



**UFOP**

Universidade Federal  
de Ouro Preto



Ministério da Educação  
Universidade Federal de Ouro Preto  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Departamento de Artes Cênicas

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**O CORPO SOCIAL:**

**Uma análise gestual em Artaud e Brecht**

MARINA DE NÓBILE DA SILVEIRA

Ouro Preto – MG  
2018

Marina de Nóbile da Silveira

**O CORPO SOCIAL:**

**Uma análise gestual em Artaud e Brecht**

Monografia apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.  
Orientação: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes.

Ouro Preto - MG  
2018

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

S587o Silveira, Marina de Nobile da.  
O corpo social [manuscrito]: uma análise gestual em Artaud e Brecht. /  
Marina de Nobile da Silveira. - 2018.  
38 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes.  
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Artes Cênicas .

1. Gestos na arte. 2. Atores. 3. Artaud, Antonin, 1896-1948. 4. Brecht,  
Bertolt, 1898-1956. I. Gomes, Ricardo Carlos. II. Universidade Federal de  
Ouro Preto. III. Título.

CDU 792

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
REITORIA  
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA  
DEPARTAMENTO DE ARTES



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Marina de Nóbile da Silveira**

**O corpo social: uma análise gestual em Artaud e Brecht**

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas

Aprovada em 14 de dezembro de 2018

Ricardo Carlos Gomes, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 03/01/2019



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carlos Gomes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 01/05/2022, às 19:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0317598** e o código CRC **A5D68B63**.

**Referência:** Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.005437/2022-41

SEI nº 0317598

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000  
Telefone: 3135591731 - www.ufop.br

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente à minha família; especialmente à minha mãe e pai, Cláudia e Sérgio, sou extremamente grata por tudo; aos meus avós Vera e Ivan, que me acolhem e fortalecem, aos meus tios Silvano e Luciana, por me apresentarem a um novo mundo e me incentivarem a ser cada vez melhor e às minhas primas amadas, Laura e Helena. Ao meu companheiro de vida Addaê Rodrigues. Amo vocês.

Agradeço às famílias que formei em Ouro Preto: Às ex-moradoras e ex-alunas da República Favinho de Mel, em especial: Mariah, Sttefany, Joice, Luiza e Carol; obrigada por tantas aventuras. Ao complexo do Beco da Mãe Chica que me acolheu com tanto carinho. À minha turma, 15.2, em especial: Giulia, Rebeca, Ana Clara, Gabriely e Natália. Agradeço especialmente à minha amiga Sttefany Viana por me incentivar a pesquisa e pela parceria durante essa jornada acadêmica.

Aos amigos de Araraquara que sempre serão eternos: Murilo, Helô, Nivaldo, Patrícia, Fernanda, Thaisa e Mariana. Ao Museu do Boneco e todos que passaram por este lugar mágico, especialmente à Márcio Pontes, fundador da Cia Polichinelo, que me transmitiu tanto saber e poesia.

Da amorosa gentileza. Aprender a aprender, aprender a amar e a ser gentil estão intimamente interconectados e tão profundamente entrelaçados, em especial com o sentido do toque, que seria muito benéfico à reumanização [dos indivíduos] se [estes dedicassem] mais atenção à necessidade de experiências táteis.

Curti e Ribeiro - Compagnie Dos à Deux

## **RESUMO**

Esta pesquisa tem como ponto de partida a importância da investigação gestual no desenvolvimento do Teatro Épico, proposto por Bertolt Brecht, e o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, ambos situados no início do século XX. Para traçar o caminho de construção de tais teorias, levanta-se o contexto histórico do século XX, marcado pelo contágio com as artes orientais, guerras e a industrialização, como impulsionadores para a concepção da corporeidade nas artes cênicas enquanto linguagem. A aproximação entre os encenadores resulta em aplicações diferentes para os mesmos princípios de atuação, que buscam emancipar o teatro burguês de seu tempo, explorando assim a projeção do sujeito no meio social, através do estudo da gestualidade enquanto potência cênica. A fim de apontar a contribuição para o cenário teatral atual, principalmente no híbrido entre teatro e dança, destaca-se a Cia Taanteatro, criada em 2011, que se atem ao processo de padronização dos corpos e das vontades, como uma investigação ainda em curso.

**Palavras-chave:** Antonin Artaud; Bertold Brecht; Gesto; Trabalho do ator.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Os princípios que, nas várias culturas, regulam o comportamento cênico dos atores- dançarinos e que são semelhantes, mas em espetáculos diferentes. 1. Dançarino asteca; 2. Menestrel europeu da Idade Média; 3. Dançarina balinesa; 4. Ator japonês de Kabuki; 5. Dançarina indiana de Odissi; 6. Dançarina de balé clássico.2 .....	12
Figura 2 - O homem e sua dor, desenho de Antonin Artaud .....	20
Figura 3 - Marselha: Exposição Colonial de 1922. ....	21
Figura 4 - Teatro Balinês. O ator I Made Bandem interpreta o personagem Hanuman, o rei dos macacos no Ramayana.....	22
Figura 5 - Mei Lanfang, o famoso intérprete dos papéis femininos da Ópera de Pequim com idade avançada e roupas cotidianas, demonstrando um movimento da Ópera de Pequim (esquerda) e no início da carreira, interpretando o papel da mulher-guerreira (direita). ....	29

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	9
1.1. Aspectos antropológicos do corpo na cena.....	9
1.2. As perspectivas teatrais de Artaud e Brecht .....	15
2. Diferentes perspectivas gestuais em Artaud e Brecht .....	18
2.1. Artaud e a gesto como pulsão interior .....	18
2.2. Brecht: contribuições poético-sociais ao gesto.....	25
3. Considerações finais.....	31
3.1. Desdobramentos diferentes para os mesmos princípios .....	31
3.2. Taanteatro e as reverberações do híbrido entre Artaud e Brecht.....	34
REFERÊNCIAS: .....	36

## **1. INTRODUÇÃO**

### **1.1. Aspectos antropológicos do corpo na cena**

O início do século XX é atravessado por conflitos letais para a história mundial, como a Primeira e a Segunda Guerra, sendo que durante a Segunda Guerra localizamos um aterrador movimento genocida na Alemanha, o Holocausto. Em 1945, com o encerramento da Segunda Guerra, a humanidade conquista um órgão que visa à cooperação global e mediação entre os países, a Organização das Nações Unidas (ONU), que defende os direitos humanos básicos como alimentação, saúde, segurança e também desenvolvimento econômico e social. Apesar do avanço social adquirido com o surgimento de tal organização, é preciso ressaltar que ela não está isenta de contradições ideológicas, pois ainda sofre muitas influências dos jogos de poder da geopolítica mundial.

Outro aspecto que afeta a corporeidade da época, diz respeito à urbanização, que traz consigo características de um movimento de revolução industrial que tem início no começo do século XVIII e se expande nos séculos posteriores; esse processo agrega ao corpo uma consciência utilitária e massificada, fazendo com que a perspectiva econômica influencie fortemente o social. A concepção corpórea através dessas vivências ganhou profundidade ao ser percebida em diferentes níveis, físicos e subjetivos. Dessa forma, se faz necessário um olhar antropológico no que concerne às experiências vividas no século XX, decorrentes dos conflitos e da urbanização, em um momento convulso do Ocidente. Por “antropológico”, entende-se, segundo o dicionário online DICIO, como uma “ciência que se dedica ao estudo da espécie humana em sua totalidade, tendo em conta sua origem, desenvolvimento (físico, social, cultural), comportamento, psicologia, particularidades raciais, hábitos, costumes, conhecimentos, crenças etc<sup>1</sup>”.

