



Um Diálogo às Margens do Ganges: Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy

Almir Ribeiro

Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

RESUMO – Um Diálogo às Margens do Ganges: Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy – O artigo analisa o diálogo entre Edward Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy, historiador de arte indiana, como ponto inaugural do universo investigativo conhecido como teatro intercultural e as consequências desse diálogo no pensamento do diretor inglês, desafiando sua criação do *Über-marionette*. A partir desse diálogo, o texto apresenta a postura precavida de Gordon Craig sobre as trocas entre tradições culturais. Problematisa-se as idiosincrasias inerentes a estes *intercâmbios*, que povoaram as pesquisas ao longo do século XX e início do XXI. Exemplifica-se o aspecto cíclico do debate, resgatando o embate entre Rustom Bharucha, crítico severo das tentativas de interculturalismo ocidental, e Richard Schechner, um dos mentores do teatro intercultural. Palavras-chave: **Edward Gordon Craig. Über-marionette. Interculturalismo. Teatro. Teatro Oriental.**

ABSTRACT – A Dialogue on the Banks of the Ganges: Gordon Craig and Ananda Coomaraswamy – This paper analyzes the dialogue between Edward Gordon Craig and Ananda Coomaraswamy, a historian of Indian art, as launching point of the investigative universe known as intercultural theater and the consequences of this dialogue in the thought of the British director, challenging his creation of the *Über-marionette*. From this dialogue, the text presents Gordon Craig's cautious stance on trade between cultural traditions. Those inherent idiosyncrasies in these *exchanges*, which populated the research throughout the 20th and early 21st centuries, are problematized in this article. The debate's cyclical aspect is exemplified, recovering the clash between Rustom Bharucha, severe critic of Western attempts to Interculturalism and Richard Schechner, one of the mentors of intercultural theater.

Keywords: **Edward Gordon Craig. Über-marionette. Interculturalism. Theatre. Eastern Theatre.**

RÉSUMÉ – Un Dialogue sur les Rives du Gange: Gordon Craig et Ananda Coomaraswamy – L'article examine le dialogue entre Edward Gordon Craig et Ananda Coomaraswamy, historien de l'art indien, comme point de départ de l'univers d'investigation connu sous le nom de théâtre interculturel et les conséquences de ce dialogue dans la pensée du metteur en scène anglais, contestant sa création de la sur-marionnette. A partir de ce dialogue, le texte présente la position prudente de Gordon Craig concernant les échanges entre traditions culturelles. Sont interrogées les idiosyncrasies inhérentes à ces *échanges*, qui ont peuplé la recherche tout au long du XXe siècle et au début du XXIe. L'aspect cyclique du débat est illustré par la confrontation entre Rustom Bharucha, critique sévère des tentatives occidentales d'interculturalisme, et Richard Schechner, l'un des mentors du théâtre interculturel.

Mots-clés: **Edward Gordon Craig. Sur-marionnette. Interculturalisme. Théâtre. Théâtre Oriental.**

Edward Gordon Craig publicou, em 1913, no volume VI, número 2, de seu periódico florentino *The Mask*, o artigo *Notes on Indian Dramatic Techniques*, de Ananda Coomaraswamy, proeminente historiador de arte indiana. Nesse artigo, Coomaraswamy afirma que “[...] se o senhor Craig tivesse tido a possibilidade de estudar os atores indianos, e não simplesmente aqueles do teatro moderno, talvez não houvesse julgado tão necessário rejeitar o corpo de homens e mulheres como material para a arte dramática” (Coomaraswamy, 1913, p. 123). Gordon Craig, ao criar a figura do Über-marionette em seu artigo *The Actor and the Über-marionette*, pretendia fazer uma crítica à atuação dos atores de sua época afirmando que o trabalho do ator não se poderia chamar de arte:

Atuar não é uma arte. É, portanto, incorreto se falar do ator como um artista. Pois o acidental é um inimigo do artista. A arte é a antítese absoluta do caos, e o caos é criado por um amontoamento de vários acidentes. À arte se atinge unicamente de propósito. Portanto, fica claro que para se produzir qualquer obra de arte podemos trabalhar apenas sobre aqueles materiais que somos capazes de controlar. O homem não é um desses materiais (Craig, 1908, p. 4).

Ao erigir uma sentença de morte contra o ator, Gordon Craig concluiu que somente através da exclusão do ser humano da cena teatral e sua substituição por bonecos, por marionetes, poder-se-ia fazer renascer o teatro: “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, 1908, p. 11). Coomaraswamy, em seu artigo, porém, insistiu fazendo um desafiador paralelo entre os atores tradicionais indianos e a sugestão de Gordon Craig:

O movimento de um único dedo, o alçar de uma sobrançelha, a direção de um único olhar, tudo é estabelecido nos livros de instrução técnica ou através de uma ininterrupta transmissão de mestre para aluno. Além disso, em toda a Índia, para exprimirem-se a mesma ideia são usados quase os mesmos gestos e muitos deles, se não todos, são usados há dois mil anos. [...] Muitos destes gestos, chamados *mudra*, possuem um significado hierático: do mesmo modo em uma pintura, em uma estátua, em uma marionete, em um dançarino vivo ou em uma oração pessoal, exprimem as intenções da alma em uma linguagem convencional (Coomaraswamy, 1913, p. 123).

Com essa provocação, Coomaraswamy dava início, inadvertidamente, a um dos primeiros debates sobre o intercâmbio entre oriente e ocidente no âmbito teatral. Na verdade, Coomaraswamy não tinha intenção de criticar Gordon Craig, pois de fato concordava com sua criação alegórica. E admirava o intelectual Gordon Craig. Sua intenção, teoricamente, era de introduzir o estudioso inglês, que tanto interesse intelectual demonstrava pela cultura indiana nesse universo pouco conhecido na Europa. Na prática, Coomaraswamy desencadeou, além de um debate histórico, um movimento de reflexão profunda de Gordon Craig sobre sua criação mais emblemática: o Über-marionette. Em seu *Notes on Indian Dramatic Techniques*, Coomaraswamy descreve o rigor e a severa disciplina indispensável ao aprendizado da arte teatral na Índia. E relata o grau de excelência que seus artistas atingem após longos anos de treinamento. A primeira reação de Craig foi de admiração e incredulidade, conforme relataria alguns anos mais tarde:

Quando ouvi sobre isso eu fiquei pasmo, prazerosamente pasmo. Disseram-me que essa estirpe era nobre, sem autoindulgência quanto a dores e austeramente auto-disciplinados, que todas as fraquezas da carne eram erradicadas, e nada restava além de um ser humano perfeito (Craig, 1919, p. 40).

