

RESQUÍCIOS DO CORPO SONORO EM ANTONIN ARTAUD E KLAUSSVIANNA

SONOROUS BODY'S VESTIGES IN ANTONIN ARTAUD E KLAUSSVIANNA

Ceres Vittori¹

Resumo: O tema central deste artigo compõe-se de uma reflexão sobre a arte do *performer* na criação da dramaturgia do corpo. Aqui, criação é entendida como linguagem poética e dramaturgia é assumida como articulação estética na arquitetura viva do corpo sonoro. Neste texto empreende-se uma leitura investigativa sobre a obra de Antonin Artaud, mais especificamente ao teatro da crueldade, e a teoria do movimento consciente, proposta por Klaus Vianna. Esta abordagem aponta uma perspectiva sobre a *performance* e a dramaturgia corporal, construindo uma imagem a partir da aproximação de duas realidades.

Palavras-chave: Antonin Artaud; Klaus Vianna; poesia oral; performance; corpo sonoro.

Abstract: The aim of this paper is to reflect on the art of performer in the creation of the body's dramaturgy. It is argued that creation must be understood as poetical language and dramaturgy as aesthetic articulation in the alive architecture of the sonorous body. In this way, an investigation on the work of Antonin Artaud, more specifically on the Theater of Cruelty, and the theory of the consciousness movement proposed by Klaus Vianna. Such approach established is an interesting perspective about the performance and the body's dramaturgy, constructing an image from the nearest two realities.

Keywords: Antonin Artaud; Klaus Vianna; oral poetry; performance; sonorousbody.

Este artigo apresenta ênfase no processo de vivência corporal, em especial a ideia de movimento consciente concebida na Técnica Klaus Vianna e a de poesia no espaço em Antonin Artaud. O ponto de partida do artigo é o atravessamento provocado por novas aproximações entre seus trabalhos a partir do viés de corpo sonoro. A reflexão proposta no texto vem auxiliar a compreensão e contextualização dos trabalhos destes importantes artistas e cuja obra apresenta pontos de contato no que concerne ao trabalho de produção e recepção da obra; em especial, aos estudos em *performance*.

As conexões entre os princípios da teoria do movimento de Klaus Vianna e a poesia no espaço, proposta por Antonin Artaud, são fundamentais neste artigo. A

¹ Doutoranda em Letras pela UEL. Universidade Estadual de Londrina. Docente do depto. de Musica e Teatro da mesma universidade. ceresvittori@gmail.com

imbricação entre elas aponta os resquícios desejados no tema. O ponto de partida é o *performer*, em uma dinâmica sustentada pela vivência e reflexão sobre a questão do movimento e da voz. Tomada como paradigma, esta dinâmica é parâmetro fundamental ao trabalho do *performer* e seu corpo, é, ele mesmo, o elemento expressivo da poética cênica. Para Artaud, o teatro tradicional caminhava para a morte e ele procurou apontar um novo caminho para um novo teatro que estava por vir. Um teatro que fosse capaz de refazer o corpo, de dar-lhe nova anatomia, novo significado. Um corpo vivo, como sempre pretendeu Klauss Vianna. Em movimento, pleno. Em ambos, vida e obra, obra e vida desalojam uma provável estrutura de subordinação, fazendo emergir a produção de um sentido novo para o termo *performance*.

O termo *performance* é, então, assumido aqui como desejo do corpo e este, o primeiro a ser atacado, fragmentado. É também no corpo que se produz movimento e som, e mais: corpo é som e movimento. O que é então o corpo sonoro? O corpo humano, segundo fala de Klauss Vianna em aulas, permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores, entre eles, a voz. O texto para Artaud era sempre sonoro, para o espaço, para além da linguagem. Para tanto a voz tem que deixar existir o corpo. E há de ser um corpo que fala. Voz que é movimento, assim como todos os demais movimentos deste corpo sonoro. “Tal afirmação permite-nos experimentar no trabalho do corpo sonoro, partindo do estudo das ressonâncias, os impulsos corporais geradores de ações vocais.” (ALEIXO, 2002, p.35).

