



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. III Num. 1-2 2017

ISSN 2465-1060
[online]

Remediation:
art, technology and humanity

Edited by Ester Fuoco

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Executive Board:

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



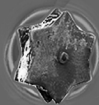
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editor: Ester Fuoco



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. III Num. 1-2 2017

ISSN 2465-1060
[online]

Remediation:
art, technology and humanity

Edited by Ester Fuoco

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

*Artaud e a poesia sonora:
o som como meio e desconstrução da linguagem*

Luciana da Costa Dias
Tamira Mantovani Gomes Barbosa

Abstract

*This article discusses the ideas of deconstruction of language in art proposed by Antonin Artaud in his books *The Theatre and Its Double* and *Language and Life* for the formulation of a hybrid art that distances itself from the classical theater executed in Europe of century XIX. The authors Vilém Flusser, Jacques Derrida and Gilles Deleuze are activated in order to potentiate and stimulate the discussion of how Artaud may be the forerunner of a new aesthetic paradigm to new medias.*

1. *Linguagem: (inter) mediação e realidade*

O Homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão, e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba, sem se acabar nunca de todo. Ele mesmo é um poema, é o ser sempre em perpétuas possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu

não-acabamento. Mas nossa situação histórica se caracteriza pelo demasiado tarde e o muito cedo. Demasiado tarde: na luz indecisa, os deuses já desaparecidos, seus corpos radiantes fundidos no horizonte que devora todas as mitologias passadas; muito cedo: o ser, a experiência central saindo de nós mesmos ao encontro de sua presença. Andamos perdidos entre as coisas, nossos pensamentos são circulares e percebemos apenas algo que emerge, ainda sem nome. (Paz, 1990, p.109).

O que é o homem? O que caracteriza, propriamente o humano? Martin Heidegger (1973) caracteriza o homem como uma pergunta. Ser humano é vagar no mistério. A existência humana se caracteriza pelo perpétuo movimento entre a realidade simplesmente dada e a realidade desvelada, ou significada, através da (tentativa de) compreensão do “ser”. O homem é o único ente capaz de interrogar sobre a realidade e que, ao interroga-la, tenta responder suas próprias perguntas e explicar o que é o mundo e o que “as coisas são”. E nesse movimento dá nome às coisas, ao céu e à terra – ato de poesia primordial. Contudo, o homem também seria esquecimento e neste processo esquece seu poder nomeador e se perde entre as palavras criadas, confundindo signo e significado, esquecendo o silêncio anterior ao som, o abismo por trás de todo sistema de signos, o caos primordial que lhe impulsiona.

Uma das ânsias fundamentais do espírito humano em sua tentativa de compreender, governar e modificar o mundo é descobrir uma

ordem. Um mundo caótico seria incompreensível, portanto careceria de significado, e seria ocioso querer governá-lo e modificá-lo. A própria existência humana não passaria de um dos elementos dos quais o caos se compõe, seria fútil. Um mundo caótico, embora concebível, é, portanto, insuportável (Flusser, 2007, p.37).

Vilém Flusser, filósofo tcheco naturalizado brasileiro, acreditava que a língua é “produtora de realidade”. Segundo Flusser, “*os sentidos são dados inarticulados, isto é, imediatos*” (Flusser, 2007, p.48) e as palavras, dados organizados. “*Se definimos realidade como um ‘conjunto de dados’, podemos dizer que vivemos em realidade dupla: na realidade das palavras e na realidade dos dados ‘brutos’ ou ‘imediatos’*” (ibidem, p.49). De acordo com Flusser, “*A língua é o conjunto de todas as palavras percebidas e perceptíveis, quando ligadas entre si de acordo com regras preestabelecidas. Palavras soltas ou palavras amontoadas sem regra, o balbuciar e a ‘sala-da-de-palavras’, formam a borda, a margem da língua*” (Flusser, 2007, p.49).

