste processo de busca o ator se atenta para os movimentos fluídicos da alma, se prepara para o espetáculo e também se desenvolve enquanto ser, ampliando o conhecimento que tem de si, através da matriz respiratória que alavanca de maneira artificial o afeto associada a um trabalho muscular levado até as últimas consequências no sentido de um rigor e precisão. Artaud (1993) inicia o capítulo postulando o desenvolvimento de uma “*musculatura afetiva que corresponda a uma localização física dos sentimentos*”, ou seja, pontos musculares do corpo específicos que ativariam estados afetivos no ator.

A respiração segundo Amaral (1984) é o modo pelo qual transportamos oxigênio do ar pelas células do corpo e também para queimar carboidratos, gorduras e proteínas, liberando nossas energias de sustentação. Além disto, segundo a autora (AMARAL, 1984), a respiração é o modo pelo qual livramos nosso corpo de um subproduto do processo de combustão na respiração, o dióxido de carbono. Regulada pelo sistema nervoso central, a respiração seria a única função regulada por este que pode ser voluntariamente alterada. Para Artaud (1993), em seu *atletismo afetivo*, a respiração tem importância primordial, e são associados determinados padrões respiratórios a cada matriz de afeto: “*A respiração acompanha o sentimento, e pode se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminadamente, entre as respirações, aquela que convém a este sentimento*”. (ARTAUD, 1993, p.156). O mecanismo respiratório, feito voluntariamente e de forma mecânica, é associado a uma sensação/paixão dotada de materialidade fluídica.

Em seu atletismo afetivo, Artaud (1993) nos parece sugerir caminhos a um trabalho energético. A consciência de uma materialidade fluídica da alma, ou uma materialidade dos processos subjetivos parece abarcar uma manipulação energética, ou um acordar das energias potenciais do ator para que ele tenha um diálogo psicofísico consigo, ao mesmo tempo em que se atenta para o seu redor.



Entender o atletismo afetivo enquanto prática, além de uma técnica ou procedimento técnico é ter a noção do afeto como algo num fluxo dinâmico e da necessidade de acuidade do ator para “ouvir” o seu corpo-mente e fazer emergir soluções para que, através de um processo de manipulação e produção de determinadas qualidades de energia, ele possa exercer um relativo controle sobre suas emoções e sentimentos, através de mecanismos diversos num território metafórico e num tempo outro, no qual o ator organiza seus materiais afetivos e entende sua relação entre interior e o ambiente ou os componentes cênicos. A premissa do atletismo afetivo foi impulsionadora na prática solo, que implicou numa experimentação de estados anímicos<sup>4</sup>.



**Imagem 02. Artaud e as enfermeiras. Cena do Espetáculo *Projeto Artaud*.**

Foto: Clara Meirelles

---

<sup>4</sup> O procedimento de atuação por estados psicofísicos ou estados anímicos foi desenvolvido e aprimorado pelo *ÁQIS – Núcleo de Pesquisa sobre Processos de Criação Artística*, que é coordenado pelo Prof. Dr. André Carreira, com influência das reflexões do ator, autor e psicanalista argentino Eduardo Pavlovsky. O ator Marcos Laporta fez parte do *ÁQIS* durante dois anos como Bolsista de Iniciação Científica (Cnpq) e neste período foram montados dois espetáculos-laboratório afim de se verificar resultados mais consistentes com o procedimento: *Os pequenos burgueses*, de Máximo Górkki, e *Baal*, adaptação do original de Bertolt Brecht. Dentro destes espetáculos-laboratório, houve a experimentação de uma atuação por estados. A experimentação resultou em dois artigos científicos: *A prática do estado com um treinamento psicofísico do ator* (2012) e *Estados: Uma experiência inicial com o espetáculo Pequenos Burgueses* (2013), ambos publicados nos anais da *Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais*, promovida pela FURB – Universidade Regional de Blumenau.

