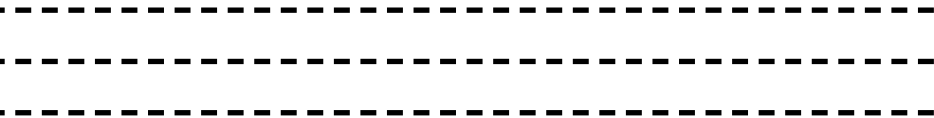
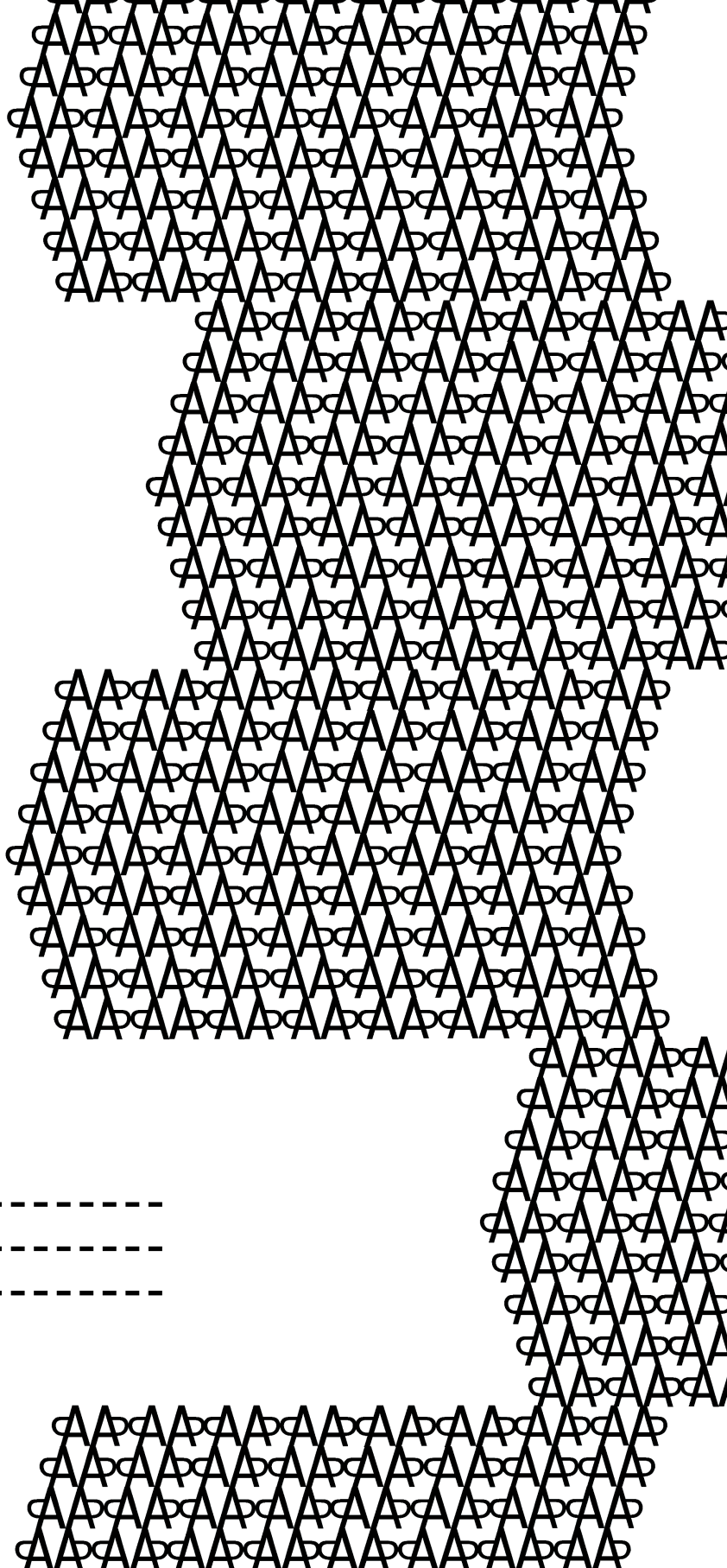


