
Outro Teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas

Zeca Ligiéro*

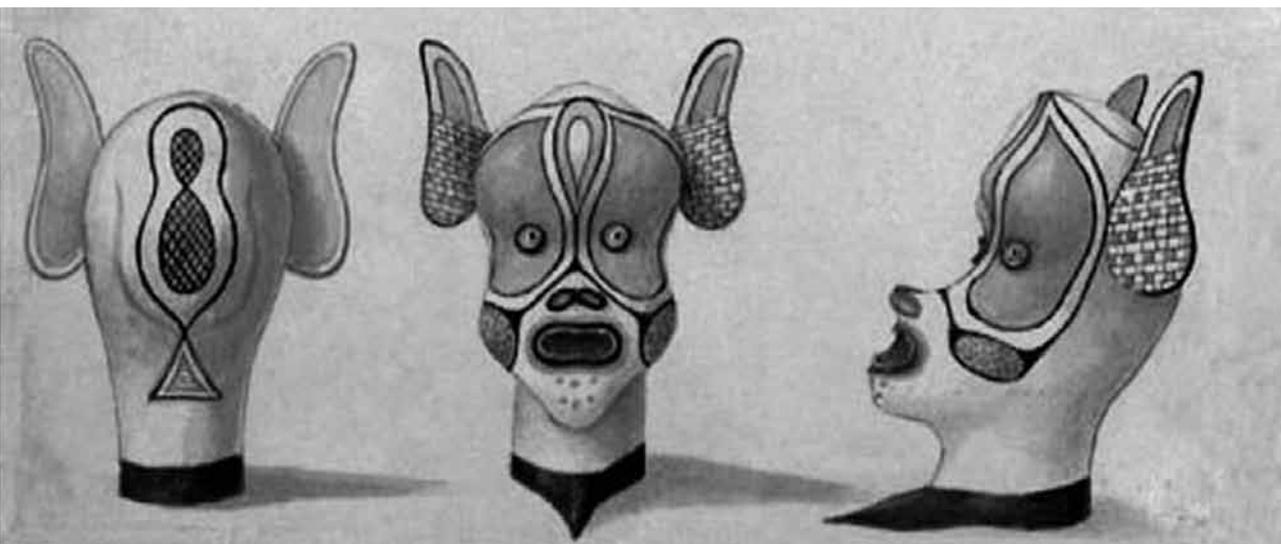
“Outro teatro” é a definição aplicada às *performances* artísticas e culturais que envolvem narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos, utilizadas principalmente pelas tradições africanas, asiáticas e ameríndias que se tornaram conhecidas como importantes para o mundo das artes cênicas através de diretores de vanguarda da Europa no século XX. São levantadas questões sobre a importância dessas tradições, sobretudo no Brasil, onde as *performances* afro-ameríndias são os pilares das manifestações espetaculares.

performance, teatro, tradição

Os mais conhecidos historiadores do teatro brasileiro de diferentes formações e tendências têm um ponto em comum: o teatro brasileiro teve o seu início com as montagens do Padre José de Anchieta¹, da mesma maneira que para eles o moderno teatro brasileiro começa inequivocamente com a peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Parodiando o famoso dramaturgo carioca, eu diria que “toda unanimidade é burra” porque geralmente mascara uma realidade múltipla, conflitante, e muitas vezes desconexa. Portanto, acredito que essa história única do teatro mundial, e também a do teatro brasileiro são tendenciosas porque apresentam uma visão fechada, fundamentalmente eurocêntrica, do que seja o teatro. De acordo com este ponto de vista ortodoxo dos principais historiadores, o teatro nunca existiu

*Zeca Ligiéro é Ph.D. em Estudos da *Performance*, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Pesquisador FAPERJ e Coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias – NEPA.