Ao descortinar a matriz do pensamento performático em ambos, a afinidade encontrada entre as linhas de pesquisa não pretende suprimir diferenças óbvias. A começar da época e lugar em que viveram. Artaud viveu na Europa, de 1896 a 1948. Vianna nasceu em 1928 e faleceu em 1992. Viveu e realizou seus trabalhos no Brasil. Considera-se a particularidade de cada pesquisador na escuta dos ecos que reverberam na contemporaneidade. Até a própria definição de *performance* aparece neste desencontro histórico e geográfico como uma rede de articulações de interpretações, escapando ao pensamento racionalista, dado o seu caráter efêmero. A noção de *performance* percorre amplo campo de pesquisa, em uma temporalidade espiralada e experimental, na qual a dúvida continua a ser uma de suas riquezas.

Assim, este encontro pode promover sínteses que afirmam diferenças entre termos heterogêneos e, no entanto, se articulam entre si. A criação começa pela fabricação de

intercessores: sem eles não há obra. Os resquícios se apresentam como atravessamentos, no momento desta pesquisa. Em Artaud será o teatro como a peste. Em Vianna, as oposições concretas e as subjetivas do indivíduo. Para ambos, nada acontece sem enfrentamento, urgência, necessidade. E o corpo é o espaço destas relações. Dessa forma, performances podem ser pensadas como ações entre partes constitutivas deste corpo e, em contínua transformação.

Ancorando o encontro entre os autores de referência do artigo na proposta dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, tem-se que o corpo é ao mesmo tempo território e o espaço, um complexo rizomático, onde informação, matéria e energia são organizadas, fazendo emergir um campo de expressão que opera para a produção, para a criação, e não para a equivalência ou para o reconhecimento do que já existe. Para Deleuze e Guattari, o rizoma é inter-relação entre os conceitos. O rizoma é a forma de realizar os acontecimentos, que têm espaços e tempos livres. A *performance*, portanto, aparece como um agenciamento do devir, construindo uma narrativa não linear, um mapeamento dos fluxos de acontecimento, um diário de bordo. É representada por uma estrutura em rede, um rizoma, sem começo nem fim, em um espiral, em um agenciamento de forças (DELEUZE e GUATTARI, 1995 pp. 10-37).

A dinâmica da *performance* é caracterizada pela fragmentação na recepção da obra, dadas as sensações emanadas a cada experiência. Faz parte dos resquícios anunciados aqui admitir como necessário que algo esteja acontecendo em um momento específico, em um lugar específico, ao criar o próprio mapa de leitura. Este mapa também não se define previamente, não há um lugar determinado para se chegar, só um caminho para caminhar. Sem o intuito de transformar tanto Artaud como Vianna em um novo modelo ou paradigma, a intenção é falar destes resquícios que chegam até este texto, e correr o risco de ser escutada.

Inicialmente, é indispensável compreender o fenômeno teatral contemporâneo, nas palavras de Marinis (1997), “um acontecimento caracterizado pela mesma imprevisibilidade, complexidade e indeterminação próprias da vida”: a arte como práxis vital. O ator constrói a partir de sua autobiografia; já não significa por simples transposição e imitação. Seu significado está no seu corpo: sua história e suas partes. Em *Para Acabar de Vez com o Julgamento de Deus*, Artaud apresenta este corpo dizendo que “o homem é doente porque é mal construído” e que dele devemos extrair deus e seus

órgãos, desnudando-o. Só assim este corpo revelará sua expressão mais verdadeira: “levando-o mais uma vez, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia”. (ARTAUD, 1975).