# **SOBRE A CASA**





# A utopia de um teatro intercultural e ecológico<sup>1</sup>

RIBEIRO, ALMIR (UFSC)<sup>2</sup>

**Resumo:** A questão do interculturalismo, como colocada por Schechner e Bharucha, tem como eixo a questão das alteridades. A interação com o que é “outro” equaciona com a proposta de desierarquização dos elementos teatrais embutida no Über-marionette de Craig. O Über-marionette de Gordon Craig obriga a um redimensionamento dos elementos cênicos materiais. Eles passam a ser entendidos também como “vozes”, com as quais os atores humanos devem dialogar.

**Palavras-chave:** Gordon Craig. Interculturalismo. Ética. Estética.

**Abstract:** The question of interculturalism, as posed by Schechner and Bharucha, has as its axis the question of alterities. The interaction with what is “other” equates with the proposition of deierarchization of the theatrical elements embedded in the Über-marionette of Craig. Gordon Craig’s Über-marionette compels a resizing of the material scenic elements. They are also understood as “voices”, with which human actors must dialogue.

**Keywords:** Gordon Craig. Interculturalism. Ethics. Aesthetics.

<sup>1</sup> Artigo recebido em 28/07/2017. Aprovado em 17/08/2017.

<sup>2</sup> Pós-doutor em Artes Cênicas (USP), Mestre em Artes Visuais (UFRJ), diretor teatral, pedagogo, especialista em Filosofia (UBM), professor de Ética teatral e Crítica teatral (UFSC). Autor dos livros: *Uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia* (1999) e *Gordon Craig e a Pedagogia do Über-marionette* (2016). (almir.ribeiro.ufsc@gmail.com)

“O que proponho (...) é muito simples: trata-se apenas de refletir sobre o que estamos fazendo” (ARENDT, 2001, p. 13).

“O ator deve desaparecer e em seu lugar surgir a figura inanimada, o Über-marionette, podemos chamá-lo assim, até que tenha conquistado para si um nome melhor” (CRAIG, 1907, p. 3).

## **Gordon Craig**

A dimensão pedagógica do pensamento de Edward Gordon Craig é um aspecto fundamental para sua compreensão. Gordon Craig parece ter escrito para ser lido como um manual. É clara sua intenção de ser didático. E isso assume uma importância maior no caso de sua criação mais célebre: o Über-marionette. Além de se tornar um símbolo de suas ideias pedagógicas, o Über-marionette atua como um modelo para a formação de seu “ator do futuro”, sintetizando em sua figura as qualidades fundamentais para a renovação da técnica atoral e do teatro em si, como linguagem. Ao convocar o boneco, o objeto inerte, para assumir o lugar do ator sobre a cena, Craig obrigou-nos a redimensionar a qualidade plástica e material do ator, suscitando a reinvenção de todo o conjunto dos elementos cênicos: cenografia, iluminação, dramaturgia, e suas relações com o ator em cena. Cada um desses elementos passou a reclamar novos paradigmas para suas funções de modo a atender às novas prerrogativas expressivas da cena naquele momento histórico. Craig desafiou o teatro, no início do século XX, a se reaprender.

O Über-marionette pode ser vista como um símbolo no qual se podem desdobrar todos os fundamentos de seu ideário. Um destes desdobramentos é sua proposta de desierarquização dos elementos teatrais, que consiste na retirada do protagonismo do ator e do texto escrito, de modo que todos os elementos, indistintamente, se expressem com equanimidade dentro de uma nova escrita: uma dramaturgia visual da cena. Neste sentido, impõe que estes elementos dialoguem entre si, como iguais, em prol de uma obra. Para este tipo de teatro intensamente dialógico, seria necessário um novo ator, excelente na maestria das técnicas de seu ofício, mas também na difícil tarefa de ouvir. Se a interação entre agentes expressivos será ampliada e diversificada, a habilidade de ouvir, compreender e acolher o que é diferente passa a ocupar uma posição central na construção teatral.