no Brasil antes dos portugueses, ou seja, não existiam artes cênicas entre os indígenas nem entre os africanos trazidos algumas décadas depois da chegada dos colonizadores, pois, em ambos os casos, não apresentavam as características dos modelos descritos por Aristóteles e seus seguidores. É comum se acreditar que o único teatro é o originado das formas nascidas na Grécia e desenvolvido em países como a Itália, a França, a Espanha, a Inglaterra e Portugal, pois, *grosso modo*, são essas formas as únicas que, uma vez transplantadas para as colônias das Américas, servirão para o deleite das elites que irão construir seus teatros como prosseguimentos das casas de espetáculos das grandes metrópoles europeias, permitindo também lugares para os mais pobres nas galerias superiores do edifício teatral, a preços mais “populares”. As sofisticadas formas teatrais eruditas e/ou populares desenvolvidas na Ásia, na África e nas Américas anteriormente à chegada do colonizador, ou contemporâneas a esta época, foram consideradas primitivas ou expressões cênicas insignificantes. Infelizmente, elas permanecem até hoje desconhecidas pela maioria dos estudantes de teatro do Ocidente.



Máscara de Índio: Cabeça de Macaco, de Debret.

A ilustração está no Museu Castro Maia, Rio de Janeiro

Procuramos aqui pensar o teatro como um fenômeno que pertence a toda a humanidade e que acontece simultaneamente em diversas civilizações com estéticas complementares, envolvendo as narrativas épicas e dramáticas, o canto, a dança, a cenografia, o figurino. Contemporaneamente, ele inclui ainda os aparatos tecnológicos de luz, projeções de vídeo, utilização de recursos de amplificação da voz e da sonoplastia etc. Vamos examinar este Outro Teatro, como um amplo espectro de possibilidades a partir de algumas das mais importantes tradições do Oriente, das Américas e da África, tendo como foco o fato de que os grandes nomes do teatro contemporâneo surgido no século XX foram buscar a referência de suas “revoluções” nessas tradições não europeias, como é o caso de Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski e Peter Brook, para citar alguns. Desta forma, para se pensar o teatro de vanguarda europeu e seus desdobramentos na pós-modernidade, torna-se importante para o artista e para o arte-educador se debruçar não somente na obra desses grandes diretores, mas também nas fontes em que foram beber e se inspirar para trazerem novas propostas em relação à narrativa (o épico de Piscator e Brecht), à essência do teatro (Artaud e Grotowski), à teatralidade do teatro (Meyerhold), à sua percepção espacial (Brook e Schechner).

Para tanto, torna-se importante investigar historicamente como se deu o encontro dos grandes diretores do século XX com as grandes tradições da Ásia, África e Américas, pois somente a partir desse encontro o Ocidente passou a levá-las em conta. Esses diretores buscavam algo diferente, novo, desconhecido, para romper com a estética naturalista que dominava os palcos ocidentais. Cada um deles, a seu modo, vislumbrava esse Outro Teatro, pois certamente era algo oposto ao teatro conhecido que fazia parte da vida cultural e com o qual as sociedades europeias se identificavam e se viam representadas.

Um breve histórico de encontros e descobertas

Se, durante a primeira metade do século XX, a grande fonte de inspiração para os artistas plásticos de vanguarda como Picasso, Klee, Matisse, Brankusi, Kandinski, foi a África, para as mais importantes figuras do teatro dessa época foram inicialmente as formas cênicas desenvolvidas na Ásia que os influenciaram. Ao entrarem em contato com a diversidade de formas

do teatro e da dança provenientes da China, do Japão, da Índia e de Mali, esses criadores vão nelas buscar inspiração para propor novas formas de teatro, em contraposição aos antigos modelos europeus: não se trata de imitar apenas essas antigas tradições orientais, mas delas extrair novos materiais, capazes de revolucionar o teatro de vanguarda europeu. Nesta primeira geração encontramos pelo menos três grandes nomes: Meyerhold, propondo o teatralismo; Brecht, propondo o teatro épico; e Artaud, propondo o seu Teatro da Crueldade. Este último vai além da arte de Bali, também indo ao México, redescobrimo as formas teatrais ameríndias. A partir dos anos 60, uma segunda geração de diretores europeus e estadunidenses, entre os quais Grotowski, Barba, Schechner e Brook, descobrem as artes teatrais e rituais da Índia e da África para delinear uma nova perspectiva para as artes cênicas mundiais, incluindo o conhecimento do ritual, o contato com as danças sagradas e narrativas orais com novas ferramentas dos estudos da *performance*, iniciados principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra, mas praticados como “artes da *performance*” em muitos países. A estas formas reunidas neste estudo, chamarei aqui simplesmente de “Outro Teatro”, não importando tanto as propostas individuais de cada um deles, mas o seu imprescindível contato com poderosas estéticas em narrativas épicas e/ou dramáticas não encontradas no continente europeu e fartamente empregadas em muitas das formas desenvolvidas pelas artes cênicas dos outros continentes visitados e também em suas diásporas forçadas.