Esse diálogo entre o inglês Gordon Craig e o cingalês Coomaraswamy poderia ser descrito como um confronto simbólico entre uma proposta técnica atoral ocidental (de Gordon Craig) e uma tradição clássica oriental (apresentada por Coomaraswamy). Mas Gordon Craig com suas ideias demolidoras não era um representante idôneo da tradição do teatro europeu. Era mais um crítico a ele. O embate de tradições espelhado no diálogo entre Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy tornar-se-ia universal. Tornar-se-ia, ainda, mais diverso e mais profundo. E, por fim, inauguraria um universo investigativo teatral, denominado atualmente de teatro intercultural. Essa interface investigativa entre oriente e ocidente, de enorme abrangência e difícil delimitação, revelaria ricas descobertas e muitas idiosincrasias.

As Margens Sutis do Ganges

Craig sempre exibiu seu grande encanto e erudição sobre os teatros da Ásia e não hesitou em visitar teoricamente esses universos,

quando lhe convinha, para sedimentar suas ideias. Fez seu Übermarionette nascer “[...] às margens do Ganges” (Craig, 1908, p. 14) para dotar-lhe de uma aura mística. Irmanou-o a outras figuras icônicas arquetípicas, seja na figura do homem “[...] pendente na cruz” ou na “[...] figura sentada serenamente diante de alguns incensos com as palmas das mãos reunidas” (Craig, 1912, p. 96), para insuflar-lhe eternidade. Mas, de fato, Craig possuía informações bastante limitadas não apenas sobre a Índia, mas sobre o teatro asiático em geral. Não se pode culpá-lo por isso. O teatro asiático era quase totalmente desconhecido na Europa durante a primeira década do século XX, mesmo nos círculos intelectuais mais *refinados*. Uns dos primeiros relatos técnicos descritivos editados na Europa foram exatamente os textos de Coomaraswamy publicados por Gordon Craig em *The Mask*. As experimentações cênicas realizadas anteriormente que buscavam essa mescla entre os elementos teatrais asiáticos e europeus foram caracterizados basicamente por uma instauração sobre a cena de uma aura de misticismo idealizado, exótico e fetichizado. A esse encanto, Gordon Craig também sucumbiu. Segundo Rustom Barucha, se pensarmos teatralmente, somente com Grotowski será possível “[...] desmistificar as associações sagradas do teatro indiano mitificado por Gordon Craig” (Bharucha, 1984, p. 7). No início do século XX:

[...] o universo oriental modificou substancialmente a linguagem do teatro europeu, mas deve-se também apontar que isto ocorre em um clima que admitia e, antes, favorecia grandes confusões, e a mera reprodução de exterioridades levava inevitavelmente a maneirismos e equívocos (Savarese, 2009, p. 375).

À época, as informações provenientes dessas culturas, além de raras, eram frequentemente *reformatadas* para o gosto europeu.

Gordon Craig respondeu ao artigo de Coomaraswamy com uma carta. Em uma mescla contraditória de sentimentos, Craig demonstrava, em alguns pontos dessa carta, um vívido interesse pela tradição apresentada por Coomaraswamy: “Se existem livros de instruções técnicas, me indique eu lhe peço. Ainda poderei um dia possuir um ou dois traduzidos para estudos e consultas particulares” (Craig apud Coomaraswamy, 1987, p. I). Em outras vezes, uma inesperada reticência sobre a possibilidade de intercâmbio: “O senhor sabe o quanto reverencio e amo de todo coração os milagres de sua terra, mas temo

por meus colegas, que eles possam ficar subitamente cegos na tentativa de ver a face de Deus” (Craig apud Coomaraswamy, 1987, p. I). Coomaraswamy publicará partes dessa carta enviada por Craig em seu livro *The Mirror of Gesture* (1917) e acrescentará com uma ponta de soberba: “O Sr. Gordon Craig, que compreende tão bem a nobre artificialidade da técnica dramática indiana, tem frequentemente me pedido informações mais detalhadas do que as disponíveis neste campo tão negligenciado” (Coomaraswamy, 1987, p. 1).

A relação entre Coomaraswamy e Craig possui um aspecto dual, pois, simultaneamente, respondia aos anseios de Craig por informações fidedignas acerca dessa realidade teatral, mas, ao mesmo tempo, revelava uma deficiência na construção intelectual elaborada por Craig em seu *Über-marionette*. Deficiência esta que, obviamente, Gordon Craig detestaria deixar transparecer. Coomaraswamy afirma, de maneira indireta, que Craig foi incapaz de identificar com nitidez os aspectos fundamentais da cultura teatral indiana, apesar de todas as suas leituras. E que, por esse motivo, não soube arregimentar subsídios para o desenvolvimento de sua tese do *Über-marionette*. Coomaraswamy sugere a Gordon Craig, que se acreditava uma autoridade máxima no assunto, seu *The Mirror of Gesture* como uma *introdução* ao universo das artes teatrais indianas. Havia embutido, na argumentação de Coomaraswamy, logicamente, um repúdio sutil à presunção caracteristicamente inglesa e colonizadora.

De fato, as aproximações e ilações de Gordon Craig sobre o universo cultural da Índia são pautadas por uma frágil metodologia e por uma “excessiva desenvoltura” (Savarese, 1992, p. 393). Craig nunca teve nenhum contato com nenhuma forma de teatro da Índia, nem sequer conheceu o país. Todas as informações que possuía foram adquiridas através de livros. No entanto, esse universo teve enorme impacto em seu pensamento, sendo possível definir o *Über-marionette* como um resultado direto de seu fascínio por essa cultura. O avanço tateante e idealizado de Gordon Craig sobre os ambientes teatrais dos países asiáticos (Índia, Japão, Camboja, Indonésia, China) levou-o a algumas conclusões senão equivocadas, pelo menos incompletas.

Além disso, Craig sempre possuiu a tendência em adaptar qualquer conhecimento às finalidades que lhe fossem mais convenientes. “Craig escreveu favoravelmente sobre todos os livros (de Coomaraswa-

my), mas quando ele lida com assuntos nos quais Craig se considera a autoridade, os problemas começam” (Taxidou, 1998, p. 91). Em sua resposta a Coomaraswamy, Craig demonstrou uma inesperada e previsível parcimônia sobre a contribuição que os teatros asiáticos poderiam oferecer ao renascimento do teatro como sonhado por ele. *Inesperada* porque Gordon Craig era um reconhecido *entusiasta* do teatro asiático. E *previsível* por uma razão inconfessável: Craig não possuía, de fato, conhecimento suficiente para manter um diálogo com uma autoridade no assunto e talvez não soubesse como lidar com essa desvantagem intelectual tão evidente quanto inédita em sua vida. Fica claro que a argumentação de Coomaraswamy não apenas afetou sua vaidade intelectual, mas, de fato, colocou-o de frente a uma incômoda tarefa de reavaliar seu *Über-marionette*:

Dr. Coomaraswamy fala de mim como alguém ‘que compreende muito bem a nobre artificialidade da técnica de arte dramática’, e menciona, citando parte de uma carta que eu escrevi a ele, que eu ‘frequentemente peço por mais informações detalhadas’ sobre o assunto. Isto não deve ser mal interpretado por aqueles poucos e bons trabalhadores que me acompanham. Para que sua atenção não possa ser de modo algum atraída para longe do trabalho que temos para fazer eu penso ser o momento de olhar para a Índia e dizer uma coisa que há muito tempo desejo. Você não deve ser muito crítico comigo, porque eu admito que para mim, e eu vou adicionar que para você também, o assunto é estranho (Craig, 1918, p. 32).