## As Margens do Ganges

O teatro asiático sempre povoou a imaginação do pensador Gordon Craig, mas a Índia, em particular, possuía um magnetismo especial sobre ele, que se sentia irremediavelmente capturado por este fascínio: “Assim como não existe retorno para um verdadeiro amor, apesar de todas as dores, ainda que sejam aquelas do inferno, assim também não existe retorno da Índia” (CRAIG, 1918, p. 32). Ele sempre menciona a Índia como um local idílico e, talvez, fruto deste encanto, tenha decidido imaginar às margens do Ganges o surgimento de seu Über-marionette: “A Ásia foi seu primeiro reino. Às margens do Ganges eles construíram sua casa” (CRAIG, 1908, p. 14). Craig era um leitor voraz de textos sobre o assunto e foi considerado, à época, uma autoridade sobre o tema.

Mas, na verdade, Craig possuía informações bastante limitadas não só apenas sobre a Índia, mas sobre o teatro asiático em geral, o que se pode verificar quando, em 1913, Gordon Craig iniciou uma correspondência com o historiador Ananda Coomaraswamy que colocou em cheque sua autoridade. O diálogo entre Gordon Craig e Coomaraswamy marca de maneira emblemática o início de um metódico e reflexivo intercâmbio entre os teatros ocidental e oriental. “Craig foi o primeiro europeu que teorizou sobre interculturalismo no teatro de uma forma sistemática” (BHARUCHA, 1984, p. 2). A interface entre a tradição indiana apresentada por Coomaraswamy em confronto com as intuições de Gordon Craig introduz o debate intercultural e aponta os perigos e riquezas mesclados nesta possibilidade de intercâmbio, principalmente em tempos de globalização e vorazes avanços econômicos.

## O “Outro”

O Über-marionette é, portanto, o símbolo perfeito do Outro, com o qual no teatro, inevitavelmente, precisamos dialogar, seja este vivo ou não-vivo. Este Outro perturba, incomoda e limita, mas ao mesmo tempo, pode auxiliar a definir o sujeito. Alice, ao caminhar pelo País das Maravilhas, encontra uma lagarta sentada em um cogumelo que indica a ela que coma um pedaço do outro lado do cogumelo para que ela volte a crescer: “Um lado de que? O outro lado de que? pensou Alice” (CARROLL, 1980, p. 72). E ela se embarça, pois o cogumelo é redondo. E Alice só aprendeu a estar “deste lado”, nunca do “outro lado”. A formação do ator deveria ser baseada na constatação da dificuldade - ética - de se colocar do outro lado.

O desafio do Über-marionette parece espelhar com perfeição a dificuldade com a qual Gordon Craig batalhou durante toda a sua vida: a dificuldade de interagir com aquilo que é Outro. O Über-marionette, um ser inanimado, mas com vida, se torna, em uma perspectiva ampla, um símbolo de uma ecologia onde o ser humano deve harmonizar-se com seu ambiente, através da consciência de que seu papel dentro da cena total do mundo é de equanimidade com todos os outros agentes, vivos e não-vivos. Quando falamos em uma ecologia teatral não nos referimos a um teatro que se proponha a proteger a floresta amazônica ou os golfinhos da Baía de Guanabara, embora possa até gerar consequências neste aspecto. Quando mencionamos um teatro ecológico derivado de sua ação intercultural, falamos sobre um horizonte, um teatro cuja ética e procedimentos incluam o exercício sistemático do diálogo equânime entre todos os elementos compositivos da cena. Desta maneira, não estamos afastados de nenhum ecossistema, e somos sim, ao contrário, participantes ativos de todos eles.