É importante frisar que, embora este Outro Teatro – cujos princípios estéticos foram incorporados na Europa e divulgados nas Américas – tenha absorvido importantes influências, tanto no aspecto formal como na sua própria constituição, provenientes das tradições dos continentes visitados por esses diretores, e tenha causado um enorme impacto na cena contemporânea, não se dimensiona o impacto que estas tradições exerceram sobre esses criadores e nem sobre o legado deixado para as artes cênicas contemporâneas. O parâmetro de avaliação continua sendo o destaque da genialidade desses diretores europeus em detrimento de suas respectivas fontes. Assim se preservam os estudos teatrais baseados nos antigos modelos greco-romanos e seus desdobramentos em períodos históricos como o elisabetano, o realista etc. Ora, ao pensarmos em criação e processos de aprendizado da arte da representação, torna-se importante nos remetermos a este Outro Teatro, articulado às tradições que tantos diretores foram tão longe para buscar.

Mei Lan Fang, o reformador da Ópera Chinesa visita Moscou em 1935

As *performances* de Mei Lan Fang em Moscou e Leningrado (Saint Petersburg) provocam um grande impacto no mundo teatral europeu. Na plateia estão presentes os grandes diretores russos Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov, Vladimir Nemirovich-Danchenko e Serguei Eisenstein, além dos mais conhecidos diretores do Ocidente: Bertolt Brecht, Erwing Piscator e Gordon Graig. Foi o primeiro contato real com a antiga tradição chinesa de teatro e provocou em todos uma fascinação, marcando fortemente sobretudo o trabalho de Brecht e de Meyerhold, os quais vamos analisar em seguida. (TIAN, 2007)



Mei Lafang em foto publicitária na qual representa uma personagem feminina em 1933.

Este encontro (sino-ocidental) é visto como um processo de um teatro intercultural, no qual o pesquisador chinês Mian Tian sublinha o deslocamento como a principal característica da construção estética e artística. Assim, ele pensa que o chamado teatro de vanguarda europeu

deslocou o teatro chinês, de acordo com as suas necessidades estéticas e artísticas, ao reposicioná-lo contra o naturalismo.

A arte de Mei Lanfang não influenciou o teatro contemporâneo (especialmente o teatro de vanguarda) através de afinidades e princípios compartilhados, mas em vez disto, em mecanismos de deslocamentos do diferente (a arte de Mei Lanfang e o teatro chinês) em termos do familiar (a vanguarda). Estes conceitos seminais como o “efeito de alienação” de Brecht, ou o Teatro das Convenções de Meyerhold, ou a pré-expressividade de Barba, têm menos a ver com a arte de Mei, do que com os deslocamentos dentro do contexto do teatro ocidental do século XX”. Nas interpretações de Brecht e de Meyerhold do teatro chinês, estilização e outras convenções do teatro tradicional chinês foram descartados de suas estéticas e seus contextos e foram recolocados como técnicas anti-ilusionistas, e dispositivos nos constructos de Brecht e Meyerhold, notadamente o efeito de alienação de Brecht e a idéia do Teatro de Convenções de Meyerhold, os quais são fundamentalmente europeus. O interculturalismo teatral não é fusão orgânica ou integração, ao contrário, é um choque e um deslocamento de diferentes forças teatrais. (TIAN, 2009, p. 7-8)

