

A INFLUÊNCIA DA POÉTICA ARTAUDIANA NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Professora. Carla Medianeira Antonello (UnB)¹

1. Breve Contexto da Evolução Cênica

Para uma compreensão da época de atuação de Antonin Artaud (1896 – 1948) sentiu-se a necessidade de sinalizar os principais acontecimentos históricos da evolução da linguagem teatral e como o artista cênico contribuiu e vem influenciando essa transformação. De acordo com Jean Jacques Roubine (1998), a encenação cênica passa a gozar de uma liberdade se partimos do pressuposto de que o texto dramático predomina e, dessa forma, é considerado o principal elemento para o sucesso de uma montagem. Para o autor “convencionou-se adotar como ponto de partida o ano de 1887, quando Antoine fundou o Théâtre-Libre” (1998, 14) e realizou encenações na linha do naturalismo, preocupando-se em levar a cena numa realidade ao extremo.

No entanto, conforme Roubine (1998), seria muito reduutivo analisar uma eclosão tendo em vista somente uma referência. Esse momento artístico-histórico foi muito febril, com a quebra de fronteiras e a possibilidade de uma comunicação mais globalizada. Esses elementos, juntamente com o surgimento da iluminação elétrica, são fatores motivadores para a visão de uma encenação em que os elementos do teatro passam a ser valorizados como um todo, em detrimento do texto como centralizador.

A autora Odete Aslan, no livro **O Ator no Século XX** (1994), recupera essas transformações na perspectiva do trabalho do ator e realiza uma divisão didática para contextualizar a linha histórica de evolução e suas influências. Considera duas formas de interpretação. A primeira que abrange o período a partir de 1850, com o Regnier Conservatório e Juvet Conservatório, Dalcroze, Delsarte, e chega até os Coreógrafos americanos, Copeau e Cartel. E a segunda forma de interpretação, o naturalismo e o Sistema de Stanislavski, de Lês Meininger e Stanislavski, que se desenvolve até os Sistema de Mikhail Tchekhov.

Na segunda parte, a autora descreve os fatores de ruptura no Século XX, as influências da psicanálise (Freud) e as reações contra o naturalismo. Assim como a herança de movimentos como Simbolismo, Expressionismo, Futurismo, Dadaísmo e o Surrealismo.

Outro fator por ela analisado e de grande valor para a renovação do teatro ocidental foi o interesse despertado pela cultura do oriente, que exerceu grande fascinação nos autores aqui estudados: Artaud e Grotowski. O teórico Martin Esslin (1978), por exemplo, comenta que o fato de Grotowski ter ido estudar no oriente foi incisivo para a sua sistematização teatral que é próxima a que arrebatou e inspira o processo criativo de Artaud.

Além, dessas influências, a autora Aslan não poderia deixar de citar a tendência do Teatro Político na perspectiva de uma mudança social, representada por Meyerhold, Piscator e Jessner, e o Distanciamento Brechtiano.

Nessa agitação, de acordo a estudiosa, um aspecto muito significativo é o da revisão do espaço com Craig, Appia, Fuchs, Construtivismo, Bauhaus, Gropius, Okhlopkov e Espaço Maleável. Mais adiante da arte teatral em si, têm-se o Áudio Visual: Cinema, Teatro Radiofônico, Televisão e Teleteatro.

A terceira parte, que denominou de expressão contemporânea, está presente em Strasberg, novamente a Psicanálise, o Living Theatre, Artaud (transe) e Grotowski, Documento, Agit-prop e Guerrilha, Espaço Maleável e Projeção Sonorização.

¹ Carla Medianeira Antonello
Universidade de Brasília, Instituto de Artes – IDA.
carlantonello@gmail.com

Na trajetória artística² constroem-se outros movimentos que Artaud não contempla, como o Teatro Antropológico, a linguagem da Performance e seus vários desdobramentos (Happenings, a Body Art, entre outros). O próprio conceito de teatro Pós-Dramático de Hans-Thyges Lehmann (2003), que propõe a criação de uma definição para qualificar as novas formas do fazer teatral, na compreensão de espaço, tempo e texto, que não se atém num modelo rígido e fixo. Algumas experiências cênicas trabalham a partir de várias referências, dificultando uma padronização em termos de ser ou não teatro, ou se poderia ser performance a difícil linha tênue dessas linguagens.