### **Pedagogia para o Teatro**

Gordon Craig fundou sua Escola para a Arte do Teatro na cidade de Florença, Itália. A escola teve uma brevíssima existência de dezoito meses, encerrando suas atividades com o advento brutal da Primeira Guerra Mundial. Em seus projetos para a Escola, Gordon Craig escreveu que desejava que “marionetes” fossem seus professores. Obviamente, Craig estava falando metaforicamente... Só pode existir uma maneira de fazer com que a marionete fale diretamente conosco, sem manipuladores: é que aprendamos a ouvi-la. Acredito firmemente que Gordon Craig se referia a isto. Craig intencionava treinar em seus alunos a capacidade de ouvir, aqui também em um sentido metafórico. Um ouvir não só com a audição, mas com a totalidade de própria capacidade de percepção sobre o agente com quem interajo, e, assim, aprender. E aprender a aprender como ação da qual se é ativo, não receptivo passivo.

Esta nova predisposição para a interação seria a base de seu novo teatro, de sua nova escola, como um processo técnico sim, mas, acima de tudo, ético. Portanto, estamos falando de uma formação atoral com uma dimensão profundamente humanista. Causa assombro que estejamos falando de uma primeira iniciativa pedagógica formal da história, pois, antes disso, a formação do ator, inclusive a do próprio Craig, era realizada dentro de círculos pequenos de atuação em espetáculos, grupos de teatro ou famílias.

Com sua proposta de desierarquização, a criação de Gordon Craig retira a ascendência do ator e obriga a uma nova convivência e por isso em uma nova ética e, poderíamos dizer, um novo

tipo de ecologia, específico para este ambiente que é o núcleo criativo e produtivo teatral.

## **O Ator Matéria**

Uma vez igualados os agentes da cena em sua materialidade, o ator é impelido a repensar sua técnica baseado não mais em aspectos emotivos ou subjetivos, mas sim em sua materialidade, sua plasticidade, qualidades que o reúnem e irmanam aos outros agentes inertes (iluminação, figurinos, objetos, etc.) com os quais deve dialogar. E na consequente preparação necessária para estas novas qualidades interativas. Não é que os atores nunca tenham interagido com os elementos da cena, mas o fato de que agora este diálogo será necessariamente equânime, faz com que a voz do objeto, da iluminação, do figurino, seja tão importante quanto o ator. E faz do espetáculo teatral uma obra cujo aspecto polifônico, aliás, se apresenta bastante próximo do pensamento contemporâneo. Mesmo o texto deveria ser considerado em sua materialidade sonora e física, considerando que Craig sugeria um teatro do silêncio, e afirmava que o teatro é um lugar onde as pessoas vão para *ver* algo e não para *ouvir*. Um apelo renovado à plasticidade e uma recusa ao teatro centrado no texto falado.

Para Gordon Craig o que é material se define como o agente mais adequado para a percepção da natureza e para a expressão de suas realidades. Se pensamos em interações entre vivos e não-vivos, o corpo parece assumir uma inesperada primazia, pois o que era para Platão sua deficiência, neste caso é sua grande qualidade: sua propriedade sensorial, que o disponibiliza para a relação com o mundo. Neste sentido, somente o corpo físico do ator pode estabelecer uma relação equânime com os outros elementos, pois esta está baseada na materialidade, este comvente “sentimento da materialidade” (LEHMANN, 2007), que os une.

## **Uma Pedagogia da Matéria**

O pensamento de Gordon Craig estava embebido na intuição simbolista de que estas percepções da arte deveriam possuir, em si, um viés de transbordamento para a vida cotidiana. Propondo a retirada da ascendência do ator sobre os outros elementos, Craig implica em uma simultânea retirada de ascendência do ser humano sobre o mundo que o cerca, e com tudo que lhe é outro, e assim, ao nosso ver, o teatro poderia ensinar uma nova ecologia para o mundo, a partir de uma nova ecologia dentro de sua própria prática. A invenção de Gordon Craig percorre este caminho de pedagogia, através de sua proposta intercultural, até nos levar... ao ser humano. Dentro

ou fora do teatro. Um modelo de convivência solidária com todos que compartilham estas cenas efêmeras do palco e do mundo. Para isto, seria necessário repensar o formato das escolas de formação e, principalmente seus conteúdos. No livro Gordon Craig, a Pedagogia do Über-marionette (2016), este autor descreve o planejamento pedagógico da escola de Craig em detalhes. É uma abordagem inédita e é o resultado de uma exaustiva análise de todo o material arquivado pela escola em Florença.