Portanto, a antropologia nos apresenta uma profundidade relacional na construção do sujeito, que envolve diversos elementos e se relacionam com a coletividade, como: o social, cultural, particularidades raciais, hábitos, crenças, e etc. Dessa forma, pode-se entender que, inserido em um determinado contexto e conseqüentemente em grupos sociais, o corpo traz em si um caráter poroso, que afeta e se deixa afetar por tais influências.

O estudo sobre a influência social na aquisição de mecanismos físicos para a realização

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/antropologia/>>. Acesso em 5 de dez. 2018

de atividades cotidianas, realizado pelo antropólogo e sociólogo Marcel Mauss (1872-1950), pode contribuir para esclarecer esta associação do corpo pensado na esfera coletiva. Esses mecanismos adquiridos, através da aprendizagem corporal e da prática, são designados como “técnicas corporais”, assim, ele entende “por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo”. (MAUSS, 2003, p. 401). Dessa forma podemos apreender que cada povo, apresenta uma profusão gestual e técnica, muito específica de determinada região ou grupo, isso acontece pela transmissão de habilidades, fortemente ligada à cultura local.

O antropólogo menciona o exemplo da criança, que desenvolve suas técnicas corpóreas em uma relação hierárquica baseada, sobretudo, na confiança em seu transmissor, influenciando até mesmo os atos que sejam de ordem biológica. Conforme ele desenvolve em seu estudo, a formação da criança acontece pela orientação de terceiros, geralmente o pai, mãe ou pessoas próximas à família, numa ordenação que acontece de fora para dentro e de cima para baixo. Ao longo da vida, as pessoas são motivadas a descobrir a quais grupos sociais pertencem, logo convivem entre esses grupos, compartilhando determinados hábitos, e assim, adquirem ferramentas que desenvolvem a gestualidade: a forma como se come, caminha, manuseia determinados objetos e assim por diante. Sobre este assunto, conceitua:

Assim, durante muitos anos tive a noção da natureza social do “habitus”. Observem que digo em bom latim, compreendido na França, “habitus”. A palavra exprime, infinitamente melhor que “hábito”, a “exis” [hexis], o “adquirido” e a “faculdade” de Aristóteles (que era um psicólogo). Ela não designa os hábitos metafísicos, a “memória” misteriosa, tema de volumosas ou curtas e famosas teses. Esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam, sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição (MAUSS, 2003, p. 404).

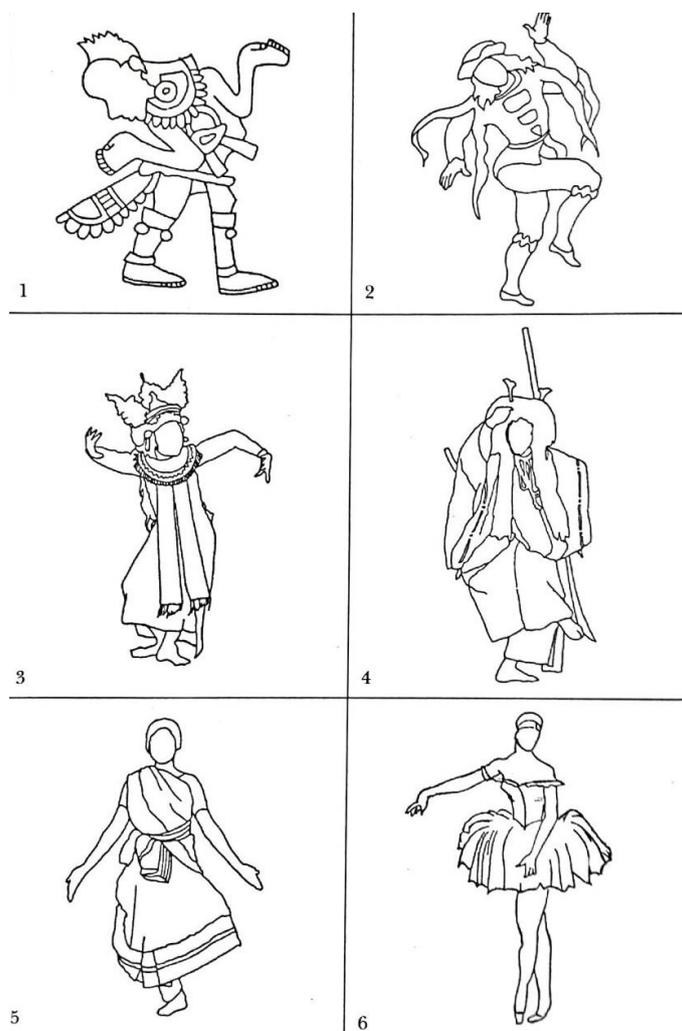
Ao termo “técnica” ele designa a um ato “tradicional e eficaz”, ou seja, que esteja ligado à tradição, pois “não há técnica e não há transmissão se não houver tradição” e que seja eficiente para produzir um resultado desejado. Além disso, as técnicas do corpo são atos “de ordem mecânica, física ou físico-química”, pois “o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem” (Idem, p.481). Ao mesmo tempo, essas técnicas se inserem na “vida simbólica do espírito, noção que temos da atividade da consciência como sendo, antes de tudo, um sistema de montagens simbólicas” (Idem, p.482). É importante destacar no trabalho do antropólogo duas atmosferas: uma inserida na materialidade da prática cotidiana e outra que se serve de princípios distintos, como os rituais, religiões ou outras aplicações que façam a mediação entre

o mundo físico e o que há para além dele, o metafísico. Estas duas dimensões — a material e a metafísica — estão presentes nas técnicas corporais. Desta forma, a gestualidade, pertencente à esfera das técnicas corporais, se mostra como um elo de conexão entre o homem e o mundo que o cerca, resultando em uma construção pessoal, mas também capaz de propor uma busca interior de aprimoramento do ser (MAUSS, 2003).

Para que se possa entender melhor sobre a contribuição do pensamento antropológico no teatro, é fundamental citar o trabalho de Eugenio Barba, diretor do grupo teatral Odin Teatret, fundado por ele em 1964 na Dinamarca, e também de um núcleo de estudos sobre antropologia teatral, a ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), fundada em 1979. Barba analisa a arte do ator através de “princípios que retornam”.

Ele define que: “os princípios que retornam não provam a existência de uma ‘ciência do teatro’ ou de algumas leis universais. São apenas “conselhos particularmente bons”, indicações que tem uma grande chance de se tornarem úteis para a prática cênica”. (BARBA, SAVARESE, 2012, p. 14). Com isso, realiza um levantamento metodológico do teatro, que se desdobra em treinamentos cuja a finalidade é a de auxiliar o ator a ter mais compreensão sobre o fazer teatral, conferindo à encenação estudos sobre o ritmo, expressão corporal, caracterização, utilização do espaço cênico, energia e assim por diante. Fundamenta conceitos que aparecem na história do teatro e, nesse caminho, correlaciona o Ocidente e o Oriente, para se pensar então, em uma antropologia teatral, ou seja, um caminho a ser trilhado através do contágio de culturas.

Figura 1- Os princípios que, nas várias culturas, regulam o comportamento cênico dos atores-dançarinos e que são semelhantes, mas em espetáculos diferentes. 1. Dançarino asteca; 2. Menestrel europeu da Idade Média; 3. Dançarina balinesa; 4. Ator japonês de Kabuki; 5. Dançarina indiana de Odissi; 6. Dançarina de balé clássico.