Em seu *A Living Theatre* (1919), Gordon Craig, demonstrando indisfarçável fastio, mandaria um recado enviesado para Coomaraswamy:

Eu tenho ouvido – desde que escrevi sobre o *Über-marionette* – sobre uma estirpe de atores que existiu (e alguns ainda nos dias de hoje preservam essa tradição) que se adequariam a fazer parte e parcela do mais durável dos Teatros que se pode conceber. [...] Essa estirpe não era inglesa, nem americana, mas sim indiana. Se um ator ocidental puder se tornar o que me disseram que o ator oriental foi e é, eu retiro tudo o que escrevi em meu artigo *Sobre o Ator e o Über-Marionette* (Craig, 1919, p. 40).

O diálogo entre os dois parece se esvaziar depois desse ponto. Mas as reflexões de Gordon Craig sobre o *Über-marionette* parecem ter tomado uma nova direção ao longo desse tempo. Em 1924, em um prefácio para uma nova edição de seu *On the Art of Theatre*, escreverá

que seu Über-marionette seria, na verdade, um ator, apenas um ator, mas “[...] com mais fogo e menos egoísmo” (Craig, 2009, p. XXII). A proposta de redimensionamento do ator simbolizada na figura inerte da marionete e interpretada por muitos como uma utopia moderada lentamente sua acidez. Seu modelo se desloca aos poucos da matéria inerte e, modestamente, encarna-se.

Ananda Coomaraswamy e o Espelho da Índia

Nascido em 1877, no antigo Ceilão, atual Sri Lanka, filho de pai indiano e mãe inglesa, Ananda Coomaraswamy considerava a Índia sua verdadeira pátria. Apesar de sua formação em Geologia, dedicou-se com grande afinco ao estudo da arte indiana antiga, não só de seus aspectos artísticos, mas também religiosos, mitológicos e filosóficos. Após a segunda década do século XX, o grande desencanto civilizatório europeu fez os olhares da intelectualidade da época voltarem-se para o oriente e Coomaraswamy tornou-se internacionalmente reconhecido como a principal autoridade e fonte de informações sobre a cultura indiana. “Os escritos de Coomaraswamy, com uma considerável base filológica, eram apreciados internacionalmente, e no período entre as duas guerras se tornaram fonte primária para a compreensão da história e da cultura indiana” (Savarese, 2009, p. 393). Após a Primeira Guerra Mundial, Coomaraswamy se tornou diretor do setor asiático do *Boston Museum of Fine Arts*, onde trabalhou até sua morte, em 1947.

Gordon Craig reconhecia em Coomaraswamy um profundo conhecedor da tradição teatral indiana. E Coomaraswamy admirava o pensamento de Craig e respeitava sua reputação. Mas, segundo o historiador, muitos dos questionamentos que o Über-marionette Craig trazia já haviam sido equacionados dentro da tradição teatral indiana, alguns dos quais há quase dois mil anos. A questão do acaso na obra de arte, por exemplo, ponto central dentro da elaboração do Über-marionette, está presente nas reflexões que alicerçam a tradição teatral indiana:

Quando a cortina sobe, de fato, é tarde demais para iniciar a construção de uma nova obra de arte. Precisamente como um texto de uma peça permanece a mesma qualquer que seja o ator, precisamente assim a partitura de uma composição musical não varia seja quem for tocá-la, assim também não há razão por que uma linguagem gestual formalizada

deva variar sob o argumento de tirar vantagem da personalidade do ator. É a ação, não o ator, o essencial à arte dramática. Sob estas condições, logicamente, não há lugar para amadores no palco; de fato, não existe amadorismo na arte oriental (Coomaraswamy, 1917, p. 3).

Apesar de identificar a provável pertinência da argumentação de Coomaraswamy, Gordon Craig resistiu em concordar tacitamente com ele e admitir sua própria inadequação teórica. Em sua reticência, estava implícito o reconhecimento da magnitude do que se descortinava agora a ele. E talvez Craig tenha realizado, em seu íntimo, o grave problema da aproximação e da apropriação de elementos provenientes de outras culturas:

Devemos tentar evitar no teatro o efeito desastroso como o causado pela porcelana chinesa ou as estampas japonesas em nossa pintura. O senhor sabe o quanto reverencio e amo de todo coração os milagres de sua terra, mas temo que meus colegas possam ficar subitamente cegos na tentativa de ver a Deus (Craig apud Coomaraswamy, 1987, p. 2).

Craig, agora por experiência própria, parece se dar conta dessas distâncias: “Gostaria de refrear aqueles que podem se sentir atraídos para longe do trabalho que fazemos aqui juntos, para ouvir a requintada flauta do amoroso e divino Krishna, pois suas doces e tristes notas são um prelúdio das poderosas espirais de músicas as quais é arremessado todo aquele que as escuta por muito tempo” (Craig, 1918, p. 32). Com suas riquezas e limites implícitos:

Apesar de adular o oriente, no entanto, Craig não era totalmente cínico sobre sua própria tradição. Ao contrário, ele estava muito ciente de que o teatro ocidental era capaz de fazer. E estava convencido de que não seria através do empréstimo de rituais e convenções teatrais do oriente (um fenômeno ao qual estamos tão familiarizados atualmente) que o teatro ocidental poderia se desenvolver [...]. Ao contrário de alguns dos nossos estudiosos de teatro contemporâneo e antropólogos (que também buscam ansiosamente por estruturas universais em experiências culturais díspares), Craig respeitou as diferenças que existem entre as culturas. Neste contexto, é interessante notar que, mesmo obcecado por sua própria imagem – modéstia não era uma virtude de Craig – ele pôde reconhecer a ‘superioridade’ de artistas de outras culturas (Bharucha, 1984, p. 7).

Deve-se sublinhar que a maior parte do diálogo entre os dois se dá durante o processo de suspensão das atividades da Escola para a Arte do Teatro de Gordon Craig, em Florença. E em meio às atri-

bulações sombrias da guerra. Ou seja, em uma situação histórica terrível e que causava enorme abatimento em Gordon Craig não apenas pela interrupção de seu projeto pedagógico, mas também pelas mortes em combate de vários de seus colaboradores mais próximos. Devemos, portanto, dizer a favor de Gordon Craig que, dadas suas conhecidas e crônicas dificuldades de relacionamento, ele, na posição de editor de *The Mask*, e em uma circunstância tão adversa, poderia ter simplesmente se escusado de publicar um texto que nitidamente o colocaria em uma posição difícil. Mas não o fez.