A transposição de teatro para a vida se mostra um traço importante das ideias de Gordon Craig. Seu Über-marionette possui um parentesco imediato com o *Übermensch* de Nietzsche, por este aspecto de busca existencial inerente ao ser humano:

o homem é uma corda, atada entre o animal e o *Übermensch* – uma corda sobre um abismo, uma perigosa travessia (...) O que é de grande valor no homem é o fato de ser uma ponte e não um fim; o que se pode amar no homem é ele ser uma passagem e um acabamento. (NIETZSCHE, 2011, p. 16)

O Über-marionette se mostra, assim, mais que um projeto técnico para o ator, mas uma proposta de vida. A trajetória lúcida de Friedrich Nietzsche se encerra em Turim quando desmaia após se abraçar a um cavalo que sofria maus tratos, remetendo à célebre e comovente imagem de Antonin Artaud, encontrado morto abraçado a um de seus sapatos, ou Fernando Pessoa que, prestes a morrer, pede por seus óculos. O último abraço consciente de Nietzsche foi a um cavalo e não a um ser humano, como se desejasse afirmar que poderia abraçar, comovido assim, a todo o mundo, a todas as coisas. Craig sempre se sentiu irmanado a Nietzsche, mas também se reúne a Artaud e Pessoa em seus pungentes gestos derradeiros, quando fazem uma declaração de amor ao mundo material, no momento exato que se desprendiam dele. Todo o percurso de Craig, é notável, reflete a consciência em sua vida da corda do *Übermensch* de Nietzsche. E de sua tarefa, utópica, de atravessá-la.

### **A Busca do Símbolo Anônimo**

A proposta de substituir os atores por marionetes, antes por um Über-marionette, teve como alicerce a análise da prática do ator e se formalizou como uma proposição pedagógica e ética para esse ofício. Excetuando a montagem de *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscou, as duas principais realizações da vida de Gordon Craig foram iniciativas de cunho marcadamente pedagógico:



sua revista *The Mask* e a Escola para a Arte do Teatro. *The Mask* possuía a intenção declarada de ser um suporte pedagógico e propagandístico para a escola de Craig, portanto, as duas iniciativas estão entrelaçadas. O fato de a revista ter sobrevivido e a Escola de Teatro não, foi determinado por um evento histórico imponderável, como já dito, a Primeira Grande Guerra Mundial.

Renzo Vescovi, diretor do Teatro Tascabile di Bergamo, em seu texto para a coletânea de escritos organizada por Mirella Schino (2007), afirmou que ao contrário do ator de teatro tradicional, cujas raízes estéticas remontam ao século XVIII, surge no século XX um tipo de ator preocupado com a pesquisa e o refinamento de sua técnica. Uma das características desse “ator novo” seria a busca pelo que ele definia como “Anonimato”. Enquanto o trabalho do ator tradicional cria espaços para mitificação pessoal do ator, o espectador, diante do “ator novo”, não está diante da pessoa do ator, mas sim de sua obra. Esse ator escultor, que entalha em si mesmo essa condição de disponibilidade é um ator que é autor, em cena, de sua presença. Esta visão de um ator consciente de sua técnica, escultor de si mesmo se consolida no início do século XX. É aceito que, historicamente, é a partir de Gordon Craig e seu *Über-marionette* que o ator se torna um investigador metódico de si mesmo.

O *Über-marionette* é, em essência, um sistema de pensamento criado por Gordon Craig para refletir sobre a relação entre o ator e o Outro. Gordon Craig explicitou essa universalidade do “Outro” ao abolir o ator de carne e osso e definir seu ator ideal como um ator que é antes de tudo, matéria.

