

PELA LENTE DA CIÊNCIA: AS PESQUISAS INICIAIS DE BARBA RUMO À ANTROPOLOGIA TEATRAL

THROUGH A SCIENTIFIC LENS: BARBA'S EARLY RESEARCH TOWARDS THEATRE ANTHROPOLOGY

Leonardo Mancini

Università degli Studi di Torino

Tradução: Maria Duarte⁶²

Resumo: O artigo propõe um itinerário ao interno do movimento criativo e intelectual que precedeu e acompanhou a formulação da Antropologia Teatral por Eugenio Barba, a partir dos primeiros anos da década de 1980. Desenvolvida no âmbito da ISTA (International School of Theatre Anthropology) como uma nova disciplina plural e intercultural para o estudo da presença do ator, partindo de premissas culturais diversas e direcionadas para múltiplas direções e interesses, a Antropologia Teatral ofereceu ao diretor italiano, junto com seus colaboradores e companheiros de pesquisa, uma nova plataforma de discussão e de confronto. Investigando a riqueza de perspectivas introduzida por Barba através do estudo dos materiais preservados no Odin Teatret Archives, o artigo examina múltiplas fontes de pesquisa científica e cultural que constituíram, ao lado do fundamental trabalho com os atores, uma parte importante da aventura criativa de Barba.

Palavras-chave: Eugenio Barba, Arquivos do Odin Teatret, Antropologia Teatral.

Abstract: The article proposes an itinerary within the creative and intellectual movement that preceded and accompanied Eugenio Barba's formulation of Theatre Anthropology from the early 1980s onwards. Developed in the context of ISTA (International School of Theatre Anthropology) as a new plural and intercultural discipline intended for the study of the actor's presence, coming from varied cultural premises and geared towards multiple directions and interests, Theatre Anthropology offered the Italian director, along with his collaborators and fellow researchers, a new platform for discussion and confrontation. Investigating the richness of perspectives introduced by Barba, the article examines a multiplicity of scientific and cultural sources, through a review of archival materials held in the Odin Teatret Archives, which constituted, alongside the fundamental work with actors, an important part of his creative adventure.

Keywords: Eugenio Barba, Odin Teatret Archives, Theatre Anthropology.

Recebido em: 30/08/2023

Aceito em: 29/20/2023

⁶² Nota da tradutora: As citações presentes neste artigo foram traduzidas diretamente do corpo do texto, sem recurso às fontes originais, listadas pelo autor nas "referências", ao final do artigo. Nas "referências em português", também ao final do artigo, foram indicadas, quando possível, as publicações brasileiras dos textos citados.

1. Introdução

Neste artigo, me proponho a analisar alguns estágios na evolução dos interesses de Barba precedentes e logo sucessivos à definição da Antropologia Teatral, retratando suas matrizes “pré-científicas”, divididas tematicamente e anteriores às teorias formuladas subsequentemente⁶³. O valioso material de arquivo conservado no Odin Teatret, disponível para pesquisadores graças ao trabalho de coleção e organização realizado nas últimas décadas, possibilita olhar mais de perto para a vasta extensão das leituras de Barba⁶⁴, revelando claramente as raízes de seus interesses anteriores em temas fundamentais, como comportamento individual e coletivo e as mudanças de energia. Quais questões fundamentais guiaram a pesquisa do diretor, inicialmente a nível individual, começando desde ao menos a segunda metade dos anos 1970? Nos próximos parágrafos, eu considero alguns materiais de preparação, leituras, notas de Barba, examinando áreas recorrentes de pesquisa que fizeram aflorar interesses no âmbito da Antropologia Teatral.

Como premissa, a fundamentação para as leituras de Barba não deve ser buscada em um rígido caminho científico para a arte. O que antes emerge nessa fase “preparatória” da definição da Antropologia Teatral é a maneira participativa na qual as vozes de diferentes perspectivas encontraram-se e foram escutadas. Como Barba (2021, p. 10) relembra em um artigo recente, *Dancing Questions* (Questões dançantes), sua definição de Antropologia Teatral foi formulada primeiramente em Trappeto, Sicília, em 11 de maio de 1980 (BARBA, 1983, p. 24-34), e foi retomada por ele mesmo, uma semana depois, em uma palestra ministrada na Universidade de Varsóvia. O texto resultante daquela conferência, intitulado *First Hypothesis* (Primeiras hipóteses), apareceu em 1981 em diversas publicações internacionais, incluindo a revista *Théâtre International* (Teatro

⁶³ Este artigo apresenta alguns dos primeiros resultados de minha pesquisa atual, iniciada em 2020, sobre a Antropologia Teatral de Barba. Seus conteúdos principais, parcialmente reelaborados, foram retirados de um artigo que publiquei, em inglês, na primeira edição do *Journal of Theatre Anthropology* (MANCINI, 2021, p. 21-41), e de uma palestra que realizei no dia 27/10/2021, em formato online, nos *Encontros sobre o Terceiro Teatro e a Antropologia Teatral – uma homenagem a Eugenio Barba: 85 anos de vida, 60 anos de teatro, 34 anos de encontros no Brasil* (evento organizado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Ouro Preto) cujo texto foi publicado na segunda edição do *Journal of Theatre Anthropology* (MANCINI, 2022, p. 195-212). Agradeço a Maria Duarte pela tradução para o português brasileiro.

⁶⁴ Mirella Schino, em colaboração com Francesca Romana Rietti e Valentina Tibaldi, coordenou o trabalho de organização do Odin Teatret Archives (Arquivos do Odin Teatret). Agora é possível usar seu precioso livro *Odin Teatret Archives* (SCHINO, 2018) para consulta. O material de arquivo citado neste artigo pertence ao ISTA Series do Barba Fonds (OTA, Barba-ISTA series, b. 1).

Internacional)⁶⁵ da UNESCO ITI (BARBA, 1981). Nesse artigo republicado, Barba (2021a, p. 49) discute as três leis fundamentais da “presença”: alteração do equilíbrio, as dinâmicas de opostos e a “coerência incoerente” (ou “consistência inconsistente”). Aplicadas em conjunto e exemplificadas em uma gama de referências do teatro asiático (teatro Kathakali, dança balinesa, ópera de Pequim, teatro Noh e Kabuki), essas leis forneciam uma base para superar a funcionalidade ordinária do corpo humano, em direção a uma dimensão extra-quotidiana e, conseqüentemente, em direção a “um nível completamente novo de energia” (p. 50).

A habilidade de conciliar diferentes abordagens disciplinares, uma combinação rara até aquele momento, alargou consideravelmente a gama de horizontes nos quais se pode considerar o ator. Uma situação parecida se materializou nas sessões da ISTA⁶⁶, onde especialistas e estudiosos de diversas disciplinas e nacionalidades se reuniam em seminário, em um ambiente hibridizante, capaz de dissolver as barreiras entre áreas do conhecimento. Assim, na primeira sessão, em Bonn em 1980, os participantes receberam material didático e bibliografia sobre diversos temas: “comunicação verbal e pré-verbal”, “história comparada da pedagogia teatral”, “sociologia do ator”, “história comparada do teatro ocidental e oriental”, “psicologia de grupo”⁶⁷. Os efeitos positivos dessa mistura eram frequentemente verificados de ambos os lados. Por exemplo, de um lado, Barba reconheceu a dívida com relação aos métodos teóricos usados na ciência (e continuou a ler artigos científicos nos anos que se seguiram) enquanto Henri Laborit⁶⁸, em uma palestra ministrada em Bonn, em 25 de outubro de 1980, contou do deslumbramento trazido à tona pela observação das sessões de trabalho⁶⁹.

⁶⁵ O artigo foi republicado em Barba 2021a, p. 45-51.

⁶⁶ Nota da tradutora: Fundada em 1979, a ISTA – International School of Theatre Anthropology (Escola Internacional de Antropologia Teatral) é uma universidade itinerante animada por uma rede multicultural de artistas e pesquisadores provenientes de diversas tradições cênicas. Periodicamente, a ISTA realiza sessões abertas, cada uma com um tema específico, que é investigado por meio da prática (ensaios, oficinas, demonstrações de trabalho, etc.) e da análise comparativa. Até o momento, foram realizadas dezessete sessões abertas da ISTA, de 1980 a 2023, em diversas cidades da Europa (sendo a única exceção a VIII ISTA, realizada em 1994 no Brasil, em Londrina-PR). Para mais informações: <https://ista-online.org> (acesso em 14/05/2024).

⁶⁷ Para mais informações sobre a ISTA de Bonn: <https://ista-online.org/past-sessions/ista-i-bonn-germany-1-31-october-1980/> (acesso em 14/05/2024).

⁶⁸ Nota da tradutora: Henri Laborit (1915-1995) foi um neurobiólogo, químico, filósofo e escritor francês. Sua pesquisa sobre o comportamento humano inspirou o filme de Alain Resnais “Meu tio da América”, no qual Laborit atuou, falando sobre suas teorias.

⁶⁹ Cf. o material datilografado, em papel com cabeçalho do “Odin Teatret. Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst”, chamado *Transcription de discours de Henri Laborit* (Transcrição do discurso de Henri Laborit), Simpósio da ISTA, 25 de outubro de 1980, 5, preservado no Odin Teatret Archives (Odin Teatret

Contatos entre Barba e Laborit, emblemáticos para o encontro entre as artes da vida e as ciências da vida, já haviam iniciado com o *Colloque sur les aspects scientifiques du théâtre* (Colóquio sobre os aspectos científicos do teatro), organizado por Jean-Marie Pradier⁷⁰, em setembro de 1979, em Karpacz (Polônia), logo antes da criação da ISTA, do qual Grotowski também participou⁷¹. Dos três níveis de teoria bio-sintética postulados por Laborit nos anos 1950⁷², Barba tirou a inspiração para os “níveis de organização”⁷³, os quais influenciariam fortemente sua concepção da identidade material do teatro, o corpo-mente do ator, a técnica, dramaturgia e o valor comunicativo da energia no palco⁷⁴. A “revelação”⁷⁵ dos níveis organizacionais, resultado da aproximação decisiva com Laborit, encontrou então, em Pradier, organizador da conferência polonesa, uma fonte fundamental de suporte indireto e um importante interlocutor nos anos seguintes⁷⁶. A partir dessa mistura multidisciplinar, Barba concebeu uma nova visão do teatro que, suplantando questões iniciais de psicologia, sociologia e economia, estava aberta a examinar a complexidade do desenvolvimento da vida nos três níveis de comportamento propostos pela biologia.

