

# O GESTO COMO PULSÃO INTERIOR NO TEATRO DA CRUELDADE

Marina de Nóbile da Silveira<sup>1</sup>

Ricardo Carlos Gomes<sup>2</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-8778-9598>

## RESUMO

O presente artigo tem como objetivo discutir a importância do Gesto na concepção do *Teatro da Crueldade*, proposto por Antonin Artaud no início do século XX. Para tanto, irá abordar seu contexto histórico e alguns aspectos biográficos, destacando seu contacto com outras culturas e artes não ocidentais, a fim de pensar um gesto que se expresse verdadeiramente como pulsão interior na obra de Artaud.

PALAVRAS CHAVES: Artaud, Antonin; Teatro da Crueldade; Gesto.

## THE GESTURE AS INNER PULSION IN THE THEATRE OF CRUELTY

### ABSTRACT

*The aim of this paper is to discuss the importance of Gesture in the conception of the Theatre of Cruelty, proposed by Antonin Artaud in the early Twentieth Century. Therefore, it will approach his historical context and some biographical aspects, mainly his contacts with other cultures and non-western arts in order to think of a gesture that can be considered truly expressive as inner pulsion in his work.*

KEYWORDS: *Artaud, Antonin; Theatre of cruelty; Gesture.*

---

<sup>1</sup> **Marina de Nóbile da Silveira** é Bacharel em Artes Cênicas (interpretação) pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: [nobile.silveira@hotmail.com](mailto:nobile.silveira@hotmail.com)

<sup>2</sup> **Ricardo Carlos Gomes** é Doutor em História, Teoria e Técnica do Teatro e do Espetáculo pela *Università degli Studi di Roma*, Professor Associado do Departamento de Artes Cênicas (DEART) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: [diadokai@gmail.com](mailto:diadokai@gmail.com)



Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud, nascido em 1896 em Marselha, na França, foi poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor. Contribuiu, principalmente através da sua produção teórica, para o teatro ocidental e serviu de inspiração para muitas práticas do teatro contemporâneo. Assim como outros encenadores de seu tempo, Artaud é visto como um dos reformadores do teatro por buscar uma nova forma de fazer teatral que não reiterasse o naturalismo do drama burguês. A modernidade, período que se inicia com o Iluminismo no século XVIII, previa a mudança no pensamento pelo viés da razão e do livre comércio, essa relação entre o pensamento e a visão econômica, afetava diretamente a percepção do sujeito com o mundo e também de si mesmo, refletindo em um fazer teatral centrado no homem e suas relações com a propriedade, a família e a sociedade. No início do século XX, a Crise da Modernidade colocou em xeque os valores que haviam regido o Ocidente até o presente momento. A consequente Crise do Teatro, provocou nos artistas da época a necessidade de fazer emergir uma nova forma de pensar as artes cênicas. Por conta disso, foram criados no século XX novos espaços dedicados à pesquisa teatral, fazendo emergir diversas escolas, ateliês e laboratórios. A ascensão da figura do encenador resulta em um momento fértil para a produção de conhecimento e de novas pedagogias teatrais, processos criativos, pesquisas sobre a arte do ator e a estética teatral.

Antoine Marie Joseph Artaud, conhecido como Antonin Artaud, nascido em 1896 em Marselha, na França, foi poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor. Contribuiu, principalmente através da sua produção teórica, para o teatro ocidental e serviu de inspiração para muitas práticas do teatro contemporâneo. Assim como outros encenadores de seu tempo, Artaud é visto como um dos reformadores do teatro por buscar uma nova forma de fazer teatral que não reiterasse o naturalismo do drama burguês. A modernidade, período que se inicia com o Iluminismo no século XVIII, previa a mudança no pensamento pelo viés da razão e do livre comércio, essa relação entre o pensamento e a visão econômica, afetava diretamente a percepção do sujeito com o mundo e também de si mesmo, refletindo em um fazer teatral centrado no homem e suas relações com a propriedade, a família e a sociedade. No início do século XX, a Crise da Modernidade colocou em xeque os valores que haviam regido o Ocidente até o presente momento. A consequente Crise do Teatro, provocou nos