Como o Sr Gordon Craig indica, é exatamente sua passividade, obediência e capacidade de responder que torna a marionete um material tão valioso para o artista de teatro, o que torna possível o que com o material vivo do corpo do ator vivo permanece impossível... a criação de uma obra de arte. (CRAIG, [John Furst], 1909, p. 64).

## **Teatro Intercultural e seus vetores**

Desde o início do século XX, o exotismo formal dos teatros asiáticos inspirou várias pesquisas e obras cênicas famosas na Europa, onde elementos visuais e sonoros eram combinados com a linguagem cênica ocidental. Essa mescla, por vezes indiscriminada, de elementos culturais de distintas origens, para criar um produto cênico, se tornou muito bem aceita pela crítica e pelo

público ocidental. Baseado em parâmetros teatrais ocidentais, o intercâmbio com os teatros asiáticos ganhou ares de estilo estético e fundamentação teórica. Richard Schechner (2012) define o termo Interculturalismo como duas possibilidades: a primeira horizontal, onde diferentes culturas se confrontam e buscam suas possíveis interfaces (entre culturas, entre pessoas, etc.). E a segunda vertical, onde as diferentes camadas culturais que se acumulam em cada indivíduo, são colocadas em confronto durante um processo criativo, assumindo um caráter autobiográfico e até existencial. Para as duas possibilidades, Schechner cita como exemplo a pesquisa desenvolvida por Jerzy Grotowski nas diferentes etapas de sua investigação, que praticamente dividiram sua linha biográfica em duas: a primeira na Polônia quando surgiram espetáculos antológicos como *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis Cum Figuris*; e a segunda com suas pesquisas na Itália sobre o que se denominou de Parateatro. O que Schechner traz, são duas possibilidades de como se pode refletir sobre as possíveis interfaces com o que é Outro. Um Outro externo, que pode assumir inúmeras faces, e um Outro interno, mais ardiloso, também ele com inúmeras camadas.

### **As Infinitas Culturas**

O teatro contemporâneo parece ter incorporado a interculturalidade como fator natural à sua elaboração. Inúmeros encenadores visitam tradições teatrais, e não teatrais também, de países orientais e dialogam com elas de maneiras diversas. Patrice Pavis alerta que “Intercultural não significa simplesmente a reunião de artistas de diferentes nacionalidades ou práticas nacionais” (PAVIS, 1996, p. 5), pois este seria um sentido banal para essa expressão. O Interculturalismo ainda é um território de difícil emolduramento, com muita confusão teórica e ética, alguns poucos pensadores e muitos oportunistas. A questão se faz profunda por não possuir unicamente um fundo estético e comprometer equilíbrios culturais e sociais por vezes bastante delicados.

As dificuldades no campo intercultural se apresentam em seus níveis mais básicos, como por exemplo, na simples definição do que seja “cultura”, que já oferece um terreno reflexivo extenso, bem como o que distingue uma cultura da outra. A questão reclama muitas interdisciplinaridades. Patrice Pavis define a cultura sob a ótica teatral: “a Cultura se opõe ao que é natural, o adquirido se opõe ao inato, assim como a criação artística se opõe a expressividade natural. O corpo do ator e sua organicidade refletem a cultura em que foi desenvolvido e é marcado pela tradição cênica sob a qual foi formado” (PAVIS, 1996, p. 3). Alguns defensores do teatro intercultural argumentam que trocas deste tipo sempre foram feitas e com consequências benéficas, levando a cabo o desenvolvimento da arte teatral. Mas o passado nos conta que as circunstâncias históricas

definem as características destas trocas e Rustom Bharucha (2005) aponta uma distorção do teatro intercultural, pois o que deveria ser, por definição, um processo de troca, de intercâmbio, se transforma em um subproduto da globalização, servindo apenas como um aval – uma “carta branca moral” – para o avanço desinibido da economia mais rica sobre a economia mais pobre.