Além de tudo isso, uma dimensão historiográfica foi adicionada à ISTA, graças à qual, para citar uma expressão usada por Raimondo Guarino (2014, p. 107), “o historiador

Collection, Series Activities, p. 44), onde Laborit diz: “se eu tivesse ficado em casa, todo um aspecto do teatro oriental teria ficado escondido de mim”.

⁷⁰ Nota da tradutora: Jean-Marie Pradier (1939-) é professor emérito da Université Paris 8, onde co-dirigiu o Departamento de Teatro até sua aposentadoria, em 2009.

⁷¹ Para um perfil de Laborit, e em particular do Colóquio de Karpacz, de 1979, cf. Pradier, 1995b. Além de Barba e Grotowski, na conferência de Karpacz também se encontravam Włodzimierz Staniewski, Barrie Coghlan, David Goldsworthy, Noah Pikes, Roberto Bacci, Alain A. Barsacq e Janusz Degler. A conferência foi organizada por Pradier em colaboração com Alina Obidniak, diretora do Teatro Cyprian Kamil Norwid em Jelenia Góra.

⁷² Cf. Pradier, 1995a.

⁷³ Os “níveis de organização” articulam o livro de Barba *Burning the house* (Queimar a casa), cujo sumário é estruturado em torno de diversas áreas temáticas (“dramaturgia orgânica como um nível de organização”, “dramaturgia narrativa como um nível de organização”, “dramaturgia evocativa como um nível de organização”).

⁷⁴ Em um discurso feito recentemente na cerimônia *Honoris Causa*, na Grécia, celebrada no Antigo Parlamento de Nafplion, em 3 de julho de 2019, Barba propôs a energia como centro do teatro, capaz de gerar uma mensagem que, mesmo que pré-verbal, gestual-cinestésica e subliminar, é em si mesma texto e mensagem: “hoje posso afirmar: teatro é energia. [...]. É uma mensagem de energia que não pode ser verbalizada, e mesmo assim sentimos que é direcionada especificamente para nós. Essa mensagem é um texto que nós desvendamos com todo o nosso organismo e suas diversas memórias. Este processo gestual-cinestésico e subliminar corresponde aos diversos ritmos e naturezas da energia”.

⁷⁵ Retirado de uma conversa com Barba, em 11 de dezembro de 2020.

⁷⁶ Posteriormente, Pradier criou o “LIPS” - Laboratoire Interdisciplinaire des Pratiques Spectaculaires (Laboratório interdisciplinar de práticas espetaculares) e, entre o final da década de 1980 e o início da de 1990, organizou diversos encontros em Saintes (França) intitulados “Emotions and complexity” (Emoções e complexidade).

e o ator estão de pé em frente à parede do tempo, para interpretá-la e atravessá-la”. Herdando a experiência e métodos do teatro-laboratório – um teatro que não escuta os aplausos de seu tempo (cfr. BARBA, 2014, p. 87) –, a ISTA expandiu suas características únicas, projetando as metodologias, ética de trabalho e objetivos desse tipo de teatro dentro de um novo âmbito de pesquisa. Então, o aprendizado diário com os diversos mestres visitantes, suas explicações técnicas sobre improvisação, ritmo ou a “sub-partitura” e as demonstrações de trabalho eram combinadas com as características típicas do teatro de grupo, tais como a pulsão em direção ao encontro com o outro, a necessidade de retorno prático em suporte à vivacidade intelectual, a partilha de momentos da vida e a criação de um sentimento de comunidade. Essas condições também caracterizaram as fases precedentes ao “nascimento” da Antropologia Teatral, aqueles estágios cujo estudo, redescoberto nos arquivos, pode hoje iluminar uma nova perspectiva sobre a gênese desse capítulo fundamental do teatro contemporâneo.

2. Do Terceiro Teatro à Antropologia Teatral

Antes de fundar a ISTA, Barba viveu dezoito anos de intensa atividade através dos quais formou suas experiências teatrais (incluindo os períodos na Polônia, entre janeiro e dezembro de 1961, na Escola de Teatro de Varsóvia, e janeiro de 1962 a maio de 1964, com o Teatro das 13 Fileiras de Jerzy Grotowski, em Opole)⁷⁷. Nos cinco anos logo anteriores à formação da ISTA, o Odin Teatret teve seu batismo internacional, após a participação em alguns eventos importantes, inclusive nas Bienais de Teatro de Veneza de 1969, 1972 e, sobretudo, 1975. Mas em uma matéria de 1977, intitulada *La mutazione* (A mutação) e publicada em Turim na revista *Quarta Parete*⁷⁸, Barba focou sua atenção em outros eventos em que o Odin esteve envolvido, especialmente no tempo passado em

⁷⁷ Cf. Barba, 1965, p. 153-65, para um relato desse período, onde ele redesenha os traços essenciais da pesquisa arquetípica de Grotowski naqueles anos e declara a necessidade de uma reforma radical do teatro, lamentando a imobilidade da arte (“não há nada criativo feito em cena – apenas repetição estéril de fórmulas cansadas e estilos híbridos que tentam parecer “modernos” através da exploração das descobertas de outras formas artísticas”). Em outubro-novembro de 1978, Barba renovou novamente suas críticas ao teatro contemporâneo: “a ‘ciência’ do teatro ainda não teve sequer sua revolução copernicana. Parece que os homens giram em torno das terras imóveis das estéticas e ideologias teatrais e não em torno dos homens cuja história concreta as gerou” (BARBA, 2019, 57).

⁷⁸ O artigo *La mutazione* está agora contido em Barba, 2014, p. 156-160.

Salento, em 1974, e na jornada na América do Sul em 1976⁷⁹. Cronologicamente, a formulação teórica da Antropologia Teatral data de três anos após um dos ensaios curtos mais famosos de Barba, intitulado *Third Theatre* (Terceiro Teatro)⁸⁰ (BARBA 1999a, p. 169-70), escrito durante a estadia do Odin Teatret em Belgrado em 1976, para o International Meeting of Theatre Research (Encontro internacional de pesquisa teatral), organizado, naquele ano, pelo BITEF (Festival Internacional de Belgrado) em colaboração com o Theatre of Nations (Teatro das Nações). O ensaio foi rapidamente adotado como um manifesto por uma vasta base de grupos teatrais e seu sucesso é um testemunho do sentimento de pertencimento a um conceito de teatro-laboratório, que atravessa diversas áreas linguísticas e culturais⁸¹. Este definiu uma nova maneira de conceber o ideal profissional, e de criar um sistema inovador de produção, que não é baseado exclusivamente no espetáculo⁸². Depois de delinear as coordenadas do “arquipélago” de grupos do Terceiro Teatro, Barba abordou a questão fundamental da presença do ator⁸³. Segundo ele, a importância deste elemento ia além do tempo em cena e determinava uma visão mais concentrada da existência: “o teatro” – ele escreveu – “é um meio para achar sua própria maneira de estar presente [...] buscando relações mais humanas” (BARBA, 1999, p. 169-170).

Nesse contexto, o impacto do treinamento, que foi elevado a um “exercício espiritual”, atuava progressivamente sobre a vida do indivíduo, transformando-a desde

⁷⁹ Para um estudo da experiência do Odin na América do Sul, cf. Masgrau, 2001. Em 1987, entre 6 e 12 de abril, o importante Encuentro Internacional de Teatro Antropológico aconteceu na cidade de Bahía Blanca, na Argentina: um “escambo” envolvendo, além do Odin Teatret, o Teatro Potlach, o Grupo Farfa de Iben Nagel Rasmussen e César Brie, o Teatro Tascabile di Bergamo e o Canada Project de Richard Fowler. Cf. De Toro, 1988, p. 91-97.

⁸⁰ No texto *Corsa dei contrari* (Corrida dos contrários), Barba (2019), após criticar o sistema de produção de arte (p. 47), contextualiza seu artigo sobre o Terceiro Teatro como uma tentativa de interpretar a realidade da marginalização dos grupos de teatro e um ponto de chegada de questões individuais reunidas até aquele momento (p. 49).

⁸¹ Cf. também Watson, 1993, e, do mesmo autor, o capítulo *The Third Theatre: a legacy of independence* (Terceiro Teatro: um legado de independência), em Watson, 2002, p. 197-220.

⁸² Em um documento apresentado ao Serviço Cultural de Holstebro em fevereiro de 2020, intitulado *Søgen efter mening og brød* (A busca por significado e pão), Barba reafirmou seu conceito de teatro-laboratório como um sistema de produção alternativo aos teatros oficiais, em relação próxima com sua comunidade e não pretendendo apenas criar performances (OTA 2, Odin Collection - Activities-D Series - 2020).

⁸³ Para uma discussão sobre a construção da presença do performer na Antropologia Teatral, cf. o capítulo *Organicity* (Organicidade), em *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* (A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral) (BARBA; SAVARESE, 2005, p. 206-214), com artigos de Barba (*Organicity, presence, scenic bios* – “Organicidade, presença, bios cênico”), Mirella Schino (*Organic and natural* – “Orgânico e natural”) e Marco De Marinis (*At work with physical actions: the double articulation* – “Ao trabalho com ações físicas: a dupla articulação”). *The performer's bios* (O bios do performer) era o foco da décima sessão da ISTA em Copenhague; para um relato desta, cf. Falletti, 1996, p. 396-401.

dentro. Os primeiros atores que Barba observou, naturalmente, foram seus companheiros de viagem no Odin Teatret; seus rumos, individuais e coletivos, teceram uma rede de experiências em meio a qual o pensamento do diretor cresceu e foi testado diariamente. Frequentemente, Barba reconheceu sua dívida aos atores próximos de si. No caso da Antropologia Teatral, ele foi abundantemente claro, indicando o ponto de partida essencial para elaborar todas as teorias subsequentes⁸⁴. Se a perspectiva intercultural interessava a Barba desde o princípio, em 1978-79, antes da primeira sessão da ISTA, esse interesse sofreu uma expansão considerável, graças ao tempo passado ao lado de atores de diversas partes do mundo (Haiti, Índia, Bali, Brasil)⁸⁵. Algumas destas aquisições artísticas entraram em performances, como o musical à la Odin *The Million* (O Milhão – 1979-84), apresentado em conjunto com *Brecht's Ashes* (Cinzas de Brecht - 1980-84).

