

★ ANTONIN ARTAUD: UMA BREVE ANÁLISE DA EMISSÃO RADIOFÔNICA PARA ACABAR COM O JUÍZO DE DEUS

Natasha do Lago

Possui graduação em direito e mestrado em direito penal, pela Universidade de São Paulo (USP). Aluna do 4º semestre do curso de habilitação profissional técnica do Teatro-escola Célia Helena.

Palavras-chave

Antonin Artaud.
Para acabar com o juízo de deus.
Teatro da Crueldade.

Keywords

Antonin Artaud.
To End God's Judgment.
Theater of Cruelty.

Resumo: Este artigo realiza uma breve análise da obra *Para acabar com o juízo de deus*, destacando aspectos históricos do contexto em que Antonin Artaud se situa e características biográficas que diferenciaram sua produção artística.

Abstract: This article makes a brief analysis of the work *To End God's Judgment*, highlighting historical aspects of the context in which Antonin Artaud is located and biographical characteristics that differentiated his artistic production.

Introdução

O teatro de Antonin Artaud evoca reações humanas primitivas, utilizadas de forma a despertar no espectador sensações elementares que não se limitam às formas correntes de linguagem.

Essa abordagem dramática foi classificada como Teatro da Crueldade, que se traduz de forma especialmente concreta na obra *Para acabar com o juízo de deus*, uma emissão radiofônica produzida por Antonin Artaud pouco tempo antes de sua morte, em 1948.

Neste artigo, essa produção será analisada tendo em vista as concepções de teatro de Artaud, apresentando, brevemente, a proposta metafísica de suas obras.

Para tanto, além desta introdução, o artigo se divide em (1) contexto histórico francês no período em que Antonin Artaud se situa; (2) análise biográfica; (3) descrição da obra analisada; e (4) considerações finais.

1. Contexto histórico

A produção artística de Antonin Artaud se situa, principalmente, no período que se seguiu à Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), vencida pela França e seus aliados e com resultados severos para a Alemanha, que foi obrigada a ceder territórios e a indenizar os países vencedores.

Além dos confrontos característicos, esse período foi marcado pela ascensão do socialismo, impulsionado pela Revolução Russa de 1917 e pautado pela luta de classes, com discursos que expõem a desigualdade e denunciam os ideais burgueses.

Em 1939, eclode a Segunda Guerra Mundial, opondo novamente a Alemanha aos países que haviam vencido a Primeira Guerra, além da União Soviética.

Em maio de 1940, a Alemanha invade a França. Dias depois, é assinado armistício dividindo o país em dois: a zona ocupada pelos nazistas e a zona não ocupada, com capital na cidade de Vichy

e governada pelo Marechal Philippe Pétain, que se submeteu às exigências da Alemanha até a ocupação pelos nazistas em 1942.

A Segunda Guerra Mundial apenas teve fim em 1945, quando, após a explosão de bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, o Japão se rendeu incondicionalmente aos Estados Unidos.

As tensões presentes no período entreguerras e as consequências, em si, dos combates travados no continente europeu moldaram significativamente a primeira metade do século XX.

Como explicam Thiago Ranniery Moreira de Oliveira e Marlucy Alves Paraíso:

‘O terrível século XX’, nas palavras de Hobsbawn (1995, p. 14), foi o século mais assassino de que temos notícias tanto em registro, escala e frequência das guerras que o preencheram, como também pelo volume único das catástrofes que produziu desde as maiores fomes da história ao genocídio sistemático. A crueldade tornou-se um nome comum para muitos tipos de experiência que a nossa cultura produziu, costumeiramente associadas à carnificina, ao canibalismo, à violência e ao terror humano de todo o dia. (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2013: 616)

Esse contexto influenciou a produção teatral e artística da época com temas de natureza política e social, distanciando-a da estética realista que predominava até o início do século XX.

Além de propostas mais engajadas, como o Teatro Épico de Bertolt Brecht¹, no entanto, é também nesse período que surgem correntes como o Surrealismo e o Teatro do Absurdo², que se afastam de maneira mais radical das propostas cênicas então vigentes.