### 1.1 Estados e Provocações

O mecanismo básico de uma atuação por estados anímicos ou psicofísicos consiste numa vivência em que o ator experiencia imagens a partir da geração de seus afetos/sensações e a partir desta premissa associa o que produziu com “ações, textos das personagens, estímulos e releituras realizados pelo ator tendo como ponto de partida o jogo com os estados” (CARREIRA, 2011, p. 13). Um estado psicofísico pode ser entendido como uma gama de ações ou procedimentos corpóreo-mentais nos quais resultam numa sensação, que não necessariamente é uma emoção fixa, como alegria ou tristeza, mas também pode ser uma sensação ou emoção mais complexa. Os procedimentos corpóreo-mentais são mapeados e fixados, tornando-se matrizes dotadas de organicidade. As matrizes sofrem modificações no empilhamento que ocorre com os elementos do aqui-e-agora da cena, visto que não existe uma primazia do texto escrito, bem como com a prática laboratorial. Desta forma, o procedimento tem um caráter representacional multidirecional e permeável ao elemento imprevisível do acaso, que é utilizado como material para a criação.

A prática solo do ator Marcos Laporta consistiu nesta atuação através de estados, partindo de procedimentos específicos: cada matriz de estado criada partiu de imagens mentais, mecanismos respiratórios e contração de músculos do corpo específicas. A prática solo em laboratório, em sua fase inicial, sempre contava com um convidado que atuava como um provocador cênico.

O provocador cênico é um termo relativamente novo empregado em práticas de treinamento e criação de espetáculos de grupos de teatro brasileiros, como a Companhia *Les Comédiens Tropicales*, que é formada por alunos egressos da UNICAMP. Segundo Carvalhal (2016), a figura do provocador cênico neste grupo é encarada como pessoas convidadas a assistirem os ensaios dos espetáculos e darem pontualmente suas contribuições. O provocador cênico pode trazer estímulos diversos, desde procedimentos técnicos que julgue pertinentes ao trabalho, até estímulos criativos que tragam novos elementos ao processo criativo.

O provocador cênico no processo de treinamento em *Projeto Artaud* não substituiu a figura dos diretores, que também eram atores do espetáculo. Ao todo, foram 10 provocadores cênicos, sendo todos eles graduandos do Curso de Licenciatura



e Bacharelado em Teatro da UDESC. Normalmente o provocador trazia algum estímulo – objetos, figurinos, acessórios, técnicas e procedimentos de atuação e treinamento – que provocava uma desestabilização e reorganização da criação. Estes estímulos sofreram uma filtragem e seleção pelos diretores, reestruturando o treinamento já estabelecido e o material da cena. Quando há a prática com os estados, há inicialmente uma observação inicial do treinamento. Após isto, o provocador participa ativamente com estímulos aos procedimentos adotados, ou interferindo ativamente na prática laboratorial, com estímulos físicos, sonoros, com objetos e sugestões, provocando e alterando as matrizes já fixadas pela sua alteridade.

A partir da prática num treinamento solo com os provocadores cênicos, havia um diálogo com o provocador sobre o processo do dia. Após isto, registrava em diários de bordo a experiência a fim de tentar estabelecer notas sobre o que foi testado e recolher estímulos para que servissem como material criativo para o espetáculo.

Os estímulos ou eram pedidos previamente por Marcos ou eram dados pelo provocador cênico, que tinha uma postura mais ou menos ativa, variando a cada dia em que havia a abordagem do provocador. Diversos foram os estímulos recebidos tais como:

- agressões verbais e físicas;
- abordagem com objetos como corda, apito, confete;
- busca de relação ativa no jogo entre o ator e o provocador, como contato físico ou textos improvisados;
- sugestões de deslocamento espacial e alteração do espaço pelo provocador;
- sugestões de procedimentos específicos dadas pelo provocador para composição de uma possível matriz de estado, como frequência respiratória, imagem mental e contrações musculares específicas.