Eliane Moraes corrobora o pensamento de Marinis, quando fala do drama moderno: descobre-se no ator, segundo a autora, “um pensador que experimenta este vazio interior próprio da máscara e que procura preenchê-lo mediante o absolutamente diferente”. Ela acrescenta ainda a necessidade de um movimento real, que viesse atingir diretamente a alma e que fosse movimento da alma.

Quando se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, (...) pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis. (MORAES, 2002, p. 66).

No teatro da repetição, conforme termo utilizado por Moraes, “experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como potência terrível” (MORAES, 2002, p. 59-71).

Os objetivos do texto pedem, então, uma análise das obras de Klauss Vianna e Antonin Artaud à luz desta perspectiva em teatro, no intuito de auxiliar a compreensão e contextualização de seus paradigmas. O ator contemporâneo já não é encarregado de mimar um indivíduo inalienável; já não é um simulador, mas um estimulador. Ele performa suas insuficiências, as suas ausências, a sua multiplicidade. Já não é obrigado a representar uma personagem ou uma ação de maneira global e mimética, como uma réplica da realidade (PAVIS, 2010).

Roach (2010, p.1-3) apresenta uma hipótese de funcionamento desta ação que amplia a relevância do trabalho corporal na cena. Ele apresenta a cinestesia como a nova mimese:

“... o movimento expressivo está se transformando em uma língua franca, na base de uma cognição afetiva e uma empatia corporal, só recentemente experimentada. Mimese, enraizada no drama, imita a ação; cinestesia a incorpora” (tradução nossa)²

Para esta tarefa, Klauss Vianna é o principal responsável pela transformação do corpo do ator no Brasil. Seus estudos possibilitaram a fisicalidade e a presença cênica

² ... expressive movement is becoming a lingua franca, the basis of a newly experienced affective cognition and corporeal empathy. Mimesis, rooted in drama, imitates action; kinesis embodies it.

como fundamentais ao teatro. O caminho desde a sinestesia até a cinestesia tirou o ator do psicologismo e o localizou no espaço da dramaturgia corporal. O corpo em movimento é expressividade, sendo ele mesmo seu próprio signo na *performance*.

Em Artaud, o psicologismo também não encontra lugar. Nele encontramos um novo sentido da palavra. Para ele, o teatro é considerado como sinônimo de “poesia em ação”, poesia realizada, aplicada. É poesia pelo teatro. Ela é a consagração da revolta. É anarquia. Trata-se de uma forma de expressão espacial, concreta, na qual as ideias deveriam ser testadas na carne. Artaud enfatiza a materialidade dessa nova linguagem, sua exterioridade física, sólida, sensível, efetiva. “E parece que em cena, que é antes de mais nada um espaço a ser ocupado (...) a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem pelos signos cujo aspecto objetivo é aquilo que de modo mais imediato nos atinge” (ARTAUD, 1984, p.51).

A encenação teatral é, então, para ele, a forma de expressão poética genuína, pois tira a centralidade da palavra para utilizar uma multiplicidade de formas de expressão, uma “materialização visual e plástica da palavra” (ARTAUD, 2006, p.146). A poesia abandona a palavra para se materializar no corpo, por meio de gestos, movimentos, cores, sons, gritos, vibrações, atitudes... A autobiografia e o corpo sonoro em cena, em movimento, como sugere Artaud, se performatizam por intermédio da percepção e abstração que, aqui, podem ser conectadas a partir do movimento consciente proposto por Vianna.

Vianna (1990, p. 88) buscava movimentos com as características do novo, plenos de vida, conscientes. Expressão de cada corpo, num determinado movimento; dos recursos e da história deste corpo e não a execução desatenta, que ele identificava como forma desprovida de verdade e vida (NEVES, 2008, p. 39). Nas “Cartas sobre a Crueldade”, Artaud usa a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, submissão à necessidade da criação e da própria vida. “Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue” (ARTAUD, 1984, p. 131-134.). Os movimentos se exteriorizam através do gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, das sensações. É a vivência do movimento, é “a revelação de uma presença”, conforme Dantas (2011, p.3).