Se a palavra, língua e linguagem são criadoras de realidade, sua subversão ou negação talvez seja o que buscava o anarco-surrealista Antonin Artaud, e é justamente isso que iremos discutir logo adiante. “(...) *a língua é realidade, ou: não há realidade além da língua*” (Flusser, 2007, p.255). Curiosamente, Artaud também fez carreira no cinema mudo e surrealista e pode ser considerado o precursor do uso de música eletrônica no teatro, no Teatro de Jarry, ainda no final dos anos 1920. Artaud foi pioneiro na busca por novas mídias e sua inter-mediação de modo a dar “voz” à esta nova

linguagem. Se movendo entre diversas mídias – como o cinema, o rádio e o teatro, Artaud buscou uma linguagem para além das palavras, composta por outros signos e por outros médiuns que não a “palavra”. Como um jogo de espelhos, ele recriou a linguagem na famosa (e precursora) gravação radiofônica *Para acabar com um Juízo de Deus*, de 1943.

2. Artaud e a subversão da linguagem

Até o a primeira metade do século XX, a palavra fundamentou o teatro ocidental. Desde as tragédias o texto foi a base do teatro. E esse texto, usualmente narrava uma história que o público assimilava como verdade. Aristóteles falou sobre as regras da escritura e da encenação teatral para que a mesma fosse crível. De acordo com ele, os autores trágicos, seguiam a regra das três unidades: tempo, espaço e ação para que a peça representada fosse verossímil. Essa estrutura de escrita e prática teatral foi mantida como base dos espetáculos por muitos anos. A importância do “começo, meio e fim”, por exemplo, chega-nos como regra até hoje. Essa organização do texto teatral apresentava-se no palco como um reflexo de uma sociedade bem estruturada e mais: como a suprema assimilação da lógica na criação artística.

Após a Primeira Grande Guerra Mundial os europeus viveram as mazelas provocadas pelo conflito, além da instabilidade e medo do surgimento de uma nova guerra. Essa desestruturação social, política e

econômica chegou até às manifestações artísticas fazendo desmoronar as ideias lineares e cartesianas da arte.

A guerra de 1914 marcou profundamente aqueles que vão participar do dadá e da aventura surrealista. Todos saem dessa guerra abalados e tem somente uma ideia: acabar com os falsos valores dessa civilização que engendrou uma guerra mortífera e absurda (Mèredieu, 2011, p. 261).

O clima de descontentamento do pós-guerra foi propício para o surgimento dos movimentos de vanguarda. Em 1924, Artaud conheceu André Breton, líder do grupo surrealista. Os surrealistas ligaram-se ao comunismo e Artaud, anarquista declarado, acabou sendo excluído do movimento, mas manteve resquícios surrealistas. “*O anarquismo “literário” de Artaud nasce do terreno fértil, do húmus da época. É preciso assinalar, além da influência de Jarry, a de Marcel Schwob*” (Mèredieu, 2011, p.264).

É comum, hoje, a assunção de que o século XX é o século da imagem e da cultura visual. Contudo, quando olhamos para o início do século XX, um número considerável de artistas e pensadores acreditaram que estavam se movendo na direção contrária, se distanciando do visual, acreditando que “*Se o século XIX fora o século da visão. O XX será o do som (...) – ‘com suas máquinas que falam, redes sem fio e, finalmente, filmes com áudio’*” (Hollier, 1997, p. 27). Mesmo que a veracidade desta afirmação seja discutível, é neste sentido, o de usar a tecnologia sonora como meio para desconstruir a linguagem – que Artaud se moveu precursoramen-

te. Após ser expulso do movimento surrealista, Artaud fundou o Teatro Alfred Jarry em 1927. *“Esse teatro tem o nome de um personagem atípico e que trabalhou muito pela destruição da língua e, ao mesmo tempo, por uma transformação corrosiva da cena teatral”* (Mèredieu, 2011, p.328). Como mencionado, o Teatro Alfred Jarry Artaud já preconizava suas ideias de desconstrução da língua e da cena teatral centrada no texto realizada até então na Europa do início do século XX, principalmente na França. *“Uma concepção europeia do teatro quer que o teatro seja confundido com o texto, que tudo seja centrado em torno do diálogo considerado como o ponto de partida e de chegada”* (Artaud, 2006, p. 72). Ele destacou a importância de tocar os sentidos dos atores e espectadores para despertar a verdadeira realidade: corpo e alma, e não o mundo construído das palavras. *“O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo”* (Artaud, 2006, p.31). Dessa maneira, Artaud propõe não somente a operação de rompimento com o texto, mas também a criação de um novo teatro.