Segundo Odette Aslan:

Se o positivismo, o racionalismo, a arte abstrata, as doutrinas revolucionárias, contribuíram para gelar os arroubos românticos, é preciso levar em conta o fato de que os descobridores de subterrâneos freudianos quiseram remontar às fontes do instinto e li-

berar as forças emocionais, quiseram deixar de lado as dificuldades que provocam a inibição, voltar ao ‘homem primitivo’. (ASLAN, 2005: 251).”Embora tenha rompido com o movimento por se recusar a engajar-se politicamente, Antonin Artaud é geralmente classificado como um artista surrealista”. (ASLAN, 2005).

O termo “surrealismo”, que já se explica por si só, foi “cunhado por André Breton com base na idéia de ‘estado de fantasia supernaturalista’ de Guillaume Apollinaire”, trazendo “um sentido de afastamento da realidade comum” que se relaciona “diretamente ao uso livre que os artistas fazem da obra de Sigmund Freud e da psicanálise, permitindo-lhes explorar nas artes o imaginário e os impulsos ocultos da mente.”³ Segundo E. H. Gombrich, para os surrealistas, a arte nunca poderia ser produzida pela razão (GOMBRICH, 2006).

No teatro, essa tendência começa a se expressar com a peça *Mamas de Tirésias*, escrita por Guillaume Apollinaire em 1917 (BARBOSA, 2011), e se projeta no denominado Teatro da Crueldade, criado por Antonin Artaud.

Como explica Antônio Januzelli, “para Artaud, o verdadeiro teatro, lugar onde o teatro se transmuta em coisas, é a encenação: não mais uma linguagem literária, mas uma linguagem física que abrange tudo o que pode ser expressado materialmente num palco, e cuja finalidade, antes de mais nada, é atingir os sentidos” (JANUZELLI, 1986: 18). A cena deve ser para o espectador como “uma perigosa terapia da alma” ao lhe oferecer “expressões diretas de seus sonhos e obsessões, liberando-lhe as forças subconscientes para que ele retorne mais puro à sua existência” (JANUZELLI, 1986: 19).

A “crueldade”, no entanto, não significa simplesmente uma expressão de sadismo ou dor:

Há anos no teatro estamos lendo Antonin Artaud, explicando, comentando, buscando compreendê-lo, tentando manter viva uma obra que quis ‘acabar com as obras-primas’ (ARTAUD, 1983) e pensar

o teatro em alguma das direções que ele apontou. Porém, há anos as imagens difusas de Artaud e do Teatro da Crueldade têm construído uma espécie de muro estéril em torno de seus textos, criando sobre a crueldade uma imagem de pensamento largamente confundida com sangue, trucidamento e perversão. É o próprio Artaud (2006, p. 177) que alerta sobre o uso do termo: ‘não se trata, nessa crueldade, nem de sadismo, nem de sangue [...]. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo [...] e não no sentido que geralmente lhe é atribuído’. Artaud (2006, 119) continua, ‘uso crueldade no sentido de vida, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter’. A crueldade é a própria vida, outro nome para vida, na medida em que, toda força, a cada instante, distende a vida até o limite constituindo formas – ‘disse crueldade como teria dito vida’ (ARTAUD, 1978: 137). (OLIVEIRA; PARAÍSO, 2013: 618)

E essa concepção não deixa de ter um elemento social na medida em que Artaud contesta os valores da sociedade burguesa que predominavam no teatro realista (SHAFER, 2013).⁴

O Teatro da Crueldade “rejeita não somente as características do teatro tradicional, mas também, de modo geral, a racionalidade da sociedade ocidental, propondo as bases para um novo teatro e para uma nova maneira de apreensão do mundo, que remeta ao nível pré-verbal da psique humana.”⁵ A expressão “‘crueldade’ se refere aos meios pelos quais o teatro pode abalar as certezas sobre as quais está assentado o mundo ocidental – a começar pela própria linguagem.”⁶

Com base nessas premissas, Antonio Januzelli define, então, cinco principais objetivos para o Teatro da Crueldade: (i) “ampliar ao infinito as fronteiras da chamada ‘realidade’”; (ii) “pulverizar e desorganizar as aparências, derrubando todos os preconceitos e fazendo emergir as verdades secretas”; (iii) “produzir imagens físicas violentas, baseadas na ideia de ações extremas que ataquem

a sensibilidade do espectador por todos os lados”; (iv) “tirar o homem do marasmo e da inércia, liberando-lhe o inconsciente recalçado”; (v) “convidar o espírito humano e partilhar de um delírio que lhe exalta e revigora as energias, recuperando-as para que criem ‘definitivamente a ordem da vida e lhe aumentem o valor’” (JANUZELLI, 1986: 19).