Através do estudo do autor chinês, podemos perceber que tanto Brecht como Meyerhold sequer se aproximam da totalidade da estética chinesa, pois seus respectivos trabalhos artísticos baseados naquelas tradições não refletem o contexto cultural e histórico da China. Ou seja, os autores, da mesma forma que Artaud, não tiveram um contato maior com os processos criativos e pedagógicos daquela linguagem, nem com as suas respectivas técnicas; apenas assimilaram alguns aspectos da mesma, desprezando aquilo que não servia às suas agendas “revolucionárias” e “inovadoras”. Por outro lado, Mei foi em si um reformador da ópera chinesa, resgatando e experimentando tradições antigas de forma a torná-las mais expressivas. Num certo sentido, Mei já era o reformador da ópera e não tanto um típico representante da antiga tradição como se pensava. E a própria ópera chinesa é de difícil definição: um teatro onde se mesclam linguagens diferenciadas como a literatura, a música, o canto, a dança, as belas artes, as artes marciais, o malabarismo, todas em busca de uma espetacularidade. Portanto, trata-se de um teatro musical, intercalado com diálogos e monólogos, muitas vezes endereçados diretamente ao público, com números variados de danças. Os movimentos são estilizados, a voz nunca falada de forma naturalista, sempre numa voz vibrante e em falsete, o que nos remete todo o tempo a uma representação da realidade, e nunca a uma tentativa de imitá-la em seus pormenores cotidianos.

As tradições: escrita e oral entre o Ocidente e o Oriente

Muitas formas antigas de teatro aparecem na China. Há referências de representações teatrais anteriores ao ano de 1500 A.E.C.² incluindo palhaçaria, acrobacia, música e dança. A tradição do teatro de sombras, por exemplo, dispõe de uma lenda que conta o seu nascimento no ano 121 E.C., quando o imperador Wu Ti, da Dinastia Han, desesperado com a morte de sua bailarina favorita, teria ordenado ao mago da corte que a trouxesse de volta do Reino das Sombras. De acordo com a lenda, o criativo mago, para fugir da morte sumária, teria inventado uma nova forma de teatro, ao usar, pela primeira vez, uma pele de peixe suficientemente macia e transparente para confeccionar a silhueta de uma bailarina. E, no jardim do palácio, fez estender uma cortina branca, atrás da qual ele manipulou contra a luz do sol a silhueta tal e qual, em tamanho pequeno, de forma que a sombra se projetasse na cortina, restaurando o corpo no tamanho natural e alguns dos movimentos característicos da dança da bailarina perdida, com a utilização de uma flauta. Naquele ano, pôde reacender a vida na representação da sombra que dançava, criando uma forma de teatro que se popularizou no Oriente.

Ao longo dos séculos há outros referenciais. Notável foi a criação da famosa escola de teatro Filhos do Jardim das Peras para produzir dramas musicais durante a dinastia dos Tan (entre os anos 618-907). Desta forma, podemos registrar que diferentes tradições teatrais se desenvolvem na China até o começo do século XX, quando Mei Lan Fang se destaca como ator.³

No Japão, o mais antigo ensinamento sobre teatro No foi escrito por Zeami Motokiyo (1363-1443), também chamado de Kanze Motokiyo, um mestre, ator e dramaturgo. (RIMER; YAMAZAKI, 1984) Outras tradições aparecem como o Bunrako e Kabuki, após o contato com os europeus, embora não se perceba uma influência sobre estas tradições nipônicas. As estreitas ligações comerciais entre a China, o Japão e a Coreia apresentam um inesperado quadro de mútuos intercâmbios ao mesmo tempo em que cada povo procura valorizar suas próprias tradições de dança, canto, filosofia e teatro. Enquanto na China e no Japão as formas teatrais se tornaram conhecidas também como literatura escrita, o teatro coreano continuou sendo conhecido na forma oral em duas modalidades: *Talchum* – danças com máscaras dramatizando vida de monges e temas regionais retratando pessoas, animais e seres sobrenaturais, intercalando diálogos cantados, dançados e falados, sem uma estrutura fixa – e o *Pansori*

– uma forma de canto e narrativa oral solo acompanhada de uma percussão, incluindo sátiras e histórias de amor. Desta forma de teatro (contação de história), muito popular no século XIX, com duração de até oito horas consecutivas, foram preservadas apenas cinco histórias originais, consideradas pela UNESCO em 2003 como patrimônio imaterial da humanidade.