A partir das premissas de estado, treinamento sobre si e do trabalho com os provocadores cênicos foram criadas matrizes no processo de treinamento. Algumas destas matrizes foram esquematizadas no quadro abaixo, como forma de melhor entendimento de como cada matriz foi construída:





Estado	Partes do corpo envolvidas/ Ações Corporais	Imagens Mentais Utilizadas	Respiração
Vazio	Relaxamento de todos os músculos do corpo.	Tentativa de “esvaziamento” do pensamento.	Fluxo respiratório lento e suave.
Ave	Movimento de abertura dos braços, abertura das intercostais.	A imagem mental usada é a de que se está num campo, numa montanha, a ponto de voar, o que gera uma sensação de êxtase.	Fluxo respiratório suave e lento que vai se intensificando e aumentando a velocidade.
Duplo	Contrações nos glúteos e antebraços.	Uma mãe segura um filho ensanguentado nos braços, o que gera uma sensação de impotência/agonia.	Fluxo respiratório lento e suave.
Enfermeira	Movimento de abertura dos braços e mãos e contração súbita e rápida dos músculos do braço.	Uma enfermeira nua vem em minha direção me dar uma injeção com uma seringa, e a sensação gerada era de prazer.	Fluxo respiratório muito lento e pausado.
Ansiedade/Agonia	Sacudir as pernas de modo rápido.	Imagem de que eu esperava alguém chegar numa sala de espera.	Fluxo respiratório intenso e irregular, ora pelo nariz, ora pela boca.
Choro	Contração do queixo, mãos e pés de forma rápida.	As imagens mentais eram diversas e isto ajudava a manter o estado, como por exemplo a de que eu estava numa sala e todos numa platéia riam de mim, e aquilo me causava angústia.	Respiração intensa pelo nariz e soltando pela boca, com uma expiração entrecortada, soltada com ativação do diafragma.

Fonte: LAPORTA, 2014, p.35.

Um atletismo afetivo, dentro desta exploração de diferentes qualidades psicofísicas, é um *não saber* dentro de um território dinâmico de relações. Percebemos nesta pesquisa uma busca particular de experiências intensivas ou potencialidades virtuais na cena por um trabalho anterior pré-expressivo<sup>5</sup>, recriando fluxos de energia através das ferramentas pessoais – as matrizes, que afetam e são afetadas.

<sup>5</sup> Ferracini (2011) denomina a zona pré-expressiva do ator a zona anterior à expressão na cena, na qual ele trabalha em laboratório operacionalmente a fim de que dinamize e regule suas energias para a expressão cênica propriamente dita. É um nível básico de organização atoral. “É nesse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de energias” (FERRACINI, 2011, p. 100).



Paralela a essa prática solo com os provocadores, foi realizada uma prática em conjunto com a atriz, bailarina e pesquisadora Maria Rachel de Souza Chula, que teve como foco o treinamento e a composição corpóreo-vocal para a cena.

## 2. O Corpo Vocal

Paralelamente e em profundo diálogo com a prática de estados anímicos e do conceito de atletismo afetivo, desenvolvemos um treinamento compositivo com exercícios de técnica vocal (tanto para a voz cantada quanto para a voz falada) e *release technique*, num intento de trabalhar corpo e voz de forma integral. Partimos para essa experimentação utilizando a premissa da criação de um corpo vocal. Os encontros, assim como a prática dos estados, aconteciam uma vez por semana, em 03 horas semanais.