2. O autor

Antonin Artaud foi ator, diretor de teatro, escritor, dramaturgo, teórico, poeta, ator de cinema e elaborou pinturas e desenhos (SHISHIDO, 2015).

Nasceu em Marselha, na França, no dia 4 de setembro de 1896. Foi o primeiro de nove filhos de Euphrasie Nalpas e Antoine-Roi Artaud, sendo um dos três que conseguiram sobreviver à infância.

Aos quatro anos de idade, Artaud contraiu meningite, o que abalou suas condições de saúde pelo resto da vida.⁷ O autor também possuía problemas mentais.

De acordo com David Shafer, Artaud foi enviado para Paris por seus pais em 1920, para tratamento psiquiátrico (SHAFER, 2013). Em Paris, no entanto, os distúrbios de que sofria não foram vistos, inicialmente, como algo grave, mas, pelo contrário, como sinal de sua genialidade (SHAFER, 2013: 541).⁸ Isso mudou com o passar do tempo.

Em 1921, Artaud se inicia como ator na trupe L’Atelier. No ano seguinte, conhece a atriz romena Génica Athanasiou e se apaixona por ela, destinando-lhe cartas que, mais tarde, foram reunidas em livro (CABRAL, 2011, on-line).

Nas próximas duas décadas, a obra de Artaud passou a se definir por uma expressiva obsessão de não-pertencimento, caracterizada por uma existência puramente física, mas dissociada do seu verdadeiro “eu” (SHAFER, 2013: 541). Esse comportamento foi diagnosticado como esquizofrênico por médicos que o estudaram tempos depois (ASLAN, 2005: 253).

Para Artaud, todavia, o pensamento deveria ser puro, sem limitações de linguagem, cultura ou racio-

nalidade,⁹ o que por vezes dificultava sua capacidade de expressão. Para ele, “era difícil encontrar palavras, escrever com continuidade. Sentia o pensamento escapar-lhe, como dizia” (ASLAN, 2005: 252).

Na biografia ficcional de Van Gogh, Artaud se contrapõe inclusive ao discurso psiquiátrico, “nascido para arrancar na base o impulso de rebelião presente em todo gênio” (FERNANDES, 1995, p.12). Como explica Sílvia Fernandes, para o autor, “tanto o gênio quanto o louco, definidores de um além e um aquém do humano, seriam mal aceitos por representarem um desafio à normalidade convencional” (FERNANDES, 1995: 12), daí a necessidade de isolá-los em hospitais psiquiátricos.

Em 1924, Artaud chega a integrar o movimento surrealista, mas se distancia dele dois anos depois “por razões filosóficas e também políticas” (CABRAL, 2011, on-line):

De um lado, conforme explica o filósofo, professor e autor de *Antonin Artaud, meu próximo* (Pazulin, 2007), André Queiroz, os surrealistas estavam por demais envolvidos com as descobertas da psicanálise, na época. ‘Com o inconsciente como campo alargado no qual o sujeito psicológico redefine os territórios de seu domínio’, teoriza o autor.

E, de outro, aproximaram-se do Partido Comunista Francês, decisão da qual Artaud também discordou e por isso acabou expulso do grupo. ‘Artaud rompeu com essa aliança porque achava que o marxismo trazia a ideia de transformação do homem, mas não da vida’, arremata Alex Galeno. (CABRAL, 2011, on-line).

Nas palavras de Artaud, “se você quiser fazer um teatro para defender ideias, políticas ou outras, não o seguirei nesse caminho. No teatro só me interessa o que é essencialmente teatral, servir-se do teatro para lançar qualquer ideia revolucionária (exceto no domínio do espírito) parece-me do mais baixo e mais repugnante oportunismo” (ARTAUD *apud* ASLAN, 2005: 257).

Entre 1927 e 1929, Artaud dirigiu, em con-

junto com Roger Vitrac, o Teatro Alfred Jarry (ASLAN, 2005: 252).