A síntese de pesquisa e direção, já abordada em seminários nos anos 1960, foi expressa plenamente por Barba nos últimos anos da década de 1970. A vasta quantidade de material conservado no Odin Teatret Archives é um testemunho de métodos intelectuais de consulta similares àqueles utilizados durante o trabalho com os atores. É particularmente notável a superabundância de material preparatório, para além de toda lógica de “eficiência produtiva” ou economia, o que obriga a teorizar pelo excesso, e inverte o princípio de máximo resultado com o mínimo de esforço⁸⁶. Ao longo do caminho, uma espécie de cultura enciclopédica estava se criando em sua maneira de olhar o ator em sua fisiologia e anatomia, pesquisar sobre os sistemas musculares e neurológicos... estes eram apenas algumas das áreas cuja literatura científica do momento Barba leu, adquirindo artigos em revistas e documentações de encontros internacionais em diversas

⁸⁴ “Eu não teria entendido o teatro asiático, seus princípios, suas experiências profundas, seus “segredos”, sem trabalhar com os atores do Odin Teatret diariamente. Foi esta prática constante que me deu olhos para ver realidades que normalmente parecem diferentes demais das nossas próprias para que possamos dialogar com elas” (BARBA, 2019, p. 183).

⁸⁵ Cf. Kuhlmann and Ledger, 2018, p. 169. Neste mesmo período, alguns atores pararam em Struer, a quinze quilômetros de Holstebro (cf. BARBA, 2019, 18).

⁸⁶ Sobre “desperdício de energia” no trabalho do ator, cf. Barba, 1995, p. 15. Considerando a abundância de leituras, Barba era bem mais frugal em seu uso de citações na escrita, aderindo a um rigoroso princípio de essencialidade e ao mesmo tempo de criatividade. Neste sentido, Lluís Masgrau descreveu os escritos de Barba como uma “linguagem de vitral”, capaz de criar novas formas a cada giro do caleidoscópio: cf. carta de Masgrau para Taviani de 8 de dezembro de 1992, preservada no Odin Teatret Archives (Odin-Environment, b. 4; SCHINO 2015, 203). No ensaio *La visión teatral cifrada en la obra escrita de Barba* (A visão teatral cifrada na obra escrita de Barba), Masgrau (2014, p. 381-392) lamenta a ausência de estudos dedicados aos “trabalhos escritos” de Barba, com a exceção, acrescenta, do artigo de Taviani (2004, p. 117-155), *Premessa cubana. Il “romanzo che non c’è” e le “opere scelte” di Eugenio Barba* (Premissa cubana: o “romance que não existe” e as “Obras escolhidas” de Eugenio Barba), onde o pesquisador italiano identifica a origem de alguns princípios da Antropologia Teatral nos escritos de Barba na década de 1960.

línguas. As numerosas marcações, palavras sublinhadas e notas nas margens, presentes nos materiais de estudo, nos permite revisar textos à luz do que pode ser visto como a “sub-partitura” do leitor, para que hoje possamos observar o refinamento progressivo destes temas que figurariam fortemente nos escritos sobre a Antropologia Teatral.

O material no Barba Fonds sobre a ISTA, do Odin Teatret Archives, abre com notas de leitura sobre *Yoga. Méthode de réintégration* (Yoga: método de reintegração - DANIÉLOU, 1951), o primeiro livro do historiador francês Alain Daniélou (1907-1994). As notas, em inglês, contêm observações datilografadas sobre a arte do yoga, que tinha interessado a Barba desde seus estudos iniciais sobre Hinduísmo em Oslo (depois compartilhados com Grotowski)⁸⁷, e sua viagem solitária para o Kerala, em 1963⁸⁸. Barba especificamente anotou referências aos seis Daršana, os “pontos de vista, ou os principais métodos como abordagens essenciais ao problema da realidade”: *sankhya* (ponto de vista cosmológico, governado pelo método de conhecimento intelectual), *vaisheshika* (visão naturalista, método de experiência sensorial), *nyaya* (lógica, método dialético), *yoga* (reintegrativo, método de controle dos sentidos e faculdades internas), *mimansa* (ritualístico, baseado no estudo deísta dos textos sagrados), *vedanta* (metafísico, método de especulação metafísica, não dualístico). Nas notas de leitura, há passagens sublinhadas que lidam com a figura do pesquisador (*sahdaka*), o aprendiz no caminho para o conhecimento. Há também outras passagens que destacam a etimologia da palavra *hatha* (*ha*: sol and *tha*: lua); a importância da repetição rítmica dos mantras (*japa*) e a identificação da base da coluna (*kundalini*) como o assento da energia; *laya-yoga*, ou seja, o processo de despertar da energia e sua jornada através dos seis centros do corpo “sutil”, até a coroa da cabeça, onde o encontro com o Ser Supremo acontece; finalmente, a definição do professor (*guru*), que pode ser apresentado como aquele ou aquela que

⁸⁷ Em seu primeiro livro de 1965, *Alla ricerca del teatro perduto* (Em busca do teatro perdido). Em *Una proposta dell'avanguardia polacca* (Uma proposta da vanguarda polonesa), Barba (1965a, p. 120) tinha se concentrado na Hatha Yoga e em particular sobre o “estudo das mudanças que acontecem no organismo, especificamente o estudo da relação entre posição e movimento, respiração, ritmo do coração e a busca pela barreira do equilíbrio”. Em 1963, Barba estava particularmente ativo na disseminação das ideias de Grotowski pela Europa: cf. Perrelli, 2005, p. 11.

⁸⁸ O interesse de Barba nas culturas e religiões asiáticas data dos primeiros anos de sua emigração para a Noruega. Em 1956, ele havia embarcado como marinheiro para a Índia: ele queria visitar a casa de Ramakrishna em Calcutá, que havia se tornado seu ponto de reflexão em Oslo, após a leitura da biografia de Romain Rolland (1929) *La Vie de Ramakrishna* (a vida de Ramakrishna). Sobre a evolução do interesse de Barba no Kathakali, mesmo na década de 1980, cf. Watson 1988, p. 49-60 (particularmente a partir da p. 54). Cf. também a resposta de Barba (1999) a Kermit G. Dunkelberg sobre a influência do Kathakali sobre Grotowski, originalmente publicada em *Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland* (Terra de cinzas e diamantes: meu aprendizado na Polônia).

“dissipa as sombras”, ou também, no estudo de Daniélou, como uma espécie de figura parental e ponto de referência uno para o estudante, que deveria ouvir apenas as palavras ditas pelo seu professor⁸⁹ (mais tarde, após as aulas do bailarino balinês I Made Pasek Tempo, Barba declararia “o guru não sabe nada”)⁹⁰.

Um outro trabalho de natureza psicológica, significativa por seu interesse na figura do pesquisador, foi um artigo da dinamarquesa Ellen Bach (1972), dedicado à *Kreativitet i teori og praksis* (Criatividade na teoria e na prática). Neste, Barba volta sua atenção ao capítulo sobre a “responsabilidade do pesquisador” (p. 9-15), contendo um exame de quatro tipologias intelectuais diferentes. Além dessa classificação, o “pesquisador da criatividade” foi identificado em um caminho completamente diferente, perigoso e incerto, que se coloca entre o pesquisador teórico e o prático. Movido pelo desejo de “ver coisas novas e conhecer novos lugares”, o pesquisador da criatividade perseguiria um tipo de conhecimento cujos pontos de origem e destino se encontrariam dentro dele mesmo. Decidido a explorar as possibilidades dos seres humanos, na realidade, ele se encontraria envolvido na pesquisa com seu próprio corpo e alma, fazendo de si mesmo um laboratório investigativo. No que diz respeito ao pesquisador prático e teórico, a autora acrescenta, ambos certamente falhariam, pois além de sua abordagem incompleta, eles teriam sem dúvidas uma relação idiossincrática com o pensamento. Enquanto o pesquisador da criatividade arriscaria ser deixado pelo caminho, no extremo oposto estavam as rotas de pesquisa predeterminadas, mais seguras e destinadas a satisfazer as expectativas e opiniões dos outros. Porém, tais abordagens, na melhor das hipóteses, levariam o pesquisador por caminhos de curta duração, já trilhados antes; e apesar de fazer o máximo para divulgar seus resultados, ele veria a pesquisa como pretexto e, finalmente, como uma pretensão ou ilusão.

É frequentemente reiterado que a Antropologia Teatral não é um ramo menor da antropologia cultural e não deveria ser confundido por tal, tendo suas próprias qualidades

⁸⁹ Uma discussão sobre a significância do mestre (*guru*) e sua relação com o pupilo (*sisya*) ocupa a primeira parte do *Dictionary of Theatre Anthropology* (BARBA; SAVARESE, 2005), com um ensaio de Rosemary Jeanes Antze (cf. p. 28-31: *Guru as parent, honoured preceptor* – “Guru como pai, preceptor de honra”; *Guru-kula, study in the guru’s home* – “Guru-kula, estudo na casa do guru”; *Guru-dakshina, gifts and fees* – “Guru-dakshina, presentes e recompensas”; *Ekalavya, disciple extraordinaire* “Ekalavya, discípulo extraordinário”).

⁹⁰ A reformulação de Barba da noção de guru está contida em uma passagem de *The Paper Canoe* (*The guru knows nothing* – “O guru não sabe nada”), onde Barba descreve uma sessão de trabalho com o bailarino balinês I Made Pasek Tempo, presente desde a primeira edição da ISTA.

específicas e sua própria autonomia crítica⁹¹. Entretanto, por conta de sua vasta herança transversal subjacente, ela vai ao encontro de diversas áreas do conhecimento e estabelece diálogos interdisciplinares em diversas direções. No que diz respeito à etnologia, o tempo passado pelo Odin Teatret na “terra do remorso” é bem conhecido e documentado, desde sua estadia em Carpignano (Salento) em 1974 quando, depois de uma experiência luminosa na Sardenha, a ideia de “escambo” foi desenvolvida como um método de troca entre o grupo e a comunidade local, seus anfitriões⁹². Naqueles mesmos anos, o diretor italiano se inspirou nos ensaios de Ernesto De Martino para a redescoberta cultural de suas origens⁹³. Não é, portanto, nenhuma surpresa encontrar entre os materiais da ISTA no Barba Fond notas de leitura extensas e detalhadas sobre *Il mondo magico* (O mundo mágico – DE MARTINO, 1958), um trabalho que pode certamente ser incluído na lista de livros de cabeceira de Barba daquele tempo. Aqui, como anteriormente, as notas datilografadas traçam um mapa conceitual dentro do texto e seus prolegômenos, sublinhando sua influência nos interesses de Barba. Distanciar a etnologia historicista da “futilidade do conhecimento naturalista” (p. 11) e participar na reforma de um “humanismo ampliado”⁹⁴ eram alguns dos objetivos da pesquisa antropológica expressa por De Martino e sublinhada por Barba, que também não era a favor de uma perspectiva historicista para tradições intangíveis de conhecimento. Em suas notas de leitura, Barba primeiro fez uma longa lista de referências bibliográficas sobre assuntos de interesse específico como, por exemplo, as fontes que dizem respeito à prática de andar sobre o fogo nas ilhas Fiji no final do século XIX⁹⁵. Então, no que diz respeito à metodologia, ele destacou a linha de conduta

⁹¹ Nas observações iniciais do *Dictionary of Theatre Anthropology*, Barba especifica o principal campo de investigação da disciplina como “um novo campo de estudo aplicado ao ser humano em uma situação de performance organizada” (BARBA; SAVARESE, 2005, p. 5). Cf. também Barba 1995, p. 10: “evitemos equívoco. A Antropologia Teatral não se preocupa em aplicar os paradigmas da antropologia cultural ao teatro e à dança”. Para uma reflexão sobre a relação com a antropologia cultural cf. Giacchè, 1995, p. 37-64.