Eu acho que deveria ser reconhecido que as implicações do interculturalismo são muito diferentes para as pessoas em países empobrecidos, “em desenvolvimento”, como a Índia, e para seus compartimentos de tecnologia avançada, sociedades capitalistas como os Estados Unidos, onde o interculturalismo tem sido fortemente estimulado tanto enquanto filosofia quanto forma de negócio. (BHARUCHA, 2005, p. 1)

## O Fermento

A formação do ator comumente inclui demasiados aplausos e luzes. Este fato pode oferecer a impressão absolutamente contraproducente de uma especial singularidade sobre o talento e carisma pessoal do ator iniciante. Aprendendo a julgar-se como um aspecto central dentro do teatro, o ator tem a impressão de que todos os outros elementos da cena estão a serviço de seu talento. Aliás, a ideia central do Über-marionette, assim como os teatros clássicos da Índia, é descartar completamente o talento como uma qualidade para a formação do ator. De fato, por que se deveria valorizá-la? Está claro que a existência, em si questionável, desta qualidade não implica que aquele que a tem saiba como usá-la para fazer de si mesma uma pessoa, um profissional melhor. E além disso, não saber como fazê-la progredir, não coloca a dúvida sobre a existência da qualidade em si? Viola Spolin definiu, com sabedoria, o talento como sendo “simplesmente uma maior capacidade individual para experienciar” (SPOLIN, 2008, p.3) A atriz indiana Mallika Sarabhai, conhecida por seu trabalho com Peter Brook e pelo ativismo social, em uma conferência na Universidade de Boston, afirmou:

Se não reconhecemos o poder da arte como uma linguagem de transformação, estaremos perdendo um dos aspectos mais importantes desta linguagem. A arte atuando em conjunto com o mundo pode ser uma das maiores forças de transformação. Enquanto pensarmos que a arte é a cereja do bolo da

vida, ao invés do fermento do bolo da vida, sempre estaremos perdendo algo da arte (SARABHAI, 2010)

Rustom Bharucha disse que “o teatro necessita estar em incessante contato com as realidades do mundo e as necessidades internas de nossas vidas. Se o teatro mudar o mundo, nada poderia ser melhor, mas – mais importante que isso – é mudar nossas próprias vidas através do teatro” (BHARUCHA, 1991, p. 45). No território do Interculturalismo, quando falamos em Outro pode-se entender uma outra cultura, mas o Outro pode ser compreendido também, como uma outra ideologia política, um outro país, um outro time de futebol, uma outra religião, um outro colega professor ou ainda este Outro, silencioso e crítico, com o qual dialogamos constantemente dentro de nós. Com todos estes outros, Gordon Craig se debateu ao longo da vida. Fica claro que a trajetória de Craig foi também um percurso existencial:

Não é verdade que quando gritamos “Ah, vá para o diabo!” nós, na verdade, não queremos que isso realmente aconteça? O que quero dizer é: “Pegue um pouco de seu fogo e volte curado!”. E é isso o que quero que os atores façam, alguns atores, os maus atores, quando eu digo que eles precisam se afastar e que o Über-marionette os substitua. Então o que, por favor, é esse monstro Über-marionette? Gritam alguns terrificados. O Über-marionette é o ator mais fogo, menos egoísmo: o fogo dos deuses e dos demônios, sem a fumaça e o vapor da mortalidade. (CRAIG, 2009, p. XII)

As possibilidades desta atitude ecológica em termos pedagógicos seriam extremamente positivas. E vejam que estamos mencionando aqui tanto o teatro na educação quanto a educação para o teatro. Quão poderoso seria deslocar o foco do teatro na escola e ao invés de “que papel eu vou fazer” ou “que falas eu direi”, para “como aprendo a ouvir e conviver eticamente com os elementos (vivos e não-vivos) que me rodeiam, e a partir daí, construir algo significativo, em conjunto”?