artistas da época a necessidade de fazer emergir uma nova forma de pensar as artes cênicas. Por conta disso, foram criados no século XX novos espaços dedicados à pesquisa teatral, fazendo emergir diversas escolas, ateliês e laboratórios. A ascensão da figura do encenador resulta em um momento fértil para a produção de conhecimento e de novas pedagogias teatrais, processos criativos, pesquisas sobre a arte do ator e a estética teatral. Fabrizio Cruciani (2012, p. 34) evidencia a ânsia dos artistas do início do século XX de pensar em um teatro “do amanhã”, que tinha por finalidade a transmissão de saberes que conduzissem processos de transformação interna do homem. Na tentativa de buscar na arte uma significação para a própria existência, a importância do fazer artístico ganha amplitude no processo criativo para se buscar novas formas de posicionamento artístico ante à realidade. Cruciani evidencia esse deslocamento ao salientar a finalidade da formação do novo homem; logo, essa pedagogia buscava “educar para a criatividade, transmitir experiências, fundar ensinamentos, criar escolas...”, frisando um caminho que se realiza no corpo e suas experiências.

O final do século XIX e o início do XX são marcados, na Europa, pela “descoberta” do Oriente — sua arte, sua cultura, sua filosofia — que desponta como um contraponto à decadência europeia e à derrocada dos valores ocidentais, precipitado no momento da Primeira Guerra Mundial. Os valores ocidentais são colocados em xeque. “Para alguns de nós, na Europa, a civilização europeia não basta mais”, escreverá Romain Rolland. [...] eles acreditavam inovar ao proclamarem o destino do Ocidente, o fim de sua unidade cultural” (MÈREDIEU, 2006, p. 28). Este contato cultural, sobretudo artístico, entre Oriente e Ocidente foi uma inspiração para o teatro europeu da época. Apresentou uma forma de arte que se conectava ao ritual e à tradição, manifestando-se em treinamentos diários e domínio técnico da atuação, aprimorando a consciência expressiva do intérprete e suas potencialidades. O corpo preparado e atento do artista oriental concentra e trabalha a sua energia para transmiti-la ao espectador. Teatro e dança — ao contrário da visão ocidental que os concebe como linguagens distintas — se fundem, em um fazer artístico rítmico e expressivo.

Artaud, que buscava um fazer teatral que agisse de forma a reconectar o homem à sua essência, identificou na corporeidade potencialidades energéticas capazes de gerar pulsões internas que poderiam se reverter em uma ação interior e fazer com que o público e o artista fruissem juntos em um espetáculo-ritual. Como ele mesmo



coloca, “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (ARTAUD, 1999, p. 95). O Teatro da Crueldade, proposto por ele, apesar de possuir um nome intimidador, não diz respeito à crueldade somente em seu sentido literal, mas sim a uma analogia com a vida, que é cruel por natureza. No “Segundo manifesto do teatro da crueldade”, encontrado no livro “O teatro e seu duplo”, Artaud (1999, p. 143) afirma que o Teatro da Crueldade foi desenvolvido “para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema dos elementos cênicos, que se deve entender a crueldade sobre a qual ele pretende se apoiar.”

Assim, o corpo ganha protagonismo no Teatro da Crueldade, onde Artaud irá buscar uma nova forma de racionalidade que não se utiliza mais do texto e da oratória, mas sim, as experiências sofridas e sentidas na carne, percebida em níveis físicos e metafísicos. Reivindicando assim, um direito sobre o corpo que possibilitaria o controle, até mesmo biológico, na constituição desse novo ser livre de automatismos e da ação externa do mundo.

## **1. O Corpo de Artaud: crueldade e reinvenção**

Realidade e ficção se misturam, tanto na vida quanto na obra de Artaud, através de uma biografia fracionada entre o sagrado, a lucidez e a loucura. Viveu boa parte de sua vida em hospitais psiquiátricos, além de lidar com o uso de drogas, que lhe foram aplicadas desde muito jovem, pois na época eram vistas como medicamentos, o que acabou resultando em processos constantes de desintoxicação ao longo de sua vida. Consequentemente, tais experiências afetaram a percepção de mundo do encenador e o despertaram para uma pesquisa muito mais profunda que relacionava o ser, a carne e a espiritualidade. Em dado momento, Artaud declara guerra aos órgãos e assim, contestando a natureza humana, busca contestar o próprio Deus e o seu juízo sobre a existência.