A ideia de corpo vocal é pensada a partir da filósofa Adriana Cavareiro<sup>7</sup> que em diálogo com as pesquisas de Paul Zumthor pensa a unicidade da voz em sua corporalidade. Segundo Adriana Cavareiro (2012):

*A voz é tão inerente ao corpo humano que ele pode ser considerado seu instrumento. Os pulmões, traqueia, laringe, boca e outros órgãos da respiração e alimentação transformam-se em órgãos de fonação (Tomatis 1991). O primeiro grito do recém-nascido é a voz e a respiração: um anúncio sonoro, vital de uma singular existência corporal. Como cada corpo é sempre único, então, cada voz difere de todas as outras. E como é típico de um ser vivo cada voz se desenvolve ao longo de um arco temporal de existência e marca os pontos fisiológicos sobre esta trajetória. Desde a infância até a maturidade e até a velhice, a voz permanece exclusiva, mas mudanças ocorrem mais visivelmente no caso da puberdade masculina. O desenvolvimento do corpo, especialmente do gênero corpo, manifesta-se vocalmente. Embora predisposto para a percepção do som, em geral, o ouvido humano está, acima de tudo, sintonizado com esta emissão vocal que revela a singularidade de um corpo ao outro. (CAVAREIRO, 2012, p.71)<sup>8</sup>.*

<sup>6</sup> Técnica usada na dança contemporânea a qual advém dos estudos em educação somática.

<sup>7</sup> Adriana Cavareiro é uma filósofa feminista italiana. Leciona filosofia na *Universidade de Verona* e atuou como Professora Visitante na *Universidade de Nova York*. Destaca-se como estudiosa do pensamento feminista de Hannah Arendt.

<sup>8</sup> Tradução nossa: "Voice is so inherent to the human body that the body can be considered its instrument. The lungs, trachea, larynx, mouth and other organs of respiration and alimentetion trasform into organs of phontion (tomatis 1991). The first cry of the newborn is voice and breath: a sonorous, vital annoucement of a singular bodily existence. As each body is Always unique, so each voice differs from all the others. And as is typical of a living being, each voice develops along a temporal arc of existence and marks the physiological points on this trajectory. From infancy to maturity to old age, the voice remains unique but chamnges as the body changes, most conspicuously in the case of male puberty the development of the body, especilly that of the gendered body, manifests it self vocally. Though predisposed to the perception



Assim, em nossa experimentação, pensamos o corpo vocal no sentido de que corpo e voz estão imbricados um no outro e não a partir do paradigma mecanicista, em que se considera o corpo como máquina e a voz como “instrumento do corpo”. É possível traçar aí um paralelo com as ideias de Artaud sobre a voz, sobretudo no texto *Cartas sobre a linguagem (Quarta Carta)*, em que se fala sobre palavra e movimento físico. Segundo o encenador francês, é preciso

*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. (ARTAUD, 1993, p.141).*

Assim, buscamos uma experimentação de uma vocalidade não dissociada da corporeidade e não atrelada à reprodução de um texto, mas explorada em seus aspectos sonoros de qualidades de timbre, frequência, intensidade, ritmos e ressonâncias. A experimentação vocal partiu de improvisação e os fragmentos de textos de Artaud utilizados no espetáculo foram usados como estímulo para a criação – não tinham um papel hierárquico, mas compunham os materiais dos jogos, exercícios e improvisações. Além disto, os estados criados pela experimentação solo com os provocadores cênicos também foram utilizados nesta exploração em dupla, como impulsionadores para a criação com a voz.



**Imagem 03. Corredor. Cena do espetáculo Projeto Artaud.**

Foto: Clara Meirelles.

---

*of sound in general, the humane ear is, above all, tuned to this vocal emission that reveals singular bodies too ne another.”*  
(ibidem)



Abaixo segue a descrição de algumas das práticas realizadas no treinamento atoral em *Projeto Artaud*:

**Massagem.** Sentados no chão com as pernas cruzadas confortavelmente começamos com uma massagem que tem início na cabeça e percorre o corpo, dando ênfase no rosto e nos pés. Esfregar e dar leves tapinhas para acordar o corpo e ativar a circulação sanguínea. Fazer caretas e uma varredura com a língua nos dentes e no palato mole, mastigação em M com a boca fechada.

