

# CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANTROPOLOGIA TEATRAL NO BRASIL

## CONSIDERATIONS ON THEATRE ANTHROPOLOGY IN BRAZIL

*Ricardo Gomes*

Universidade Federal de Ouro Preto  
Teatro Diadokai

*Priscilla Duarte*

Teatro Diadokai

**Resumo:** O artigo aborda os conceitos de Antropologia Teatral e Teatro Eurasiano em relação à construção da identidade artística e profissional do ator e da atriz no Brasil: sua pertinência, sua utilidade e suas implicações éticas, antropológicas e culturais, por meio de contextualização histórica e análise conceitual. O artigo é um dos resultados da pesquisa “Arquivo da Memória Intercultural das Artes da Cena no Brasil”, financiado pela FAPEMIG.

**Palavras-chave:** Eugenio Barba, Antropologia Teatral, Teatro Eurasiano, Brasil.

**Abstract:** The article addresses the concepts of Theatre Anthropology and Eurasian Theatre in relation to the construction of the artistic and professional identity of actors and actresses in Brazil: its relevance, its usefulness and its ethical, anthropological and cultural implications, through historical contextualization and conceptual analysis. The article is one of the results of the research “Archive of Intercultural Memory of the Performative Arts in Brazil”, sponsored by FAPEMIG.

**Keywords:** Eugenio Barba, Theatre Anthropology, Eurasian Theatre, Brazil.

*Recebido em: 02/05/2024*

*Aceito em: 22/05/2024*

A tradição preserva e transmite uma forma, não o sentido que a anima. Cada um de nós tem que definir e reinventar para si o seu próprio sentido.

(Eugenio Barba<sup>139</sup>)

Em 1976, quando o Odin Teatret esteve pela primeira vez na Venezuela, a convite do Festival de Caracas, iniciava-se uma estreita e longeva relação de Eugenio Barba e dos atores e atrizes do grupo com a América Latina. Com o Brasil, o primeiro contato deu-se em 1978, quando Roberta Carreri e Francis Pardelham estiveram em Salvador (Bahia), para estudar a capoeira e a dança dos orixás, como parte do processo de trabalho para o espetáculo “The Million”.

Porém, foi a presença de Eugenio Barba, acompanhado dos grupos Farfa e Canada Project<sup>140</sup>, em 1987 – com estadias nas cidades de São Paulo, Campinas e Rio de Janeiro – que marcou profundamente jovens teatrantes brasileiros da época. As apresentações de espetáculos, palestras, exposições de filmes e oficinas realizadas por Barba e os componentes de Farfa e Canada Project, assim como a presença dos grupos italianos Teatro tascabile di Bergamo e Teatro Potlach, naquele mesmo ano, permitiram entrar em contato direto, sob múltiplos aspectos e pela primeira vez, com a Antropologia Teatral e o Terceiro Teatro em solo brasileiro.<sup>141</sup> O impacto foi de tal ordem que, a partir dessa experiência, muitos grupos se formaram ou lançaram novas bases para seu trabalho.

O momento histórico desse primeiro encontro foi marcado pela “abertura política” da ditadura militar que governou o Brasil de 1964 a 1985. Essa abertura – “lenta e gradual” como determinaram os generais e não “ampla e irrestrita”, com “Diretas já” (eleições para presidente, governadores, prefeitos e senadores pelo voto direto da população), como reivindicava a sociedade civil – foi precedida pelo momento mais cruel do regime, nos anos 1970, com violenta repressão do movimento estudantil de 1968. Como de costume nas

---

<sup>139</sup> BARBA, 1996, p. 211, tradução nossa.

<sup>140</sup> Os grupos Farfa (dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret) e The Canada Project (dirigido por Richard Fowler) compunham naquela ocasião o Nordisk Teaterlaboratorium, juntamente ao Odin Teatret.