Ele se dedica à pesquisa de um corpo desviante, um “corpo sem órgãos”, entendendo que desde sempre somos acostumados a viver nosso corpo isolando suas partes e limitando seu sentir, acreditando que os olhos foram feitos só para ver, os



ouvidos só para escutar e assim por diante. Sendo assim, a pergunta é: porque não subverter a ordem? Contestar a própria natureza e propor novas experiências para o corpo visto “como um todo”, onde seja possível falar com o joelho, tatear com a bacia e etc. Um dos frutos dessa investigação é a peça radiofônica *Para acabar com o juízo de Deus*, onde Artaud apresenta o corpo como uma experiência de liberdade: disforme, sensível, metafísico. Devido a sua linguagem escatológica e subversiva, essa transmissão radiofônica, que deveria ter sido veiculada na rádio estatal francesa, foi censurada na época.

André Lage (2008, p. 6), ao analisar a reinvenção do corpo proposta por Artaud, aborda vários conceitos que perpassam sua pesquisa na elaboração do Teatro da Crueldade:

*Tal como o «humor-destruição» da época do Teatro Alfred Jarry, a potência física e vocal desse teatro do sopro e do grito, bem como a cenografia vocal e sonora da emissão radiofônica Para Acabar com o Julgamento de Deus (1947), são campos de força, territórios de expansão, de vibração e de experimentação, nos quais operam a mesma reivindicação revolucionária de um novo corpo humano. Corpo infinitamente potencial, com poder de explodir, em luta contínua contra a arte, a organização do organismo, a representação, a língua carcaça e deus. Reinvente para o homem um «corpo sem órgãos», liberte-o de seus «automatismos», assim você irá rendê-lo à sua «verdadeira liberdade», diz Artaud.*

Antes mesmo de sua internação, Artaud buscava no canto e no movimento uma forma de extravasar as experiências do corpo, práticas vistas como manifestação de sua “perturbação mental”, pelas quais foi extremamente censurado. Surto psicótico, crises de abstinência, agressividade, momentos de lucidez, desilusão com a humanidade, espiritualidade, rituais, relações conflituosas e tratamentos de choque, marcam a escrita de um homem de teatro em conflito consigo e com a sociedade. No período que permaneceu no hospital psiquiátrico de Rodez, foram escritas inúmeras cartas ao seu médico responsável, o Dr. Ferdière, onde Artaud reivindicava o direito à higiene básica e mínimas condições de existência física e psicológica. Com o passar do tempo, foi se fragilizando pelos efeitos dos eletrochoques que confundiam sua memória, sua consciência e lhe feriam intensamente o corpo. Ana Teixeira, pesquisadora e diretora da Cia Amok Teatro, se dedicou a estudar a fase de internação



do encenador, e associa sua experiência de vida à finalidade do teatro proposto por Artaud:

*A cena é o lugar eleito para a cura da dor e da impotência intelectual e criativa decorrente dela; o lugar para recuperar uma nova identidade, não-dividida, mediante uma “síntese superior do físico e do espírito”. Ser ator é a primeira vocação de Artaud; o teatro se apresenta do início ao fim como espaço terapêutico, a cena é “a possibilidade de nascer outro”, de regenerar o ser (TEIXEIRA, 1999, p. 187).*

Artaud não rejeita o edifício teatral – inclusive, antes de sua internação, fundou com outros artistas o Teatro Alfred Jarry, onde pôde explorar-se na prática teatral, enquanto autor, ator e encenador. Porém, em 1937, em uma viagem para a Irlanda, a fim de devolver um bastão mágico de um feiticeiro da Savóia ou o cajado de São Patrício (há controvérsias na literatura) e conhecer a cultura celta, Artaud hospeda-se de forma precária, refletindo tal situação em sua aparência que, ao sair propagando suas ideias pelas ruas com o bastão, é visto como louco, sobretudo por estar em uma cultura diferente da sua (TEIXEIRA, 1999). Esse episódio dará início ao um ciclo de internações em vários manicômios franceses, até ser por fim transferido para o hospital psiquiátrico de Rodez, em 1943, onde permanecerá até 1946. Durante esse processo de internações, teve que deslocar suas necessidades de expressão artística para o seu próprio corpo e seus estados, sejam eles físicos, psíquicos, metafísicos ou psicológicos, explorando assim as necessidades desse corpo carregado de um potencial criativo, através do canto, da dança, da escrita ou de seus desenhos.