Que fique claro que o entendimento da obra de Artaud, pela via da experiência do corpo na técnica Klauss Vianna, se dá exclusivamente pela possibilidade da autora em compartilhar as vivências corporais a partir dos estudos com Klauss e Rainer Vianna, seu filho. Não há em Artaud uma filosofia e em Vianna, uma prática. Mas com Vianna se oportunizou a vivência/movência em *performance* e é este o caminho possível para ouvir Artaud neste momento. Os resquícios pretendidos, a voz ouvida, a *performance*, se deram neste momento e neste espaço possíveis. A palavra não é o objeto de estudo do sujeito, tudo é multiplicidade. A *performance* possível é, então, meu próprio resquício agora.

Partindo de suas observações e estudos sobre o corpo, Vianna desenvolveu uma técnica que busca aprofundar a consciência do corpo e do movimento em função de ampliar as possibilidades de movimento e expressão. O intuito dessa consciência corporal – e é fundamental salientar a expressão “consciência *do corpo*” – é a sensibilização de cada parte do mapa corporal, estimulando a propriocepção. A percepção do seu próprio movimento amplia sua sensibilidade proprioceptiva, sua cinestesia: sensação e percepção do movimento. Aí se localiza a dramaturgia do corpo. “Fazei enfim dançar a anatomia humana” (ARTAUD, 1975, p. 55).

A experiência na técnica do movimento consciente incita a buscar questões para além do nível técnico em dança, ampliando novas possibilidades criativas de movimento, sem perder de vista as necessidades de cada novo ser que se propõe a perceber e compreender os processos evolutivos da “dança que está em cada um de nós”, segundo fala do próprio Vianna. A individualidade contida nos conceitos da técnica faz com que cada intérprete possa registrá-la em seu corpo na forma de movimento expressivo, sendo esta dança, o próprio ser que a executa.

Retomando as vanguardas, e avançando para além da estética, se encontra a vida de Artaud, seu desnudamento. Poesia e sangue; a poética como uma analogia ao sujeito criador. Para Artaud, a palavra poética não é um instrumento mediador entre sujeito e objeto, ela é habitada por uma estranheza: é algo da ordem do acontecimento que permite a eclosão do poeta. Trata-se de ver a poesia como possibilidade de transformação, de descoberta. “Digo que essa linguagem concreta, deve primeiro satisfazer aos sentidos”, o caminho pela via do que ele denomina corpo sem órgãos. “Só quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 1975, p.50).

Destruir os órgãos do corpo significa destruir as convenções sociais, implica chegar ao vazio, donde a verdadeira criação poderá irromper. Deleuze e Guattari (1996, p. 21-22) entendem que “o corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo” e que o juízo de Deus é a operação que faz um organismo, que impõe formas, funções, organizações para extrair um trabalho útil e tirar o poder do corpo sem órgãos, num combate perpétuo entre o plano de consistência e as superfícies de estratificação que o bloqueiam. “Trata-se, pois, para Artaud de retomar o tudo a partir do nada. E, certamente, o único meio de escapar ao Julgamento de Deus é descobrir que se é Deus em si mesmo.” (MÈREDIEU, 2011, p.946).

Seguindo essa perspectiva é necessário conectar a memória do corpo a informações que o levarão a uma autonomia criativa (VIANNA, 1990). É o ator/criador, consciente que pensar não é representar ou raciocinar, mas entendendo consciência como sua própria criação, sua *performance*. Um espiral evolutivo no tempo e no espaço, estando o corpo consciente em um atravessamento. “Não se trata de uma perda ou supressão da consciência, mas de ampliação, hiperconsciência.” (WILLER, 2008, pp. 709-722). Material poroso, aberto, capaz de gerar um produto artístico necessário, fruto de uma relação espaço temporal dinâmica e orgânica. Uma consciência corporal, sinestésica, que busca não o realismo, mas a sensibilidade da realidade plena.