É na Índia, entretanto, que vamos encontrar o mais completo texto sobre as artes cênicas, chamado de *Natyasastra*. No Ocidente, apenas consideramos, como referência ao teatro antigo clássico, o texto *A Poética*, de Aristóteles. Schechner faz um interessante estudo comparativo entre esses dois textos:

Porém, a principal diferença entre a *Poética* e o *NS* é a de que o livro indiano aborda a *performance* de maneira muito pormenorizada: expressão emocional transmitida por meio de gestos e movimentos, tipos de papéis e personagens, arquitetura do teatro, música. O *NS* considera o drama (capítulos 20–21), mas tal análise não constitui o núcleo do *sastra*. Muitos artistas indianos aderiram ao ideal de um teatro que integra drama, dança e música. Gêneros tradicionais atingem tal integração por meios que não privilegiam o enredo (tal como Aristóteles advertiu) em detrimento da dança, do gesto e da música.

Schechner procura evidenciar a diferença histórica dos seus autores bem como as estruturas do que pretendem ser:

Aristóteles foi uma figura histórica (384–322 A.E.C.), o autor de muitas obras filosóficas fundamentais que afetaram, e até mesmo determinaram o pensamento ocidental em campos tão diversos como as ciências físicas, a política, o pensamento social, a estética e a teologia. Os escritos do filósofo grego nascido em território macedônico foram enormemente debatidos durante cerca de dois milênios e meio. Ele se especializou em dividir o conhecimento em porções conhecíveis; ele formulou o silogismo. Bharatamuni é uma figura mítica e histórica, o nome do autor ou compilador de um compêndio pormenorizado sobre as origens mítico-religiosas e as práticas de *natya*, uma palavra em sânscrito difícil de ser traduzida, mas que pode ser reduzida a dança, teatro e música. Há divergências quanto à data precisa de publicação do *Natyasastra* (*NS*) — estudiosos a situaram em algum momento entre o sexto século A.E.C. (Antes da Era Comum) e o segundo século da E.C. (Era Comum). Talvez nunca se saiba quanto do *NS* foi escrito apenas por uma pessoa e quanto resultou do conhecimento de muitas pessoas. Bharatamuni, quem quer que ele tenha sido, e se é que ele realmente existiu, escreveu somente o *Natyasastra*. (SCHECHNER *apud* Ligiéro, 2012)

Enquanto o primeiro tem apenas 30 páginas, o *Natyasastra* tem cerca de 345 – nas suas traduções para o inglês; o último nunca foi traduzido para o português. O *Natyasastra* foi perdido

e recuperado; ele surge da prática teatral, e apresenta diversas versões. Suas teorias se referem a distintos estilos como *kathak*, *kathakali*, *odissi* e *bharatanatyam*, que, juntos, compreendem o teatro e a dança clássicos da Índia. Como afirma Schechner, “a tradição é ativa, oral e corpórea (...) Ao contrário da *Poética*, o NS é mais dançado do que lido.”

Em busca de Outro Teatro

Devemos estender a questão do Outro Teatro a outros parâmetros para perceber que a teatralidade não reside apenas na psicologia dos personagens e na trama de seus destinos enquanto texto falado, mas, sobretudo, nos seus aspectos ritualísticos, fantásticos, metafísicos, expressos especialmente na combinação dos distintos elementos como a música, a dança, o uso de máscaras, o canto, a cenografia e a narrativa épica. Pois foi exatamente este aspecto que chamou atenção na *performance* da dança-teatro de Bali assistida por Artaud na Exposição Colonial, em Paris, em 1931. Ele se impressiona com os gestos codificados dos atores/bailarinos e, sobretudo, com as temáticas de caráter metafísico e arquetípico.

O teatro de Bali revelou-nos uma noção de teatro física, não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer num palco, independentemente do texto escrito, enquanto que, tal como nós o concebemos no Ocidente, o teatro se aliou ao texto e por ele se encontra limitado. Para o teatro ocidental a Palavra é tudo e não há, sem ela, possibilidade de expressão; o teatro é um dos ramos da literatura, uma espécie sonora da linguagem e mesmo que admitamos uma diferença entre o texto falado no palco e o texto lido pelos olhos, se restringirmos o teatro ao que acontece entre as deixas, não conseguimos, mesmo assim apartá-lo da noção de um texto representado. (Artaud: *O Teatro e Seu Duplo*; 1999, p. 75).