Eu tenho do teatro uma ideia religiosa e metafísica, porém no sentido de uma ação mágica, real, absolutamente efetiva. E é preciso entender que tomo as palavras “religioso” e “metafísico” em um sentido que não tem nada a ver com religião ou com a metafísica, da maneira que são entendidas habitualmente. Demonstrando, assim, até que ponto esse teatro tem intenção de romper com todas as ideias que alimentam o teatro na Europa em 1932 (Artaud, 2006, p.79).

Teatro esse que Artaud chamou de “Abortado” – arrebatado de suas entranhas, mágico, ritualístico e que fugia da racionalidade ocidental e de seus “dados organizados”. Nos anos seguintes, Artaud dedicou-se a escrever sobre o teatro que desejava fundar e em 1937 terminou a obra *O Teatro e Seu Duplo*. Nela fala sobre o Teatro da Crueldade e dá indicações mais claras do rompimento com a cena *textocêntrica*. “*A primeira urgência de um teatro inorgânico é a emancipação em relação ao texto. Embora só encontremos o seu rigoroso sistema em Le Théâtre et son Double, o protesto contra a letra fora desde sempre a preocupação principal de Artaud*” (Derrida, 2014, p.277). Em seu livro, Artaud questiona: “(...) *como é que o teatro ocidental não enxerga o teatro sob um outro aspecto que não o do teatro dialogado?*” (Artaud, 2006, p.36).

Encantado pelo Teatro de Bali e outras manifestações artísticas orientais, Artaud discorreu sobre a destruição do teatro logocêntrico ocidental e a origem de um espetáculo imagético no qual gestos, luzes, cenário, figurino e até mesmo as palavras possuíam igual valor. “*Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação, e sobretudo de reduzir seu lugar.*” (Artaud, 2006, p.80)

Além de colocar a palavra e a língua no mesmo patamar dos outros elementos cênicos, para que esse novo fazer teatral se concretizasse era preciso acessar o que Artaud chamou de espírito, os “dados imediatos” de Flusser, ou o “plano de imanência” de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “*O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo*” (Deleuze & Guattari, 2010, p.53). E esse acesso só é possível com

a destruição do *logos*: “*Neste teatro, toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras*” (Artaud, 2006, p.63) e do pensamento cartesiano:

Se é preciso, portanto, renunciar “à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor”, é porque estas só se puderam impor à custa de um certo modelo de palavra e de escritura: palavra representativa de um pensamento claro e pronto, escritura (alfabética e em todo o caso fonética) representativa de uma palavra representativa. O teatro clássico, teatro de espetáculo, era a representação de todas estas representações (Derrida, 2014, p.283).

Porém, sua escrita nunca esteve ligada ao pensamento cartesiano. “*Numa escrita descentralizadora da lógica, criada para e a partir da invenção do sujeito, ele produz o pensamento paradoxal*” (Lins, 199, p.20). O texto foi gerador de conflitos e ao mesmo tempo alento para Artaud. Nunca parou de produzi-los mesmo que de maneira contraditória. “*A palavra situa-se no âmago de todos os confrontos que dilaceram Artaud. Não existe domínio onde não apareça: alimenta as obsessões, fundamenta as contradições...*” (Virmaux, 2009, p. 76).

Artaud situa-se, assim, não tanto na fronteira de dois mundos da literatura e da loucura, mas em seu permanente entrelaçamento. Ele une, um com o outro, esses dois mundos, mantendo em aberto aquilo que a literatura permanentemente procura tapar, e eleva aos píncaros uma língua que escava a realidade, que é a das tripas e vísceras do inconsciente (Mèredieu, 2011, p.40).

No texto “Para acabar com as obras primas” Artaud anunciou: “(...) *é preciso que as coisas arrebetem para se começar tudo de novo*” (Artaud, 2006, p.83). Ele acreditava que as obras literárias estavam fixadas no passado em que foram escritas e já não mais correspondiam às necessidades do tempo presente. Ou seja, as palavras criavam uma realidade que em seguida seria dissolvida e não existiria mais. Além disso, depois de organizadas e proferidas elas voariam com vento e não pertenceriam mais a seu anunciador, perder-se-iam no espaço e, portanto, não poderiam mais ser repetidas.