⁹² Barba traçou um panorama das modalidades de escambo em uma entrevista para a televisão dinamarquesa em 1974, cuja transcrição foi publicada no mesmo ano, no n. 10-11 da *Biblioteca Teatrale* – agora disponível em *Due Tribù. Intervista con Eugenio Barba a cura di Stig Krabbe Barfoed* (Duas Tribos: entrevista com Eugenio Barba por Stig Krabbe Barfoed) em Barba, 2014, p. 101-103. Sobre as outras experiências do Odin em Salento, cf. D’Urso; Taviani, 1977. Para um estudo recente sobre as experiências do Odin na Sardenha e em Salento, cf. Santoro, 2017.

⁹³ Sobre esse argumento, cf. Perrelli, 2005, p. 5. Uma nova edição do livro *Sud e magia* (Sul e magia) de De Martino (primeira edição Feltrinelli, Milão 1959), organizada por Fabio Dei e Antonio Fanelli, foi publicada por Donzelli em 2015.

⁹⁴ Grotowski havia visto a necessidade para um “humanismo renovado” em uma janela geracional, para aqueles nascidos na década de 1930, através da visão de Rebelde sem Causa (cf. PERRELLI, 2014, p. 139).

⁹⁵ Sobre cerimônias de fogo nas ilhas Fiji, Barba anota no texto de De Martino as referências a Thomson 1894 e Hocken, 1898, p. 667-672.

postulada por De Martino para o homem de ciência, comparada com a empirista e epistemista: “o naturalista deve sempre permanecer fiel ao grande preceito de que a natureza só pode ser controlada através da obediência a ela mesma” (p. 66-67). Finalmente, ele transcreveu uma passagem de *Il Mondo magico* sobre as implicações de quebrar tabus no sistema religioso Inuíte e sobre a conseqüente ação restaurativa do xamã, extraído do texto de De Martino a fonte bibliográfica – aqui, o antropólogo dinamarquês-groenlandês Knud Rasmussen (1932).

A maioria das notas foram retiradas do segundo capítulo – *Dramma storico del mondo magico* – estando o foco do diretor primeiramente na descrição do estado de *latah*, como os Malaios o definiram⁹⁶: o fenômeno de perda de autonomia do sujeito pelos indígenas, por períodos “de variadas durações e intensidade” – também chamado de *olon* pelos Tungus. Na página datilografada, Barba acrescentou à mão “holonism: Shirokogoroff” (intelectual Russo, que foi o primeiro a propor tal termo). Neste estado de consciência, causado por uma emoção ou uma grande surpresa, o indivíduo *latah* reagiria aos fenômenos ao seu redor imitando-os passivamente, com gestos e movimentos, em um estado de “echokinesis” que, em alguns casos, foi até mesmo testemunhado como um fenômeno coletivo (p. 91). O estado de *amok*, correlacionado mas diferente de *olon*, “presente em quase todos os Malaios” (p. 94), consistindo de uma “tempestade de impulsos” convulsiva, frequentemente colocando em risco a segurança de outrem, derivado da perda de presença. Ao confrontar-se com tais estados físicos, que envolvem a dissipação da presença e a afirmação de uma espécie de *koinonia*, o indivíduo poderia reagir com “visível resistência”, produzida por uma “ansiedade característica”, que expressaria “o querer estar ali como uma presença contra o risco de não estar ali” (p. 94-95). Em outras palavras, seria possibilitada a emergência de uma “presença resgatada e consolidada”, configurada pela “criação de formas culturais definidas” (p. 95). No conflito entre abandono e reconfiguração da presença, o mundo mágico estava em ação, “na variedade de suas formas culturais”, dentro da qual “seu dia na história humana” despontou (Idem).

⁹⁶ No início de suas notas de leitura acerca de *Il mondo magico*, Barba havia notado a referência bibliográfica ao trabalho do antropólogo russo Sergei Mikhailovich Shirokogoroff, *Psychomental Complex of the Tungus* (“Complexo psicomental do Tungus”) (Shirokogoroff, 1935), acrescentando a seguinte nota introdutória: “*Poteri paranormali di conoscenza degli sciamani*” (“Poder de conhecimento paranormal dos xamãs”) (OTA, Barba-ISTA, b. 1, 290).

Barba conectou a citação acima à discussão sobre *atai* entre o povo indígena Mota, revisitada por De Martino a partir das observações de Codrington⁹⁷, onde o termo se referencia à “reflexão” do indivíduo: um “segundo eu”, compreendido tanto como experiência quanto como uma representação, passando por emoções de deslumbre e fascínio. O indivíduo e seu *atai*, “ligados por uma solidariedade íntima de destino”, “prosperam, sofrem e morrem juntos” (p. 101). A redenção da presença foi então o resultado da dificuldade de estar diante do risco de desaparecer, e despontou “quando a presença é chamada para um esforço anormalmente grande” (p. 104). Os riscos inerentes ao caminho do homem da magia, suas “andanças solitárias” (p. 105), mitigados apenas por uma “criação cultural e o uso de uma tradição acreditada” são necessários: uma “luta contra o processo de desintegração”, resumiu Barba⁹⁸. Ele então anotou a lista de seis pontos do processo de redenção ao qual De Martino (p. 108) se refere, de acordo com Yamana, como formas de chamado espontâneo (desde a desintegração da pessoa até a visão moldada por temas míticos e a escolha de um “guia espiritual”, com o qual estabelecer relações socialmente úteis). As técnicas para provocar deliberadamente o estado de transe da consciência também foram muito sublinhadas. Notando passagens específicas em Gusinde e em Shirokogoroff, Barba se debruçou particularmente sobre o papel do canto como uma maneira de acessar a “segunda personalidade” associada a um “estado auto-sugestivo, uma espécie de auto-hipnose, na qual o feiticeiro atinge as realizações de seu ofício”⁹⁹. Barba não registrou, neste caso, a referência à reação complementar no ouvinte¹⁰⁰, mas voltou-se à conquista das capacidades pelo próprio feiticeiro, que se completam inteiramente quando, “depois de um certo tempo, não é mais

⁹⁷ De Martino (1958, p. 99) encontrou, porém, dentro do trabalho de Robert Henry Codrington, elementos de etnocentrismo e a inabilidade em distinguir o objeto de pesquisa de pré-concepções originadas em sua própria cultura. O espetáculo *Talabot* do Odin Teatret (1990), encenando a vida da antropóloga dinamarquesa Kirsten Hastrup, não falhou em mostrar os limites e contradições da antropologia como um campo exclusivo de estudo. Cf. o ensaio de Hastrup (1992, p. 327-45), antropóloga na Universidade de Copenhague, sobre *Talabot* intitulado *Out of Anthropology: The Anthropologist as an Object of Dramatic Representation* (Fora da antropologia: o antropólogo como um objeto de representação dramática).

⁹⁸ OTA, Barba-ISTA, b1, p. 293.

⁹⁹ Barba destaca a referência bibliográfica ao ensaio de Martin Gusinde *Die Feuerland-Indiäner*, (Gusinde 1935, 753), também mencionado em De Martino, 1958, p. 109. No contexto da ISTA, como Janne Risum relembra em seu ensaio *L'Acteur dans la savane* (O ator na savana), Taviani fala da “segunda natureza” atingida pelo ator através do treinamento (cf. Risum, 2021, p. 188).

¹⁰⁰ “Mesmo um simples ouvinte sentia uma excitação nervosa durante a qual parecia que ele estava perdendo o controle de sua mente” (DE MARTINO, 1958, p. 109).

ele [o feiticeiro] que canta, mas sua segunda personalidade, que domina o canto e o continua, de modo que o feiticeiro emprega apenas a sua voz para o canto” (p. 110)¹⁰¹.

Para permitir esse estado, não havia necessidade de acessórios especiais, mas de um processo de concentração interna no qual a escuridão e a obscuridade também desempenhavam um papel útil: “a presença da escuridão tem precisamente a função de ajudar o mundo a desaparecer, removendo-o de vista”; “as atividades do xamã normalmente acontecem no escuro” (SHIROKOGOROFF, 1935, p. 363)¹⁰². Continuando a partir desse discurso, Barba então sublinhou uma passagem sobre a importância da tradição, como uma garantia da estratificação ao longo do tempo das técnicas adquiridas, para impedir que a “experiência de diversas gerações” (DE MARTINO, 1958, p. 113) se dissipe.

Tendo dominado o “mal” (o gatilho para a instabilidade agonizante) por meio do transe (não, porém, da possessão incontrolável), o drama mágico, então, possibilitou a *cura* (p. 128)¹⁰³. Dentro dessa perspectiva soteriológica, talvez através de um período de solidão (condição essencial no contexto do teatro-laboratório)¹⁰⁴, se tornou possível uma maneira de preparar precisamente essa instabilidade, da qual o processo de construção da presença então partiria. Aqui aparece a figura do intermediário, encontrado e também considerado e contemplado em muitas culturas: aquele que tem uma relação problemática com o ser, e “que tem o poder de dar a si mesmo a sua própria presença”, pode revelar às pessoas o caminho para a salvação. Barba demorou-se sobre essa passagem, observando como De Martino configurou o feiticeiro nos termos do “Cristo mágico” (p. 122). Conforme vimos, a representação teatral da presença, construída objetivamente, também estava refletida nas fontes teóricas, onde foi examinada pela sua ausência, como uma

¹⁰¹ Cf. também OTA, Barba-ISTA, b1, 294.