Este debate entre o tradicional e o novo, e a tentativa de estabelecer e gerar referenciais, é uma das características presentes na arte moderna e pós-moderna e decorre do desafio frente às convenções estabelecidas, para propor modificações constantes, como descreve Gassey (1991, 22): “o fato de que algumas coisas acabam é condição para que outras nasçam”.

Diante desta reflexão, pode-se dizer que a virada do Século XIX para o XX foi um marco bem preciso de muitas buscas para a realização artística, um descontentamento com o que estava sendo feito e a necessidade de perfazer outros caminhos diante do conhecimento preconcebido.

2 – A Influência da Poética de Artaud

Nesse sentido, escrever um ensaio sobre as idéias teatrais de Artaud e seus reflexos na sistematização proposta por Jerzy Grotowski (1933 – 1999), e no teatro contemporâneo, pode ser considerado um ato de incitamento, pela complexidade que a aspiração propõe. Deve se esclarecer que um dos diferenciais entre estes teóricos é que o primeiro realizou elucubrações e o segundo conseguiu colocar em prática suas propostas. E isto é complexo na medida em que, segundo alguns estudiosos, Grotowski, no que se refere às influências de Artaud³, só as teria conhecido em 1964, depois de traçar o seu próprio referencial artístico.

Uma das comparações que pode ser estabelecida entre esses artistas cênicos está ligada à vida e obra e à construção imagética de como eles se inseriram no mundo teatral. Entretanto, em Artaud o radicalismo é bem mais ostensivo, por problemas decorrentes de saúde e também por não se adequar à convenção social vigente. Ele acabou refém das experiências da psiquiatria, como, por exemplo, os tratamentos de eletro choque e passou em média nove anos em hospitais psiquiátricos.

Este radicalismo pode ser comparado às últimas experiências de Grotowski (BARBA: 2006, 34), ao retirar o público e resolver não trabalhar mais com apresentações teatrais. Esse fato tornou-se imprescindível para sua necessidade de transgressão. No entanto, ele continuou a utilizar as técnicas teatrais trabalhadas na formação do ator, para a libertação de tensões, no intuito de acessar o sagrado.

Qualquer semelhança entre os artistas reflete-se de maneira muito precisa na posição assumida por eles, de serem inflexíveis na concepção de suas idéias a respeito do teatro, e esta atitude transpareceu em suas vidas, e se incidiu até o derradeiro delas.

Na reportagem⁴ de comemoração aos cem anos de Artaud, o autor discorreu a partir das denominações que são propagadas ainda hoje, de maldito, radical e louco. E, com estes adjetivos extremos, ele conduz o assunto, demonstrando o quanto são questionáveis estas características, ao contrapor a sua pujança e a lucidez na tentativa de realizar uma revolução na arte teatral.

No prefácio “O Teatro e A Cultura”, ensaio extraído do livro “O Teatro e seu Duplo” (1999), que foi redigido entre 1931 e 1936, o texto é expresso em forma de manifesto e verifica-se a sua habilidade de conjugar as palavras numa escritura não usual, parecendo, em alguns momentos, que a narrativa cria vida e é um acontecimento gerador de protesto.

² GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

³ VIRMAUX, Alain: 1990, 249.

⁴ ASCHER, Nelson. “O Mito Profano”. **Caderno Mais**, Folha de São Paulo, 1º de setembro de 1996.

O ponto de vista sobre a atitude cultural defendida ultrapassa o limite estabelecido e conhecido no meio artístico cultural:

É preciso insistir na idéia da cultura em ação e que se torna em nós como que um novo órgão, uma espécie de segundo espírito: e a civilização é cultura que se aplica e que rege até nossas ações mais sutis, o espírito presente nas coisas; e é artificial a separação entre a civilização e a cultura, como o emprego de duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação. (ARTAUD: 1999, 2)

Essa idéia possibilita uma reflexão deflagradora no entendimento da poética artaudiana. E, novamente, proporciona a intenção acima mencionada de analisar o seu eco em sintonia com o modo de conceber a sua existência. O estudioso Virmaux (1990, 24) chega a uma conclusão bastante precisa quando o denomina de “homem teatro”, na descrição de seu comportamento teatralizado, em uma atividade una e indissociável.