Vianna e Artaud carregam em seus conceitos seus próprios resquícios do corpo sonoro. Vianna enfatiza que em cada parte de nosso corpo existe uma tensão que guarda uma memória, chamada de memória muscular. Para Artaud, essa memória corporal é chamada de Musculatura Afetiva, que corresponde a “localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 2006, p. 151). Em Artaud, descobrimos a importância de se tomar consciência das localizações do pensamento afetivo. O ator é um ser sensível, capaz de abrir seus canais de percepção. No corpo, para Vianna, este fenômeno se inicia “no momento em que se descubro a importância do solo e a ele me entrego e respeito. Esta é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para o movimento” (VIANNA, 1990, p. 78).

Depois de ficar internado em Rodez, o teatro para Artaud é essencialmente o lugar onde se refaz o corpo. O “corpo sem órgãos” é o nome deste corpo refeito e reorganizado, que uma vez libertado de seus automatismos se abre para “dançar ao inverso”. A voz bate,

cava, espeta, treme, a palavra toma uma dimensão material, ela é gesto e ato (ARTAUD, 2006). Artaud, tal como Vianna, também entende que as emoções têm bases orgânicas e é nestes apoios concretos que se situa a vida do teatro: “o segredo consiste em exacerbar esses apoios como uma musculatura que se esfolia. O resto se faz com gritos” (ARTAUD, 1984, p.170). Por isso, o corpo sem órgãos como desterritorialização do organismo.

A construção de uma *performance* é ou passa sempre por uma desterritorialização. Tais eventos se dão no corpo, ponto de tensão entre arte e vida. Por esse contexto, e entendendo que a voz só pode ser capturada em movimento, a relação entre o que está escrito e sua atualização, como um processo, é fundamental para compreender a *performance* que se realiza em leitura, pois a captura da voz poética não está apenas no significado semântico do texto, mas na tessitura do discurso poético, contaminado pela maneira como Artaud o transforma em voz. Nesse sentido, a atualização sempre implica em movência, que Zumthor (1993) compreende como o movimento, a variação entre o texto escrito e o corpo criado pelo intérprete durante a atualização.

Artaud também propunha um esquema representacional definido como a operação de um sujeito do conhecimento em direção a um objeto a ser conhecido. A poesia que se localiza na base da ação dramática. O projeto de recriação da linguagem e de construção do corpo é, necessariamente, uma ação a partir da qual há uma identificação entre poesia e vida, permitindo a atuação direta da primeira sobre a segunda. A proposta de um teatro da crueldade é “o encontro de uma materialidade da linguagem cênica, o que apontaria para uma não separação entre esta e o corpo, constituindo-se como uma linguagem do próprio corpo” (LEAL, 2005, p.53). Nesse sentido, o ator/criador é também receptor da experiência. É partir destas experiências que se observa, tanto em Artaud como em Vianna, vida e arte se fundirem e se alimentarem.

Exatamente por isso, Vianna inicia sua técnica em sua própria vida, pois considera que é o corpo quem conta nossa história – através dos músculos, da postura, do modo de andar, etc. De acordo com Vianna, o “ser humano que existe no bailarino tem que estar atento e perceber tudo lá fora. É impossível dissociar vida da sala de aula”. Muito de sua vida, suas experiências, sua visão de mundo é levado para dentro da técnica, não há como ignorar as emoções e sentimentos na sala de aula, pois “dançar é estar inteiro” (VIANNA, 1990, p.104).

Artaud avança ainda mais. Propõe que a ação do homem é o homem no conflito com o destino. Uma cultura que se constrói continuamente e que não dá para se encerrar e se fechar em livros sobre ela. Arte em vida, em movimento, em ação que se faz e se refaz nesse vir-a-ser que não conhece saciedade nem cansaço: “esse meu mundo dionisíaco de eternamente criar a si mesmo, esse meu para além do bem e do mal, sem alvo... vontade de potência” (ARTAUD, 2006, p.157).