Tendo assistido, em 1931, a representações do teatro balinês na França, Artaud passa a se inspirar nele para criar um teatro metafísico: o dramaturgo “sonha com uma ascese purificadora, com um rito a ser reinventado, com um mistério de Elêusis. O palco deve tornar-se um local onde se está em perigo, onde a cada noite se passa algo único, que leva a ganhar ‘corporalmente algo tanto a quem atua quanto a quem assiste” (ASLAN, 2005: 255).

Segundo David Shafer, essa exposição à cultura não ocidental representava para ele o tipo mais autêntico de expressão da condição humana, justamente por sua natureza primitiva e visceral (SHAFER, 2013: 547).

Entre 1930 e 1935, Artaud passa a registrar essas impressões em textos que seriam publicados em 1938 na obra *O teatro e seu duplo*.¹⁰ De acordo com Odette Aslan:

O teatro se torna, tanto para Artaud como para seu espectador eventual, uma perigosa terapia da alma. É preciso levar à cena ‘a noção de uma vida apaixonada e convulsiva’, é preciso ser místico, exaltar ou seduzir o espectador, destampar sua selvageria para que volte mais puro para a vida real, é preciso impingir-lhe uma representação cruel, quase fazê-lo gritar, não deixá-lo sair intacto. Utilizar a magia, a feitiçaria. Dirigir todos os meios cênicos em função dessa ação alucinatória sobre o espectador. Não haverá separação entre o palco e a platéia, o espetáculo envolverá o público. Este, sentado em cadeiras móveis – não forçosamente confortáveis – poderá acompanhar ações simultâneas. Ele será assaltado por vibrações sonoras, sons trepidantes, jogos de luz que produzem ‘uma fuzilaria de flechas de fogo’. Participará de uma deflagração que não será idêntica a cada representação. (ASLAN, 2005: 256).

Segundo o Dr. Armand-Laroche, a condição psiquiátrica de Artaud foi determinante para sua obra: ele, na verdade, “fazia espetáculo com sua lou-

cura”, dificultando traçar a fronteira entre o gênio e a doença (ASLAN, 2005: 261).

Artaud foi internado diversas vezes em asilos psiquiátricos entre 1937 e 1946, submetendo-se inclusive a tratamentos de eletrochoque.

A emissão radiofônica *Para acabar com o juízo de deus* foi gravada logo após esse período, entre 22 e 29 de novembro de 1947, e seria inicialmente reproduzida no dia 2 de fevereiro de 1948, o que acabou não acontecendo.

Em janeiro de 1948, Artaud foi diagnosticado com câncer colorretal e morreu pouco depois, em 4 de março de 1948, em uma clínica psiquiátrica.

3. A obra

Para acabar com o juízo de deus é uma emissão radiofônica composta por diversos sons pouco usuais que se inserem na proposta metafísica que Artaud imprimia ao seu teatro.

A emissão se divide em quatro “títulos” e um *Post Scriptum*: (i) o “Rito de Sol Negro dos Tutuguris”; (ii) “A abolição da cruz”; (iii) “A busca da fecalidade”; e (iv) “A questão que se coloca...” (ARTAUD, 1947).

Em “Rito de sol negro”, Artaud descreve o que parece ser mesmo um ritual: no pé de uma “encosta amarga”, abre-se um círculo de seis cruzes (ARTAUD, 1947); o rito é o novo sol passar “através de sete pontos antes de explodir no orifício da terra” (ARTAUD, 1947); há seis homens, “um para cada sol”, e um sétimo homem, “que é o sol cru vestido de negro e carne viva” e também um cavalo (ARTAUD, 1947). No “dilaceramento de um tambor e uma trombeta longa”, esses homens se levantam do chão, brotando como “girassóis”, e o último sol chega a galope “a toda velocidade”, com um homem nu e virgem conduzindo-o (ARTAUD, 1947).

No título seguinte, a emissão sinaliza que “o rito é precisamente A Abolição da Cruz: quando terminam de girar arrancam as cruzes do chão e o homem nu a cavalo ergue uma enorme ferradura banhada no sangue de uma punhalada” (ARTAUD, 1947).