É a partir daí que Antonin Artaud (1896-1948) vai desencadear o seu raciocínio sobre o papel do revitalizador numa Europa condenada ao racionalismo estéril. Ele se propõe a criar uma linguagem que, através da manipulação de signos, possa se reaproximar do cosmos e do divino. O interesse pelas culturas ameríndias traz Artaud ao México onde vai encontrar os Tarahumaras para experimentar o impacto das culturas pré-colombinas participando dos rituais com o uso do *peyote*.

E foi no México, no alto da montanha, entre agosto e setembro de 1936, que eu comecei a me encontrar completamente... Eu procurava o *peyote* não como um curioso, mas, ao contrário, como um desesperado..., contrariamente ao que se podia pensar, eu nunca busquei



Detalhe do figurino do grupo Sotz'il Jay (Comunidade do morcego no idioma maia) que restaura a dança/teatro/música tradicionais maias da Guatemala.

Foto Zeca Ligiéro, 2012.

o supranormal. Ora, eu não ia ao *peyote* para entrar, mas para sair... sair de um mundo falso.
(Artaud citado em: *O Artesão do Corpo Sem Órgãos*; 1999, p.96-97)

A referência mais antiga que temos nas Américas de um teatro como o que concebemos hoje, com enredo, figurino, conflitos, além da música, do canto e da dança, é o Rabinal Achí ou *A morte do guerreiro*, remanescente das antigas civilizações maias cujo texto, em quatro atos, sobrevive até hoje e é encenado na cidade de Rabinal ao norte da capital guatemalteca.



Cobertura do palco central do Pavilhão de São Cristovão, Rio de Janeiro.

As máscaras são carnavalescas, mas reproduzem os orixás: Exu, Xangô e Oxóssi.

Foto Zeca Ligiéro, 2012.

Diferentemente dos espetáculos tradicionais, a encenação é totalmente ritualizada, e os atores encenam para os deuses de acordo com uma tradição pré-colombina.

Muitas danças dramáticas são realizadas a partir da fusão de tradições indígenas em países andinos e na mesoamérica. A forte repressão da Igreja católica em colaboração com os governos locais permitiu apenas que rituais fossem realizados dentro dos calendários dos santos. Apesar das sucessivas guerras internas e governos ditatoriais, a cultura maia sobrevive com

oprimidas pela mídia comprometida com hegemonia e pressionada pela indústria cultural, continuam vivas e praticadas por milhões de brasileiros; e em muitos casos, funcionam como referenciais identitários em comunidades rurais, periféricas ou em núcleos urbanos populosos. O estudo do Outro Teatro destaca nos chamados folguedos e/ou danças dramáticas, termo usado por Mario de Andrade, os aspectos teatrais destas *performances* as quais defino como afro-ameríndias.

Ao considerarmos as *performances* afro e ameríndias e suas linguagens tanto no sentido cultural como no sentido da *performance* artística, percebemos um leque formidável de possíveis futuros estudos; cada pesquisa pode conduzir e revelar importantes materiais que estão sendo reprocessados por jovens retomando antigas tradições que correm à margem do espaço conhecido como edifício teatral. O edifício teatral é o templo apenas da arte ocidental, o que não facilita a entrada do Outro Teatro. Em outros espaços públicos, uma proliferação de manifestações lúdicas e ou religiosas, com finalidades artísticas ou não, colore as ruas, os terreiros, as quadras das comunidades, alheias ao mundo do teatro ortodoxo.