Gordon Craig publicou *Notes on Indian Dramatic Techniques*, de Coomaraswamy, em *The Mask*, em 1913, com um subcapítulo intitulado *The Human Actors*. Em outubro de 1918 e em abril de 1919, Gordon Craig publicou, ainda, dois artigos com comentários sobre *The Mirror of Gesture*; e, em maio de 1915, outro artigo sobre outra publicação de Coomaraswamy, *The Arts and Crafts of Ceylon and India*. Essa frequência de aparições em *The Mask* comprova a forte impressão que Coomaraswamy havia causado em Gordon Craig: “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).

Em 1915, Ananda Coomaraswamy escreveu a Craig anunciando a conclusão de uma tradução sua para um importante texto sobre as tradições cênicas indianas, o *Abhinaya Darpana*, um manual para atores escrito no século XIII cuja autoria é atribuída a Nandikesvara. Coomaraswamy relata sua intenção em publicá-lo sob o título de *The Mirror of Gesture*, uma tradução livre para o inglês de seu título original em sânscrito. Coomaraswamy planejava, com essa publicação, comprovar para Craig seu relato sobre a rigorosa tradição de formação dos atores da Índia, descrita em seu *Notes on Indian Dramatic Techniques*, aprofundando e detalhando essa tradição. Em uma nota em seu *The Mirror of Gesture*, Coomaraswamy explica as qualidades previstas para um ator-dançarino: “O ator não deve estar suscetível a seus impulsos, mas possuir um perfeito autocontrole, senhor de uma arte estudada, de acordo com o ditado ‘Como se manipulasse os fios de uma marionete’” (Coomaraswamy, 1917, p. 16). Gordon Craig parece, de fato, ser o motor por detrás do empreendimento editorial de Coomaraswamy.

A carta enviada por Craig como resposta e citada por Coomaraswamy na introdução de seu *The Mirror of Gesture* foi publicada

em *The Mask* (1918), sob o título de *Asia America Europe*. Como vimos, Gordon Craig manteve uma posição reticente, afirmando temer que o irresistível fascínio do oriente levasse o teatro a uma possível perda da identidade, pois “[...] a Índia é perigosa para os incapazes e ignorantes [...] e assim como não existe retorno para um verdadeiro amante, não obstante todas as dores, mesmo aquelas do inferno, assim também não existe retorno da Índia” (Craig, 1918, p. 31). Nota-se que Craig se esquivava em adentrar tecnicamente na questão do ator, a qual obviamente não dominava, e preferiu rejeitar, de maneira quase ingênua, a Índia como um todo. Coomaraswamy, ao contrário de todos os críticos de Craig, não discordava da proposta do *Über-marionette*, mas apenas do procedimento intelectual de seu engendramento. Mas Coomaraswamy possuía uma outra forte motivação para a publicação de *The Mirror of Gesture*.

Nessa época, a Índia travava sua batalha pela independência. Costumes e valores, religiosos e culturais, estavam sendo banidos, discriminados pelos dominadores ingleses. Entre eles, todas as formas de dança e teatro tradicionais, principalmente as femininas. O poeta indiano Rabindranath Tagore, em 1917, após ganhar o prêmio Nobel de literatura, sentiu que poderia, por meio de seu prestígio, desafiar os dominadores ingleses e a elite indiana pró-britânica, resgatando essas formas tradicionais de arte. Tagore criou uma escola nos arredores de Kolkata (antiga Calcutá) com uma proposta pedagógica inovadora: ao lado das disciplinas básicas, os alunos teriam aulas de arte indiana: pintura, música e, principalmente, dança, todas sob o padrão tradicional indiano. Essa escola não tinha como objetivo formar dançarinos, mas apenas comprovar a importância do fortalecimento da cultura tradicional indiana. Nesse contexto de resgate e desafio ao domínio inglês, Coomaraswamy consegue fazer chegar ao ocidente as primeiras informações sobre essa tradição milenar e que aos poucos buscava sua revitalização. A publicação de Gordon Craig em *The Mask* representou uma oportunidade importante de Coomaraswamy fazer sua contribuição para esse resgate:

Eu tenho apenas uma objeção a fazer. Quando eu disse ao Sr. Craig sobre essa convencional arte indiana de atuar, ele disse que pensava que era um erro que seres humanos fossem submetidos a tal severa disciplina. Mas além de atuar, esses atores indianos eram tão humanos quanto qualquer outro. Que suas atuações necessitem ser tão severamente disciplinadas, não é mais doloroso que o cuidado com a

forma em qualquer outra arte. Ao músico pelo menos se demanda um treinamento igualmente rigoroso. A verdade é que o teatro moderno nos tem acostumado tanto com uma forma de atuar que não é mais uma arte que nós comecemos a pensar que seria demais exigir do ator que ele deva ser novamente um artista (Coomaraswamy, 1913, p. 127-128).

Coomaraswamy nasceu e se formou intelectualmente em uma sociedade embebida por uma atitude cultural e religiosa onde os rituais e as alegorias fabulativas hindus desempenham um papel fundamental. Como pano de fundo para sua argumentação, Coomaraswamy traz impregnada em sua retórica uma profunda experiência da enorme e complexa estruturação cultural e mitológica que é o Hinduísmo¹: “Os hindus não encaram o religioso, o estético e o científico como pontos de vista necessariamente conflitantes, e, em todas as suas obras mais refinadas, sejam musicais, literárias ou plásticas, esses pontos de vista, atualmente tão acentuadamente distintos, estão inseparavelmente reunidos” (Coomaraswamy, 1915, p. 274).

A religião hindu celebra o acontecimento artístico como sendo um evento regido e abençoado pelos deuses. Esse fato justifica e explica, em parte, a enorme estilização e aperfeiçoamento técnico das artes em geral e do teatro em particular desenvolvido sob sua influência. É possível que o próprio impulso de Coomaraswamy em estabelecer um diálogo com Gordon Craig se explique pelo declarado aspecto simbólico do *Über-marionette*, tão similar ao alegórico processo de criação do fantástico panteão de divindades hindus. Coomaraswamy pode ter identificado, no *Über-marionette* de Gordon Craig, uma construção intelectual similar à oriental: essencialmente sintética. O procedimento analítico é mais comum para o ocidente. A síntese é uma operação estranha ao pensamento ocidental. A análise é a base da ciência e de todos os procedimentos investigativos (inclusive deste), partindo das partes para a compreensão do todo. A maneira oriental parte do todo, do uno indissolúvel, para a compreensão de suas partes.

Em uma temerária tentativa de exemplificar isso, poderíamos dizer que, no procedimento do pensamento ocidental, para se conhecer um coelho, é necessário abrir esse coelho. No oriental, se você abre o coelho, o coelho não existe mais. Coomaraswamy pode ter identificado o difícil procedimento simplificador que o *Über-*

marionette representava. E todos os seus incontáveis alcances. E intuído que Gordon Craig, com seu Über-marionette, estivesse nos convidando a aprender a simplesmente seguir o coelho.