¹⁰² A escuridão é uma inegável ferramenta no trabalho prático de Barba. Inspirado pela pesquisa do neuropsicólogo russo Alexander Luria, o celeiro na fazenda de Holstebro foi transformado em 1966 em um espaço preto vazio, onde os espectadores perdiam sua orientação. Por muitos anos, era costume no Odin Teatret trabalhar à noite nos ensaios para um novo espetáculo (de uma conversa com Barba, em 11 de dezembro de 2020).

¹⁰³ Sobre a “cura” do xamã da “angústia” do indivíduo através de suas próprias “formas culturais”, cf. também Berardini, 2009, p. 8. Barba não estava interessado no aspecto terapêutico, mas no fato de que havia energias latentes no indivíduo, que poderiam, portanto, ser ativadas no ator, sob certas condições (de uma conversa com Barba, em 11 de dezembro de 2020).

¹⁰⁴ Barba viu repetidamente na solidão inicial do teatro-laboratório o pré-requisito necessário para o desenvolvimento da profissão e a aquisição de consciência de si mesmo e de seu papel. Cf. por exemplo o ensaio *Corsa dei contrari*, onde Barba (2019, p. 83) diz: “meus colegas e eu, depois de anos de isolamento, de “laboratório”, descobrimos quase de repente que nós queríamos dizer algo que era importante para muitos”.

premissa para o nascimento da cultura. Atenção particular foi dada à noção de “redenção”, consubstanciada na experiência e na representação, em face à volatilidade da presença por si só. Barba também registrou a crítica de De Martino à “limitação do horizonte historiográfico” (p. 192), anotando os conteúdos para consideração futura. Para o antropólogo, “as categorias historiográficas usadas para entender as formações históricas da nossa civilização (ou de outras, mais ou menos similares a ela) se provaram inadequadas dentro do mundo mágico” (Idem). Barba via esse tipo de situação como válida para o mundo do teatro. Primeiramente, ele o afirmou, em 1978, no sub-capítulo sobre as *Immagini antistoriche* (Imagens anti-históricas) no seu artigo *Teatro-cultura*¹⁰⁵. Posteriormente, em 1993, no capítulo *Notes for the perplexed (and for myself)* (Notas para os perplexos – e para mim mesmo) em *The Paper Canoe*, ele discorda novamente das generalizações feitas pela história do teatro, em cujas fórmulas “o sentimento da presença irreduzível” havia se perdido (BARBA, 2019, p. 63)¹⁰⁶. As notas acabam com uma transcrição textual da última frase de *Il mondo magico*, onde De Martino havia resumido os temas da batalha contra a alienação, a base subjacente da luta contra esse processo e o objetivo final da presença: “a batalha moderna contra toda forma de alienação dos produtos do trabalho humano pressupõe como uma condição histórica a luta humana para salvar as bases elementares dessa luta, a *garantia da presença no mundo*” (DE MARTINO, 1958, p. 258).

3. O *bios* do ator

Assim como em seu trabalho teatral, também nas leituras de Barba o nível físico e o interior coexistem e se entrelaçam epistemologicamente. Deste modo, além dos ensaios sobre a vida interior do indivíduo, diversos artigos sobre fisiologia foram analisados pelo

¹⁰⁵ “Depoimentos escritos são frequentemente não um depoimento sobre coisa que está sendo observada, um entendimento sobre ela. Eles são apenas testemunhos de uma maneira de olhar e suas convenções. Eles permanecem, todavia, e por esta razão, precisamente eles se prolongam através da imposição de sua visão. Atores, é claro, não escrevem “resenhas” sobre seu público, e também não deixam – via de regra – depoimentos escritos sobre as relações dentro do grupo, sobre a dimensão social de seus grupos” (BARBA, 2019, p. 54-55).

¹⁰⁶ Referindo-se às categorizações típicas da história, Barba escreve: “sob aquelas fórmulas, sob aqueles sujeitos coletivos, a memória viva é sufocada. Perde-se o sentimento da presença irreduzível e cheia de contrastes de homens e mulheres que, socializando suas próprias necessidades e visões pessoais, suas feridas biográficas, seus amores e repulsas e até mesmo seu egoísmo e solidão, inventaram o sentido do teatro, construíram peça a peça a geografia mental e a história na qual navegam os nossos barcos teatrais.

diretor; a quantidade de frases sublinhadas e notas demonstram o tipo de atenção que deve ter sido a eles dedicado. No geral, o que se revela é uma abordagem nutrida por uma intensa curiosidade, que não almeja necessariamente elaborar novas teorias normativas para a arte, mas busca ideias e reflexões úteis para o trabalho do diretor, abordando as novas descobertas científicas com um deslumbramento quase espontâneo, mas sempre em linha com seu conceito de teatro como uma maneira de “estar presente” e de pesquisar “relações mais humanas entre pessoa e pessoa”.

Dentro dessa vasta área temática, Barba estava extremamente interessado em alguns elementos específicos. Estes incluíam a análise do fenômeno complexo da fadiga, crucial para o diretor e seus atores no contexto do teatro-laboratório¹⁰⁷, que poderia ser visto por uma ampla variedade de perspectivas. Nas sessões da ISTA, esta questão foi examinada, abarcando as diversas perspectivas dos mestres asiáticos e dos atores participantes, onde os primeiros acreditavam que a fadiga nunca deveria ser mostrada em cena, enquanto os segundos estavam na verdade acostumados a mostrá-la, como demonstração de um trabalho bem feito¹⁰⁸.

Barba leu os trabalhos mais atualizados que foram publicados naqueles anos, sobre o impacto da automatização do trabalho na sociedade contemporânea e seus efeitos sobre o organismo humano, interessando-se muito por um estudo dinamarquês de 1978, onde algumas questões críticas foram examinadas em termos das “interações entre tensão física e mental” (SAABY, 1978, p. 14), como a estratificação de posturas errôneas e a influência negativa exercida pela monotonia¹⁰⁹. Os avanços tecnológicos da automação, com ainda menos envolvimento do corpo (apesar da sobrecarga de algumas partes periféricas), levaram a novos desequilíbrios difíceis de analisar, devido a suas causas fragmentárias (SAABY, 1978, p. 9), com repercussões inéditas no sistema nervoso, na percepção da fadiga e da dor. A conscientização sobre esse tipo de problema, um legado

¹⁰⁷ Tatiana Chemi (2017, p. 197-202) relatou como, nos encontros da Universidade Eurasiana de Teatro na Scilla em 2003, Barba derivou a noção de teatro-laboratório do latim *labor*, indicando assim um “teatro da fadiga”. Em sua *Corsa dei contrari*, Barba (2019, p. 84) comenta sobre os atores: “eu me maravilho com sua pesquisa contínua, sua teimosia, sua coragem de trabalhar todos os dias, da manhã até a noite sem, às vezes, parecer haver um fruto de seus esforços” (cf. Barba 2019, 84).

¹⁰⁸ Em seus escritos sobre Antropologia Teatral, Barba (2019, p. 31) ofereceu outro ponto de vista sobre a fadiga no caso emblemático do agradecimento no teatro Noh, com a expressão *otsukarasama* (traduzível como “você se cansou enormemente por mim”).

¹⁰⁹ Uma reflexão sobre os efeitos da monotonia e tédio foi também abordada em um estudo mais antigo de Woodburn Heron (1957, p. 52-6), lido por Barba e conservado entre materiais arquivísticos relacionados ao ISTA Series.

dos sistemas social e de produção, ganhou importância considerável e endossou a busca por uma *via negativa* para os atores no treinamento, cuja organicidade parecia cada vez mais ameaçada pelos ritmos e hábitos da sociedade contemporânea.

Para uma discussão *ad hoc* sobre fadiga, Barba voltou sua atenção a um outro ensaio daqueles anos, de C. Cameron, intitulado *A theory of fatigue* (Uma teoria da fadiga). Publicada na revista *Ergonomics* em 1973, que continha numerosas reflexões sobre a fadiga, entendida como uma função protetiva do organismo e examinada, entre outros aspectos, pelo papel desempenhado nela pela ansiedade (CAMERON, 1973)¹¹⁰. Não somente este estado mental induzia um aumento na fadiga, como – Barba sublinhou no texto – também desencadeava um círculo vicioso no indivíduo, que levava a tentativas, cada vez mais obstinadas, de repetir o exercício, com uma conseqüente deterioração da qualidade da atividade em si (p. 71). Uma hipótese interessante, reportada por Cameron, foi que o pico de fadiga pode ocorrer após o momento de maior despesa de esforço, e não durante o esforço em si. Em outras palavras, era possível *estar ocupado demais para se sentir cansado* (p. 73), uma conclusão de importância considerável se pensamos nos, muitas vezes, exaustivos hábitos típicos de uma vida teatral, mas também nas repercussões em termos de treinamento e exercícios. A introdução de novos estímulos, a manutenção do interesse no assunto e nos desafios impostos por novas tarefas poderiam ser possíveis estratégias para reduzir o impacto da fadiga. Graças a tais incentivos, o indivíduo seria capaz de carregar o fardo da fadiga por mais tempo, neutralizando seu efeito (p. 78).