Isto se faz presente na crítica veemente que Artaud apresenta em relação ao pensamento de separação entre a civilização e a cultura e a decorrência desses procedimentos na criação de conhecimentos estanques, que influenciam o equívoco nas realizações da arte ocidental. Decorrem daí produções desprovidas de vida, já que os sistemas e os pensamentos não correspondem à forma de viver e, como consequência, suas ações artísticas não são identificadas na ligação de tocar a vida.

Para tanto, traz a metáfora da fome “mas extrair, daquilo que se chama cultura, idéias cuja força viva é idêntica à da fome” (ARTAUD: 1999, 1). Ele clama para a pulsão e a latência contidas na fome⁵, com isto virá a necessidade de extrair da cultura a mesma visceralidade gerada por ela.

Dentre essa fome e suas várias possibilidades de interpretação, uma delas é a indicação de que estar vivo requer a totalidade do ser afinada com o desejo de um paradigma maior do que significa viver, e de acordo com Artaud “acima de tudo precisamos viver e acreditar no que nos faz viver e em que alguma coisa nos faz viver” (1999, 1).

A fome pelo teatro da crueldade significa, segundo o autor, “apetite de vida” (1999, 119), o que deduzimos ao investigar a sua obra, que seria um acontecimento repleto de vida. E, para isto, a cultura é um protesto, uma repulsa e não-concordância com o sistema estabelecido. O repúdio a esse pensamento denotará uma atitude radical que, na interpretação de Urias “ao fazê-lo, não se trata de ir em busca de uma nova cultura, mas de reencontrar o segredo da cultura viva, que possa desencadear a verdadeira revolução” (1992, 145).

Ou ainda, elegendo uma passagem do livro “A Idéia de Teatro”, de Ortega Y Gassey, que relata a seguinte passagem: “por isso quando alguém perguntou a Baudelaire onde preferia viver, com um gesto displicente, que era, como é sabido, sua religião, respondeu: em qualquer parte, em qualquer parte, contando que seja fora do mundo!” (1991, 50). Aqui, de acordo com Gassey, expõe-se a necessidade que o homem tem de sair de sua realidade circunstancial para adentrar em um outro universo. E, ainda segundo ele, a arte seria a propulsora, no caso do teatro, aconteceria pelo jogo. Embora Gassey discuta em outros termos, a semelhança se dá na vontade que o homem tem de acessar outras instâncias de sua vida. Nesse sentido, a reflexão relaciona-se com o ontológico.

A investigação em torno do vocábulo fome enseja representá-lo em dimensões de uma satisfação deste ser ontológico e, novamente, pode-se considerar a unicidade pretendida entre cultura e civilização. A relação decorrente disto, de certa forma aparecerá com o desejo de alimentar o subjetivo inerente à consciência do homem diante da vida e do que fazer com esta vida, o que gera muitas inquietações e dúvidas no comprometimento do fazer artístico pensado nesta esfera, e a exigência é a de buscar outras possibilidades, o que de certo modo move quem se alimenta da concepção provocativa de Artaud.

⁵ Nessa direção, considero que os Titãs tenham se inspirado nesse manifesto quando compuseram a letra “você tem fome de que, a gente não quer só comida”. Poderia ser considerado ingênua esta comparação, mas quando a letra diz “a gente não quer só comida, quer bebida, diversão e arte”, infere-se o querer algo mais, além da fome propriamente dita, e de trazer o questionamento da própria condição humana, por outro viés.

O desenvolvimento dessa concepção provocativa que é o teatro da crueldade está associado ao impacto que sofreu Artaud ao apreciar os dançarinos de Bali, na exposição colonial de 1931, em Paris. Segundo ele “num espetáculo como o do Teatro de Bali existe algo que suprime a diversão (...) que é característica de nosso teatro. Suas realizações são talhadas em plena matéria, em plena vida, em plena realidade” (1999, 63).

A ressonância desse impacto será o fio condutor no desejo de renovar a linguagem cênica, na perspectiva da experiência de um teatro mágico, que leve ao transe como meio de transposição dos limites do teatro formal.