A argumentação de Coomaraswamy se encontra apoiada no substrato da longa tradição cultural e artística que alicerça a formalização do teatro indiano. Essa formalização tem como característica central a obediência a padrões estilísticos estabelecidos há quase dois milênios em um único livro: o *Natya Shastra*. Neste livro, encontram-se definidos os rígidos padrões estilísticos e pedagógicos que avaliarão o status de arte clássica para todas as linguagens cênicas da Índia. Esse livro, apesar de ter quase dois mil anos de idade, continua servindo de base para todo estudo sobre o teatro clássico da Índia, e sobre ele Coomaraswamy possuía *expertise*.

Quando Coomaraswamy afirma que Gordon Craig deveria ter conhecido os atores indianos, ele com certeza tem em mente a artificialização que a tradição oriental espera de seus atores. Sendo a estilização o alicerce de toda a estruturação do teatro da Índia, o *natural*, como é encarado no ocidente, nunca foi um ingrediente cabível na equação teatral indiana. Há muitos séculos, a arte cênica da Índia reconhece que a *vida* em cena é necessariamente oposta àquela fora do palco. “Os gestos usados no palco não devem nunca se aproximar dos gestos usados na vida cotidiana ou num drama ou em um filme. *Abhinaya* (expressividade) está tão afastado da representação como a poesia da prosa” (Guhan, 1991, p. 15). Como trabalha fundamentalmente com a consciência de que se encontra em um ato teatral, portanto artificialmente construída, o ator que busca estar *natural* em cena instaura o absurdo. Por isso a busca da *naturalidade* é estranha ao teatro clássico indiano, em que a *artificialidade* é um princípio básico e essencial. “A demanda de realismo corta pela raiz o valor estético da performance teatral” (*Natya Shastra*, 1989, p. 17).

O *Natya Shastra* compõe um invólucro fundamental para a argumentação de Coomaraswamy e seu diálogo com Gordon Craig. Mas, como se sabe, o senso comum de um pode ser o exótico do outro. Desse diálogo emerge também a dificuldade, muito humana, em definir o que seja *outro*. O diálogo com Coomaraswamy colocou Gordon Craig na posição de *outro* em relação à Índia. Em uma margem oposta do Ganges. O diálogo intercultural revisita a enorme e eterna dificuldade, demasiadamente humana, em dialogar com o *outro*.

Gordon Craig foi um exemplo da visão eurocêntrica (vigente ainda hoje) não só das artes como do mundo. Geograficamente, por exemplo, convencionou-se para o mundo inteiro que a Europa ocupa, invariavelmente, o centro de todos os mapas. Nesse caso, e somente nesse caso, ao se mover para o oriente se chegaria à Ásia. Assim, a Ásia se tornou o oriente. Obviamente, essa mesma convenção seria possível também para os asiáticos, o que colocaria, então, a Europa no oriente. Acreditando-se no coração da cultura mundial, Craig sempre lidou com o oriente como periférico geograficamente e estranho culturalmente. E, como inglês, avaliava-se em um lugar ainda mais especial nesse coração cultural. Possuiu a falha, não tão anacrônica ainda hoje, de não ter se perguntado *como definir espacialmente o que seja periférico? Essa periferia se define como periferia para quem? E o que é, de fato, em essência, o estranho, o exótico? Algo é exótico para quem? Como a lagarta encontrada por Alice, ao caminhar pelo país das maravilhas, que indica a ela que coma um pedaço do cogumelo que está do outro lado 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, sendo o cogumelo redondo, estará sempre *deste lado* e nunca do *outro lado*.

O Aspecto Cíclico de uma Dialética Difícil

A dualidade hesitante e precavida de Gordon Craig sobre o assunto inaugura, na figura do Über-marionette, os paradoxos e contradições do universo investigativo denominado teatro intercultural, que se solidificaria ao longo do século XX. Esse diálogo intercultural, que teve como precursores (e primeiros críticos) Gordon Craig e Coomaraswamy, repetiu-se em 1984, desta vez entre dois pesquisadores e pensadores teatrais, o indiano Rustom Bharucha e o americano Richard Schechner. Essa contenda intelectual remete, de maneira direta, ao diálogo entre Gordon Craig e Coomaraswamy, inclusive, por ter o próprio Craig como um dos eixos do debate.

Bharucha teve publicado na *Asian Theatre Journal* o artigo *A Collision of Cultures: some western interpretations of the Indian theatre*, no qual, falando sobre o contexto intercultural, criticava o que ele chamou de “imperialismo cultural” (Bharucha, 1984, p. 1). Evitando generalizar, Bharucha absolve parcialmente a Jerzy Grotowski ao afirmar que ele se dá conta, ao longo de suas pesquisas, de que “[...]

incorporar técnicas indianas à sua própria tradição cultural teatral é fútil” (Bharucha, 1984, p. 2) e estende sua absolvição também a Gordon Craig, que, segundo ele, soube “[...] reconhecer a ‘superioridade’ de artistas de outras culturas” (Bharucha, 1984, p. 7).

Mas a Schechner, Bharucha ataca com severidade afirmando que, dentre todos que se dedicaram a essa interface, Schechner era “[...] o único ocidental que, em minha opinião, é irresponsável em sua atitude em relação às tradições teatrais orientais” (Bharucha, 1984, p. 2). Ele acusa Schechner de ser o representante da postura imperialista, de não possuir o devido cuidado ao abordar as diferentes culturas teatrais e de forçar uma leitura dessas diferentes culturas para que se adequem ao propósito teórico que lhe convém. Uma crítica, aliás, presente na argumentação de Coomaraswamy sobre a abordagem de Craig e que se repete a todos aqueles que, pelo menos em algum momento, buscaram esse tipo de pesquisa, como, por exemplo, Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine etc. Schechner retrucou de maneira áspera no artigo *A Reply to Rustom Bharucha*, publicado na *Asian Theatre Journal*, rebatendo as críticas feitas não apenas a ele, mas também a Craig e Grotowski:

O artigo de Rustom Bharucha, *A Collision of Cultures: some western interpretations of the Indian theatre* (1984), é tão reduutivo, incompleto e impreciso no que se refere a meu trabalho e meu pensamento que estremeço ao pensar no que Bharucha fez a Gordon Craig, que não está mais vivo para se defender, e a Jerzy Grotowski, que talvez não se importe em fazê-lo (Schechner, 1984, p. 245).

Schechner defende com firmeza o intercâmbio entre as culturas teatrais, base do teatro intercultural, como um movimento irreversível e característico do mundo moderno e descreve uma lista de produções e escritos seus nesse campo investigativo realizados nos Estados Unidos, Índia e vários países da Ásia, como projetos, segundo ele, extremamente bem sucedidos. Para Schechner, Bharucha falhou na coleta de dados para seu artigo: “[...] sobre meu trabalho, Bharucha é igualmente mal informado. Ele simplesmente não pesquisou muito sobre o que eu fiz antes de 1980 e nada do que eu escrevi ou fiz desde então” (Schechner, 1984, p. 245). Bharucha respondeu com uma tréplica no artigo *A Reply to Richard Schechner*, publicado no mesmo *Asian Theatre Journal*:

Se meu artigo *A Collision of Cultures: some western interpretations of the Indian theatre* foi tão ‘reduutivo, incompleto, e

impreciso', como Schechner afirma, eu não consigo ver por que ele deveria responder a ele com tanta paixão e rancor. Algumas linhas teriam sido suficientes para descartar a aparente ignorância de minha parte (Bharucha, 1984, p. 254).