Algumas leituras sobre neurologia revelaram uma oportunidade a ser explorada que, no final da década de 1970, graças a um tipo de escrita discursiva, parecia menos focada no uso prevalente de alguns tecnicismos mais recentes. Na ocasião, Barba leu a transcrição da palestra *Mapping a behavioral cerebral space* (Mapeando um espaço cerebral comportamental), do neurocientista Marcel Kinsbourne, na Universidade de Minnesota, em fevereiro de 1978, que foi em seguida publicada em um artigo no *International Journal of Neuroscience* (Revista Internacional de Neurociência). Ele sublinhou com caneta algumas referências às trocas de impulsos entre um hemisfério do

¹¹⁰ Em sua “teoria da fadiga”, Cameron havia ressaltado o benefício de pequenos períodos de interrupção entre fases de trabalho mais intenso. Também de importância crucial era a observação que a fadiga experienciada por um indivíduo deveria ser contextualizada na totalidade de hábitos da pessoa ao longo de sua vida, sobre a qual ela tem influência: “o problema da fadiga está enraizado em todo o padrão de vida daqueles que com ele sofrem” (CAMERON, 1973, p. 71).

cérebro e o outro, examinados como um sistema altamente interconectado (KINSBOURNE, 1980, p. 45-50)¹¹¹. Então, ele notou com interesse que havia também o espelhamento deste processo de complementariedade no corpo¹¹², além do papel desempenhado pela fala, um ato capaz de alterar significativamente o equilíbrio¹¹³. Ele também não deixou de se atentar à observação de Kinsbourne que, por exemplo, dirigir um veículo – uma condição de uso ideal do corpo (e aqui novamente o sublinhado de Barba começa) – requer executar uma ação com um braço e uma outra com a perna oposta (Idem). Com a mesma curiosidade, ele também leu um estudo de 1971 sobre as relações entre *Eye movements and visual perception* (Movimentos oculares e percepção visual), de David Noton e Lawrence Stark (1971, p. 263-271), um artigo cheio de indicações potencialmente úteis para organizar a ação e o espaço em cena de maneira mais efetiva. Não surpreendentemente, a atenção de Barba se foca na premissa do estudo: “[...] os ouvidos aceitam bastante passivamente quaisquer sinais que cheguem até eles, mas os olhos estão se movendo continuamente, enquanto escaneiam e inspecionam os detalhes do mundo visual” (p. 263). Ele então sublinhou passagens referentes à representação interna e à criação de imagens pelo cérebro: “o sistema de memórias do cérebro deve conter uma representação interna de cada objeto que deve ser reconhecido” (Idem). Mais sublinhados se seguiram, três páginas à frente, sobre a representação interna de um objeto como uma “montagem de características” (p. 271), ou melhor, uma colagem de “traços de memórias de características” (Idem).

Novamente, em relação à fisiologia, ele se focou em uma discussão sobre treinamento de resistência realizada pelo atleta e técnico neozelandês Arthur Lydiard, contido em seu livro, de 1978, *Run, the Lydiard Way* (Corra à maneira de Lydiard), lido por Barba, na tradução dinamarquesa (LYDIARD, 1980), onde ele destacou a passagem sobre o rompimento do “estado estável” e sobre o impacto no organismo através da produção de energia (p. 43). Ele examinou com maior atenção o artigo de Jane Winearis (1972), professora de dança na Universidade de Birmingham: *Posture: its function in efficient use of the human organism as a total concept* (A postura e sua função no uso eficiente do organismo humano como um conceito total), apresentada na ocasião do *Symposium*

¹¹¹ Sobre o funcionamento do cérebro, leia também um artigo de Michael S. Gazzaniga, *The split brain in man* (O cérebro partido no homem) na “Scientific American” (GAZZANIGA, 1967, p. 24-29).

¹¹² OTA, Barba-Ista, b1, 328.

¹¹³ Na passagem sublinhada por Barba (OTA, Barba-Ista, b1, 328), referindo-se a um experimento, escreveu: “como falar e se equilibrar são atividades não-correlatas, a proximidade no espaço funcional é desvantajosa”.

international of posturographie (Simpósio internacional de posturografia), realizado em Madrid em 1971. Neste trabalho, Barba estava primeiramente interessado no status profissional da autora (“o ponto de vista de uma professora de dança é apresentado”); então, ele se demorou em algumas observações sobre as lacunas no aprendizado especializado de formas de treinamento específico, desde ginastas até atletas. Winearis (1972, p. 99-101) confirmou – e isso é o que parece interessar a Barba particularmente – que sua experiência prática que lhe levou à conclusão que no mero aprendizado de técnicas físicas falta irremediavelmente o objetivo de crescimento pessoal e maturidade em um sentido mais amplo (conclusão que levou Winearis a abandonar a ginástica em favor da dança).

Barba também examinou outras palestras publicadas nos documentos desse Simpósio sobre Posturografia. Em um estudo realizado por três pesquisadores do instituto de Higiene e Proteção do Trabalho de Sofia (GANTCHEV; DRAGANOVA; DUNEV, 1972, p. 55-60), ele encontrou algumas considerações importantes sobre o efeito exercido pelo movimento dos olhos no equilíbrio, como uma consequência da redistribuição do tônus muscular. O estudo mostrou, entre outros aspectos, como olhar para cima leva a um aumento do balanço do corpo, enquanto fechar os olhos leva a um desequilíbrio para a frente; e a tendência humana de fixar o olhar em um eixo inclinado em mais ou menos 30° graus com relação ao plano horizontal se confirmou (p. 59). Estas observações, e suas evidências científicas, deveriam ser de interesse extremo, se pensamos no reconhecimento por parte de Barba da importância crucial do equilíbrio, cujas alterações, desde Meyerhold, têm sido identificadas como um dos princípios básicos para construir presença no trabalho de um ator¹¹⁴.

Seguindo esta linha, e talvez até mais estimulante pelo tipo de conclusão apresentada, era um estudo de J.-B. Baron (1972, p. 95-99) intitulado *Tonic Postural Activity and Motor Imagination* (Atividade postural tônica e imaginação motora), apresentado no mesmo simpósio em Madri. O autor ofereceu uma nova verificação e aplicação prática para o modelo de ação-preparação do cientista britânico Charles Scott Sherrington, que já havia demonstrado que a atividade muscular também pode ser ativada apenas pelo uso da imaginação (p. 97). Quanto mais praticados e predispostos eram os

¹¹⁴ Um capítulo detalhado é dedicado ao equilíbrio, no Dicionário de Antropologia Teatral (BARBA; SAVARESE 2011, p. 32-51), no qual este é discutido através de exemplos de diversas épocas e culturas, desde a Commedia dell'Arte até a mímica e as danças asiáticas.

corpos dos observadores, mais frequentemente esse tipo de ativação de reflexo era registrado (p. 98). Finalmente, um estudo comparativo de uma pesquisadora da Universidade de Libreville, Monique Berthelot (1976, p. 95-101), examinou as diferenças entre as atividades tônico-posturais de indivíduos europeus e africanos, levantando a questão do impacto da cultura e da sociologia nas tipologias posturais prevalentes em áreas geográficas diferentes. No artigo do pesquisador gabonês, Barba sublinhou “a atividade tônica postural é dependente da cultura?”¹¹⁵.

4. *Voyage dans les hémisphères*¹¹⁶

Observando a vasta gama de leituras empreendidas por Barba em suas incursões na ciência, poderia-se dizer que ele estava embarcando em uma “jornada pelos hemisférios”: tanto ao redor do mundo, do hemisfério norte ao sul, com numerosas e contínuas jornadas por culturas teatrais¹¹⁷, e interessando-se na pesquisa sobre os hemisférios do cérebro humano. De fato, *Voyage dans les hémisphères* (Viagem pelos hemisférios – DELRIEU, 1979, p. 69-80) era o título de um artigo de setembro de 1989 estudado por Barba, de Richard Delrieu, pianista, compositor e musicólogo francês, membro do Laboratório de Antropologia da Universidade de Nice, onde Delrieu havia se formado com uma tese sobre a relação entre função cerebral e prática musical¹¹⁸. Graças ao artigo de Delrieu, Barba pôde mergulhar em outras áreas de pesquisa relacionadas ao funcionamento do cérebro que, ecoando os estudos realizados por Paul Donald MacLean, no início da década de 1970, “sugerem aplicações fascinantes no nível da criação, do aprendizado e sobretudo das trocas humanas” (p. 69). É interessante observar que, neste artigo, a atenção de Barba recaiu precisamente sobre uma passagem, na qual Delrieu (Idem) resumiu a pesquisa de MacLean, criador da teoria do cérebro trino, sobre três

¹¹⁵ O artigo também aparece no *Annales de l'Université Nationale du Gabon* (Anais da Universidade do Gabão), 1, 1977.

¹¹⁶ Em francês no original.

¹¹⁷ Em uma publicação recente sobre a ISTA, Julia Varley narrou a importância e a continuidade das viagens de Barba durante os primeiros anos da ISTA: “na primeira década da ISTA, eu me lembro que Eugenio Barba viajava todos os anos para países asiáticos para se encontrar e conversar com os mestres, observar seu trabalho dia a dia, e preparar com eles a próxima sessão da ISTA. Ele os havia conhecido previamente na Europa ou na Ásia, estabelecendo relações pessoais com cada um deles baseadas em amizade e afinidade” (VARLEY, 2017, 53-54).

¹¹⁸ Mais tarde, entre 1990 e 2010, Delrieu acabou por pesquisar e lecionar nas universidades japonesas de Kobé, Naogoya e Kyoto, investigando em particular a relação entre sistemas musicais e de escrita das línguas no Ocidente e no Oriente.

“estados fundamentais” do cérebro, resultado da evolução humana: o complexo “reptiliano” (mais ancestral e anatomicamente profundo), o “sistema límbico” (mais recente), e, finalmente, o córtex (dominante na espécie humana, também chamado de “cérebro frio”, repositório de funções simbólicas e abstratas)¹¹⁹. Essa classificação era importante para Barba, sobretudo por seu entendimento da dimensão do espectador, uma figura essencial a quem ele gosta de se dirigir, falando ao “anjo insolúvel”, ou seja, a sua própria *sombra*. Uma prova da persistência desses interesses, perpassando diversas disciplinas, pode ser encontrada no discurso de Barba ao receber o diploma *honoris causa* conferido pela Academia de Artes Cênicas de Hong Kong, em 7 de julho de 2006.

Angelanimal é o nome de um espectador. Ou melhor, é uma maneira de nomear uma faceta do complexo conjunto de reações emocionais, críticas, racionais e instintivas que compõem o substantivo coletivo que é “espectador”. Este é o nome que eu dou ao animal escondido nas profundezas do meu cérebro e também ao anjo insolúvel que paira como uma sombra no espaço vazio acima ou abaixo dele. As pessoas da ciência poderiam talvez atribuir ao Angelanimal um lar no macrocosmo de nosso crânio, entre o cérebro límbico e o reptiliano. (BARBA; SAVARESE, 2019, p. 294)¹²⁰

Um artesão, destarte, mesmo que cheio de interesses em múltiplas direções fora da cena que ampliam o conhecimento da humanidade e da arte. Entre outros textos franceses, Barba leu com atenção um estudo de 1982 do canadense Derrick De Kerckhove (1982, p. 109-128) chamado *Écriture, théâtre et neurologie* (Escrita, teatro e neurologia), publicado em um número da revista *Études Françaises* (Estudos Franceses), dedicado à “Anatomia da escritura”¹²¹. Ao ler este artigo, Barba demorou-se especialmente na reconstrução histórica do processo da evolução da escrita na língua grega. A uma primeira e mal documentada fase arcaica seguiu-se uma segunda fase conhecida como escrita “boustrophedon”, muito difundida na Ática no século 6 a.C. (*bustrofedón*: escrita que alterna-se da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, com as letras invertidas, como o caminho dos bois quando aram, sem interromper o movimento da mão). Cerca de cinquenta anos mais tarde, esta escrita evoluiu para tornar-se apenas da esquerda para a

¹¹⁹ Entre outras publicações do pesquisador americano naqueles anos, cf. MacLean, 1973.