Isto é perceptível na peça radiofônica “Para Acabar com o Julgamento de Deus”, proibida pela direção da rádio estatal, e liberada para ser novamente censurada. Segundo Esslin (1978, 83) “dizia-se que Artaud via nele a primeira e verdadeira apresentação pública de suas idéias de um Teatro da Crueldade”. A gravação de sua voz em 1947, que felizmente ficou registrada, deixa-nos diante do jorro emitido e da intensidade, no que seria seu último pronunciamento: uma denúncia.

Artaud marca a recusa ao teatro verborrágico ocidental com uma verborragia cruel, para chegar ao teatro da crueldade. Assim, a denominação de maldito, radical e louco constitui uma apreciação que é ainda encontrada nos seus textos. Há uma dificuldade do público mais convencional de compartilhar um teatro que ousa ir além da tríade essencial, colocada por (MAGALDI: 1997, 8) “são três elementos: texto, ator e público. E o fenômeno teatral não se processa sem a conjugação dessa tríade”.

A utopia artaudiana exposta por Roubine (2003) e já comentada acima lança-se na problemática de uma renovação premente, no querer ultrapassar o marasmo e a apatia do teatro ocidental. O aspecto básico seria a (res)sacrilização da representação e, para tanto, o término do textocentrismo, no combate à mimese nele existente. Um dado relevante é a valorização do gesto e do movimento. Nesse último quesito, quem mais se aproxima desse propósito é Grotowski, que consegue levar adiante a investigação de um teatro diferenciado e comprometido.

3 – A aproximação da Poética de Artaud no Teatro Pobre

O caminho teatral de Grotowski situa-se em 1959, quando ele cria o Teatro-laboratório em Opole, na região sudoeste na Polônia. No ano de 1965, o Teatro-laboratório transfere-se para Wrocław, na Polônia Oriental.

A terminologia de laboratório adotada por Grotowski é freqüente ainda hoje nas escolas de teatro, para nomear disciplinas que têm a preocupação de pesquisar a fim de descobrir novos conhecimentos. Entretanto, resguardam-se as devidas diferenças almejadas e dedicadas nos dois casos.

Nas produções do Teatro-laboratório a pesquisa fundamentava toda a prática, o que ia desde a sistematização para o treinamento do ator até a montagem, juntamente com a escolha do repertório e dos demais elementos que compõem o fazer teatral.

“Em Busca do Teatro Pobre”, um dos livros de Grotowski, publicado em 1968, é composto por vários artigos e entrevistas empreendidos em momentos diferentes. Desse modo, proporciona uma reflexão variada da concepção que conduz seu trabalho.

A escolha do termo pobre é proposital, porque, além de embasar, ele desencadeia os procedimentos para desenvolvimento dessa significação. O principal para Grotowski (1976) é o encontro entre ator e espectador, assim sendo, os outros elementos teatrais poderiam ser eliminados, ao considerar que o ator se encarregaria de construir a encenação somente por si.

Nesses termos, partimos de uma concepção que se contrapõe à pretendida por Artaud:

E a essência para Grotowski é o ator: metodicamente formado, suficientemente treinado, ele preencherá todas as funções; seu corpo exercitado suprirá os jogos de luz, os disfarces, até mesmo a música. Em suma, não há nada de comum com o espetáculo integral desejado por Artaud, que não recusa nenhum recurso, contando que o espaço seja habitado e animado. (VIRMAUX: 1978, 252)

No teatro da crueldade, permitiam-se os recursos externos para valorização da cena, que não eram menosprezados em prioridade da relação ator e público. No segundo manifesto⁶ fica evidente que o teatro da crueldade conta com os meios provenientes da intensidade de cores, do jogo de luzes e da projeção de sons para captar a sensibilidade do espectador, em todos os seus sentidos.

Contrariamente à Grotowski, que acreditava na potencialidade somente do ator para que o teatro possa acontecer, a concepção artaudiana interessa-se por tudo que é posto em cena, no vislumbre de um espetáculo total.