<sup>141</sup> Essas turnês brasileiras de Eugenio Barba com os grupos Farfa e Canada Project, além do Teatro tascabile di Bergamo e Teatro Potlach, em 1987, foram uma iniciativa de Luis Otávio Burnier, fundador e primeiro diretor do Lume Teatro, de Campinas (SP), que convenceu os Institutos Italianos de Cultura do Rio de Janeiro e de São Paulo a patrocinar os eventos. Em 1988 e 1989, Tascabile, Potlach e também o Centro per la Esperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, outro grupo italiano identificado com o Terceiro Teatro, registraram diversas presenças no Brasil, não apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas em diversas outras cidades, como Porto Alegre (RS), Salvador (BH), Belo Horizonte (MG) e Belém (PA).

ditaduras, artistas foram censurados, silenciados, perseguidos, expulsos do país, auto-exilados e até mesmo assassinados; muitos grupos teatrais foram destruídos. Nessa terra arrasada, o teatro brasileiro estava renascendo das cinzas. Enquanto os grupos que fizeram história nos anos 1960 não existiam mais ou encontravam-se desarticulados, os novos grupos que fariam história nos anos seguintes, muitos deles profundamente marcados pelas experiências de 1987 aqui relatadas, davam seus primeiros passos.

Nós éramos jovens estudantes do curso de bacharelado em Artes Cênicas da UNIRIO, no Rio de Janeiro, e nos sentíamos imersos em um ambiente teatral desvitalizado. O contato com as ideias e práticas do Odin Teatret e daqueles grupos italianos nos proporcionou, e a muitos jovens de nossa geração, a descoberta do Teatro de Grupo. Essa particularidade marcou a história do teatro brasileiro, trazendo novas práticas e concepções teatrais, como o treinamento e a dramaturgia do ator, assim como um novo olhar para as técnicas do corpo da nossa própria cultura, a partir da ótica da Antropologia Teatral. A relação de Barba e do Odin Teatret, assim como da Antropologia Teatral e do Terceiro Teatro, com o Brasil se desenvolveu muitíssimo desde então, seja por meio de artistas brasileiros que foram ao encontro dos mestres em seus países de origem seja através das inúmeras turnês do Odin Teatret e de outros grupos do Terceiro Teatro europeu aqui realizadas. Repensar sobre aquela experiência, tão marcante à época, e seus desdobramentos<sup>142</sup>, nos permite hoje reavaliar os ecos que ainda ressoam no fazer teatral brasileiro<sup>143</sup> e levantar novas questões.

Nós artistas latino-americanos sentimos a necessidade de buscar referências em nossos próprios territórios para criar um teatro que não seja uma mera repetição do teatro europeu em outras latitudes. A Antropologia Teatral revela-se então um poderoso instrumento para compreender e incorporar às nossas práticas artísticas as informações técnicas subjacentes às formas espetaculares “não teatrais” de nossas culturas. Barba (1994, p. 24), porém, afirma que a Antropologia Teatral não deve ser confundida com a Antropologia Cultural, pois não se interessa em investigar as diversas manifestações

---

<sup>142</sup> Um desdobramento importante foi a realização da VIII seção da ISTA - International School of Theatre Anthropology, em Londrina (Paraná), em 1994 – até hoje a única das 17 seções da ISTA realizada fora da Europa. Nessa ocasião, Eugenio Barba iniciou a colaboração com o bailarino brasileiro Augusto Omolú (1963-2013), depositário da tradição da dança dos orixás, que desde então permaneceu como membro do staff artístico da ISTA e, a partir de 2002, tornou-se ator do Odin Teatret.

<sup>143</sup> O artigo de André Carreira, *Eugenio Barba: algumas repercussões no teatro de grupo no Brasil*, publicado no dossiê Mestres do Século, na presente edição da Revista Moringa Artes do Espetáculo, reflete sobre a influência de Barba e dos atores e atrizes do Odin Teatret no Teatro de Grupo brasileiro.

cênicas em seus contextos culturais originários (p. 69-71). Um de seus principais pressupostos é que “[a] profissão é também um país ao qual pertencemos, pátria eletiva, sem fronteiras geográficas” (p. 72).

Essa aparente contradição entre a identidade cultural, étnica, nacional, e a identidade profissional, artística, é, na realidade, o que tornou a Antropologia Teatral tão útil para os artistas sul-americanos criarem estratégias que lhes permitiram orientar-se entre as heranças da cultura europeia colonial e as raízes étnicas das culturas indígenas e africanas silenciadas e subalternizadas pela cultura hegemônica.

Barba afirma que:

É possível pensar no teatro em termos de tradições étnicas, nacionais, de grupo ou até mesmo individuais. Mas se com isso tentamos compreender nossa própria *identidade*, também é essencial ter uma atitude contrária e complementar: pensar no próprio teatro numa dimensão transcultural, no fluxo de uma “tradição das tradições”. (BARBA, 2010, p. 281, grifo do autor)

Deste modo, a Antropologia Teatral nos ajudou a perceber que as raízes da nossa teatralidade brasileira ou sul-americana poderiam entrar em diálogo de forma objetiva com as noções de teatro que aprendíamos nas escolas e víamos nos palcos, para além de conceitos abstratos e idealizados como “caráter do povo” ou “identidade nacional”. Sob as lentes da Antropologia Teatral, o desejo de criar uma arte que respondesse às nossas singularidades ganhou formas e ritmos precisos, que não se limitavam a temáticas, histórias ou personagens.