¹²⁰ Para o texto correspondente em italiano, cf. Barba, 2006, p. 21.

¹²¹ Do mesmo autor, Barba leu um escrito intitulado *A note on Psychotechnologies* (Uma nota sobre psicotecnologias) (s. l.) e o artigo *A theory of Greek tragedy* (Uma teoria sobre a tragédia grega), que apareceu em 1981 na revista *Substance* (Substância).

direita, o estilo chamado *stoikedón* (um alinhamento vertical e horizontal das letras, sem espaços entre as palavras).

É interessante notar que, no contexto dessa reconstrução, Barba estava particularmente interessado no processo de “reorganização radical” que levou os gregos áticos, na pequena “cidade-universidade” de Atenas, a deliberadamente adotar “a direção oposta a uma tradição” (p. 112), comparada com o script fenício, que até então era o modelo. Assim, Barba sublinhou a hipótese, considerada muito plausível por De Kerckhove, de que “a adesão pelos atenienses de uma escrita uniforme da esquerda para a direita pode corresponder não a uma determinação estética, mas uma seleção biológica da direção que favorece o hemisfério esquerdo” (p. 115): ou seja, o hemisfério responsável pela análise sequencial, uma função especializada tornada necessária pela prática de escrever em uma área diferente daquela em que a análise espacial acontece: o hemisfério direito, “lugar dos modos de representação não-verbais, provavelmente de imagens: visuais, táteis, cinestésicas, auditivas, etc.” (GALIN, 1974 apud DE KERCKHOVE 1982, p. 124). Historicamente, a escrita havia se estabelecido como “exploração e aproveitamento máximo do princípio de sequência e linearidade” (DE KERCKHOVE, 1982, p. 116). Neste contexto, o teatro foi estudado por De Kerckhove como um “modelo psicológico de consciência letrada” (p. 117): do alfabeto, o teatro derivou a sequencialidade linear e a habilidade de separar significados uns dos outros, para benefício do olhar. Desta fragmentação de significados veio a passagem da organização rítmica da palavra épica para o surgimento de uma faculdade crítica por conta da separação do sujeito e do objeto (daquele que sabe para aquele que é sabido), oposto ao processo bárdico em que o auditório estava envolvido “em um meio multissensorial uno, governado pela *mimesis* rítmica característica da recitação de poemas épicos” (p. 118).

Um eco de tudo isso pode ser notado no parágrafo de Barba sobre as “ações em trabalho”, no capítulo sobre “dramaturgia”, no *Dictionary of Theatre Anthropology* (publicado na França em 1986 como *Anatomie de l'acteur – Anatomia do ator*), onde Barba supera a dicotomia de um teatro baseado no domínio do texto contra um teatro de *mise-en-scène*, não mais vistos como uma contradição, mas como complementariedade. De fato, Barba escreve “o problema não é, portanto, a escolha de um polo ou outro, a definição de um ou outro tipo de teatro. O problema é o equilíbrio entre o polo do *concatenamento* e o polo da *simultaneidade*” (BARBA; SAVARESE, 2011, p. 47). Assim,

um desequilíbrio na performance em favor de um texto apenas de palavras leva a uma perda de equilíbrio onde há “prevalência de relações lineares (o enredo como concatenamento); isso vai danificar o enredo entendido como o tecer-se de ações presentes simultaneamente” (Idem).

Quando, anos mais tarde, Barba criou o espetáculo *Mythos* (1998-2005), centrado nos textos poéticos de Henrik Nordbrandt, os personagens representados foram Édipo, Medéia, Cassandra e Dédalo (interpretado por Julia Varley, que inicialmente havia trabalhado sobre Clitemnestra¹²²) e Orfeu. É interessante notar que a escolha de Cassandra (confiada em *Mythos* a Roberta Carreri), ao lado da escolha inicial de Clitemnestra¹²³, encontra uma antecipação curiosa na leitura de Barba do artigo de De Kerckhove, onde ele tinha prestado atenção especial à interpretação oposta destas duas figuras míticas. O oráculo clarividente é na verdade situado no domínio da multissensorialidade e conhecimento pré-verbal. Oposta a Cassandra, “encarnação do conhecimento tribal e da condição antiga do pensamento” (DE KERCKHOVE, 1982, p. 127) está a figura de Clitemnestra, “encarnação da percepção visual e racionalista do mundo, pouco afetada por tentações ou pelo refúgio da interpretação mítica” (p. 121)¹²⁴. Clitemnestra e Cassandra são analisadas por De Kerckhove como dois “modelos cognitivos constituídos” (p. 120) distintos e opostos, onde o primeiro encarna o ator *hypokritês*, no sentido já derogatório do período helenístico tardio – não mais “aquele/aquela que responde”, mas sim aquele que “julga dissimuladamente, que reserva sua palavra” (p. 122). Se Cassandra está “possuída pela linguagem” (do arcaico *logos*), Clitemnestra “possui a linguagem [...] fala por implicação, diz uma coisa e ao mesmo tempo pensa outra” (p. 123). Voltando para a esfera cognitiva, a dimensão de Clitemnestra corresponde ao domínio do hemisfério esquerdo, responsável pela análise sequencial e

¹²² Julia Varley (2010, p. 114-129) narrou em detalhes seu trabalho de atuação em *Mythos*, no sub-capítulo *Dramaturgy according to Daedalus* (Dramaturgia segundo Dédalo), de seu livro *Notes from an Odin Actress. Stones of Water* (Pedras d’água: notas de uma atriz do Odin Teatret). Para Varley, a abordagem para a dramaturgia segue um caminho similar ao de Dédalo: “O caminho pelo qual Dédalo me conduzia era sedutor: visto a distância parecia misterioso e era fácil perder-se ao trilhá-lo. Eu seria forçada a enfrentar estradas fechadas, a voltar e recomeçar a jornada toda de novo” (VARLEY 2010, p. 115).

¹²³ A respeito de sua decisão de trabalhar sobre Dédalo, após abandonar a figura de Clitemnestra, cf. Varley 2010, 117: “quando uma das atrizes deixou o grupo, o que mudou o equilíbrio dos personagens, já que havia agora menos mulheres que haviam cometido um crime, o diretor propôs que eu deveria interpretar Dédalo. Eu imediatamente reconheci a possibilidade de voar como um pássaro e de traduzir o tema do mito grego para um mundo de “natureza” no qual eu estava interessada. Eu aceitei”.

¹²⁴ No livro *The Five Continents of the Theatre* (Os cinco continentes do teatro), no capítulo sobre “o fascínio do castigo público”, há uma imagem de um copo grego de 430 a.C. retratando o massacre de Cassandra pelas mãos de Clitemnestra (BARBA; SAVARESE 2019, 386).

linear, enquanto Cassandra pensa em “imagens visuais, táteis, cinestésicas”, não raciocina por dedução e está aberta a “todos os estímulos ‘informativos’ do ambiente” (Idem). Ao realizar sua clarividência, Cassandra abraça “o tempo em sua totalidade imóvel, sem segmentação” (Idem): uma imobilidade evidenciada também em termos espaciais e que, em *Mythos*, é refletida na partitura física de Roberta Carrieri, que escreveu que o personagem tinha que agir em um “*lebensraum*” muito pequeno¹²⁵.

Mas, para além do propósito do espetáculo, a especialização hemisférica estava entre os interesses cultivados por Barba para um entendimento mais amplo do funcionamento do ator como ser humano. Neste sentido, é válido lembrar que Barba leu o artigo *L’Homme neuronal* (O homem neuronal), de Jean-Pierre Changeux (1983). Ele concentrou-se, em particular, no capítulo sobre a “teoria da epigênese para estabilização seletiva” (p. 301-330), no qual, partindo da teoria embriológica, funções especializadas como linguagem e escrita foram examinadas em referência à hipótese da estabilização seletiva¹²⁶. Este artigo foi desenvolvido – e assim foi lido por Barba – em dois sub-capítulos dedicados respectivamente à “marca cultural” e ao conceito de “aprender significa eliminar”. Estes ressoaram fortemente com alguns temas fundamentais da Antropologia Teatral, se considerarmos que, como Nicola Savarese recordou em 1983, “aprender a eliminar” já havia sido o mote de um dos primeiros ISTAs (SAVARESE, 1983, p. 89). Segundo o neurobiólogo Changeux, foi possível observar como o ambiente físico e social exercia uma “impregnação” progressiva no tecido cerebral. Isto era similar às descobertas de Jakobson na linguística, em *Language of children and aphasia* (linguagem das crianças e afasia). Antes de aprender a falar na linguagem dos adultos, a criança (como grilos e pardais, de acordo com pesquisas posteriores) acumula “uma super-abundância de sons selvagens”, muito superior às poucas sílabas usadas depois, após o processo de

¹²⁵ Em um de seus artigos em *Teatro e Storia*, Roberta Carreri diz: “em *Mythos*, Cassandra é um personagem “a parte”, uma idiota (do grego *idiotes*, uma pessoa privada, sem experiência, inadequada às funções públicas e à comunicação). Pela primeira parte da performance, Cassandra se sente isolada em uma das “torres” do cenário. Seu *lebensraum* é muito pequeno. De lá eu tenho que irradiar minha presença por todo o cômodo, para que eu possa trabalhar sobre a implosão de energia. Minhas imagens são muito precisas e Cassandra as realiza de sua própria maneira. Sua interação com os outros personagens é mínima, o que me dá grande liberdade. Mas apenas pude explorar esta grande liberdade de Cassandra quando eu encontrei sua natureza: suas dinâmicas físicas” (CARRERI 1998-1999, 256). Sobre imobilidade, cf. também o capítulo sobre equilíbrio no Dicionário de Antropologia Teatral, onde a citação de Matisse declara: “a imobilidade não é um obstáculo ao sentimento do movimento. É um movimento posto num nível que não carrega os corpos dos espectadores com ele, mas apenas em suas mentes” (BARBA; SAVARESE 2006, 39).