Enquanto o conhecimento qualitativo for apenas pesado pelo seu elo com as grandes tradições ocidentais, deixamos de levar em conta nossas *performances* espetaculares mais importantes como o carnaval, o candomblé, a capoeira, os reisados, para citar algumas. Por mais que intelectuais do porte de um Ariano Suassuna queiram extrair delas apenas os seus elementos ibéricos, ou perceber nelas algo de genuinamente brasileiro, ligado à cultura nacional como quer Roberto DaMatta, ainda assim há um preconceito contra a essência dessas linguagens que têm, cada uma a seu modo, os seus sotaques (raízes?) Bantu, Jeje, Nagô, Guarani, Kraô, etc.; brasileiras sim, mas articulando suas matrizes culturais distantes das estéticas hegemônicas. A verdade é que se não compreendemos essas manifestações espetaculares como algo que pertence a outras tradições (afro ou ameríndias, principalmente, mas também árabes e mediterrâneas) a que estou chamando aqui de Outro Teatro, estaremos negando a origem de nossos gestos e a maneira de nos expressarmos em nossas artes. Foi preciso Helio Oiticica ir à Mangueira para descobrir os parangolés e seus ambientes e abandonar o árido geometrismo abstrato concretista em que estava enclausurado.

Ao estudar os pontos de vista de dois conhecidos antropólogos brasileiros, a saber, Darcy

Ribeiro, que se dedicou ao projeto de explicar a originalidade da cultura brasileira apontando para sua mestiçagem, e Roberto DaMatta, que estruturou a sua análise nas relações familiares, hierárquicas e espaciais, a antropóloga Lia Zanotta Machado desenvolve um lindo discurso:

Do meu entender, o código da pessoa e o código do relacional ganham inteligibilidade, se pensarmos que estes valores de inversão e de deslocamentos são sustentados numa história onde colonizadores e colonos, escravos e indígenas ocuparam lugares distintos e opostos, mas que não geraram histórias familiares individuais onde estas posições claras pudessem permanecer na história longa. As histórias familiares individuais da miscigenação fazem do imaginário um desejo sempre ambíguo de se querer colonizador e se saber descendente de colonizador colono escravo e índio. Assim, a miscigenação e a criatividade cultural da utopia das inversões e da utopia da fraternidade amiga parecem apontar para a cultura brasileira como uma cultura que se quer para um futuro onde as pessoas possam ser próximas e solidárias. Se a cultura brasileira não é só cordial, mas é também violenta, se longe está de ser qualquer exemplo de igualdade, tem a originalidade de se apresentar como uma utopia de um mundo novo. (MACHADO, 1997)

No que tange aos educadores, vale a pena ouvir não só os acadêmicos, mas também os mestres mais antigos das tradições afro-ameríndias: capoeiristas, contadores de “causos”, sambistas, pais e mães de santo, curandeiros, benzedeiros... Se em nossa angústia em busca do novo, de nossas identidades culturais e artísticas, e na relação mutante do triturar da pós-modernidade, nos perdemos tanto e não sabemos para onde ir agora, eles sabem, pelo menos, de onde viemos.

Notas

1 Dentre eles poderíamos citar: MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001, e PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

2 N. do Ed.: Refere-se à expressão Antes da Era Cristã ou Antes da Era Comum, assim como E.C. refere-se à Era Cristã ou Era Comum.

3 Tão distantes dos conhecimentos acadêmicos, estas simples notícias históricas sobre as tradições orientais são facilmente encontradas em sites populares como o Wikipédia - http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_theatre.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LIGIÉRO, ZECA (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2012 (no prelo).

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O Artesão do Corpo Sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Coneções/2)

MACHADO, Lia Zanotta "Cultura brasileira: raízes e atualidade", 1997. Palestra comemorativa do 30º aniversário da fundação do DELB: Universidade de Estudos Estrangeiros de Quioto: Departamento de Estudos Luso-Brasileiros. Disponível em: <<http://www.kufs.ac.jp/Brazil/delb/6-7.htm>>.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

TIAN, Min. Gordon Craig, Mei Lan Fang and the Chinese Theatre. In: *Theatre Research International*, vol. 32, n. 2, p. 161-177, 2007.

TIAN, Min. *The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth-Century Chinese-Western Intercultural Theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.

RIMER, J. Thomas; YAMAZAKI, Masakazu. *On the Art of the No Drama: the Major Treatises of Zeami*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Sites consultados

http://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/76694/Brecht_e_o_Estranhamento_no_Teatro_Chines_-_traducao_de_texto_de_Huang_Zuolin

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/619/450>

<http://www.mortesubita.org/biografias/biografia/antonin-artaud>