A destruição do teatro clássico – e da metafísica que põe em cena – tem como primeiro gesto a redução do órgão. A cena ocidental clássica define um teatro do órgão, teatro de palavras, portanto de interpretação, de registro e de tradução, de derivação a partir de um texto preestabelecido, de uma tábua escrita por um Deus-Autor e único detentor da primeira palavra. De um senhor que guarda a palavra roubada, emprestada unicamente aos seus escravos, aos seus diretores e aos seus autores (Derrida, 2014, p.273).

Artaud acreditava também que as mudanças e o desapego à palavra deveriam acontecer dentro e fora do teatro. “*A teoria do Artaud não é só uma teoria teatral mas é uma teoria cultural. É uma polêmica contra toda uma tradição europeia de representação e atitude*” (Lehmann, 2000, p.13).

Em “O Teatro e a Crueldade”, Artaud falou que “(...) *a massa pensa primeiro com os sentidos*” (Artaud, 2006, p.96) e isso vai ao encontro das ideias de Flus-

ser que defendeu que os sentidos são a realidade que usualmente chamamos de ficção, dado que nos acostumamos a sermos guiados por conceitos lógicos para fugirmos do caos. *“Repito: a grande conversação que somos, e que é toda realidade, surgiu e sempre surge, do indizível, do nada, e tende para isso (isto é, significa) o indizível, o nada”* (Flusser, 2007, p.165). Dessa forma, para se capturar o espírito e tocar todos aqueles que partilham o ato cênico é preciso despertar a sensibilidade e encontrar o caminho *“(...) entre o gesto e o pensamento”* (Artaud, 2006, p.101).

No texto “O Teatro da Crueldade” o autor discorreu sobre a construção de uma nova linguagem teatral. *“Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada”* (Artaud, 2006, p.101). Como dito anteriormente, as palavras não precisavam deixar de existir nesse teatro, mas assumir outras características e formas de utilização com o intuito de se tornar parte do grande hieróglifo que formaria esse espetáculo sensório. A palavra deveria tornar-se outro de si mesma, re-mediarse e expandir-se em novos meios de expressão.

É aqui que intervém, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto (Artaud, 2006, p.102).

Ou seja, a desconstrução da língua e da linguagem e retorno ao caos para que o teatro pudesse retornar

à sua condição primeira de conexão entre o humano e o sagrado sem separação entre arte e vida. “*Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente*” (Artaud, 2006, p.102).

Artaud propôs novas maneiras de utilizar as palavras: vibrações, repetições, variabilidade de: entonações, volumes e alturas como nas músicas, mantras, rezas que provocam verdadeiros transe. No registro radiofônico do texto “Para acabar com o juízo de deus”, Artaud utilizou essas variações e subversões da voz e da língua. Muitas vezes incompreendido esse áudio foi considerado o delírio de um louco em seu internato, mas Artaud estudou minuciosamente o texto, as palavras e como proferi-las exatamente como em um ritual. Durante um rito, o homem se afasta do racional e deixa-se levar pela cerimônia. As palavras proferidas ou cantadas não têm por objetivo criar realidades ou pensamentos lógicos, mas fazer o participante conectar-se com o divino ou com sua origem: o caos. “*A região da oração está tão afastada da região da conversação que quase não parece ser mais língua. Parece ser a tentativa de articular o inarticulável, de pensar o impensável*” (Flusser, 2007, p.204).

De acordo com Deleuze, a utilização da variabilidade da língua – além de despertar a sensibilidade e provocar transe como preconizou Artaud, também destituiu o poder das línguas consideradas “maiores” ou colonizadoras como o inglês e o francês, por exemplo. Talvez esse também fosse o objetivo do anarquista Artaud que lutava tanto contra os poderes e suas

manifestações dado que a língua como construtora de realidade só constitui a realidade daqueles que detém o poder para arquitetá-la. Em “Um Manifesto de Menos” Deleuze falou sobre o teatro do ator e cineasta italiano Carmelo Bene e como ele se valeu da variação da língua para que os enunciados se tornassem uma partitura musical, assim como Artaud sugeriu. *“Todos os componentes linguísticos e sonoros, indissociavelmente língua e fala, são, portanto, colocados em estado de variação contínua”* (Deleuze, 2010, p.46).