Fonte: BARBA, SAVARESE (2012)

Barba fala sobre uma organização do ator-bailarino, e se refere ao ator como também bailarino, pela visão oriental do fazer artístico, que não separa teatro e dança em categorias distintas. Essa organização advém da pesquisa pessoal entre o corpo do artista, independente de qual seja o seu treinamento ou contexto cultural. Ele analisa o ator-bailarino através da união de três aspectos, sendo eles: a personalidade, que concerne sua sensibilidade, o posicionamento social e demais particularidades enquanto sujeito; logo reflete sobre a conjuntura sócio-cultural em que o artista está inserido e a busca corporal pela aquisição de técnicas que sejam

extracotidianas. Em relação às técnicas extracotidianas, ele entende que:

As técnicas cotidianas geralmente seguem o princípio do menor esforço: isto é, obter um resultado máximo com o dispêndio mínimo de energia. Ao contrário, as técnicas extracotidianas se baseiam no máximo emprego de energia para um resultado mínimo (BARBA, 2012, p. 9).

Tais estudos buscam resultar em um estado de presença viva do artista em cena, para que, dessa forma, seu trabalho seja compreendido pelo espectador não só de forma racional mas também de forma energética, atraindo sua atenção; a essa organização que ele chama de nível “pré-expressivo”, pois para Barba “a expressão do ator, de fato, deriva – quase apesar dele – de suas ações, do uso de sua presença física. É o fazer, e o como é feito, que determina o que o ator expressa” (BARBA, SAVARESE, 2012, p. 187).

Como forma de ativar esse nível pré-expressivo, ele propõe dois movimentos: o de inculturação e o de aculturação, conceitos trabalhados por Mauss e citados por Barba (STRAZZACAPPA, 2012). A inculturação diz respeito ao modo de vida de determinado povo/cultura e de como são utilizados o corpo e as técnicas corporais para determinados fazeres habituais. A aculturação seria a pesquisa por um corpo extracotidiano, ou seja, um corpo que busca por técnicas corporais extracotidianas e, dessa forma, cria um caminho que possibilite atingir o nível pré-expressivo.

Outro ponto interessante para pensar o gesto num contexto de atuação é levantado pela pesquisadora da UERJ, Mariana Katona Leal, em seu artigo **Gestualidade e produção de sentido** onde, ao citar Patrice Pavis situa a gestualidade em um estado de independência enquanto linguagem, diz:

Como forma de atualização desse conceito de gesto, Patrice Pavis destaca o pensamento da gestualidade, não mais como comunicação de um sentido anterior, porém como produção. Essa nova percepção do gesto concebe o ator como produtor de signos e não apenas reproduzidor de sentidos expostos em gesto (LEAL, 2011 p. 4029).

Esta colocação reforça a ideia de que o gesto vai além de uma movimentação meramente descritiva, possuindo assim propriedades expressivas e independentes da linguagem oral. O pesquisador da USP, Carlos Alberto Silva, que estuda o gesto de uma esfera cotidiana à poética, também cita Pavis ao dizer:

Se Pavis (2003, p. 77) tem razão, o gesto no teatro, assim como o corpo do ator, acontece na polaridade do real – um ser humano – e do fictício – a imitação do outro.

Para ele, descrições da semiologia, da pragmática e da linguística preparam uma antropologia do ator, ainda por fazer, que colocaria ao ator e ao seu corpo questões sobre tal polaridade o mais concretamente possível. (SILVA, 2015, p. 68)

Podemos dizer que o gesto é um híbrido que se forma entre o movimento e a ação. Mas afinal, o que se quer dizer com a palavra “gesto”? Seria apenas uma movimentação corporal? Ou uma ação de um sujeito para outro? A expressão de impulsos interiores? Perguntas como estas são muito frequentes nessa linha de pesquisa, pelo próprio termo carregar em si todas essas possibilidades. Nesse contexto, Silva será um dos alicerces fundamentais para se entender a associação do gesto entre o movimento e a ação e, sua inserção no meio social. Sobre a abrangência do termo Silva aponta:

As palavras, gesto, movimento e ação se misturam, se permutam, se confundem e, por vezes, se atrapalham. [...] A multiplicidade de ajustes lexicais pode ser justificada pela amplitude e vastidão de significados inerentes a tais palavras. Basta uma consulta não muito rigorosa a qualquer dicionário avaliado como respeitável para atestar esse palpite. Depois de recorrer a tais fontes, é provável que se obtenha resultados tão inconclusivos quanto antes da procura. Dirigir a atenção para os desdobramentos e adaptações de conteúdos é, também, muito revelador de compreensões viabilizadas tão somente pelas circunstâncias (SILVA, 2015, p. 15).

Portanto, é possível compreender o gesto em diferentes contextos, porém sua raiz está sempre em correspondência com os princípios de ação e movimento. Silva discorre sobre a origem etimológica da palavra, através de uma análise feita a partir dos significados oriundos do dicionário eletrônico *Houaiss* e encontra na raiz “gest”, concepções como “andar com, ter consigo, trazer em cima do corpo; produzir, criar; encarregar-se voluntariamente de; executar, fazer (*donde gesta*, part.pas. *gestus*, a, um), feitos ilustres, façanhas, proezas; atos, ações (em geral)”<sup>2</sup>.

Dessa forma, pode-se traçar vários percursos no que diz respeito à gestualidade, ação e movimento. Retomando o trabalho de Leal, a pesquisadora aponta que o entendimento do gesto não apresenta uma significação única ao longo da história: “A ideia clássica concebe o gesto como um meio de expressão e de exteriorização de um teor psíquico interior e anterior (emoção, reação, significação) que um corpo comunica a outro” (2011, p. 4029).

Associando o pensamento de ambos os pesquisadores, podemos atribuir ao gesto a função de “ponte”, ou seja, de uma ação que engloba o nível físico e subjetivo, que se serve do movimento e que carrega em si, a possibilidade de realizar “feitos ilustres, façanhas, proezas” em relação a algo ou alguém. Esse feito “traz em cima do corpo” a subjetividade de quem se

---

<sup>2</sup> HOUAISS *apud* SILVA, 2015, p.15

propõe a executar o gesto.

## 1.2. As perspectivas teatrais de Artaud e Brecht

Esta pesquisa se propõe a abordar a importância da pesquisa gestual no desenvolvimento do Teatro Épico proposto por Bertolt Brecht e do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, ambos situados no início do século XX. Para traçar o caminho de construção de tais teorias, levanta-se o contexto histórico desse período, marcado pelas duas Grandes Guerras Mundiais, consequências da Segunda Revolução Industrial (iniciada na segunda metade do século XX) e das primeiras crises econômicas do capitalismo, que culminaram com a grande depressão de 1929. Ressalta-se também aspectos culturais relevantes do período, como o contágio das artes orientais no meio artístico europeu e aqui, desenvolvidas a partir do Teatro de Bali e a Ópera de Pequim.

Antoine Marie Joseph Paul Artaud, conhecido como Antonin Artaud foi poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor, nascido em 1896 em Marselha, na França. Contribuiu, principalmente através da sua produção teórica para o teatro ocidental e serviu de inspiração para muitas práticas do teatro contemporâneo. O Teatro da Crueldade, desenvolvido por ele ao longo de sua vida, apesar de possuir um nome intimidador, não diz respeito à crueldade apenas física que se pode exercer, mas sim como uma analogia à vida, que é cruel por natureza. No segundo manifesto do teatro da crueldade, encontrado no livro **O teatro e seu duplo** (1938), Artaud diz:

O Teatro da Crueldade foi criado 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 (ARTAUD, 1999, p. 143).