Em *A Busca da Fecalidade*, Artaud inicia equiparando o homem a seus produtos fisiológicos:

Onde cheira a merda
cheira a ser.
homem podia muito bem não cagar,
não abrir a bolsa anal
mas preferiu cagar
assim como preferiu viver
em vez de aceitar viver morto.
Pois para não fazer cocô
teria que consentir em
não ser,
mas ele não foi capaz de se decidir a perder o ser,
ou seja, a morrer vivo.
Existe no ser
algo particularmente tentador para o homem
algo que vem a ser justamente
COCÔ
(AQUI RUGIDO)
(ARTAUD, 1947).

Mais adiante, Artaud insere frases que parecem se inserir no ritual de que falava o título anterior, ainda na temática dos excretos humanos: “reche modo”, “to edire”, “de za”, “tau dari”, “do padera coco” (ARTAUD, 1947).

Logo na sequência, Artaud diz que, “então”, “o homem recuou e fugiu” (ARTAUD, 1947) e os animais o devoraram. Isso, porém, não seria uma violação: o homem gostou disso “e também aprendeu a agir como animal e a comer seu rato delicadamente” (ARTAUD, 1947).

Artaud, então, se pergunta de onde viria essa “sórdida abjeção”: “Do fato de o mundo ainda não estar formado ou de o homem ter apenas uma vaga ideia do que seja o mundo querendo conservá-la eternamente?” (ARTAUD, 1947). E responde que dois caminhos se abriam para o homem, o do infinito de fora e o do infinito de dentro:

E ele escolheu o ínfimo de dentro
onde basta espremer
o pâncreas,
a língua,

o ânus,
ou a glândula.
E deus, o próprio deus espremeu o movimento.
(ARTAUD, 1947).

Surge, então, novo questionamento: “*é deus um ser*”? E Artaud responde que, se o for, “*é merda*” e, se não o for, “*não é*”; ele simplesmente não existe, “*a não ser como vazio que avança com todas as suas formas*” (ARTAUD, 1947), como uma infestação de piolhos.

Após renegar a missa e o batismo, Artaud afirma que “*não existe ato humano no plano erótico interno que seja mais pernicioso que a descida do pretensu Jesus-cristo nos altares*” (ARTAUD, 1947):

Ninguém me acredita
e posso ver o público dando de ombros
mas esse tal cristo é aquele que
diante do percebejo deus
aceitou viver sem corpo
quando uma multidão
descendo da cruz
à qual deus pensou tê-los pregado há muito tempo,
se rebelava
e armada com ferros,
sangue,
fogo e ossos
avançava desafiando o Invisível
para acabar com o JULGAMENTO DE DEUS
(ARTAUD, 1947).

Artaud, então, inicia o quarto e último título, dizendo que “*A questão que se coloca...*” é sabermos se “*atrás da ordem deste mundo existe uma outra*” (ARTAUD, 1947), que desconhecemos.

Questiona-se, na sequência, o que seriam o “*infinito*” e a “*consciência*”: “*infinito*”, “*uma palavra que usamos para designar abertura da nossa consciência diante da possibilidade*” inesgotável e desmedida (ARTAUD, 1947); “*consciência*”, algo que “*não o sabemos com certeza*”, mas que parece estar “*ligada em nós ao desejo sexual e à fome*”, um “*apetite de viver*”, como “*se não houvesse gente que*

come sem o mínimo apetite e que tem fome” ou “*os que têm fome sem apetite*” (ARTAUD, 1947).

Logo depois, Artaud descreve “*o espaço do possível*” como “*um grande peido*” (ARTAUD, 1947), registrando suas impressões sobre a natureza aprisionadora e insuficiente da linguagem, que são exploradas até o final do título, quando o corpo faz tudo explodir:

Então
o espaço do possível
foi-me apresentado
um dia
como um grande peido
que eu tivesse soltado;
mas nem o espaço
nem a possibilidade
eu sabia exatamente o que fossem,
nem sentia necessidade de pensar nisso,
eram palavras
inventadas para definir coisas
que existiam
ou não existiam
diante da
premente urgência
de uma necessidade:
suprimir a ideia,
a ideia e seu mito
e no seu lugar instaurar
a manifestação tonante
dessa necessidade explosiva.
(ARTAUD, 1947).