**Alongamentos.** Na posição de borboleta (pernas dobradas, joelhos abduzido, plantas dos pés juntas), braços pousados com as mãos nos joelhos relaxadamente, coluna ereta para facilitar a passagem do ar pelo duto respiratório: Cabeça ereta, inspirar, girar a cabeça de um lado para o outro, para frente e para trás, sempre pausando no centro. Ao mover a cabeça expirar em SS contínuo até esgotar o ar (essa expiração tem duração média) e repetir em todas as direções. Quando for para trás abrir a boca e expirar em *fy23*. Depois, girar a cabeça inclinando para um dos lados, levar para frente, para o outro lado, para trás, voltar para o lado inicial, descer à frente e subir, expirar em SS contínuo (essa expiração tem duração longa) e repetir para o outro lado; Ombros. levantar e baixar com respiração SS em *staccatto*<sup>24</sup> primeiro separadamente depois juntos. Fazer a mesma respiração agora com o movimento circular dos ombros para trás e para frente em separado, depois juntos; Inspirar, esticar a perna à frente e expirar num *há* relaxado e ficar deitado sobre a perna; respirar normalmente; repete com a outra perna e depois com as duas juntas. Sempre voltar para a borboleta para inspirar; Inspirar e abrir uma perna ao lado; deitar sobre a perna expirar em BRR (sem som, quer dizer, sem vogal, apenas queremos que as pregas vocais vibrem sem altura tonal); voltar para a borboleta e repetir para o outro lado; Inspirar e abrir as duas pernas ao lado em *grand écart* <sup>25</sup>; ir à frente e expirando em TRR, voltar para a borboleta.

**Exercícios de *Release Technique*.** Deitado de costas, braços esticados e abertos ao lado do corpo, pernas esticadas separadas obedecendo a linha do quadril, inspirar no movimento; expirar em BRR com tonalidade grave subindo para um leve agudo. O movimento começa pelos dedos da mão, metatarso, tarso, pulso cotovelo,



ombro; esticar o braço passando a mão pelo peito, que leva o corpo a se deitar de lado, sobre o braço; colocar o ombro no lugar descendo as costas de volta para o chão; descendo braço, antebraço, mão. Repetir com o outro braço. Depois os dois braços ao mesmo tempo: o movimento começa da mesma forma, só que agora os braços juntos sobem em direção ao teto puxando os ombros até que a cabeça saia do chão pendendo para trás e voltam para a posição inicial com o percurso inverso em partes. A respiração é a mesma: inspirar e no movimento expirar em TRR só que um pouco mais agudo.

**Swings.** Diversos tipos de Swings foram utilizados, como por exemplo:

- *Swing (1)*: dobrar as pernas, os joelhos apontados para cima na posição neutra, braços abertos em posição de crucifixo, deixar as pernas caírem para um lado e voltar para o centro na posição neutra, e repetir para o outro lado (no mínimo quatro repetições). Sempre que voltar, inspirar. O movimento tem o foco no abdômen e a inspiração também, mas a respiração também é feita com as costas sem estufar o peito ou levantar os ombros (tanto deitado quanto sentado ou em pé). Quando as pernas caem para o lado, faz-se uma torção com o tronco, pois os ombros devem ficar no chão, nesse momento expirar em TRR *glissando* do grave para o agudo;

**Exercícios com vocalizes.** Em pé fizemos alguns vocalizes subindo e descendo na escala tonal:

*MEI, MAI, MAEI, MAI MEI...*

*VI, VI, VI, VIU, VIU, VIU, VI, VI...*

*VRUM... A, VRUM... E, VRUM... I, VRUM... O, VRUM... U*

Durante os vocalizes nossos corpos se moviam conforme sentíamos necessidade. Ocorreram movimentos muito interessantes que foram usados nas cenas. Abaixo descrevemos alguns exemplos de vocalizes com movimentos:

- Vocalizes feitos em deslocamento pela sala com caminhadas, alternando as direções e os modos de caminhar: Caminhar em diagonal, em *plié*, junto com o vocalize MEI, MAI, MEI, MAI, MEI indo do grave para o agudo, subindo na escala tonal uma terça (dó, mi, lá); Caminhar em linha reta, em meia ponta, junto com o vocalize VI, VI, VI, VIU, VIU, VIU, VI, VI



subindo na escala tonal uma terça; Os vocalizes foram feitos em deslocamento pela sala com caminhadas, alternando as direções e os modos de caminhar:

- Caminhar em linha reta, em meia ponta, junto com o vocalize VI, VI, VI, VIU, VIU, VIU, VI, VI subindo na escala tonal uma terça;
- Caminhar de costas. O vocalize agora é de projeção VRUM – A, VRUM – E, VRUM – I, VRUM – O, VRUM – U. O movimento é o posto ao lançamento da voz na projeção, pois, enquanto o deslocamento tem seu sentido para trás, a projeção tem seu sentido para a frente. Esse contraponto é uma tentativa de sentir as oposições que ocorrem no corpo vocal ao se mover e projetar a voz no espaço.

No processo, encontramos algumas dificuldades devido ao tempo reduzido que dispúnhamos para montar o espetáculo. Dentro da proposta da disciplina Prática de Direção Teatral II, os estudantes devem criar individualmente ou em dupla uma peça teatral. Podíamos dar continuidade ao projeto da disciplina Prática de Direção Teatral I ou montar um novo trabalho. Vínhamos da disciplina anterior com projetos diferentes e resolvemos montar um espetáculo do zero, com pouco menos de seis meses para apresentá-lo, e já com a ideia de desenvolver pesquisas que dialogassem entre si e que envolvessem a criação.

Houve um atravessamento das pesquisas sobre estados anímicos e corpo vocal. O diálogo entre os pesquisadores se fez constante, questões que envolviam as experimentações feitas na prática solo com os provocadores estavam sempre em pauta, seja através de conversas, ou dentro da própria prática compositiva.

*Sempre que acabávamos o trabalho, eu perguntava para o Marcos como ele havia se sentido e comparava com as minhas sensações. Como essa pesquisa tem um caráter autoetnográfico, eu também fazia os exercícios para sentir como eles se processavam no corpo vocal. Eu demonstrava e depois ele fazia, é claro que depois de alguns encontros, não precisei mais demonstrar, pois os movimentos já estavam incorporados, memorizados pelo ator e então, pude me focar em corrigi-lo quando necessário. (CHULA, 2014, p. 58).*



Algumas vezes, a pesquisadora Rachel também experimentou estados na composição de suas partituras corpóreo-vocais além de jogos performativos para impulsionar nossa criação. Desta forma, dentro das pesquisas que resultaram no espetáculo houve profundo atravessamento e diálogo. Nesse fazer, afirmamos que, apesar das técnicas de suporte do treinamento psicofísico se constituírem como *práxis*, elas não perderam em nenhum momento sua *poiésis*<sup>9</sup>, tal como nos termos discutidos por Bonfitto (2002) e no sentido de que, justamente, a união das técnicas estava amalgamada pela imagética criativa que buscava por uma ampliação da consciência da atriz e do ator em cena.

Dentro deste processo de ampliação de consciência pudemos observar interna e externamente o desenvolvimento da produção da *sonoridade do corpo vocal* seja no movimento máximo, seja no mínimo movimento, nos deslocamentos de peso, no oscilar do equilíbrio físico e sonoro atestando nosso entendimento da voz como corpo e do corpo como voz, no sentido de que tudo é energia que se move e circula, pois:

*onda sonora, ar e materialidades físicas funcionarão juntos. O som corre pelo corpo e pode ser transmitido pela matéria conforme a receptividade desta, o que faz com que possamos experimentar diferentes modos de oferecer o corpo ao som. Por meio dos ajustes derivados das transferências de peso, equilíbrio entre tónus e pressão do ar é possível trabalhar com outras acomodações da voz e também orientar trajetórias pelo corpo* (MONTENEGRO, 2019, p.147).