A poesia Sonora instaura a questão da língua como tensão e assim, nas suas práticas e experimentações, as estruturas do dizer humano são tocadas de modo mais radical do que todas as revoluções literárias, desde Mallarmé ou o surrealismo. Elas revelam, no bojo de uma ecologia acústica libidinal, uma desintegração das figuras conhecidas. Entretanto, não se trata de um retorno às fontes, mas de deslocamento, ruptura de ponto de vista, em plena consciência e de forma precisa na superabundância da aliteração. (Zumthor, 2005, p.163)

3. Artaud, o uso da tecnologia como meio e o surgimento de uma nova estética

Artaud lutou com todas as suas forças e de todas as maneiras contra a supertição do texto e da palavra dentro do fazer teatral. Essa batalha desdobrou-se na desconstrução do teatro realizado na Europa até en-

Luciana da Costa Dias e Tamira Mantovani Gomes Barbosa
tão e culminou com a influência na construção dos movimentos performáticos dos anos 1960 (ligados ao rito, à partilha do presente, à decomposição do texto, etc), no desenvolvimento do teatro pós-dramático do final do século XX e início do século XXI e até mesmo nas manifestações teatrais híbridas contemporâneas.

Decompor a língua e romper os cadeados da linguagem que nos prendem é uma missão complexa. Vivemos anestesiados e bestializados, imersos em tecnologias e redes sociais que nos fazem dar braçadas profundas na superficialidade da comunicação improdutiva e da “conversa fiada” de Flusser. E temos poucos espaços para romper esse ciclo. O teatro proposto por Antonin Artaud se abre como possibilidade de troca, reunião, assembleia e rito para quem sabe destruímos a língua, linguagem e realidade tal qual concebemos e possamos retornar ao caos, impalpável e indizível para nos abriremos a um novo começo.

Artaud propôs um fazer teatral pautado na experiência, na vivência e não apenas num ato reprodutor de realidades ou verdades pré-concebidas. Segundo ele, o novo teatro deveria refletir as inquietações de sua época, como dito anteriormente. Os *performers* e artistas contemporâneos seguem essa máxima, seja discutindo questões sociais, econômicas, políticas ou autobiográficas – mas sempre relacionadas à desconstrução do mundo no qual estão inseridos e sua linguagem sedimentada no cotidiano.

Desde a revolução tecnológica, a influência de aparelhos em nosso dia a dia é inegável. Se Artaud estivesse entre nós, com certeza a relação humana com

as novas mídias seria um de seus motes. Um exemplo disso é sua relação com a sonoridade. O som possui um papel fundamental na busca de Artaud. Seja como ferramenta de desconstrução da voz ao libertá-la das limitações impostas por um texto falado, seja como recurso sensorial de perturbação do espectador em seu Teatro da Crueldade.

Contra uma estética do agradável e uma arte digestiva, que mantém a linguagem e o *status quo*, Artaud nos apresentou um teatro híbrido que refletia e lançava luz sobre as regiões mais profundas do ser humano, agindo sobre ele, como as vibrações de uma música é capaz de entorpecer uma cobra. Em *A Encenação e a Metafísica*, texto que compõe o livro *O Teatro e seu duplo* (Op. Cit., p. 91), afirmou que a música “se dirige diretamente aos órgãos da sensibilidade nervosa, assim como os pontos de sensibilização da medicina chinesa incidem sobre os órgãos sensíveis e as funções diretrizes do corpo humano. (...) um ambiente de luzes e de ruídos criados por dispositivos especiais, uma palavra que escapa no momento preciso, pode enlouquecer um homem, deixá-lo louco”.