No “*Post Scriptum*”, Artaud se pergunta “*quem sou eu*” e “*de onde venho*”, finalizando a emissão radiofônica:

Sou Antonin Artaud
e basta eu dizê-lo
como só eu o sei dizer
e imediatamente
verão meu corpo atual
voar em pedaços
e se juntar
sob dez mil aspectos
notórios

um novo corpo
no qual nunca mais
poderão
me esquecer.
(ARTAUD, 1947).

4. Considerações finais

A emissão radiofônica *Para acabar com o juízo de deus* cumpre bem o intento a que aparentemente se propõe: por meio de sons estranhos, Artaud transmite sua perplexidade com o aprisionamento inerente à linguagem e mostra que a expressão vai muito além do encadeamento lógico de palavras.

Na versão original, “ele fez ouvir sons inabituais, orgânicos e até o inumano, tragicamente inspirados. Urros, exorcismos, saíam de sua garganta como se uma alma procurasse uma saída desesperada fora das palavras. Pontuado com címbalo, um diálogo de gritos (com Roger Blin), considerado como a conversa de dois macacos dentro de uma jaula em um dia de tempestade, durava mais de cinco minutos” (ASLAN, 2005: 269).

David Shafer enxerga ainda nessa obra uma expressão do entendimento de Artaud do que seria um “*corpo sem órgãos*”, puro, que poderia enfim liberar a mente das reações involuntárias de seus componentes (SHAFER, 2013)¹¹. Essa também é a leitura de Maxime Philippe (PHILIPPE, 2014).

A gravação de *pra dar um FIM NO JUÍZO de deus*, do Teatro Oficina Uzyna Uzona em Brasília, por sua vez, causa perplexidade e traduz em termos mais atuais as propostas de Artaud.

Em duas horas, o grupo de atores dirigido por José Celso Martinez Corrêa (além dele próprio) interpreta a emissão radiofônica com recursos que traduzem a “crueldade” na acepção de Artaud: rituais de candomblé são encenados, um dos atores se masturba, outro faz cocô ao vivo, coleta-se sangue em pleno palco, alguém come o que parece ser uma imitação de rato etc.

Em entrevista dada ao *Jornal A Cidade* em abril de 2015, José Celso explica:

“A preparação para as ações anímicas fisiológicas resume-se na concentração. Vem do próprio

sentido sensorial e anímico da peça. Artaud fez esta peça para ser transmitida pela Rádio Nacional Francesa, no dia 2 de fevereiro de 1948, dia de Iemanjá, mas a emissão foi proibida na época. Porém foi gravada e hoje pode ser ouvida facilmente na internet. Mas a encenação que criamos, como toda encenação teatral, exige a incorporação física do verbo. No teatro, o verbo tem de se tornar carne. Pascoal da Conceição, que fez a peça em 1997, trabalhou bastante em sua alimentação e também em sua fisiologia nos dias de fazer a peça, pois ele, como se sabe, defeca em cena para os produtos ‘sintéticos de reposição da natureza inventados pelos americanos.’”

O jovem ator Roderick Himeros masturba-se e faz sua emissão de sêmen concentrado na peça, assim como oferece suas grossas veias para o ‘Rito do Tutuguri’, a partir de sua Paixão por Artaud e por sua profissão: o teatro. Cada ator tem uma maneira de ativar sua fisiologia por sua imaginação criadora. Não se trata de uma ‘técnica’. É uma atuação de seu corpo, isto é, com seu sangue, vísceras cerebrais, cardíacas, intestinais e nervosas. (VIEIRA) (José Celso em entrevista para Matheus Vieira, 2015).

O viés político que José Celso incorpora à adaptação, no entanto, encenada às vésperas do *impeachment* da ex-Presidente Dilma Rousseff, distancia-se da proposta de Artaud na medida em que o autor entendia inadequada a instrumentalização do teatro para qualquer outro fim que não fosse o domínio do espírito.

Ainda assim, o objetivo de criar uma interação com os espectadores e forçá-los a encarar a realidade orgânica e crua de seus próprios corpos é plenamente atendido.

O mesmo ocorre com a desconstrução da linguagem: muito mais que o texto decorado pelos atores, há diversos outros sons, guturais às vezes, que expressam a proposta cênica de “atuação total”.