Há, porém, outras camadas de sentido a serem exploradas. A Antropologia Teatral não se serve apenas para identificar princípios transculturais recorrentes nas diversas técnicas de atuação, mas busca estudar como cada artista forja sua própria identidade profissional no contexto comum do ofício teatral – a profissão como um país. Esse estudo resulta, ainda, em um desdobramento sucessivo, que na realidade nos parece ser seu principal objetivo: torna-se para os artistas um instrumento de criação de sua própria identidade artística, para a busca do sentido do fazer teatral.

Foi essa busca de um sentido para um ofício que parecia ter perdido sua função na sociedade pós Revolução Industrial que motivou os grandes reformadores do teatro europeu do início do século XX, tão diferentes entre si, mas unidos no mesmo impulso de inventar – ou reinventar –, descobrir – ou redescobrir – um novo teatro, uma nova atuação,

um novo ser humano. Analogamente, os artistas dos teatros clássicos asiáticos também tiveram que reinventar o sentido de seus ofícios em um novo mundo construído sobre os escombros de suas culturas destruídas pelos colonizadores europeus. Este é o caso do movimento conhecido como Revival of Indian Classical Dance (Renascimento da Dança Clássica Indiana), que durante a primeira metade do século XX, no bojo do processo de independência da Índia da colonização britânica, refundou sob novos fundamentos diversos estilos de teatro-dança tradicionais indianos – que no início do século XX estavam em risco de extinção – traçando fronteiras entre o sagrado e o profano que antes não existiam.

Seguindo esse fio de Ariadne torna-se evidente o impulso que une, por exemplo, a criação de escolas que buscam refundar as artes tradicionais da Índia, a partir de tradições milenares, mas também sob a influência de ideologias e metodologias ocidentais, como o Kalakshetra de Rukmini Devi Arundale ou o Kalamandalam de Vallathol Narayana Menon, e escolas francesas que procuraram criar novos métodos de atuação, inspirando-se, dentre outras fontes, nos vislumbres das técnicas de atuação orientais, como as escolas do Vieux Colombier de Jacques Copeau ou do Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin.

Esse mesmo fio que une a Grande Reforma<sup>144</sup> do teatro europeu e o Revival da dança indiana, no início do século XX, nos conduz até o movimento de Teatro de Grupo dos anos 1960 e 1970 do século passado na Europa, nos E.U.A. e na América Latina, com grupos como o Odin Teatret da Dinamarca, o Living Theatre dos Estados Unidos, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena do Brasil ou o Teatro Experimental de Cali da Colômbia, e tantos outros, que apesar de possuírem histórias e contextos culturais profundamente diversos, se identificaram e estabeleceram fortes laços de amizade e intercâmbio profissional.

É a partir desses pressupostos que entendemos como, nas palavras de Ruffini durante sua conferência nos “Encontros sobre o Terceiro Teatro e a Antropologia Teatral” de 2021<sup>145</sup>, o Terceiro Teatro é a premissa lógica da Antropologia Teatral, pois como

---

<sup>144</sup> De acordo com Schino (2012, p. VIII-IX), Grande Reforma, ou Wielka Reforma como dizem estudiosos e teatrantes poloneses, é o termo que busca “expressar as mudanças radicais que aconteceram no teatro nas primeiras três décadas do séc. XX”. Alguns protagonistas do período são Stanislávski, Meyerhold, Craig, Appia, Copeau, Fuchs e Reinhardt, também conhecidos como “diretores pedagogos”, interessados mais na pesquisa, em estúdios, escolas e ateliês, do que na atração de público, e que “estabeleceram práticas e poéticas que não podem ser confinadas a um ou mais espetáculos” (p. 196).

<sup>145</sup> Cf. O artigo de Ruffini, intitulado *Grotowski, Barba, identidade do ator*, no dossiê *Mestres do Século*, na presente edição da Revista Moringa - Artes do Espetáculo.

afirma Barba, “com exceção de uma pequena parte” – nossa identidade única e irrepitível, as forças obscuras que nos movem – “encontrar o *próprio sentido* do teatro quer dizer invenção pessoal do ofício” (BARBA, 1994, p. 74).