## 2. O gesto no Teatro da Crueldade

Artaud ambicionava fazer do teatro uma experiência completa, envolvendo o gesto em diferentes dimensões e níveis de contágio, fazendo do corpo, terreno poroso e permeável às sensações. Ao apresentar em sua pesquisa um corpo completamente extracotidiano e disforme, exposto em suas escatologias, Artaud também realiza, de uma forma ou de outra, uma mudança no plano coletivo, percorrendo um caminho que deveria se dirigir ao expurgo do veneno social. Através de sua escrita e da concepção do teatro da crueldade, busca contaminar e incentivar outras pessoas a



descobrirem o funcionamento próprio de cada corpo, movido pelo desejo do ser. Nessa imersão ritualizada nos sentidos, vários elementos são explorados na cena, como Maria Madalena Gonçalves (2012, p. 88) afirma:

*O agente da criação passa a ser privilegiadamente a dimensão material da cena que engloba o gesto, a música, o canto, a dança, o corpo, a luz, a performance e o espetáculo, tudo colocado ao mesmo nível e num décor e numa composição nunca fixos previamente.*

Muitos questionamentos de Artaud giram em torno da função do teatro e da necessidade de reconexão do homem com sua essência; para isso ele explora a relação entre a dimensão material e imaterial da cena, buscando gerar um teatro que se assemelhe ao sonho, ao sensório, que seja um “teatro do inconsciente” (MÈREDIEU, 2006, p. 490).

Muito afetado pelo caos ocidental, Artaud busca inspiração nas formas orientais para propor um fazer artístico que atue sobre o inconsciente, para que este possa realizar um trabalho acerca do inconsciente coletivo. Segundo o livro “Eis Antonin Artaud”, escrito por Florence de Mèredieu, o contato do encenador com o Teatro de Bali acontece em 1931 através de uma visita à Exposição Colonial, onde “cada país se ocupa em apresentar os costumes das regiões que administra” (MÈREDIEU, 2006, p. 426). Esta exposição aconteceu em Vincennes, na França.

Outro contágio importante que acontece neste evento e engloba a dimensão imaterial da cena associada à corporeidade, se refere às danças africanas, onde Artaud aponta que “Os povos selvagens do centro da África, as multidões refinadas da África superior permanecem sensíveis a certos ritmos, a certos encantamentos, voz apoiada pelo gesto, o gesto sendo o prolongamento plástico da voz” (ARTAUD *apud* MÈREDIEU, 2006, p. 426). Porém, o que reverberou profundamente sobre o encenador foi a apresentação do Teatro Balinês, que fez com que Artaud extraísse princípios pelos quais ele pretendia conceber o seu próprio fazer teatral.

*A vibração que ele recebeu dessas danças situa-se em dois planos. O primeiro é técnico; Artaud fica maravilhado pela precisão e pela matriz gestual dos bailarinos, que ele compara a verdadeiros “hieróglifos vivos”, estendidos em todas as dimensões do espaço que possuem, ainda, a arte das metamorfoses. [...] A segunda surpresa é de ordem “metafísica”. Aqueles que Artaud chamará de “metafísicos da desordem” apelarão não*



*mais, como no Ocidente, aos recursos de ordem psicológica, porém aos grandes medos ancestrais, aos sentimentos 'originais' de ordem cosmogônica (MÈREDIEU, 2016, p. 429)*

Outra experiência de Artaud, que flerta com a antropologia, é sua viagem ao México em 1936, tendo como proposição uma pesquisa de campo para encenar *A conquista do México*. Tinha em si a necessidade de buscar em outra cultura, algo que o deslocasse do regime da sociedade civilizada, para se reconectar ao ritual e às experiências naturais. Teve contato com povos nativos que o iniciaram no rito do peyote. Esse movimento antropológico associado ao teatro realizado por Artaud foi, de certa forma, pioneiro, pois só mais tarde essa união de pesquisadores da arte e da antropologia começariam a se aprofundar nesse entremear de culturas.

Mediante a tais influências, o encenador considera que o teatro precisa superar o modelo que se sustenta em um texto em forma de diálogo, expondo geralmente questões cotidianas da vida prática, para mergulhar em um corpo emblemático que se manifesta num fazer artístico centralizado em suas vivências, marcas, traumas, vícios, sensações, emoções e sentidos, conferindo-lhe a emancipação da significação literal da palavra, sendo capaz de produzir sua própria atmosfera expressiva e também energética. Com essa emancipação ritual da palavra, Artaud não pretende eliminá-la de seu fazer teatral, mas redimensionar sua importância na construção de uma cena onde a fala também é vista como gesto. Ao se referir ao uso da voz no teatro da crueldade, Artaud coloca:

*Mas, dirão muitos, as palavras têm faculdades metafísicas, não é proibido conceber a palavra como gesto no plano universal, e é nesse plano aliás que ela adquire sua maior eficácia, como força de dissociação das aparências materiais, de todos os estados em que o espírito se estabilizou e teria tendência a repousar. É fácil responder que esse modo metafísico de considerar a palavra não é aquele em que o teatro ocidental a emprega, que ele a usa não como uma força ativa e que parte da destruição das aparências para chegar até o espírito, mas, pelo contrário, como um grau terminado do pensamento que se perde ao exteriorizar (ARTAUD, 1999, p.77-78).*

Portanto, o teatro da crueldade abandona o domínio do texto, da representação e da verossimilhança com a vida diária para buscar uma forma de expressão que conecte o ser com o devir, com uma ideia universal da existência. Em sua teoria, propõe uma aproximação com o público colocando-o em contato direto com a encenação, priorizando um teatro feito para as massas. Assim, não pretendia





ressuscitar as obras primas e os clássicos, e sim, criar um teatro que não conte histórias, mas que facilite experiências.

Ele também buscava causar no espectador um posicionamento, uma ação, mas neste sentido, uma ação do espírito, transformação interna. E essa transformação encontra no gesto, uma possibilidade, fornecendo ao espectador uma vivência plástica da imagem/signo, energética e mística do movimento, desenvolvendo-o como articulador expressivo e base da linguagem do teatro da crueldade. Com isso, buscava explorar outras formas de dizer, que não pelo discurso lógico, e dar amplitude às questões do corpo. Esta linguagem física encontra sua expressão através de signos, fazendo do corpo do ator uma espécie de hieróglifo, ou seja, que capta forças e as transforma em signos através do movimento.

Assim, o encenador refletia sobre a precisão e objetividade do movimento que se contrapunham a toda a cena ocidental de então; pesquisava sobre a expressão que se sobrepõe à narrativa e instiga uma escuta que não se utiliza da audição, a escuta do corpo que não se descreve, mas que afeta sensorialmente, capaz de partilhar signos, estados, sensações e sentimentos. A partir do contágio com as formas orientais, Artaud começa a desdobrar sua pesquisa do Teatro da Crueldade pelo viés da gestualidade e do sagrado, que se mistura à própria natureza das coisas. Ao compartilhar sua experiência com o Teatro de Bali, diz:

*Há toda uma profusão de gestos rituais cuja chave não temos e que parecem obedecer a determinações musicais precisas, com alguma coisa a mais que não pertence em geral à música e que parece destinada a envolver o pensamento, a persegui-lo, a conduzi-lo através de uma malha inextricável e certa. Tudo nesse teatro, de fato, é calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam antes de tudo atores.* (ARTAUD, 1999, p. 60).

Em grande parte de sua pesquisa, Artaud tem como principal articulador expressivo a corporeidade, aproximando dela suas próprias experiências físicas e estudos teatrais. A mimese não é desconsiderada na aprendizagem corporal proposta em seu teatro, pois o Teatro da Crueldade não descarta as possibilidades de contágio, com a hibridação de culturas e códigos comunicacionais do corpo na construção social do sujeito. O próprio rito perpassa gestualidades e procedimentos que carregam em si noções culturais e sociais do povo que o desempenha, e que são resgatados desde seu



ritual originário, o que acaba por creditar ao gesto uma forte movimentação energética em sua reprodução.

O gesto no Teatro de Crueldade assume então a independência da palavra e das narrativas com desencadeamento lógico. Neste ponto, começa a investigar uma forma de fazer teatral que opera através da partilha do “estado” das coisas, ou seja, que vai além de uma simples descrição do objeto para buscar uma compreensão mais profunda, não limitando-se à racionalidade do espectador, mas buscando propiciar o entendimento sensível da cena. Para que isso seja possível, o encenador diz que é preciso que se pesquise uma nova linguagem, que se desenvolva notações de novos códigos e que tudo isso seja criado, não de forma fortuita, mas por um viés energético. Segundo Artaud:

*Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo. Mas traduzi-lo é dissimulá-lo. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta. Opõe o espírito ao vazio real da natureza, criando por reação uma espécie de cheia no pensamento. Ou, se preferirem, em relação à manifestação-ilusão da natureza ela cria um vazio no pensamento. Todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar têm mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pela análise das palavras. (ARTAUD, 1999, p. 79)*

Edson Fernandes analisa a relação entre a voz e o corpo em Artaud, onde é possível perceber a busca por uma complexidade relacional de ambos com o significante. A voz, quando dentro de um discurso devidamente articulado, geralmente traz consigo uma visão de fácil codificação sobre o objeto, enquanto as práticas corporais instigam outras formas de percepção em quem assiste, logo se conectam mais facilmente à esfera simbólica. Quanto a essa questão, Fernandes (2001, p. 67) explica:

*Ao tomar a leitura de um texto, a voz procura estabelecer um sentido ao que se lê. Neste caso, o significante passa a ganhar uma ação na grafia e é então sonorizado na oralidade, mas participa de um sentido ao ser interpretado pela voz e, de forma performática, pelo corpo. O corpo carrega as emoções no gestual para os ouvintes da palavra dita e para o corpo que representa a visibilidade da sonoridade em movimentos gestuais.*



Para conseguir alcançar a plenitude do gesto proposto pelo encenador “é preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponda a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 1999, p.151). Longe de catalogações da gestualidade, ele acredita que o esforço psicofísico que o gesto demanda, agindo como um duplo dessa esfera imaterial, onde o ator, assim como um “ curandeiro criado por um instinto mal conhecido.” se torna canal de forças através do corpo, onde tem domínio, para camadas espirituais que não temos pleno controle ou consciência. (ARTAUD, 1999, p.152)

Uma ferramenta de conexão entre o movimento e essa dimensão metafísica do gesto é a respiração. Através dela conseguimos gerar estados que afetam e transformam a matéria, aceleram ou diminuem a pulsação, a movimentação energética e os estados físicos e mentais do ator, possibilitando até mesmo transes e diferentes níveis de conexão com o todo cênico-espiritual. O uso de máscaras e demais objetos na cena é pensado em comunhão com este mimetismo mágico, associando-os à voz, ao ritmo, ao uso das luzes e assim por diante. O objeto em comunhão com o gesto, o espetáculo como união das forças que compõem o rito e que, através da consciência do ator de seu estado, sua respiração, seja possível materializar tais forças.

Dessa forma, é possível refletir sobre como o pensamento centrado na vontade do ser, manifesto a partir das questões do corpo e em consequência, na gestualidade, é de suma importância para a construção da própria teoria do Teatro da Crueldade. Artaud propõe que cada um, em sua existência, busque o seu funcionamento próprio, potencializando sua projeção energética e criando novas possibilidades na reconstrução de si.

Portanto, ao unir a consciência comunicacional do gesto e sua repercussão metafísica, Artaud cita o termo “mimetismo mágico”, como, “mímica de gestos espirituais que escandem, podam, fixam, afastam e subdividem sentimentos, estados de alma, ideias metafísicas” (ARTAUD, 1999, p. 71). Através dessa concepção do mimetismo, nos deparamos com uma possibilidade de externar, ou até mesmo materializar, forças espirituais que são geradas, de certo modo, por um tipo de pulsação que nasce no interior do corpo. Neste sentido, podemos ligar sua concepção de gesto a uma ação interior, que parte do sujeito que, ao se afetar pelo corpo, propõe também uma afetação no espaço e age de forma a materializar forças.



## Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CRUCIANI, Fabrizio. Exemplos Ocidentais. In BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola et al. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Editora É Realizações, 2012.
- FERNANDES, Edson. A voz e o corpo: linguagem, estética e complexidade para uma reflexão no teatro de Antonin Artaud. In **EccoS Revista Científica**, v. 3, n.2, 2001. Disponível em <https://www.redalyc.org/html/715/71530206/>. Acessado em 16 dez 2018.
- GONÇALVES, Maria Madalena. Artaud e Brecht: a atração dos opostos. In **Cadernos PAR**. Léria, Instituto Politécnico de Léria, n.5, mai. 2012. Disponível em <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/567/1/art5.pdf>. Acessado em 16 dez 2018.
- LAGE, André. O teatro segundo Artaud: ou a reinvenção do corpo. In **Revista FIT**, v.3, 2008, pp.62-71,
- LEAL, Mariana Katona. Gestualidade e produção de sentido. In **Anais da 20ª ANPAP**, v.20, pp.4028-4037, 2011. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/mariana\\_katona\\_leal.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/mariana_katona_leal.pdf). Acessado em 16 dez 2018.
- MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- TEIXEIRA, Ana. O teatro da cura Cruel. In **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, v.3, pp.187-192, 1999. Disponível em: [https://www.scielo.org/scielo.php?pid=S1414-32831999000200028&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.org/scielo.php?pid=S1414-32831999000200028&script=sci_arttext). Acessado em 16 dez 2018.

*Recebido em 3 de outubro de 2019*

*Aceito em 13 de Dezembro de 2019*