Trata-se, enfim, de uma proposta inovadora e bastante particular. ☆

Referências

- ANTONIN Artaud. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud#cite_note-authors-4>. Acesso em: 06 jun. 2019.
- ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o julgamento de deus**. Disponível em: <<http://escolanomade.org/2016/02/19/artaud-para-acabar-com-o-julgamento-de-deus/>>. Acesso em: 06 de Jun. 2019.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica / problema da ética. [L'acteur au XXe siècle – Evolution de la technique / Problème d'éthique]. Tradução: Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005. 363 p. (Estudos, 119). ISBN 8527303787.
- BARBOSA, Maria Aparecida. **Teatro Surrealista: Anotações sobre Goll**. Disponível em: <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e-edicao-n-003/teatro-surrealista-anotacoes-sobre-goll-maria-aparecida-barbosa/>>. Acesso em: 06 jun. 2019.
- CABRAL, Ivam. **Antonin Artaud**. Disponível em: <<http://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/ivam-cabral-e-o-teatro-de-artaud/>>. 2011. Acesso em: 06 jun. 2019.
- FERNANDES, Sílvia. In: ARTAUD, Antonin, 1896-1948. **Linguagem e vida**. [Oeuvres complètes]. Tradução: J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995. 290 p. (Coleção Perspectivas), p. 12.
- GOMBRICH, E. H. **The story of Art**. Phaidon, 2006.
- JANUZELLI, Antonio Luiz Dias. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Ática, 1986. 96 p. (Série princípios; 64). ISBN 8508011695.
- OLIVEIRA, Thiago Rannieri Moreira de; PARAÍSO, Marlucy Alves. Currículo, cultura e crueldade: para compor uma ética com Antonin Artaud e o teatro. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 31, n. 2, p. 615-644, jul. 2013. ISSN 2175-795X. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2013v31n2p615>>. Acesso em: 06 jun. 2019. doi:<<https://doi.org/10.5007/2175-795X.2013v31n2p615>>.
- PHILIPPE, Maxime. **Antonin Artaud et la « surréaliste »**, 2014. *Contemporary French and Francophone Studies*, 18:3, 280-288. DOI: 10.1080/17409292.2014.906199.
- Pra dar um FIM NO JUÍZO de deus. **Teatro Uzyna Uzona**. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iGP7H-p3XhE>>. Acesso em: 06 jun. 2019.
- SHAFER, David. **Through A Glass, Darkly? Antonin Artaud Through an Existentialist Prism, Contemporary French and Francophone Studies**, 2013,17:5, 539-549, DOI: 10.1080/17409292.2013.844495.
- SHISHIDO, Cesar Augusto de Oliveira. **O teatro e seu duplo de Antonin Artaud**: uma outra cena do inconsciente. 2015. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.8.2015.tde-29092015-154955. Acesso em: 06 jun. 2019.
- SURREALISMO. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3650/surrealismo>>. Acesso em: 06 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- TEATRO da Crueldade. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>>. Acesso em: 06 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- TEATRO do Absurdo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>>. Acesso em: 06 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- TEATRO Épico. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>>. Acesso em: 06 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- VIEIRA, Matheus. **A nova cria do Zé**. Disponível em: <<https://www.acidadeon.com/ribeiraopreto/lazerecultura/NOT2,1049449,A+Nova+Cria+do+Ze.aspx>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

Notas

- Segundo informação disponibilizada pela Enciclopédia do Itaú Cultural, “o Teatro Épico surge com o trabalho prático e teórico de Bertolt Brecht. Trata-se do resgate de um termo antigo para conceituar uma nova linguagem cênica. Essa é substancialmente organizada a partir de textos que abordam os conflitos sociais sob uma leitura marxista, encenados pelo método do Distanciamento”. **TEATRO Épico**. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>>. Acesso em: 06 jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.
- “Teatro do Absurdo é uma expressão cunhada pelo crítico inglês Martin Esslin (1918 – 2002) no fim da década de 1950 para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista. Trata-se, porém, não de um movimento teatral organizado tampouco de um gênero, mas de uma classificação que visa colocar em destaque uma das tendências teatrais mais importantes da segunda metade do século XX.” **TEATRO do Absurdo**. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>>. Acesso em: 06 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.
- SURREALISMO**. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3650/surrealismo>>. Acesso em: 06 de Jun. 2019. Verbete da Enciclopédia.
- De acordo com David Shafer: “There is a social class element to all this—not class as conventionally understood in reference to socio-economic dominance, but class as it refers to cultural