Bharucha cita como exemplo Jerzy Grotowski, que, ao contrário de Gordon Craig, que nunca conheceu a Índia, deu-se ao trabalho de visitar aquele país em 1956 para embasar suas pesquisas e encenações e, por isso, “[...] desmistificar as associações sagradas do teatro indiano mitificado por Gordon Craig” (Bharucha, 1984, p. 7). Bharucha afirma, no entanto, ser um grande equívoco definir a utilização do teatro indiano feita por Grotowski: “[...] genuíno uso do ritual intercultural” (Schechner apud Bharucha, 1984, p. 8), como faz o americano.

Schechner se levanta como defensor de Grotowski e contesta a afirmação de Bharucha, dizendo que:

Grotowski fez sua primeira viagem somente em 1968. Eu confirmei esse dado em uma conversa com Grotowski em 7 de fevereiro de 1984. [...] Mas nem Barba nem Grotowski, na verdade, fizeram o treinamento de (teatro clássico) Kathakali, ambos apenas observaram. E a afirmação de Bharucha de que a montagem de *Shakuntala* foi influenciada pela visita de Grotowski à Índia é absurda. *Shakuntala* foi realizada em 1960, oito anos antes da primeira viagem de Grotowski a Índia (e três anos antes de Barba) (Schechner, 1984, p. 245).

E então surge o surpreendente: Bharucha afirma que sua fonte de informação sobre o trabalho de Grotowski foi o próprio trabalho de Schechner.

Schechner aponta meu ‘erro decisivo de fato’ sobre a visita de Grotowski (à Índia). Ironicamente, o próprio Schechner foi a minha fonte de informação. Em seu ensaio *From Ritual to Theatre and Back*, ele especifica que ‘Grotowski já visitou a Índia em várias ocasiões, a primeira em 1956-1957, quando também viajou para a China e Japão’ (Schechner 1977, 84). Em sua resposta a meu artigo, Schechner ‘confirma’ que Grotowski não havia visitado a Índia até 1968. Estou confuso com essas informações conflitantes (Bharucha, 1984, p. 254).

O debate entre os dois é bastante significativo, mais pelo simbolismo do que por seu conteúdo, que termina em se enredar em pontos bastante frágeis uma vez que dependentes de uma visão subjetiva sobre o assunto. E sequer parecem se caracterizar como excludentes,

formalizando, em seu desenrolar, o próprio corpo, com seus limites e possibilidades, desse campo investigativo complexo. Um diálogo que se define ao final como uma alegoria de si mesmo, como “[...] uma fábula de advertência sobre as ‘influências’ do oriente sobre o ocidente e vice-versa” (Schechner, 1984, p.254). O debate entre Rustom Bharucha e Richard Schechner, e o outro entre Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy, apesar do evidente crepitar das vaidades intelectuais que obscurece muitas vezes a delicadeza, solidariedade e compaixão que deve acompanhar o olhar sobre o Outro, aponta exatamente a dificuldade de um reconhecer no outro um outro *um* válido.

Coomaraswamy não parece ter analisado muito bem a proposta de Craig, pois senão teria percebido que Craig não falava realmente de um boneco e talvez não estivesse realmente descartando a presença humana em cena. E Craig, ao avançar sobre o universo teatral da Índia, não procurou compreendê-lo suficientemente. A falta de informações precisas sobre o Outro e sobre o que o Outro realmente quer dizer parece marcar os dois diálogos. No entanto, nesse caso, mais importante que ouvir o outro parece ter sido a ânsia de fazer ouvir a própria voz. Isso, em minha opinião, fica muito claro no diálogo entre Bharucha e Schechner.

Esse pequeno exemplo talvez insinue a existência de inúmeros outros desses microdiálogos ao redor do planeta ao longo das décadas. E sugere, em sua ciclicidade, o caráter perpétuo desses diálogos. Talvez por apontar simultaneamente a seu aspecto árduo, o seu irresistível encanto de aventura humana, simbolizada no movimento de descoberta e de encontro com o Outro. Esse Outro tão semelhante e contrário daquele que busca.

Uma Conclusão em Movimento

Quando vir uma apresentação de arte indiana, aperte seu capacete. Admire-a... venere-a... mas, por amor a ti mesmo, não a assimile. São maravilhosas e nós podemos tomar consciência disso, admiti-lo, admirá-la e... basta (Craig, 1918, p. 32).

Gordon Craig havia identificado, de maneira perspicaz e genial, o potencial técnico (mais que o estético) que as formas de teatro do oriente apresentam. E o fez com grande mérito, sem nenhuma refe-

rência considerável anterior. Craig criticou com acuidade as misturas aleatórias entre culturas teatrais distintas, como no caso da bailarina Sada Yacco, que fazia grande sucesso na Europa com sua mescla de teatro tradicional japonês e europeu. “Ninguém na Europa pensa que a senhora e o seu tipo de recitação refletem minimamente a Arte do teatro no oriente. A senhora não representa o Japão” (Craig, 1911, p. 64). Craig se demonstrava preocupado com a aproximação passiva a essas tradições e às tendências miméticas ou cleptômanas do ocidente em relação ao exótico proveniente do oriente. Ele parecia ter claros todos os *nãos* desse diálogo. Faltava-lhe o *sim*. No entanto, sua abordagem essencialmente romântica do assunto o acorrentou a uma visão idílica desse universo artístico e não permitiu que extraísse dele o instrumental necessário para apropriar-se dele e aprofundar suas investigações. Sua aproximação à Índia (mas também à Java e Japão), situando o nascimento de seu Über-marionette às margens do Ganges, foi extremamente audaz e, de certa forma, infundada. Apesar de seus estudos disciplinados, Gordon Craig possuía uma familiaridade limitada com a cultura da Índia e dos outros países que gostava de citar. Mas o país natal de seu Über-marionette permaneceu para sempre como uma terra distante e coberta de misticismo e idealizações.

A troca de correspondências entre Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy expôs uma lacuna na proposta do Über-marionette. Com certeza Coomaraswamy não possuía o intento de questionar o trabalho de Craig, a quem admirava. Mas é fato que esse intercâmbio com Coomaraswamy acontece paralelamente a um redimensionamento do Über-marionette de Gordon Craig. As argumentações de Coomaraswamy parecem demonstrar que a única maneira possível de haver desenvolvido sua proposta de Über-marionette seria a mais óbvia: a prática, a metodológica. A escola da Arena Goldoni teria sido sua grande oportunidade. Mas a guerra o impediu. Ou talvez seja esse apenas seu grande álibi.