Afirmou ainda que a

Música tem um efeito nas cobras, não por meio de ideias mentais nelas induzidas, mas sim porque cobras são longilíneas, enrolam-se lentamente no chão, e tocam a terra ao longo de quase toda a extensão de seus corpos; logo, as vibrações musicais transmitidas pela terra afetam estes corpos como uma massagem muito sutil e muito longa; bem, eu proponho tratar o público como cobras. (ibidem)

O contato tecnológico mudou a condição do homem no mundo e principalmente sua forma de se relacionar com ele. Flusser discorreu sobre isso no livro *Filosofia da Caixa Preta*. De acordo com o autor, após a invenção do primeiro aparelho: a máquina fotográfica, o mundo tornou-se o mundo frio das imagens bidimensionais e o homem passou a viver em função delas. *“Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos”* (Flusser, 1985, p.13). Dessa forma, o homem contemporâneo encontra-se imerso no mar das imagens produzido a cada segundo e em quantidade cada vez maior ainda mais com a facilidade de acesso a aparelhos como o telefone celular. Essa ligação com a tecnologia faz parte da vida de todos os seres humanos e nossas relações estão condicionadas quase que unicamente a ela. Dessa forma, seu uso no universo artístico tornou-se corriqueiro justamente por refletir a sociedade que nos cerca.

A luta travada entre texto e imagens fez com que a escrita deixasse de ser fonte principal de consulta e atestado daquilo que é ou não efetivo. E em certa medida, as imagens passaram também a serem produtoras de realidade. *“O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos”* (Flusser, 1985, p.16). Assim, um questionamento permanece: além do seu trabalho com os sons, de que maneira Artaud proporia a utilização e reutilização das diferentes mídias e

tecnologias como projeções de vídeos, fotos ou novos dispositivos de iluminação, em seu teatro a fim de desconstruir a realidade criada por elas no mundo contemporâneo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artaud, Antonin. (2006): *Linguagem e Vida*. trans. edited by Guinsburg, J., Editora Perspectiva.
- Artaud, Antonin.(2006): *O Teatro e Seu Duplo*, trans. by Teixeira Coelho, Editora Martins Fontes.
- Deleuze, Gilles. (2010) *Sobre o Teatro*, trans. by SAADI, F. et al. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2010.
- Deleuze, Gilles; GUATTARI, Félix. (2012): “*Como criar para si um Corpo sem Órgãos?*”, in. *Mil Platôs - volume 3*, trans. by Guerra Neto, A. et al., Editora 34.
- Deleuze, Gilles; GUATTARI, Félix. (1992) *O que é a filosofia?*, trans. by Bento Prado Jr., Editora 34.
- Derrida, Jacques. (2009): *A escritura e a diferença*, trans. by SILVA, Maria Beatriz Marques Nizza et al. Editora Perspectiva.
- Flusser, Vilém. (1985): *Filosofia da Caixa Preta*, editora Hucitec.
- Flusser, Vilém. (2007): *Língua e Realidade*, editora Annablume.
- Heidegger, Martin. (1973): *Sobre a essência da Verdade*, trans. by STEIN, Ernildo , editora Abril Cultural.
- Hollier, Denis. (1997): *The Death of Paper, Part Two: Artaud's Sound System*, «The MIT Press», vol. 80, Spring, pp. 27-37.
- Lins, Daniel. (1999): *Antonin Artaud: O Artesão do Corpo Sem Órgãos*, editora Relume Dumará.

- Lehmann, Hans-Thyès. (2007): “Texto, linguagem e fala e Texto, voz e sujeito”, in: Idem, *Teatro Pós-Dramático*, editora Cosac & Naify.
- Lehmann, Hans-Thyès. (2000): *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*, «Revista Sala Preta», Departamento de Artes Cênicas, ECA - USP.
- Mèredieu, Florence de. (2011): *Eis Antonin Artaud*, trans. by Kopelman, I., editora Perspectiva.
- Paz, Octavio. (1990): *Signos em rotação*, trans. by Leite, Sebastião Uchoa, editora Perspectiva.
- Virmaux, Alain. (2009): *Artaud e o teatro*, trans. by Moura, Carlos Eugênio Marcondes., editora Perspectiva.
- Zumthor, Paul. (2005): *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*, trans. by Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz, editora Ateliê Editorial.