Ele buscava um fazer teatral que agisse de forma a reconectar o homem à sua essência, encontrando na corporeidade potencialidades energéticas capazes de gerar pulsões internas que poderiam se reverter em uma ação interior, fazendo 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 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 da palavra. (ARTAUD, 1999,p.79)

Eugen Berthold Friedrich Brecht, conhecido profissionalmente como Bertolt Brecht, nasceu em 1898 na cidade de Augsburg na Alemanha. Ele foi dramaturgo, poeta e encenador. Sua pesquisa teórica assim como os espetáculos que realizou ao longo de sua trajetória, resultaram em contribuições valiosas na história do teatro ocidental, sobretudo pela criação de sua teoria do Teatro Épico. Sua obra se desenvolveu após a Primeira Guerra Mundial, tendo registros de seus primeiros espetáculos em 1918, ano em que a guerra chegou ao fim. Em 1945, a Segunda Guerra e o Holocausto também geraram repercussão em seus trabalhos, que se findaram em 1956, com a morte do encenador.

Bertolt Brecht desenvolveu seu trabalho em busca mecanismos que o auxiliassem a romper com o ilusionismo do teatro ocidental, negando às histórias pelo seu caráter de identificação emotiva, mas utilizando-se delas para questionar o estado das coisas, num sentido social, ou seja, refutando a realidade como dada e proporcionando opções sobre como podemos nos posicionar a partir das questões emergentes de seu tempo.

Sua relação com o gesto agiu como participante e interventor da linguagem cotidiana e também, através do desenvolvimento técnico do ator, conferindo à cena um maior domínio expressivo. O pesquisador e professor da USP, Willi Bolle, situa a importância do gesto no trabalho de Brecht, ao colocar que “a linguagem gestual aparece como um dos traços mais marcantes da obra de Brecht, como um instrumento de expressão que atinge amplas dimensões comunicativas”. (BOLLE, 1976, p.1)

Artaud e Brecht estão entre os mais influentes e estudados pesquisadores do teatro do

século XX e logo, realizar essa aproximação entre os encenadores pode ser fértil e significativo para inspirar produções do teatro contemporâneo. O que nos interessa neste exercício é abordar um momento rico da pesquisa gestual, que se desenvolveu para além de um posicionamento de palco, mas como proposições de novas formas de vivenciar este mundo e se posicionar diante dele.

## 2. DIFERENTES PERSPECTIVAS GESTUAIS EM ARTAUD E BRECHT

### 2.1. Artaud e o gesto como pulsão interior

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, pesquisou a tensão entre o teatro e o ritual, 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 um dado momento de sua investigação acerca do organismo, Artaud declara guerra aos órgãos e assim, contestando a natureza humana, ele busca contestar o próprio deus<sup>3</sup> e o seu juízo sobre a existência.

Ao final de sua vida ele se dedicou a pesquisa de um corpo desviante, um “corpo sem órgãos”, entendendo que desde sempre somos acostumados a viver nosso corpo isolando suas partes e o padronizando em seu sentir, onde os olhos foram feitos para ver, ouvidos para escutar e assim por diante. Sendo assim, a pergunta talvez seja: porque não subverter a ordem? Neste exercício onde busca-se 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 o programa radiofônico **Para acabar com o julgamento 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) 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

---

<sup>3</sup> O nome de “deus” é colocado em letra minúscula conforme grafia de Artaud.

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 (LAGE, 2008, p. 6).

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. Surtos psicóticos, crises de abstinência, agressividade, momentos de lucidez, desilusão com a humanidade, espiritualidade, rituais, relações conflituosas, 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. Gaston 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, 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:

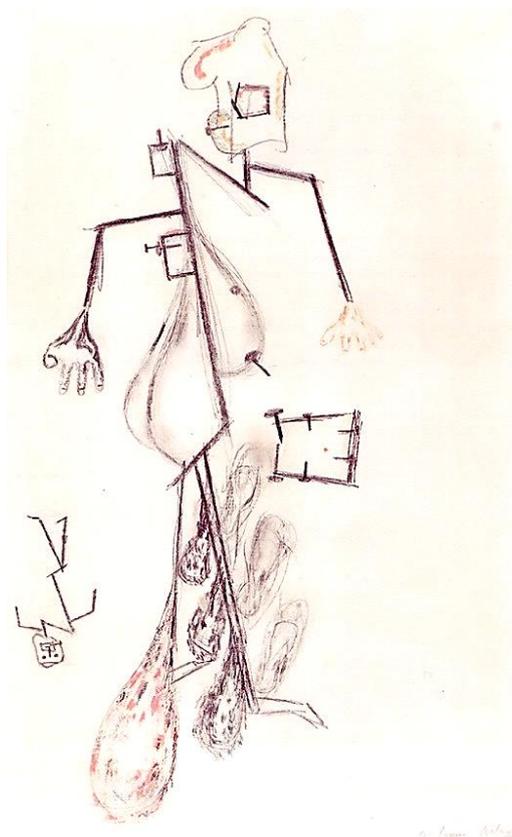
A cena é o lugar eleito para a cura da dor e da impotência intelectual e criativa decorrente dela; o lugar para recuperar uma nova identidade, não- dividida, mediante uma “síntese superior do físico e do espírito”. Ser ator é a primeira vocação de Artaud; o teatro se apresenta do início ao fim como espaço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

Artaud não rejeitou completamente o edifício teatral — inclusive, antes de sua internação, fundou com outros artistas o Teatro Alfred Jarry, onde pode explorar-se na prática teatral, enquanto autor, ator e encenador — o que acontece é que o corpo foi se tornando cada vez mais o próprio palco. Em 1937, em uma viagem para a Irlanda afim de devolver um bastão mágico de um feiticeiro da Savóia 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, conforme afirma Teixeira.

Esse episódio dará início a 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. Depois de iniciar 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 deste corpo carregado de um

potencial criativo, através do canto, da dança, da escrita ou de seus desenhos.

Figura 2 - O homem e sua dor, desenho de Antonin Artaud



Fonte: (MÈREDIEU, 2011)

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 pelas 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 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. (GONÇALVES, 2012, p.88)

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 buscou inspiração no Teatro de Bali para propor um fazer artístico que atuasse sobre o inconsciente, para que este pudesse 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 acontece em Vincennes, na França.

Figura 3 - Marselha: Exposição Colonial de 1922.



Fonte: MÈREDIEU (2011)

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 imediatamente 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)

Figura 4 - Teatro Balinês. O ator I Made Bandem interpreta o personagem Hanuman, o rei dos macacos no Ramayana



Fonte: BARBA, SAVARESE (2012)

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 começa a se aprofundar neste entremear de culturas.

Mediante à 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 abandonou 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 pretende ressuscitar as “obras primas” e os “clássicos”, e sim, criar um teatro que não conte histórias, mas que facilite experiências.

Ele também buscou 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. Não se trata de disputar qual é a forma mais eficaz de comunicar, o gesto ou a palavra, mas de explorar outras formas de dizer 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.