Não creio que Coomaraswamy tivesse a intenção de atuar como acusador, mas acabou determinando um diálogo interessante e crítico sobre o chamado Interculturalismo, a partir de uma argumentação comparativa entre o Über-marionette de Gordon Craig e a técnica e formação do ator da Índia. Podemos, então, fazer uma rápida análise do oriente de Gordon Craig que surge a partir desse

diálogo. Ou pelo menos dos elementos principais que participaram na construção desse oriente claramente idealizado. Coomaraswamy não estava sugerindo que Gordon Craig adotasse o sistema indiano em suas práticas teatrais. Coomaraswamy parece, mais sabiamente, propor uma inspiração e não uma metodologia. Uma inspiração a partir do exemplo concreto de uma tradição sedimentada ao longo de séculos de experiências empíricas de inúmeras gerações de atores que construíram o edifício do teatro clássico da Índia. Coomaraswamy não parecia sugerir práticas, adaptações, mas sugeria alguns processos. E talvez aí resida uma lição perene.

Coomaraswamy não pretendia propor a Gordon Craig um modelo a ser copiado, está muito claro. Ele não parece ter pretendido mais que divulgar a tradição artística indiana, à qual ele dedicava seus estudos. Adicionava ali uma pitada da característica empáfia indiana, orgulhosos que são da longevidade de sua história cultural, de fato admirável. Coomaraswamy apreciava a inteligência de Craig e talvez lhe interessasse manter um diálogo com um intelectual britânico. Sua intenção não poderia ser, portanto, a de contestar a proposta de Craig, mas sim de contribuir com ela. Em contrapartida, a prova definitiva do impacto das colocações de Coomaraswamy junto a Gordon Craig é justamente a importância que este último deu não apenas aos argumentos, mas à autoridade do historiador, dedicando um espaço grande para a publicação de seus escritos em *The Mask*. Gordon Craig parece se convencer de que a solução para seu sonho de renascimento do teatro não viria de um modelo externo. E isso fica claro em seu escrito: “[...] se um ator *ocidental* puder se tornar o que me disseram que o ator *oriental* foi e é, eu retiro tudo o que escrevi em meu artigo *O Ator e o Über-Marionette*” (Craig, 1919, p. 40, grifo do autor). Ao final, a máxima de Gordon Craig parece possuir a eternidade das marionetes: “[...] o esclarecimento virá das pedras que nós mesmos quebramos, sentados martelando em nosso caminho alegre ou empoeirado” (Craig, 1918, p. 32).

O exotismo exuberante da formalização dos teatros asiáticos inspirou várias pesquisas e obras cênicas em que elementos de sua potente visualidade e expressividade eram *combinados* com a linguagem ocidental. Essa mescla, por vezes indiscriminada, de elementos culturais de distintas origens para criar um produto cênico se revelou muito bem aceita por crítica e público ocidentais. Baseado

sobre parâmetros teatrais ocidentais, o *intercâmbio* com os teatros orientais ganhou ares de estilo estético e fundamentação teórica com terminologias como interculturalismo, internacionalismo, transculturalismo etc. Esse intercâmbio não apenas com os teatros da Ásia, mas também de outras partes do mundo: África, Brasil etc. foi (e ainda é) objeto de polêmicas e debates. Um dos eixos cruciais dessa polêmica é determinar minimamente onde termina a pesquisa dialética entre estilos linguísticos distintos e onde começa a mera e indiscriminada apropriação de elementos exóticos: visuais e/ou sonoros.

Alguns defensores do teatro intercultural argumentam que trocas desse tipo sempre foram realizadas pelos seres humanos e sempre com resultados benéficos, de uma maneira ou de outra, com desenvolvimentos importantes tanto para os povos quanto para seus teatros. Mas sabemos que os momentos históricos e seus personagens definem a característica e a qualidade dessas trocas. Rustom Bharucha (2005) aponta como uma das idiosincrasias do teatro intercultural que o que deveria ser, por definição, um processo de troca, de intercâmbio, transforma-se em um subproduto da *filosofia* e da *ética* da globalização, criando apenas um aval – uma espécie de *carta branca* moral – para o avanço despuadorado 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 como filosofia quanto forma de negócio (Bharucha, 2005, p. 1).

De qualquer forma, é inegável a profundidade do conhecimento de Gordon Craig sobre as tradições teatrais asiáticas e a acuidade de sua percepção sobre seus elementos compositivos. Todos esses fatores moldaram um Craig cada vez mais hesitante ao passar dos anos sobre a aproximação entre Europa e o teatro asiático. “Dizendo que a tarefa não poderia ser levada a cabo em uma situação como aquela ocidental, Craig havia analisado certo. Quem venceu sem as armas necessárias ali onde Craig quis poder vencer que lhe lance a primeira pedra. Quem o viu correto lhe lance a primeira flor” (Decroux, 2003, p. 35). O universo intercultural, assim como tudo sob o sol, possui seus prós e contras. Os parâmetros desse complexo diálogo, identi-

ficados por Gordon Craig já no longínquo ano de 1915, continuam firmemente válidos ainda hoje. Aliás, que pontos, que aspectos do vasto universo criativo e intelectual de Gordon Craig que ainda hoje não se mostram de uma atualidade aterradora?

A proposta do *Über-marionette* de Gordon Craig continua pulsante talvez porque seja resistente a uma definição. Qualquer emolduramento, qualquer resposta fixa para essa proposta implicaria, inevitavelmente, em uma fatal redução. E seu potencial se perpetua, depois de tantas águas passadas, talvez por sua bizarrria, sua impossibilidade, sua superlatividade absurda. Ao se aproximar desse *monstro assassino de atores*, encontramos um Gordon Craig que, ao longo de sua vida, desdobra-se e aos poucos compreende sua própria criatura. Ele mesmo, Craig, também em um processo de descoberta de todas as suas possibilidades. Encantado pela mística do oriente, Gordon Craig repousa inicialmente o nascimento de seu *Über-marionette* às margens de um rio sagrado da Índia e cobre-o com um misticismo idealizado. Mais tarde, confrontado com a realidade objetiva do teatro da Índia, percebe que não conhecia de fato o substrato que havia utilizado. “Essa realidade do ator indiano era, no entanto, tão surpreendente e, ao mesmo tempo, tão distante da concepção ocidental de ator que o mesmo Craig não conseguiu acreditar em sua existência em alguma outra parte do mundo (Savarese, 1992, p. 392).

Gordon Craig deixou Florença após o encerramento das atividades da Escola para a Arte do Teatro. Mudou-se em 1916 para Roma e depois para Rapallo e Genova. Após uma guerra terrível, sem a menor perspectiva de retomar sua escola, sem planos para outros trabalhos cênicos, Gordon Craig decide, a partir de 1932, recluser-se no sul da França, onde passaria seus últimos trinta anos de vida, dedicando-se quase que exclusivamente à pesquisa teórica. O *Über-marionette* que nasceu como um eixo de reflexão sobre a linguagem teatral e a questão da técnica do ator desenvolve-se, ao mesmo tempo, em um símbolo universal e atemporal das dificuldades, das complexidades e das perplexidades extremas embutidas no diálogo intercultural.