Em “Teatro e seu Duplo” (1999), no primeiro manifesto ele começa o texto com a libertação do teatro em relação ao texto falado, um aspecto muito pontual em sua obra e que desencadeará a integralidade da encenação. Derrida explica esta questão sobre a nova escritura teatral proposta por Artaud “esta não ocupará o lugar limitado de uma notação de palavras, cobrirá todo o campo dessa nova linguagem: não apenas escrita fonética e transcrição da palavra mas escrita hieroglífica, escrita na qual os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, picturais, plásticos” (2002, 162).

Ou seja, a importância de todos os elementos utilizados de uma outra forma, coisas que se revelam, desde o espaço físico, que passa a ter significado em todos os ângulos. E os demais elementos, não com fim ilustrativo, mas sim com uma vibração que lance no espectador sensações de estar num espaço vivo, que realmente perturba todos os seus sentidos.

Para Grotowski⁷ “o texto em si não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem”, assim, o teatro pode existir sem texto, pois este, na trajetória da arte teatral, foi o último a ser introduzido.

Esta superação da arte teatral baseada na dramaturgia será decisiva em termos de criar um novo método vocal para os atores. Nesse sentido, Artaud e Grotowski empenharam-se na perspectiva de trazer um trabalho que fugisse da base tradicional.

Em “Teatro e seu Duplo”, Artaud esclarece a maneira de veicular o texto: “não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação” (1999, 80). Ele propõe o trabalho de voz e, de acordo com Roubine (1987), inspirava-se em tratar a voz como um instrumento de música, em detrimento da voz do ator ocidental, encarada por ele como atrofiada.

Ele resgata a voz em plenitude física no “Teatro e seu Duplo”, na parte “Um Atletismo afetivo” (1999), muito relevante para o estudo de um possível levantamento na elaboração de um trabalho de ator. Seu conceito de **atleta do coração** implica um ator que tenha domínio físico de seu corpo e de seus sentimentos e a respiração seria o elo de um para o outro. Para tanto, cita (1999, 154) a cabala e a proposta de respiração, dividida em **seis** principais arcajanos: andrógino – macho – fêmea; equilibrado – expansivo – atrativo; neutro – positivo – negativo.

[c1] Comentário: seis ou três???

Supostamente, se Artaud tivesse conseguido colocar em prática esse trabalho vocal pela respiração, o ator se desprenderia do teatro da mimese e se libertaria para criar outros registros, que partem para a criação estética: “Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos” (ARTAUD, 1999, 160).

Grotowski desenvolverá os ressonadores para trazer a voz amplificada e com um colorido, no que é contra-argumentado pelo estudioso Roubine, o qual deixa claro que tal afirmativa não tem legitimidade científica (1987, 23). Os mais utilizados seriam: o ressonador superior ou craniano, a parte aguda da voz; o ressonador peitoral, registro grave da voz; o ressonador nasal a voz anasalada; o ressonador laríngeo, voz rouca, gritada e sincopada; o ressonador occipital registro super agudo. Conforme Grotowski “todo nosso corpo é um sistema de caixas de ressonância – isto é,

⁶ ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Martins Fonte, 1999.

⁷ GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 7.

vibradores –, e todos estes exercícios são apenas treinamentos para ampliar as possibilidades da voz” (1976, 174).

Evidencia, assim, a preocupação quanto ao procedimento de imprimir a alteração da voz no ator, no desenvolvimento de uma série de exercícios plásticos, no reconhecimento da vocalidade que reside no corpo (como um instrumento de ressonância), abrindo espaço para ser explorado em múltiplas dinâmicas. Basta saber acessar o corpo do ator como um todo, tanto no nível psicológico quanto no físico. Ele explica que para o ator “é necessário acostumar-se à respiração total. Isto é, devemos ser capazes de controlar o funcionamento dos órgãos respiratórios” (1976, 101).

Grotowski questiona o papel da respiração em Artaud, assumindo que não pode ser considerado um método de trabalho para o ator. Ao explicar que “quando pede ao ator que estude a respiração, explore os elementos diferentes da respiração na sua representação, está oferecendo ao ator uma oportunidade de ampliar suas possibilidades de representar (...). Esta é uma proposição estética muito fértil. Mas não é uma técnica (1976, 161-162).