Assim, o encenador reflete sobre a precisão e objetividade do movimento que contrapunham toda a cena ocidental de então, pesquisando sobre a expressão de algo que sobrepõe à narrativa e propõe uma escuta que não se utiliza da audição, a escuta de algo que não se descreve, mas que afeta sensorialmente o corpo, capaz de partilhar signos, estados, sensações, sentimentos. A partir deste contágio com as formas orientais, que Artaud começa a

desdobrar sua pesquisa do Teatro da Crueldade pelo viés da gestualidade e do sagrado, que se mistura a 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 teve como principal articulador expressivo a corporeidade, aproximando dela suas próprias experiências físicas e estudos teatrais. A mímese, 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.

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 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. (FERNANDES, 2001, p.67)

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 pulsão 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 por ele,

propõe também uma afetação no espaço e age de forma a materializar forças.

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, age como um duplo dessa esfera imaterial, onde o ator, assim como um “curandeiro guiado por um instinto mal conhecido se conecta através das forças pelas quais ele tem domínio, as físicas, para as misteriosas camadas espirituais que nos fogem da compreensão e do controle.

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, são pensados 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.

## 2.2. Brecht: contribuições poético-sociais ao gesto

Analisando o trajeto percorrido por Brecht, principalmente se atendo às influências da Ópera de Pequim em seu trabalho e a pesquisa sobre o gesto social, podemos perceber como a construção do corpo na cena acompanha a própria construção do teatro épico. A partir da visão que perpassa o gesto e o meio social, Brecht nos apresenta o conceito de *gestus* social, que opera a partir da criação de imagens relacionadas a signos sociais. A pesquisadora Vanja Poty em seu artigo **Conceito de ‘Gestus’ e técnica de construção**, apresenta uma diferenciação entre o gesto enquanto gestualidade e enquanto *gestus*, identificando outras distinções sobre o assunto:

A diferença central, portanto, entre o *gestus* e o gesto é que ‘enquanto os gestos podem ser trocados por outros gestos, o *gestus* se mantém o mesmo’. Vale lembrar que a partir do *gestus* se identifica uma classe (macro), que o ator utiliza também alguns *gesten* (ilustrativos de qualquer outra forma de comunicação), mas não *gestikulieren* (movimentos para explicitar ou frisar a fala). O *gestus* não busca o estereótipo, e sim o reconhecimento de uma condição social, de uma profissão, nacionalidade, de valores ou convicções do personagem, ou seja, “atitudes-padrão que irão se consagrar como representação de um povo e de uma época” . (POTY, 2013 , p. 2).

Entendendo então, que o *gestus* se refere ao reconhecimento de um condicionamento social, podemos entender a gestualidade como uma ferramenta que reflete as condições de vida de determinado sujeito. O pesquisador Francisco Neto, aborda a relação entre o corpo do sujeito e seu meio, acrescentando ao ponto de vista épico um certo grau de subjetividade. Dessa forma, o gesto atravessa o corpo individual, o corpo social, a consciência crítica do artista em contraponto com a sua subjetividade, resultando em um posicionamento poético. Sobre o contágio entre a subjetividade do artista e o meio social, ele diz:

Gestus é o correspondente na língua latina daquilo que chamamos comumente de gesto, uma determinada postura corporal que dá expressão a uma idéia ou sentimento, ao mesmo tempo em que os tornam visíveis para os outros. Essa concepção habitual, corrente ainda nos dias atuais, faz a gestualidade estar fundamentada pela natureza humana como expressão do mais íntimo e essencial de cada um. Por outro lado, o Gestus é a expressão física de certas relações sociais, do modo como os homens se apresentam diante de outros homens em sociedade. [...] Em ambos os casos, a noção de Gestus refere-se essencialmente ao caráter expressivo das atitudes humanas, tornando visíveis conteúdos que não se expressam por si mesmos, os sentimentos da alma ou o fundo social das atitudes que a familiaridade cotidiana encobre (NETO, 2009, p. 1-2).

Dessa forma, é importante destacar que a construção gestual no trabalho de Bertolt Brecht buscou superar a mimese enquanto mera reprodução de uma gestualidade cotidiana. O exercício artístico sobre essa visão do corpo, inserido no cotidiano, operou através de experimentos que buscaram criar diferentes temporalidades e espaços através de um estudo rítmico e minucioso sobre o movimento acrescido de uma consciência crítica, que buscou transformar o gesto cotidiano em gesto poético.

Essa transição do gesto coloca em cheque as razões pelas quais determinados grupos sociais executam certas tarefas, para reforçar assim o *gestus* social do movimento. Se a ação de se sentar de um operário se difere da de um patrão, executar essa ação de modo a reforçar tais características, faz com que o espectador consiga perceber o simples sentar de um operário como um movimento que reflete o porquê da personagem demonstrar maior fadiga, por exemplo. O ato do operário sentar-se daquela forma pode, intrinsecamente, fazer refletir sobre a desigualdade social, fazendo com que o espectador seja capaz de ver criticamente aquela ação, que a esta altura se torna extracotidiana.

O que Brecht propõe é uma encenação que opera através do estudo das questões que as ações dos sujeitos carregam. Personagens à margem da sociedade apresentam outras perspectivas, logo apontam para a descoberta de outros tipos de corpos, outras histórias

narradas pela gestualidade. Em seu estudo sobre a linguagem gestual no teatro de Brecht, W. Bolle, destaca três termos-chave, semelhantes entre si e que, no entanto, não se confundem: “*Gestik — Geste — Gestus*”.

“*Gestik*” seria a gesticulação inserida no cotidiano, portanto refere-se à comunicação por meio dos gestos. Inserido nele está o “*geste*” referente ao gesto individual que atua na forma de códigos de compreensão, o que se opõe ao que ele chama de “gestos ilustrativos”. Bolle cita o exemplo de curvar a cabeça, que entendemos como um gesto afirmativo. Assim como este, temos vários comandos que comunicam a partir de gestualidades convencionais em um determinado contexto social, como acenar, parar, negar, etc. Por fim, descreve o “*gestus*”, que é visto como um “signo de interação social.” (BOLLE, 1976, p. 394)

Essa dualidade entre o corpo inserido no contexto social e o corpo na cena representam para o diretor um potente diálogo, relacionando a vida cotidiana ao trabalho do ator e intensificando sua pesquisa sobre as relações entre sujeito e sociedade. A busca de Brecht seria a de, sobretudo, propor uma transformação no fazer teatral, capaz de romper com os cânones do drama burguês condicionados por conceitos do pensamento aristotélico, como: as unidades de ação/tempo/espço, a mimese como base interpretativa, a estética do belo, a conservação da moral e a relação impotente do herói com seu destino, determinado por forças que o subjagam. Portanto, o trabalho do encenador agiu de forma a aproximar o teatro da realidade das relações humanas.

Segundo o artista alemão, as relações humanas passam sempre por questões sociais e de classe. O dramaturgo substituiu o conceito de conflito, inerente às práticas cênicas anteriores, pela contradição dialética – em uma exposição apresentada a partir de diversos e argumentativos pontos de vista – e redefine, assim, a narrativa. Nesta espécie de maiêutica, Brecht apresentava suas personagens não heroicizadas e egóicas, mas cheias de virtudes e defeitos, dependendo das circunstâncias e situações em que estivessem inseridas, suscitando no espectador o prazer pela investigação e pela participação na vida social. (POTY, 2013, p. 1)

A consciência comunicacional do corpo logo começa a apresentar-se como um caminho a ser explorado artisticamente, pelo qual o ator, através de um treinamento que envolva princípios como a consciência rítmica, espacial e gestual, é capaz de representar personagens que não refletem apenas sua subjetividade interna, mas também as relações sociais que o condicionam, embasado por sua percepção crítica enquanto artista e cidadão. Brecht associou o gesto ao posicionamento de um sujeito em relação ao outro.

Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens

assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social (...). O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações; e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais (BRECHT *apud* POTY 2013)

Em 1935, Brecht escreve um ensaio sobre o Teatro Chinês, fazendo considerações a respeito da A Ópera de Pequim com a qual teve contato como espectador em Moscou. É importante ressaltar que Brecht analisou o espetáculo ao seu modo, com olhar ocidental, mas este fato não lhe privou do mérito de extrair características interessantes, sobretudo em relação ao trabalho do ator Mei Lan Fang, famoso artista da ópera de Pequim, conhecido especialmente pela representação de papéis femininos, que o impressionou profundamente.

Huang Zuolin, diretor de cinema chinês (1906-1994), ao explicar o contágio do teatro chinês no trabalho de Brecht, relata a multidisciplinaridade que era naturalmente exigida dos atores chineses, que deviam se desenvolver “nas quatro artes: canto, fala, interpretação, e luta marcial, em um treinamento que envolve música, dicção, gestos teatrais [histrionics] e euritmia (dança mais acrobacia)”. (ZUOLIN, 1982, p.4).

A precisão na gestualidade do ator chinês fez com que Brecht refletisse sobre a técnica e o treinamento do artista oriental e do modo de atuação que era explorado pelos atores ocidentais. Pelas experiências vividas como encenador, principalmente pela fase em que se dedicou às óperas destacando um período produtivo entre 1927 e 1931 (BORNHEIM, 1992, p. 165), nota-se que estas privilegiavam até então, o uso da oratória e do canto, enquanto o artista do teatro chinês analisado por Brecht atuava explorando a corporeidade, ritmo, precisão, etc., aprimorados ao longo da vida do intérprete oriental, pelos treinamentos de preparação física constantes.

Brecht notou que Mei Lan Fang possuía a capacidade de se auto-observar no momento da ação. Essa característica refletia maior controle técnico no palco e também fazia com que o ator, e conseqüentemente o espectador, não se deixassem envolver emocionalmente com a personagem. A partir dessa observação, o encenador concebeu o que denominou como “efeito de distanciamento”.

Figura 5 - Mei Lanfang, o famoso intérprete dos papéis femininos da Ópera de Pequim com idade avançada e roupas cotidianas, demonstrando um movimento da Ópera de Pequim (esquerda) e no início da carreira, interpretando o papel da mulher-guerreira (direita).



Fonte: BARBA, SAVARESE (2012)

Dessa forma, a experiência com o teatro oriental gerou repercussão na pesquisa desenvolvida pelo encenador. A gestualidade se reforçou cênicamente na medida em que Brecht explorou elementos como a repetição, ritmo, rigor e assim por diante, em associação com os estudos das ações, conferindo ao movimento a capacidade de criar atmosferas que auxiliem o encenador a produzir o efeito de distanciamento, ou seja, trazer a reflexão para o espectador, entendendo que se trata apenas de uma forma de reprodução da vida como um exercício artístico e crítico.

A encenação se pautou no estudo da movimentação cotidiana, reforçando o *gestus*, através da projeção do corpo do artista, que se divide na consciência artística e o posicionamento social, em comunhão com o espectador. Brecht, também é conhecido por “quebrar a quarta parede”, ou seja, aproximar artistas e público, superando o modelo de encenação do teatro ilusionista, que separa palco e plateia como se as personagens não tivessem acesso à plateia pois haveria uma “parede invisível” entre eles, dessa forma os personagens agiam como se não estivessem sendo observados.

Zuolin ressalta na Ópera de Pequim os “gestos convencionais”, que se referem ao desenvolvimento de ações simples como se sentar, abrir uma porta, etc., trabalhadas cênicamente de maneira convencional e estilizada, dentro de uma forma coreográfica. Esses gestos possibilitam a exploração de diferentes ritmos da ação, o que distancia a cena da verossimilhança com a vida, além de propiciar outras percepções de tempo e espaço. Zuolin afirma que “gestos euritmicos são capazes de sugerir diferentes planos no espaço, plano do

palco. Os gestos de abrir e fechar uma porta dividirão o palco em “dentros” e “foras”. (ZUOLIN, 1982, p.5)

A gesticulação com propriedades informativas, descritivas ou enquanto técnicas cotidianas não é descartada do estudo do gesto no teatro de Brecht, mas a partir da observação e compreensão da expressão de tais movimentações dentro do contexto histórico-social, possibilita-se um corpo que se propõe a auto-pesquisa. Dessa pesquisa, podemos extrair o que Silva irá definir como gesto poético e diz: “Portanto, gesto, aqui, é posto como um componente de construção cênica e, principalmente, performática no corpo do interprete. Neste sentido é reconhecido como gesto poético”. (SILVA, 2015, p. 12).

### **3. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

#### **3.1. Desdobramentos diferentes para os mesmos princípios**

No início do século XX, a crise da modernidade colocou em cheque os valores que haviam regido o Ocidente até então, e a conseqüente contribuiu para a crise do teatro, que provocou nos grandes reformadores do teatro 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 surgir diversas escolas, ateliês, laboratórios e assim por diante. 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) evidencia a ânsia dos artistas do início século XX de pensar em um teatro “do amanhã”, que tinha por finalidade a transmissão de saberes que possibilitassem processos de transformação interna do homem. Na tentativa de buscar na arte uma significação para a própria existência, a importância do fazer artístico ganhou amplitude no processo criativo para se buscar novas formas de posicionamento artístico ante à realidade. Cruciani aponta que esse deslocamento ao salientar a finalidade da formação do novo homem através dessa pedagogia do teatro buscava “educar para a criatividade, transmitir experiências, fundar ensinamentos, criar escolas...” (2012, p. 34), frisando um caminho que perpassava o corpo e suas experiências.

O final do século XIX e o início do XX são marcados pela descoberta de múltiplas práticas oriundas do Oriente e um entusiasmo que a decadência europeia e a derrocada dos valores ocidentais vão precipitar no momento da Primeira Guerra Mundial. É o conjunto de valores ocidentais que são recusados: “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). O contato cultural, sobretudo artístico entre Oriente e Ocidente foi uma inspiração para o teatro da época, pois apresentou uma forma de arte que se conectava ao ritual e à tradição, pelos treinamentos diários e domínio técnico da atuação, através do despertar da consciência expressiva do intérprete e suas potencialidades conforme destacado através do contato de Artaud com o Teatro de Bali e da Ópera de Pequim com Brecht.

O corpo, preparado e atento do artista oriental, demonstrou para eles concentração e um trabalho sobre a energia para transmiti-la ao espectador; através de uma experiência híbrida de

teatro e dança — ao contrário da visão ocidental que os vê como linguagens distintas — e que se fundem, num fazer artístico rítmico e expressivo.

Além de Brecht e Artaud, muitos artistas da época se dedicaram à pesquisa do corpo e da gestualidade, como Stanislávski, Meyerhold, Laban, dentre outros. Destaca-se aqui, Brecht e Artaud, por apreendermos no trabalho de ambos, visões pertinentes à renovação do teatro que se inicia no século XX, propondo uma aproximação entre a experiência social do corpo, não por possuírem proposições semelhantes, mas por colocarem em questão a potência performática do corpo em relação aos paradigmas sociais e artísticos da época, estendendo-se para o estudo do gesto.