De acordo com Artaud, ao assistir o espetáculo do Teatro de Bali, este apresentava traços de dança, canto, pantomima, música, e muito pouco do teatro psicológico, “recolocando o teatro em seu plano de criação autônoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo”. Neste atravessamento encontram-se hieróglifos, que não se referem a nada externo ou interno, mas que, a partir dos impulsos, emergem como indicadores do corpo sem órgãos. Em *O Teatro e Seu Duplo*, encontra-se a ideia de hieróglifo pretendida aqui: “é que através desse labirinto de gestos, atitudes, gritos lançados ao ar, através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras” (ARTAUD, 1984, p. 72). Assim também se dá em Vianna. O corpo é a primeira caixa de ressonância. Os movimentos se dão a partir de impulsos corporais geradores de ações vocais e de sonoridades corporais.

Finalizando as impressões deste artigo, observa-se a performance como um diário de bordo. Um caminho a ser percorrido, em um espiral, ocupando-o plena e efemeramente. Como respirar: uma única vez a cada vez, todas as vezes tão importantes quanto a única vez. A expressão vocal do performer, portanto, origina-se em ambos, conforme Zumthor, diretamente da execução do texto, da “palavra viva” no espaço cênico. É a “realidade experimentada”. O contexto sensório-motor deve aparecer ao representar um texto, deve sugerir um acontecimento: o acontecimento-texto (ZUMTHOR, 2007, p. 35; 1993, p. 221).

As tensões entre texto e escrito e oral não são simétricas, e sim, estabelecem uma relação. A escrita guarda em si as virtualidades da voz, porém só no momento da *performance* a obra é corporificada. Na peça radiofônica, que foi primeiramente composta, mas não foi transmitida, Artaud resolve publicá-la e apresenta no texto escrito a carga oral desejada na transmissão oral não realizada. Ele indica gritos, o uso de

instrumentos e usa onomatopeias e repetições na escrita do texto, entre outras referências, dirigindo o leitor, para a oralidade, para a *performance*.

Aliado a isso, é importante lembrar o contexto no qual Artaud desenvolveu sua obra, sua vida. Este contexto histórico, político, social se impregnava ao corpo de Artaud, que, por seu lado, travou sempre dura batalha com o poder e a organização emanados deste contexto. Hoje, soa quase fácil a associação entre voz e escrita, a passagem entre elas. No entanto, em sua percepção excepcionalmente aguçada da vida, o teatro de Artaud demonstra essa sensibilidade e esta oposição à dicotomia entre a letra e a voz, estabelecendo uma via de mão dupla entre elas. “Digo que existe uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada” (ARTAUD, 1984, p.51).

Vianna igualmente se propõe a perceber e compreender o processo evolutivo do corpo. O corpo é o peso sentido na experiência, é a materialização da realidade vivida, é a própria *performance*. Ele propõe um método de trabalho a partir das percepções dos espaços internos do corpo, construindo uma imagem interna. Sua dança surge das oposições entre esses espaços. Deste conflito necessário surge uma nova imagem, uma nova forma de expressão, um novo movimento, sem começo nem fim, em contínuo espiral. Essa imagem tende a se ampliar e a se definir a partir do corpo e nele gera um espaço de vida, de significação.

Parece que a noção de linguagem que pertenceria apenas ao teatro poderia confundir-se com a noção de uma linguagem no espaço, tal qual se pode produzir no palco e oposta à linguagem das palavras. Uma linguagem sonoro-imagética, múltipla em significados. (ARTAUD, 1995). Desta forma, talvez se possa alcançar “a poesia no espaço”, conforme Artaud, quando diz que o teatro não deve ser composto por palavras, mas sim de gestos articulados no espaço cênico: “as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanações sensíveis e já não apenas por seu sentido” (ARTAUD, 2006, p. 146).