Separados e de alguma forma articulados, na crítica de caracterizar um trabalho fecundo no campo teatral, Artaud e Grotowski inscreveram uma tendência de teatro transformador. Com propósitos diferentes, segundo Virmaux (1978), que fala que o ator de Grotowski forja um domínio técnico e acomoda o corpo humano como ele é. Em Artaud, reconstroem um corpo novo, que seria o corpo sem órgãos, como descreve Quilici (2004, 200):

A construção do corpo sem órgãos implicaria, portanto, em lidar com essas representações sedimentadas e cristalizadas das nossas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. Significa também viver o corpo como uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada.

O corpo em questão é capaz de transcender as faculdades meramente humanas, sair da sua funcionalidade de receptáculo de necessidades orgânicas para ir além da sua materialidade. As influências do corpo assim compreendido e que o coloca em situação de desconstrução, no sentido de transgredir a estética convencional, apontam para uma estética provocativa, na qual os artistas podem romper com estruturas fixas de um corpo modelado por convenções de gestos e imitação da voz.

Outro distanciamento apontado por Virmaux (1978) é o dos arquétipos trazidos nas narrativas de Grotowski, de acessar e confrontar nossos tabus interiores. Tem pouco a ver com a metafísica do teatro da crueldade, pois neste os arquétipos sugeridos são mais tradicionais, e não é por acaso que ele cita como primeiro exemplo o mito de Cristo ou de Maria.

A concepção de Artaud quanto à religiosidade é o resgate da força propulsora desta, podendo remeter a ligação ao conceito de cultura. O contato do homem com uma vida ligada sem a separação de atos e pensamentos:

Para este, o teatro não era exatamente uma arte religiosa, forma de arte a serviço da religião; era uma manifestação do próprio impulso religioso. Sua religião era o teatro – pelo menos até ao ponto em que sua natureza profundamente religiosa o conduzia a outras manifestações ainda mais intensas e apaixonadas de sua ânsia de transcender o mundo como o conhecia. (ESSLIN: 1978, 75)

Os sentidos e significados da articulação parecem tão próximos, agregados, que é até difícil distinguir temporalidades diferentes e desejos semelhantes. Artaud pode ter aberto um caminho e mesmo que Grotowski negue a sua influência, o contexto histórico, que se apresentava a ele, era mais propício para as práticas e os discursos iniciados na virada do Século XIX para o XX.

Parece que não há dúvidas na seguinte proposição defendida por Artaud e Grotowski, a preocupação de transformar o teatro num ritual que contenha a magia de quem se entrega a um ato único, que exige estar presente, sem a impunidade de simplesmente estar. No caso do ator, a entrega é total, e do público também, porque não é um teatro para “dormir na poltrona”. O que se sucede é

que trabalham para um teatro que saia da superficialidade e seja provocativo o suficiente, não deixe o espectador indiferente ao que se passa, ao contrário, consiga uma inquietação que perpassasse todo o seu ser.

Estudar o legado de Artaud sobre o teatro contemporâneo e, no caso, em Grotowski, é de uma complexidade que gera mais dúvidas do que respostas. No entanto, a importância está em abrir um diálogo entre eles, na perspectiva de que um complementa o outro, o discurso de quem desejou em contraposição ao de quem o pôs em prática, que venha de dentro a subjetividade do ser e a consciência de ser sujeito e atuante, com capacidade de transformar o ser humano no teatro.

A posição radical que assumiram, a vida na arte e a arte na vida, continua ser fonte de inspiração para os que querem fazer teatro além da convenção e ultrapassar a medida do que é aceito nos padrões sociais e permitido em um padrão artístico mais tradicional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ASLAN, Odete. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ARANTES, Urias Corrêa. Artaud. **Teatro e Cultura**. São Paulo: Unicamp, 1992.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COELHO, Teixeira. **Antonin Artaud**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- DELEUSE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed.34, vol.3, 1996.
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. **A Procura da Lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GASSET, José Ortega. **A Idéia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um teatro Pobre**. Tradução Aldomar Conrado, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- LEHMANN, Hans – Thyges. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. São Paulo; Departamento de Artes Cênicas da ECA/ USP, nº 3, 2003.
- SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Porto Alegre: LPM, 1986.
- VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- _____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- QULICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Anablume, 2004.