Artaud vivenciou o Teatro de Bali apenas como espectador, mas a forte impressão que lhe causou, a capacidade comunicativa e independente do corpo dos artistas balineses, contribuiu para a sua concepção do Teatro da Crueldade. A Ópera de Pequim, impulsionou Brecht a pesquisar técnicas chinesas, ao notar no ator chinês um estado de autocontrole que permitia uma gestualidade estilizada e de grande precisão. A experiência de ambos com tais tradições, foi fugaz, o que não contribuiu para que tivessem uma compreensão profunda das artes cênicas balinesas e chinesas, mas serviu de inspiração para o desenvolvimento de suas próprias teorias. Segundo Maria Madalena Gonçalves:

Lehmann diz que o teatro de Brecht (quando comparado com o de Artaud) está mais do lado de uma teoria social do que da metafísica. Os argumentos que adianta ajudam a compreender esta distinção. O seu teatro representaria o outro lado do drama moderno. Ambos partilham do mesmo conflito teórico, mas num caso, o de Artaud, o conflito polariza-se em torno da libertação das pulsões irracionais, e, no outro, o de Brecht, em torno da defesa da razão crítica. (GONÇALVES, 2012, p.96)

Portanto, é possível encontrar em ambos a semente de uma questão que se inicia no final do século XIX e se mantém até hoje: a padronização dos desejos através da alienação. Ambos manifestam a necessidade de reinvenção do modo de viver, a diferença é que Brecht se baseia na razão crítica, enquanto Artaud numa esfera metafísica. Brecht acaba por catalogar as movimentações diárias a fim de encarar o gesto como reflexo cultural, fornecendo assim mecanismos de criação para o ator.

Se nosso corpo é ligado aos outros por uma espécie de “rede” gestual, porque não estender essa comunicação e usá-la para potencializar o discurso cênico? No caso de Artaud, o gesto deveria, sobretudo, conectar o homem com sua essência primeira, para encontrar no próprio corpo novas possibilidades de existir e de sentir a vida.

Assim, Artaud e Brecht colaboraram para a visão de um teatro que fosse gestual. O

gesto como movimento explorado na cena que trouxe muitos atributos para novas formas de expressão na arte do ator ocidental como, por exemplo, o ritmo, intensidade, simbologia do movimento, precisão, consciência corporal, etc. Foi também experimentado como caminho possível de trabalho sobre si, ao questionar, desmontar e remontar o corpo, reforçando-o como denominador comum entre todos os seres, para além de sua esfera utilitária.

A antropologia social e a antropologia teatral também analisaram o gesto na sociedade, como uma técnica corporal e na esfera poética e expressiva do corpo. Essas disciplinas contribuem para pensar essas duas concepções distintas de se pensar o fazer teatral, que se assemelham na pesquisa da percepção do corpo em relação ao mundo que o cerca: uma fazendo uso do senso crítico e a outra de forma sensória. Deslocando a gestualidade da esfera cotidiana, pode-se conceber o corpo a partir da consciência de sua “performatividade”. O corpo tem em sua própria carne um universo de discursos já instaurados, passível de outros atravessamentos. Corpo poroso que manifesta os modos de vida, o tônus, a matéria, as maneiras e as feições.

Portanto para que se possa explorar a potência do gestual em cena é necessário fazer este exercício de distanciamento da vida como nos é dada para se pensar em novas maneiras de atuação na sociedade, criando tensões entre o que é convencional e o que é criativo, tendo autonomia para questionar e explorar outras formas de comer, levantar, olhar, dizer e sentir. Brecht e Artaud se diferem completamente na medida em que partem de uma mesma questão — a automatização do corpo e das vontades — para pensarem em procedimentos que evidenciem tal questão.

Brecht reforçou a automatização, desejou evidenciá-la para que se fosse percebida como estranha, principalmente ao representar corpos trabalhadores e marginalizados. Enquanto Artaud optou por criar uma teoria que fizesse com que os corpos pudessem desenvolver uma pesquisa própria, que os fizesse sentir os efeitos dessa padronização e renascer pelo viés do desejo do corpo expressivo, da palavra reinventada e realocada. O transe, para Artaud, era visto como exercício de conexão do homem com a energia universal, coisa que, para Brecht, não era bem vista, conforme expõe Poty ao citar Brecht e seu trabalho em relação à atuação:

Pedia para seus intérpretes uma atuação descritiva, consciente e sugestiva, ‘pois, para ele, o mau ator entra em transe, e, com isso, leva a plateia consigo’. Era necessário compreender racionalmente as personagens e estabelecer nexos de descoberta e estranhamento ao contexto do espectador, impedindo que este se identificasse com as figuras postas em cena de forma alienada (POTY, 2013, p. 2).

Logo, o que destacamos enquanto semelhanças, diz respeito a um ponto de vista antropológico, relacionado a princípios como: o ritmo, a relação com o espaço, o estudo das

ações, a visão decadente do Ocidente, a descoberta de novas possibilidades da própria palavra no teatro, o estudo da gestualidade e, sobretudo, a necessidade de se interrogar a realidade através de um posicionamento corpóreo. Tais princípios para Brecht são encarados como cênicos e para Artaud como essenciais para a auto- descoberta do homem.

### **3.2. Taanteatro e as reverberações do híbrido entre Artaud e Brecht**

No século XXI, podemos destacar a busca de um fazer artístico que possibilite ao corpo, frequentemente afetado pelo mundo, a se posicionar, seja de forma social, política, poética ou afetiva. Assim, a gestualidade é um caminho explorado para gerar uma prática onde o palco é o próprio corpo, com ações que saem da esfera da fantasia e estreitam as barreiras entre arte e vida. Percebe-se que o corpo como agente de mudança, interna e externa.

Artaud, buscou por ações que partissem da parte interna do corpo, dos órgãos, dos sentidos, das sensações e Brecht o expõe como veículo de informações, ferramenta expressiva usada de forma sintética. A pesquisa gestual vem contaminando diversos grupos teatrais da atualidade, como, por exemplo, a Companhia Taanteatro, de Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, fundada em 1991, que propõe investigações teórico-práticas reconhecidas pelo grupo como teatro- coreografia, que traz consigo o princípio de tensão. As contribuições de ambos os encenadores são levantadas no livro em que a Cia apresenta sua trajetória e alguns princípios de atuação:

Na visão de Artaud, princípio e objetivo do teatro são metafísicos: Sua função não é resolver conflitos sociais ou psicológicos, ou servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia, através de gestos ativos, essa parte de verdade oculta sob as formas em seus encontros com o devir e promover dessa forma uma reconciliação com o universo. (BAIOCCHI, PANNEK. 2007, p.31)

Ao abarcar algumas questões disparadoras para este fazer cênico que hibridiza teatro e dança, arte e política, podemos perceber essa aproximação dos princípios de Artaud e também de Brecht. Acima evocam essa potência metafísica do fazer cênico e abaixo, a consciência do fazer-se ver, do gesto de mostrar, que nos lembra o efeito de distanciamento em Brecht, conforme expõem:

O objeto se torna estranho e desperta a atenção crítica. O ator provoca esse efeito através do “nítido gesto de mostrar” que está mostrando algo, em outras palavras, ele deixa claro, através de técnicas artísticas específicas, que ele não é, mas apenas representa uma determinada personagem com seus respectivos comportamentos. A exposição do comportamento deve ser de tal forma que a atuação sempre permita

imaginar alternativas para o comportamento em questão. (BAIOCCHI, PANNEK. 2007, p. 29)

Desse híbrido social-poético, extraímos uma pesquisa ramificada que perpassa o teatro-dança, performance, body art, happening entre outras. Baiocchi e Pannek pesquisadores da companhia Taanteatro afirmam que:

As tentativas de renovação das capacidades de um corpo artístico comunicativo esbarram nos códigos e condicionamentos tanto do emissor quanto do receptor. O cenário fica ainda mais complexo e desafiador quando o corpo deixa de ser um simples instrumento de linguagem e passa a ser a própria linguagem. Pergunta-se: como entra nossa corporeidade nos jogos de criação e mutação de linguagens? Como fazer desabrochar corpos desestandardizados no seio de uma cultura globalizante e de mercado, altamente competitiva, massificante e com tendência à uniformização dos desejos, vontades, expressões, apetites e aptidões? (BAIOCCHI, PANNEK. 2007, p.11)

Os fatores que abalaram os encenadores, e que dizem respeito à instrumentalização do corpo em vista à modernização do mundo, são colocados pelos idealizadores da Taanteatro, como um processo ainda em desenvolvimento, evidenciando a transição que envolve: o corpo, a percepção e a linguagem. Essa transição é decorrente do “desenvolvimento tecnológico que opera velocidades e deslocamentos inéditos, mudando nossa experiência temporal, espacial e comunicacional e afetando também os modos de relação e os valores sociais” (BAIOCCHI, PANNEK, 2007, p.13). A experiência do pós-guerra, seguindo o raciocínio dos pesquisadores, se desdobra em duas visões opostas, uma de cunho moralista e obediente enquanto a outra propunha a emancipação do corpo.

As artes cênicas têm um papel importante nessa evolução. O Living Theater e o Teatro Oficina concretizam a revolução sexual em cena. Já o teatro de Grotóvski, impregnado pela experiência da guerra e do pós-guerra e pelo catolicismo polonês, encena o corpo em sacrifício. O Japão vive a revolta do corpo (carne) em forma da dança butoh. Na maior parte da Europa surge um movimento performático radical inspirado pelo questionamento artaudiano dos códigos da linguagem do corpo social e dos tabus sexuais, envolvendo ações corporais auto-flagelantes. (BAIOCCHI, PANNEK, 2007 p.13)

Entendendo a urbanização que começou no início do século XX como um processo ainda em desenvolvimento, destaca-se a importância da pesquisa gestual na atualidade e a grande contribuição de Artaud e Brecht para esta fecunda investigação. O gesto é corpo e o corpo é canal, carnal, poroso e mutável. É resistência, batalha diária de dentro para fora e de fora para dentro. A arte é ferramenta. A imagem é sensação e sentido. O teatro é ação coletiva.

**REFERÊNCIAS:**

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. (trad. Teixeira Coelho). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro: teatro coreográfico de tensões**. Azougue Editorial, 2007.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola et al. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. (trad. Patrícia Furtado de Mendonça). São Paulo: É Realizações, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. (trad. Carlos Alberto Medeiros). Editora ZAHAR, Rio de Janeiro. 2004. Teses

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Brecht. **Língua e Literatura**, v. 5, p. 393-410, 1976. Disponível em: [www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/download/113816/111685/](http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/download/113816/111685/) Acesso em: 17 de dezembro 2018.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: a estética do teatro**. Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Nova Fronteira, 1978.

CRUCIANI, Fabrizio. Exemplos Ocidentais. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola et Alia. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. (trad. Patrícia Furtado de Mendonça). São Paulo: É Realizações, 2012.

FELICIO, Vera Lucia G. **Artaud: O visionário homem-teatro**. In: Revista USP, n. 31, p. 234-241, 1996.

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/>. Acesso em: 16 de dezembro 2018.

FERRACINI, Renato **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

GONÇALVES, Maria Madalena. Artaud e Brecht: a atração dos opostos. **Cadernos PAR** n.º 05 (Mai. 2012) Léria, Instituto Politécnico de Léria, 2012. Disponível: <https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/567/1/art5.pdf>. Acesso em: 16/12/2018.

GROTOWSKI, Jerzy. Oriente/Ocidente. **Máscara** (Año 3 n. 11-12). México D.F.: Escenología, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. “Performer”. **eRevista Performatus**. Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. Disponível em: <http://performatus.net/traducoes/performer/>. Acesso em: 17/12/2018.

LAGE, André Silveira. A voz e o gesto nos desenhos de Antonin Artaud. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, v. 13, p. 9-24, 2004. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/168>. Acesso em: 16/12/2018.

LAGE, André. O teatro segundo Artaud: ou a reinvenção do corpo. **Revista FIT**, v. 3, p. 62-71, 2008. Disponível em : <http://primeirosinal.com.br/sites/default/files/artigo-publicacao/O%20teatro%20segundo%20Artaud.pdf>. Acesso em: 16/12/2018.

LEAL, Mariana Katona. Gestualidade e produção de sentido. **Anais da 20ª ANPAP**, v. 20, p. 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). Acesso em: 16/12/2018.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

MÈREDIEU, F. **Eis Antonin Artaud**. (trad. Isa Kopelman). São Paulo: Perspectiva, 2011.

NETO, Francisco de A. G. O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze. **Revista Científica/FAP**, 2009. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1594/934>. Acesso em: 16/12/2018.

PAVINI, Renan. Linguagem e morte em Antonin Artaud. **Estação Literária**, v. 12, jul./dezembro 2013. (p. 469-485). Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina: Londrina, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art30.pdf>. Acesso em: 16/12/2018.

POTY, Vanja. Conceito De Gestus e Técnica de Construção. **Performatus**, ano 1, |Nº 6|, Set. 2013. Disponível em: <https://performatus.net/estudos/gestus/> Acesso em: 16/12/2018.

QUILICI, Cassiano Sydow. O treinamento do ator/performer: repensando o “trabalho sobre si” a partir de diálogos interculturais. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 19, p. 15-21, 2013. Disponível em: <http://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3182>. . Acesso em: 16 de dezembro 2018.

SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. (org.). **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.

SILVA, Carlos Alberto. Gesto e Gestus: contribuições para teoria e prática do gesto em cena. **Revista Aspás**, v. 3, n. 1, p. 23-36, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68383>. Acesso em: 16/12/2018.

SILVA, Carlos Alberto. **Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena**. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-13112015-102154/en.php>. Acesso em: 16/12/2018.

SOUZA, Maria Lúcia Galvão. O Gesto em ressonância no rito. **Anais ABRACE**, v. 13, n. 1,

2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2163>. Acesso em: 16/12/2018.

STRAZZACAPPA, Marcia. Técnicas Corpóreas à procura do outro que somos nós-mesmos, ou “à la recherche de nous-mêmes ailleurs”. **ILINX-Revista do LUME**, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/166> Acesso em: 16/12/2018.

TEIXEIRA, Ana. O teatro da cura Cruel. **Interface-Comunicação, Saúde, Educação**, v. 3, p. 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). Acesso em: 16/12/2018.

ZUOLIN, Huang. Um acréscimo ao texto de Brecht: “o efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês”. (trad. Robson Corrêa de Camargo) **Apostila para o curso de Direção Teatral/UFG**, 2008. Goiânia: UFG, 2008. Disponível em: [https://www.academia.edu/167234/Brecht\\_e\\_o\\_Estranhamento\\_no\\_Teatro\\_Chines\\_-\\_tradução\\_de\\_texto\\_de\\_Huang\\_Zuolin](https://www.academia.edu/167234/Brecht_e_o_Estranhamento_no_Teatro_Chines_-_tradução_de_texto_de_Huang_Zuolin). Acesso em : 16/12/2018.