Nota

¹ O hinduísmo, a rigor, não é uma religião, mas um “[...] feixe de religiões aparentadas” (Lemaitre, 1958, p. 7). Essa reunião de práticas religiosas somente é identificada como uma quando vista sob a ótica de seu fundamento comum estabelecido nos livros chamados *Vedas*, escritos por volta do século XV a.C. Uma verdadeira miríade de práticas religiosas identificadas como Hinduísmo possui, no entanto, como eixo comum, um tripé filosófico nos conceitos de *Dharma*, *Karma* e *Reencarnação*. E, como objetivo último, a libertação (*Moksha*) do ciclo doloroso de encarnações e a reunião final com o Todo.

Referências

- BABLET, Denis. **Edward Gordon Craig**. Paris: L'Arche, 1962.
- BANERJI, Projesh. **Nataraja, the Dancing God**. New Delhi: Cosmo, 1985.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **L'Énergie qui Danse**. Montpellier: L'Entretemps, 2008.
- BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the World: performance and the politics of culture**. London: Routledge, 2005.
- BHARUCHA, Rustom. **Thinking through Theatre in an Age of Globalization**. London: Wesleyan University Press, 2000.
- BHARUCHA, Rustom. **A Collision of Cultures: some western interpretations of the Indian theatre**. Asian Theatre Journal, Honolulu, University of Hawaii Press, v. 1, n. 1, p. 1-20, 1984.
- BHARUCHA, Rustom. **A Reply to Richard Schechner**. Asian Theatre Journal, Honolulu, University of Hawaii Press, v. 1, n. 2, p. 254-260, 1984.
- CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas / Através do Espelho e o que Alice encontrou Lá**. São Paulo: Summus, 1980.
- CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus**. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- COOMARASWAMY, Ananda. **The Mirror of Gesture**. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1987.
- COOMARASWAMY, Ananda. **The Dance of Shiva**. New Delhi: Sagar, 1996.
- COOMARASWAMY, Ananda. Notes on Indian Dramatic Technique. **The Mask**, Florence, Arena Goldoni, v. VI, n. 2, p. 109-130, oct. 1913.
- COOMARASWAMY, Ananda. The Arts and Crafts of Ceylon and India. **The Mask**, Florence, Arena Goldoni, v. VII, n. 2, p. 270-273, may 1915.
- CRAIG, Edward. **Gordon Craig, the Story of his Life**. New York: Limelight, 1985.
- CRAIG, Edward Gordon. **A Living Theatre**. The Gordon Craig School, the Arena Goldoni, the Mask. Florence: Arena Goldoni, 1913.



- CRAIG, Edward Gordon. **Da Arte do Teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.
- CRAIG, Edward Gordon. **On the Art of the Theatre**. London: Routledge, 2009.
- CRAIG, Edward Gordon. **Scene**. London: Oxford University Press, 1922.
- CRAIG, Edward Gordon. **The Theatre Advancing**. Boston: Arno Press, 1919.
- CRAIG, Edward Gordon. **The Mask** – a quarterly illustrated journal of the art of the theatre (1909-1910), New York, Benjamim Blom, 1966.
- CRAIG, Edward Gordon. **The Mask** – a quarterly illustrated journal of the art of the Theatre, Florence, Arena Goldoni, 1908-1929. (Coleção completa do British Institute of Florence.)
- CRAIG, Edward Gordon. **Towards a New Theatre**. Florence: J. M. Dent & Sons, 1913.
- CRAIG, Edward Gordon [FURST, Adolf]. A Note on Marionettes. **The Mask**, Florence, Arena Goldoni. v. II, n. 4-6, p. 72-76, oct. 1909.
- CRAIG, Edward Gordon. Asia Europe America. **The Mask**, Florence, Arena Goldoni, v. VIII, n. 8, p. 31-32, 1918.
- CRAIG, Edward Gordon. **The History of Japanese Colour Prints**. The Mask, Florence, Arena Goldoni, v. IV, n. 2, p. 64-65, 1911.
- DECROUX, Étienne. **Parole sul Mimo**. Roma: Dino Audino, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Around Theatre: the orient – the occident**. Asian Theatre Journal, Honolulu, University of Hawaii Press, v. 6, n. 1, p. 1-11, 1989.
- GUHAN, Suban. **Bala on Bharatanatyam**. Chennai: The Sruti Foundation, 1991.
- HERRERA, Aurora (Org.). **Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo**. Madrid: La Casa Encendida, 2009.
- HERRERA, Aurora. Paralipómenos sobre Edward Gordon Craig. In: HERRERA, Aurora (Org.). **Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo**. Madrid: La Casa Encendida, 2009. P. 38-333.
- INNES, Christopher. **Edward Gordon Craig, a Vision of Theatre**. London: Routledge, 2005.
- INNES, Christopher. Visiones del Movimiento: Isadora Duncan y Gordon Craig. In: HERRERA, Aurora (Org.). **Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo**. Madrid: La Casa Encendida, 2009. P. 434-447.
- JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- LE BOEUF, Patrick (Org.). **Craig e La Marionnette**. Avignon: Actes Sud/Bibliothèque Nationale de France, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEMAITRE, Solange. **Hinduísmo ou Sanátana Dharma**. São Paulo: Flamboyant, 1958.



- MAROTTI, Ferruccio. **Il mio Teatro**. Milano: Feltrinelli, 1971.
- NATYA SHASTRA. Tradução: Equipe de Pesquisadores. New Delhi: Sri Satguru, 1989.
- PAVIS, Patrice (Org.). **The Intercultural Performance Reader**. London: Routledge, 1996.
- PAVIS, Patrice. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SAVARESE, Nicola. **Teatro e Spettacolo fra Oriente e Occidente**. Bari: Laterza, 2009.
- SAVARESE, Nicola. **Il Teatro al di là del Mare**. Lodi: Studio Forma, 1980.
- SCHECHNER, Richard. **A Reply to Rustom Bharucha**. *Asian Theatre Journal*, Honolulu, University of Hawaii Press, v. 1, n. 2, p. 245-253, 1984.
- SCHINO, Mirella. **La Nascita della Regia Teatrale**. Roma: Laterza, 2003.
- SCHINO, Mirella (Org.). **Renzo Vescovi: Scritti da Teatro Tascabile**. Roma: Bulzoni, 2007.
- TARLEKAR, Ganesh. Hari. **Studies in the Natyasastra**. New Delhi: Motilal Banarsidass, 1997.
- TAXIDOU, Olga. **The Mask, a Periodical Performance by Edward Gordon Craig**. Amsterdam: Harwood Academics, 1998.

Almir Ribeiro é doutor e pós-doutorando em Artes Cênicas pela USP, mestre em Artes Visuais (UFRJ), pedagogo, pesquisador de teatro clássico da Índia, professor e diretor teatral.

E-mail: almir.ribeiro.usp@gmail.com

Uma versão em inglês deste texto encontra-se publicada neste mesmo número da revista.

Recebido em 07 de março de 2014
Aceito em 27 de abril de 2014