authority. That said, it's not as if the two are unrelated. In 'Ideology and the Ideological State Apparatuses,' French philosopher Louis Althusser hypothesizes that several different 'ideological state apparatuses' have created a representational reality that underpins the dominant class's political and economic authority; its efforts at achieving consensus for its legitimacy is thus facilitated through its tacit dissemination of values, beliefs, and ideals. For Artaud, it was this very cultural hegemony that contradicted the principles touted and spread by the west. In delegitimizing the development of western cultural forms and norms, Artaud launched a holistic full-throttled assault on bourgeois dominion; control over culture was not only the basis for bourgeois authority, but was the undergirding for the French Third Republic's imperialistic mission civilisatrice; western, and specifically French, triumphalism was both its calling card and a self-referential affirmation of its supremacy. In a disfigurement of the national discussion, Artaud challenged the inherent superiority of western cultural expression, dissemination of knowledge, corporeality, rituals, practices, and ideals; the thoroughness of bourgeois domination can be glimpsed in existent society's doxa, the assumed natural values of a society that provides a self-evidentiary justification for the existent social order. Artaud's concept of revolution was riveted on the individual's psychic liberation, obtuse and impractical as that may seem; deliberately he repudiated revolutionary models that were limited solely to the redress of material inequality as too wed to Western, and thus bourgeois, objectives and paradigms. In the Artaudian cosmos, revolution was a purifying experience, a rebirth and reorientation of the individual ('Point Final' 73-74). (SHAFER, David. *Through A Glass, Darkly? Antonin Artaud Through an Existentialist Prism, Contemporary French and Francophone Studies*, 2013, 17:5, 539-549, DOI: 10.1080/17409292.2013.844495, 2013, pp. 547/548).

- 5 TEATRO da Crueldade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>>. Acesso em: 06 jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia.
- 6 TEATRO da Crueldade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>>. Acesso em: 06 jun. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

- 7 ANTONIN Artaud. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud#cite_note-authors-4>. Acesso em: 06 de jun. 2019.
- 8 Conforme escreveu David Shafer: "Antonin Artaud arrived at Paris in 1920, sent by his parents for some psychiatric therapy. France, of course, had just emerged from the catastrophe of the First World War, so you will have to forgive it for some confusion discerning between sanity and lunacy; and Artaud's unconventionalities were not only indulged, but seen as an index of his creative genius" (SHAFER, 2013: 541).
- 9 Segundo David Shafer: "Pure, unadulterated, unfiltered thought was, for Artaud, the marker of the essence of being. Artaud struggled with his inability to complete his thoughts outside of the intervention of language, culture, reason, and other predeterminative influences. All of this posed an existentialist dilemma for Artaud, as he believed thought and being to be inextricably connected. Unable to detach himself from interruptions in his thought (or, as he called them, 'miscarriages'), his inability to express himself became a signifier of a deeper ontological disconnect, one in which, in the words of Naomi Greene, 'his very being depended upon finding the words he needs' (71-72). You see, for Artaud, any piece of cultural production that does not emanate from the essence of its creator is inauthentic; and, furthermore, the corollary to this is that one's essence is contingent on one's cognitive-communicative authenticity, as measured by one's reconciliation of body and soul. Hence, in a way, for Artaud, his ability to connect with others was not so much a function of his own individual consciousness as it was the result of predetermined culturally constructed phenomena that made him a stranger to himself." (SHAFER, 2013: 542)
- 10 ASLAN, Odette, 2005, p.252.
- 11 "In one of his last writings, Artaud introduced the expression "body without organs" (104; volume XIII), the desire for a body liberated from obstructions later lifted and more fully explored by Felix Guattari and Gilles Deleuze. In the closing lines of one of his last writings, "To be done with the judgment of God," Artaud ruminated on the construction of a body without organs, a body which would, at last, liberate the mind from the involuntary responses of internal organs; the purity of natural flows achieved without the corruptive mediatory functioning of organs is parallel to the destruction and reconstruction of any barrier to pure, organic matter." (SHAFER, 2013: 543).