## Teatro Eurasiano no Brasil?

Para pensar sobre o tema do Teatro Eurasiano no Brasil, vamos partir de um âmbito mais geral – sua definição – para, depois, examinarmos os particulares:

Teatro Eurasiano não significa os teatros compreendidos num espaço geográfico, no continente do qual a Europa é uma península. Sugere uma dimensão mental, uma *ideia* ativa na cultura teatral moderna. Encerra a totalidade dos teatros que se converteram em “clássicos” pontos de referência para a pesquisa dos que se concentraram sobre a problemática do ator: da Ópera de Pequim a Brecht, da mimo de Decroux ao Noh, do Kabuki à biomecânica meyerholdiana, de Delsarte ao Kathakali, do balé ao Butoh, de Artaud a Bali... Esta “enciclopédia” foi formada a partir do repertório das tradições cênicas européias e asiáticas. Gostemos ou não, seja justo ou injusto, foi isso o que aconteceu. (BARBA, p. 72, grifo do autor)

Em um primeiro momento, o Brasil parece não fazer parte do conceito de Teatro Eurasiano, apesar de Barba afirmar que não se trata de uma questão geográfica. Parece inevitável a pergunta: como um artista brasileiro pode constituir sua identidade artística, em um processo de subjetivação, usando a Antropologia Teatral como instrumento e situando-se no território do Teatro Eurasiano? A resposta poderia começar assim:

O aprofundamento da própria identidade profissional implica a superação do etnocentrismo até que se descubra qual o próprio centro dentro da “tradição das tradições”. Aqui o termo “raízes” se torna paradoxal: não indica um vínculo que nos amarre num único lugar, e sim um ethos que nos permita mudar de lugar. Ou melhor: representa a força que nos faz mudar de horizontes exatamente porque nos enraiza em um centro. Essa força só se manifesta sob duas condições: a necessidade de definir para si mesmo qual é a própria tradição e a capacidade de inserir essa tradição individual ou coletiva dentro de um contexto que a aproxime de tradições diferentes. (BARBA, 2010, p. 283)

A ideia de “tradição das tradições” coloca a ideia de diálogo, de confronto com outras tradições. Pode-se entender tradição como um conceito restrito a um grupo, a um

artista, que se constrói dentro de um isolamento que é característico do teatro como sendo uma arte local, que se faz dentro de uma certa comunidade (apesar de poder viajar para outros lugares). Os artistas buscam esse diálogo, esse confronto (entendido não como um antagonismo) por meio de vários tipos de encontros, em suas viagens e turnês. A metáfora das “ilhas flutuantes” de Barba<sup>146</sup> fala dessa dupla realidade dos artistas: do isolamento e da busca por diálogo. Para buscar o diálogo, o artista precisa apropriar-se de suas raízes, que são como “raízes aéreas” que podem ser deslocadas do próprio centro, para colocar-se em diálogo com outras tradições, no “rio” da “tradição das tradições”.

Como o artista brasileiro entra neste “rio” da “tradição das tradições”? Como afirma Barba<sup>147</sup>, a Antropologia Teatral constituiu uma transformação radical na maneira de pensar o teatro e a atuação cênica a partir da presença física e mental do ator e de sua relação cinestésica com o espectador – e não do texto teatral. Para Barba, portanto, é no corpo-mente do ator que se opera essa transformação radical. A proposta da Antropologia Teatral se baseia na ideia de que haveria um “esqueleto” subjacente ao comportamento cênico que seria comum a todos os atores e anterior (logicamente, não temporalmente) à qualquer possibilidade de expressar algo, chamado portanto de “pré-expressividade” ou “nível pré-expressivo”<sup>148</sup>.

Analisando o teatro a partir de uma perspectiva transcultural, Barba afirma que o trabalho do ator é o resultado da fusão de três níveis de organização:

1. A personalidade do ator, sua sensibilidade, sua inteligência artística, sua individualidade social, que o torna cada ator único e irrepetível;
2. A particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural através dos quais a irrepetível personalidade do ator se manifesta;
3. A utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais. Estes princípios-que-retornam constituem o que a Antropologia Teatral

---

<sup>146</sup> A metáfora refere-se a “um episódio não muito importante da história do Novo Mundo contada por homens e mulheres que abandonaram a segurança da terra firme para levar uma vida precária sobre ilhas flutuantes” para pensar o teatro como um arquipélago de ilhas flutuantes. “A ilha flutuante é o terreno incerto que pode se perder embaixo dos pés, mas que pode permitir o encontro, o superamento dos limites pessoais” (BARBA, 2010, p. 14).