---

6 Salva significa “espécie de bandeja em que se servem copos, taças, etc” (Em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=salva>>. Acesso em : 29 novembro 2016).

7 Mandriona é o feminino de mandrião, que significa “que ou aquele que demonstra preguiça ou falta de empenho em qualquer atividade; indolente, madraço, mandrana, preguiçoso” (Em : <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=mandri%C3%A3o>>. Acesso em : 29 novembro 2016).

As premissas fundamentais de seu Über-marionette foram retiradas justamente da prática de um ator que Craig, em realidade, nunca deixou de ser. A sua ideia de desierarquização dos elementos possui muitas sementes e uma delas é a de inaugurar uma dramaturgia da visualidade. Livre do protagonismo do texto escrito, a releitura cênica e visual de uma obra passa a ser mais importante que a sua versão dramática. Mas gostaria de trazer nossa atenção para a semente de uma nova ética para a convivência e para a dialética criativa do fazer teatral. O ator ético se torna aquele que, antes de tudo, precisa aprender a ouvir, a observar e dialogar com diferentes timbres de vozes. O teatro oferece assim um rico laboratório para elaborar outras alternativas que não sejam a de construir muros, fechar fronteiras, isolar-se em guetos acadêmicos, discriminar o que é novo ou o que é velho. O teatro é o território do diálogo, portanto do acolhimento e da solidariedade. Para humanos, florestas e golfinhos.

## Referências

- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- BARBA, Eugenio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Ed. Realizações, 2012.
- BHARUCHA, Rustom. *Theatre and the World: performance and the politics of culture*. Londres: Routledge, 2005
- CARROL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. São Paulo: L &PM Pocket, 1998.
- COOMARASWAMY, Ananda. *The Mirror of Gesture*. Nova delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1987.
- CRAIG, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Londres: Routledge, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A Living theatre. The Gordon Craig School*. The Arena Goldoni. Florença: The Mask, 1913.
- \_\_\_\_\_. *The Mask. A quarterly Illustrated Journal of the art of the Theatre*. Florença: Arena Goldoni, 1908-1929 (Coleção completa / British Institute of Florence).
- DECROUX, Étienne. *Parole sul Mimo*. Roma: Dino Audino editore, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, 2007
- ORDINE, Nuccio. *L'utilità dell'inutile*. Milão: Bompiani, 2013.
- PAVIS, Patrice (org). *The intercultural performance reader*. Londres: Routledge, 1996.
- SAVARESE, Nicola. *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*. Roma: Ed. Laterza, 1992.
- TAXIDOU, Olga. *The Mask, a periodical performance by Edward Gordon Craig*. Amsterdam: Harwood academics publishers, 1998.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Performance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- TARLEKAR, G.H. *Studies in the Natyasastra*. Nova Délhi: Motilal Banarsidass Publisher, 1997.
- RIBEIRO, Almir. *Gordon Craig, a Pedagogia do Über-marionette*. São Paulo: Giostri, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Kathakali, Uma Introdução ao teatro e ao Sagrado da Índia*. Rio de Janeiro: MarkPrint, 1999.

\_\_\_\_\_. “Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos”. In: *Revista Sala Preta* (USP), Vol.13, n. 1, jun 2013, p. 83-110.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre Quatro Paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

### **Referências Videográficas**

SARABHAI, Mallika. “*Dance to change the world*”. Palestra. Boston University College of Fine Arts. 2010.10.18. EUA. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=o-BcogD-8cA](https://www.youtube.com/watch?v=o-BcogD-8cA)>

SCHECHNER, Richard. “Performance Studies: An Introduction - Globalisation and Interculturalism”. 17.12.2012. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=J1\\_OiIDdwVA&list=PLphf\\_NvSmVMoNtgV3Xj\\_xG8Braf6\\_euRc&index=22](https://www.youtube.com/watch?v=J1_OiIDdwVA&list=PLphf_NvSmVMoNtgV3Xj_xG8Braf6_euRc&index=22)>