No esvaziamento do corpo, na busca de um corpo sem órgãos, na recusa em dar a ele uma forma prévia, na liberação da escrita de um molde fixado pela sintaxe e pela lógica, é que se pode formular a hipótese de um fazer poético: uma via de mão dupla entre pensadores da arte e da vida que se ocupam de um novo corpo, com uma nova linguagem,

inscrevendo-se no espaço cênico como dono de seus movimentos e como criador de suas ações, de sua voz e, principalmente, de seus próprios signos dramaturgicos. O traço da memória destaca a importância da corporeidade da voz na composição do sentido do texto e neste momento os pressupostos de Vianna fortalecem a possibilidade de se utilizar a dramaturgia do corpo sonoro como referencial criativo na composição do experimento cênico pensado por Artaud.

Finalmente, a leitura da obra de ambos só se dá em *performance*, deslançando um processo de percepção poética. Em consequência, os resquícios deixados são o atravessamento causado durante a vivência desta autora diante das ideias apresentadas. É importante ressaltar o caráter contestador de Artaud e Vianna, assim como o viés paradigmático presente nos seus trabalhos. A poesia viva desses autores que se debruçam sobre a arquitetura do ator/criador é atemporal e garante a ideia de um acontecimento oral e gestual no qual se encontra um elemento irredutível: a presença de um corpo. Este entendimento leva à presença do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, no qual “a linguagem é, a uma só vez, a matéria e o agente de transformação do homem” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 12). O corpo do *performer* é produtor de poesia e de seus significados.

Talvez hoje seja o tempo no qual a linguagem Artaudiana seja compreendida. Momento em que o teatro se aproxima da *performance*, sem querer repetir palavras já fixadas em textos escritos. Uma dramaturgia corporal, a partir da escuta do espaço. Propõe-se como necessária a construção de novos sentidos, tendo o *performer* como discurso. Entre o tempo e o espaço dos olhos e ouvidos até a boca uma transfusão acontece. O que foi bebido entre letras escutadas, lidas e cheiradas, torna-se o próprio sangue, o próprio ser, a vida que se instila em sons, em imagens e movimentos. O processo de representação não se retalha em distintas linguagens apartadas; segue em signos contínuos, metamorfoseados em dramaturgias, em poesia no tempo e no espaço da *performance*. Finalmente, os resquícios possíveis da obra de Artaud e Vianna são fragmentos evocados a partir da própria biografia da autora deste texto, a *performance* possível ao atravessar os autores em questão, visualizados desta margem do texto.

Referências

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator – **Cadernos da Pós-Graduação IA/ UNICAMP** – Ano 6, v. 6. n. 1, 2002.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro de seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Linguagem e Vida**. trad. Jacó Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **O Teatro de seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. **Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus / O Teatro da Crueldade**. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DANTAS, Marta. **Surrealismo e Revolução**. Universidade Estadual de Londrina, 2011. (apostila).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. v. 1. Coordenação de trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

LEAL, Izabela. Tradução e transgressão em Artaud e Herberto Helder. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. vol. 8. n. 1 Rio de Janeiro Jan./Jun. 2006.

MARINIS, Marco. **Comprender el Teatro: lineamientos de una nueva teatrologia**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

MERÈDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. Trad. Isa Kopelman e equipe Perspectiva. S.P.: Perspectiva, 2011.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. SP: Iluminuras, 2002.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROACH, Joseph. Up Front: Kinesis: The New Mimesis. In: **Theater**, Durham, EUA: Duke University Press, 40: p.1 - 3, 2010.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

WILLER, Cláudio. Escrita Automática: uma falsa questão? In: GUINSBURG, J.; LEINER, S. Orgs. **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Recebido: 19 mar. 13 - Aceito: 26 abr. 13]