<sup>147</sup> Cf. o artigo de Barba, *O teatro é política com outros meios*, no dossiê *Mestres do Século*, na presente edição da Revista Moringa - Artes do Espetáculo.

<sup>148</sup> O artigo de Leonardo Mancini *Pela lente da ciência: as pesquisas iniciais de Barba rumo à Antropologia Teatral*, no dossiê *Mestres do Século*, na presente edição da Revista Moringa - Artes do Espetáculo, nos apresenta as fontes científicas da neurociência e da ciência do comportamento nas quais Barba baseou-se para formular essas hipóteses, desenvolvidas na Antropologia Teatral.

define como o campo da pré-expressividade. (BARBA, 1994, p. 24-25)

Essas três dimensões, que se amalgamam e se interpenetram em cada indivíduo, podendo ser distinguidas apenas em sede de análise, definem a identidade (o que é igual a si mesmo e diferente dos similares) do ator, do particular ao geral: identidade individual, identidade sócio-cultural, identidade do ofício. Quando Barba refere-se a esses três níveis que estão amalgamados no trabalho de atuação, tem como referência as “técnicas do corpo” de Marcel Mauss (2003), que são influenciadas por três níveis de interação: o psicológico (que corresponde à personalidade irrepitível), o cultural (que corresponde ao estilo espetacular) e o fisiológico (que corresponde ao corpo-mente, ao nível pré-expressivo).

Como pensar sobre esses três níveis em relação a um artista brasileiro? Sobre o primeiro nível, da personalidade irrepitível, não nos parece útil pensar em categorias coletivas, pois as “forças obscuras” que movem cada pessoa são difíceis de definir, apesar de serem, em última instância, aquelas que levam o artista a buscar uma determinada forma de expressão. Certamente essas “forças obscuras” originam-se a partir do confronto com o segundo nível, do contexto cultural, que determinam suas marcas identitárias: a pessoa nasce em uma certa família, com certo gênero biológico, com certa cor de pele, dentro de certa classe social, dentro de certa cidade, certa região, certo país etc., e isso marca essa pessoa, a constitui. Cada pessoa, a partir de suas marcas identitárias, vai construir sua própria história, o seu processo de subjetivação, vai criar sua própria identidade única e irrepitível. A mesma coisa ocorre para os atores e atrizes, que também entram na tradição do teatro em um certo lugar, um certo contexto, que vai marcá-los. Esse contexto pode ser o de uma arte extremamente convencional, como o teatro oriental, ou pode ser um contexto mais fluido como o teatro contemporâneo, mas cada um desses artistas terá que dar a sua própria resposta para essa tradição. E aí vemos como esses dois níveis se confundem, se misturam. Mas é o trabalho sobre o terceiro nível, da pré-expressividade, que fornece ao ator os instrumentos para criar sua identidade profissional a partir dos outros dois.

Cada um de nós, artistas de qualquer lugar do mundo, podemos perceber os diversos elementos das tradições cênicas europeias e asiáticas e das raízes de nossa cultura originária e confrontá-los com nossa própria história pessoal, com nossas marcas

identitárias, com as “forças obscuras” que nos movem, e trilhar nosso próprio caminho rumo à nossa identidade artística. Nesse contexto, o Teatro Eurasiano pode ser uma tradição na qual, de alguma forma, os artistas brasileiros se inserem. A perspectiva de um Teatro Eurasiano também representou para nossa geração um alargamento de nossos horizontes. Foi por meio da Antropologia Teatral que pudemos nos familiarizar com as diversas formas de teatro asiático, pois nos anos 1980 tínhamos pouca ou nenhuma informação sobre o teatro oriental. Percebemos que beber na fonte da tradição oriental não significa obrigatoriamente desenraizar-se, mas pode ser, ao contrário, um modo para pensar sobre as próprias raízes.