Pode-se pensar esta perspectiva de Montenegro (2019) em nossa prática, nas buscas de um atletismo afetivo: um corpo como energia materializada e a voz como energia sutil, fluída, que percorre os espaços do corpo material que ela é e habita, transformando suas reverberações em ações. Essa potência de integração dentro da construção de um atletismo afetivo se dá no trabalho atento sobre si, na observação ativa dos padrões e modos de ação do corpo vocal. Isto pode estar além da prática cênica, pode se dar na vida cotidiana, na auto-observação do nosso fazer, do nosso agir com e sobre o nosso entorno e na construção dos nossos modos de existência.

---

<sup>9</sup> Segundo Matteo Bonfitto (2002), a *práxis* seria uma sistematização estruturada de princípios e valores pré-determinados que possuem um objetivo específico. Já *poiésis* seria a livre criação, não estruturada em princípios e valores pré-determinados.



Esse entrelaçar de procedimentos nos leva a traçar um paralelo com a crueldade artaudiana como rigor de ação, como cuidado de si, como um aspecto do treinamento sobre si que, no nosso entendimento, o atletismo afetivo propõe: um trabalho atento sobre si mesmo, um olhar para o corpo e sua organicidade que é a base das emoções na materialidade do porvir, que se dá na experiência do fazer teatral e na relação com o público.

### 3. Bricolagem e Reverberações

Buscamos com este artigo discorrer sobre os procedimentos criativos utilizados no espetáculo *Projeto Artaud*, articulando a descrição das práticas realizadas com os principais conceitos norteadores das pesquisas: *atletismo afetivo* e *corpo vocal*. A prática envolveu uma intensa bricolagem de técnicas e procedimentos de atuação e treinamento, que se cruzavam, se afetavam e se transformavam, tais como dança contemporânea, ballet clássico, exploração de estados anímicos, alongamentos, improvisações, técnicas de canto e jogos corpóreo-vocais. Procuramos descrever e fundamentar tais procedimentos que teceram a criação do espetáculo, trazendo reflexões sobre estes atravessamentos, descobertas e dificuldades encontradas no processo.

Atualmente, estas pesquisas se desdobraram em pesquisas de Mestrado: os pesquisadores Marcos Laporta e Rachel Chula desenvolvem investigações dentro do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, e são orientados pela Prof<sup>a</sup> Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs.

O pesquisador Marcos Laporta desenvolve uma pesquisa sobre a provocação cênica enquanto função em processos criativos. A pesquisa vem sendo realizada de forma teórico-prática, partindo de depoimentos de artistas que utilizam a função em suas práticas, bem como de incursões práticas do pesquisador, entre as quais está o aprofundamento sobre a experiência em *Projeto Artaud*.

Já a pesquisadora Rachel Chula em sua pesquisa de mestrado concluído em dezembro de 2019 deu continuidade e aprofundamento à experimentação envolvida em *Projeto Artaud*, que partiu da premissa do corpo vocal, explorando o treinamento





dentro das Artes Cênicas. A pesquisa teve como apoio a Redução Fenomenológica (*epoché*) originada em Husserl<sup>10</sup> e revisitada por Depraz<sup>11</sup>, Varela<sup>12</sup> e Vermersch<sup>13</sup>, que aborda a suspensão pré-judicativa de valores na composição de partituras, nos jogos e improvisações inspiradas em Antonin Artaud. Uma das questões que envolveram a pesquisa foi a investigação das possibilidades de improvisação, de criação em devir-consciente, em suspensão, na busca por um Corpo-sem-Órgãos.

Permanecem também, paralelas às investigações individuais, incursões e parcerias dos pesquisadores. Com experimentações a partir da premissa do atletismo afetivo e do corpo vocal, foram criados repertórios de jogos performativos, sistematizados em oficinas. Estas experiências vêm sendo realizadas com a comunidade acadêmica da UDESC e também em espaços externos, a fim de verificar outras possibilidades da investigação em outras corpóreo-vocalidades que não as dos pesquisadores; diálogos, instabilidades e questionamentos de nossa investigação.

Como desdobramentos futuros desta pesquisa pretendemos investigar possibilidades de interlocução entre as explorações do corpo-vocal a partir de preceitos artaudianos com outras linguagens, tais como a música, a *performance art* e a dança. Também intentamos ampliar a discussão em relação à provocação cênica e suas possibilidades éticas, poéticas e pedagógicas.

Desejamos que esta pesquisa estimule outros atletismos afetivos em outras corpóreo-vocalidades que não somente as nossas: outras possibilidades de encontros, devires e modos de existência em relação, *in-ato*. Que estas investigações extrapolem, esburaquem e tornem porosos o terreno do teatro e da arte, em buscas de territórios novos e potentes de existência. Façamos!

---

<sup>10</sup> Edmund Husserl (1859-1938) foi um filósofo, matemático, cientista, pesquisador e professor das *Universidades de Göttingen e Freiburg*, na Alemanha.

<sup>11</sup> Natalie Depraz é PhD em Filosofia, professora da Filosofia Alemã Contemporânea na *Universidade de Rouen*. Membro dos Arquivos Husserl (ENS-CNR), Paris.

<sup>12</sup> Francisco J. Varela (1946-2001) é PhD em Biologia pela *Universidade de Harvard*. Foi diretor de pesquisa no CNRS - *Centro de Pesquisas Científicas no Laboratório de Neurociências Cognitivas do Hospital Universitário da Salpêtrière* em Paris.

<sup>13</sup> Pierre Vermersch é Psicólogo, Psicoterapeuta e Pesquisador CNRS, mencionado na nota anterior.



## Referências

- AMARAL, Sônia. **Chi-Kun: A respiração taoísta. Exercícios para a mente e para o corpo.** São Paulo: Summus Editora, 1984.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor.** São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARREIRA, André; FORTES, Ana Luiza (Org.). **Estados: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação.** Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.
- CARVALHAL, Júlia Alves Rodrigues. **Provocador Cênico: Implicações de uma outra função em processos colaborativos e pedagógicos.** Mestrado em Artes. Brasília: Unb, 2016.
- CAVAREIRO, Adriana. “The Vocal body: extract from *A Philosophical encyclopedia of the body*”. In **Qui Parle: journal of Critical Humanities and Social Sciences.** Lincoln: University of Nebraska Press, 2012, col.21, n.01, pp.71-83.
- CAVAREIRO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal.** Tradução de Flavio Terrigo Barbeitas. - Belo Horizonte: Editor UFMG, 2011.
- CHULA, Rachel. **Projeto Artaud: Um processo de treinamento e criação da dramaturgia do ator a partir de preceitos de Antonin Artaud.** Trabalho de conclusão do curso de Bacharelado e Licenciatura da Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina: UDESC, 2014.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator.** São Paulo: UNICAMP, 2011.
- FERRACINI, Renato. POSSANI, M.A. Treinamento e modos de existência: deslocamentos e intersecções. In ESPÍRITO SANTO, Denise; MOTTA, Gelson. (org). **Zonas de Contato usos e abusos de uma poética do Corpo.** Rio de Janeiro: Outros Letras. 2014, p.22-47
- LAPORTA, Marcos. **O ator como treinador de si mesmo: reflexões a partir do treinamento em Projeto Artaud.** Trabalho de conclusão do curso de Bacharelado e Licenciatura da Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina: UDESC, 2014.
- MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud.** São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MONTENEGRO, Mônica de Almeida Prado. **O CORPOORAL: Concepções e Prática - uma abordagem de trabalho de voz para o ator.** Doutorado em Artes Cênicas. São Paulo: USP, 2019.

Recebido em 19 de setembro de 2019  
Aceito em 30 de março de 2020