As raízes de nossa teatralidade constituem-se a partir da tradição dos colonizadores europeus? É possível aceitar essa herança como legítima, esquecendo a história de violência que ela traz consigo? É possível, por outro lado, sentirmo-nos como legítimos herdeiros da tradição indígena que, apesar de silenciada, violentada, quase aniquilada, é talvez a camada mais profunda de nossa identidade? O que fazer da herança africana, que muitos de nós trazem marcada na pele, e nos chegou através de pessoas escravizadas, destituídas de sua humanidade? A resposta para essas questões não está nos livros de história do teatro, não encontra-se em fórmulas como Teatro Brasileiro, Teatro Europeu, Cultura Popular, considerados enquanto conceitos abstratos.

A memória viva encontra-se sufocada sob essas fórmulas e esses sujeitos coletivos. Perde-se o sentido da presença irreduzível e cheia de contrastes dos homens e mulheres que, socializando suas necessidades e visões pessoais, suas feridas biográficas, seus amores e repulsões e até o próprio egoísmo e solidão, inventaram o *sentido* do teatro, construíram peça por peça a geografia mental e a história na qual navegam nossos barquinhos teatrais. Estes homens e estas mulheres são o nosso verdadeiro passado, não as grandes generalizações históricas. (BARBA, 1994, p. 61)

Ao pensar a história do teatro enquanto “memória viva”, percebemos que não há uma resposta única para essas questões, mas talvez haja para cada pessoa uma única resposta. Entendemos, então que a nossa necessidade, enquanto artistas brasileiros, de criar um sentido para o nosso fazer teatral não é, enfim, tão diferente daquela de um artista europeu. A partir desses pressupostos, nós, artistas brasileiros podemos realmente entender o Teatro Eurasiano como “uma dimensão mental, uma *ideia* ativa na cultura

teatral moderna” (BARBA, 1994, p. 72) e utilizar a Antropologia Teatral como instrumento para constituir nossa identidade artística.

Podemos começar nos perguntando qual a relação da cultura cênica brasileira com a Ásia e a Europa. Como em toda a América Latina, a história do teatro de matriz europeia é recente e suas raízes são pouco profundas. Ao estudar nossas raízes a partir da perspectiva da Antropologia Teatral, percebemos um conjunto de tradições que podem determinar uma teatralidade brasileira: no que Mário de Andrade (2002) define como “danças dramáticas do Brasil”, nas nossas tradições indígenas, nas tradições africanas que se tornaram afro-brasileiras. É possível buscar nessas tradições heranças da cultura popular europeia e até mesmo traços da cultura das colônias portuguesas na Índia e na China, mas essa perspectiva histórico-factual, talvez não seja a mais fecunda para entender a relação da cultura teatral brasileira com o Teatro Eurasiano.

Apesar da sensação de estranhamento que pode causar em um primeiro momento a visão das formas de artes cênicas “exóticas” da Ásia, encontraremos nelas muitos pontos em comum com a tradição da teatralidade brasileira. A complexidade rítmica e a utilização da música como indutora de estados psicofísicos em performers e espectadores, a utilização da dança como forma de caracterização das personagens e a união indissociável entre música, dança e dramaticidade são características que encontramos nestas manifestações e também nas danças dramáticas afro-ameríndias brasileiras, das quais não podemos prescindir ao pesquisar sobre a teatralidade em nosso país, sob pena de reproduzir uma visão eurocentrica.

Eugenio Barba traçou o mapa do Teatro Eurasiano e nele, usando os instrumentos da Antropologia Teatral, assinalou os pontos cardeais do Terceiro Teatro e desenhou as direções dos ventos e correntes marinhas da pré-expressividade. Cada artista de teatro, com sua própria bússola (sua identidade única e irrepitível, as forças obscuras que o movem), de posse desse mapa que ele generosamente nos ofereceu, pode navegar em sua pequena e precária ilha flutuante.

## Referências

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

- BARBA, Eugenio. *definição*. In: BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994 (p. 23-26).
- BARBA, Eugenio. *Notas para os perplexos (e para mim mesmo)*. In: BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994 (p. 59-76).
- BARBA, Eugenio. *Tradition and Founders of Tradition*. In: **The performer's Village**: Times, Techniques and Theories at ISTA. Graasten: Drama, 1996 (211-213).
- BARBA, Eugenio. *Navios de pedra e ilhas flutuantes*. In: BARBA, Eugenio. **Teatro: Solidão, Ofício, Revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2010 (p. 13-25).
- BARBA, Eugenio. *Teatro Eurasiano*. In: BARBA, Eugenio. **Teatro: Solidão, Ofício, Revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2010 (p. 280-286).
- MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naif, 2003 (p. 399-424).