¹²⁶ No texto, Barba sublinhou o que Changeux escreveu sobre a mutação dita “*situs inversus*”: uma condição incomum, encontrada em cerca de um em cada dez mil indivíduos, no qual havia uma inversão espelhada, não tanto da especialização dos hemisférios cerebrais, mas dos órgãos viscerais.

“cristalização” do crescimento. Porém, havia sido demonstrado que através da educação era possível ensinar “artificialmente uma notável diversidade de cantos” (CHANGEUX, 1983, p. 321), indo além das habilidades favorecidas pela cultura.

Então, que papel desempenharam a cultura e a especialização? Primeiramente, Barba sublinhou a declaração de Changeux de que “não é possível descrever uma organização exceto pelo quanto em que ela se reproduz de um indivíduo para o outro” (Idem), anotando na margem: “só *no pré-expressivo*”¹²⁷. A respeito dos muitos traços estabelecidos pelos genes, uma variante significativa deve-se à contribuição – esta era a hipótese de Changeux –, a partir da “teoria de uma epigênese de neurônios e sinapses”, do resultado de processos complexos, ativos do nascimento à puberdade, através de longos períodos críticos para o desenvolvimento do indivíduo (p. 327). Um processo intrincado e profundo de crescimento e epigênese simultânea estava em jogo, desenvolvido ao longo do tempo, cuja difícil análise sugeriu a existência “de um aumento contínuo na ordem do sistema, seguindo uma instrução do ambiente”¹²⁸. De acordo com esta hipótese, a atividade influenciaria a “organização de neurônios e conexões pré-existentes no que diz respeito à interação com o mundo externo” (p. 329). Isto levou à conclusão de que “aprender é estabilizar combinações sinápticas pré-estabelecidas, e também significa *apagar as outras*” (Idem). O interesse dessas formulações, aplicadas transversalmente ao comportamento em cena, aparece evidentemente em pesquisas realizadas pela Antropologia Teatral e, mais tarde, pela etnocenologia. Se para Grotowski o ator é realmente “um homem que trabalha em público com seu corpo, oferecendo-o publicamente” (BARBA, 1965, p. 89), para a “teoria biológica de Barba”, como escreveu Claudio Meldolesi (1993, p. 345), “o teatro não progride linearmente, mas sim em zonas neutras, dentro das quais essa ou aquela linha de pesquisa pode ser estabelecida; transculturalidade é, então, a base para tornar-se teatral”; ou para Pradier, como resumido por Marco De Marinis (2012, p. 93), o comportamento cênico é concebido “como o resultado de uma *elaboração altamente especializada de faculdades e necessidades inatas*, determinadas geneticamente, baseadas em aprendizado cultural”¹²⁹.

¹²⁷ OTA, Barba, ISTA, b. 1, 263.

¹²⁸ Changeux, 1983, p. 329.

¹²⁹ De Marinis discutiu as teorias de Pradier com particular referência aos seus escritos do início da década de 1990 (PRADIER, 1990, p. 86-98).

5. Patologia social, emoções como sistemas complexos e comunicação

Os elos entre as artes cênicas, a psicologia e a ciência cognitiva se tornaram, no início dos anos 1980, o tema de uma nova linha de estudos, sobre a qual – como demonstra a evidência arquivística – Barba se manteve informado. Se Pradier havia sido anteriormente seu ponto de referência para a pesquisa científica, no campo cognitivo foi Peter Elsass, professor de psicologia clínica na Universidade de Copenhague, que ofereceu a oportunidade para uma troca oportuna e estimulante¹³⁰.

Dentro deste campo, Barba leu um artigo do neo-zelandês Glenn Daniel Wilson, da Universidade de Canterbury, intitulado *The psychology of performing arts* (A psicologia das artes cênicas) (WILSON, 1985)¹³¹, concentrando-se principalmente no quinto capítulo, *Social Processes in Theatre*¹³² (Processos sociais no teatro - p. 55-67). Partindo da premissa de que drama não é apenas ação, mas ação capaz de suscitar atenção no olhar do espectador, o capítulo examina como três categorias principais, indicadas pelo pesquisador como parte do evento em cena – criadores, performers, espectadores¹³³ – participam nesse mecanismo complexo. Independente do tipo de interesse que o teatro procura proporcionar, seja mais intelectual ou mais emocional, ele permanece, segundo Wilson, uma forma de interação social, cuja análise poderia chegar a um novo entendimento graças aos estudos cognitivos.

Em retrospecto, é interessante observar a atenção dada por Barba aos pontos deste artigo. Um tópico de interesse marcante é a observação instigante de Wilson, baseada em diversos experimentos conduzidos com grupos de crianças e adultos, de que o aprendizado é facilitado dentro de grupos grandes e sem restrições: “qualquer que seja a razão precisa, turmas grandes engendram algum tipo de energia social que promove a performance” (p. 61). Essa circunstância, tornada possível tanto pelo efeito “contagante”

¹³⁰ Entre os trabalhos de Peter Elsass, eu mencionaria seu artigo *La presenza assoluta. Uno spazio terapeutico per il teatro e per la psicologia* (A presença absoluta: um espaço terapêutico para o teatro e a psicologia), publicado em 2014, na revista *Teatro e Storia* (ELSASS, 2014, p. 437-52).

¹³¹ Segunda edição em 2002.

¹³² O capítulo contém discussões sobre aspectos cruciais como a “identificação”, “retorno da plateia”, “ritmo e aplauso”, “facilitação social”, “contágio emocional”, “contágio do riso”, “tosse social”, “conformidade e claqué”, e finalmente “sugestões de prestígio”.

¹³³ A prática de Wilson como barítono o levou a analisar as artes cênicas começando pelo funcionamento do mundo musical, no qual compositores e performers são frequentemente figuras separadas. Para ele, a performance tem três componentes (criadores, performers, espectadores), enquanto nas artes cênicas a condição essencial para que aconteça o teatro é considerada a existência de dois grupos distintos (atores-espectadores).

da atenção dos outros, quanto pela manutenção de atitudes socialmente compartilhadas, também é de potencial interesse para reuniões de teatro de grupo e sobretudo para a ISTA, cujo ensino poderia acomodar grupos maiores de pessoas do que era possível no teatro-laboratório. Por razões diversas, relativas ao que foram definidos como “efeitos de dissonância cognitiva”¹³⁴, Wilson (p. 61-62) reporta a descoberta (incontestada) de que a manutenção do interesse do usuário muitas vezes parecia proporcional ao seu gasto de dinheiro, sugerindo um paralelo curioso entre o teatro e a psicoterapia (em ambos os casos, uma das variáveis para a satisfação do paciente com o tratamento, ou dos espectadores com a performance, parecia ser a quantidade de dinheiro investido).

Processos de “contágio” entre atores e espectadores, dentro do próprio público, no contexto da performance teatral, se demonstraram fundamentais. Comparado com o que o teatro já havia adquirido com relação à ideia de contágio (desde Stanislavski até Artaud, entre os mais importantes)¹³⁵, Wilson trouxe uma nova abordagem científica-laboratorial externa ao palco. Após pesquisas pioneiras sobre emoções e expressões faciais pelo americano Paul Eckmann, Wilson (p. 62) notou nesta matéria a tendência comum dos indivíduos de mimetizar as expressões emocionais daqueles próximos de si, com repercussões similares no sistema nervoso. No caso específico do riso e do cômico, por exemplo, Wilson (p. 63) definiu o riso como um “processo social” e um “dispositivo de comunicação”, uma análise válida também, para as tosses normalmente ouvidas no teatro (“tossida social”), sinais sintomáticos, respectivamente, de desinibição social e tédio. Pesquisas acerca das emoções, foco de análise para novas tendências em biologia no fim da década de 1970, ofereceram reflexões estimulantes para o teatro. A familiaridade de Barba com Susana Bloch, cujo artigo de 1989 *Émotion ressentie, émotion recrée* (Emoção re-sentida, emoção recriada - BLOCH, 1989, p. 68-75) ele leu, insere-se neste contexto. De Arnheim, ele também recebeu, em julho daquele ano, em Saintes, um outro trabalho sobre “Efeitos ou padrões de emoções básicas: um método psicofisiológico para o treinamento de atores”. Neste caso era, então, uma questão de leituras subsequentes ao

¹³⁴ De acordo com a definição adotada em um estudo de referência para o campo por Brehm e Cohen de 1962, intitulado *Exploration in cognitive dissonance* e citado, entre outros, por Wilson.

¹³⁵ Para uma discussão concisa e construtiva da noção de contágio na ideia moderna do teatro, cf. Perrelli, 1993, p. 197: “o desafio de tantas oposições [...] não pode ser espetacularização superficial; mas antes é totalmente orientado em direção ao “contágio emocional”, uma expressão de Stanislavski, que poderia ter sido dita por Artaud. Se nós quiséssemos condensar em um só conceito a vasta pesquisa da ISTA, de Eugenio Barba, nós deveríamos reconhecer que é uma questão de um “gasto de energia” eufórico, capaz de conectar o ator ao espectador”.

que Barba já havia identificado no *Dicionário de Antropologia Teatral*, acerca das emoções: a tarefa do ator seria reconstituir, através de um processo de ativação de pelo menos cinco níveis “a complexidade da emoção, e não um sentimento vago” (BARBA; SAVARESE, 2011, p. 104)¹³⁶.

6. Sincronia interacional e capacidade cinestésica

No dossiê ISTA, da Coleção Barba no Odin Teatret Archives, há uma seção separada cobrindo a vasta extensão das leituras de Barba sobre sincronia interacional e cinésica. Ela contém temas aos quais Barba prestou enorme atenção – importantes para o trabalho do ator e para a percepção do espectador, mas também para o trabalho do diretor. Seu impacto pode ser visto em diversas áreas, incluindo as esferas das ações, do equilíbrio, da concepção dos exercícios, do ritmo e da relação entre ator e espectador. No *Dictionary of Theatre Anthropology* (BARBA; SAVARESE, 2011 p. 83) esta noção, apresentada juntamente com a teoria de Rudolph Arnheim sobre “Arte e percepção visual”, é introduzida como “a percepção interna através da sensibilidade muscular”. Mas, os materiais de estudo de Barba continuam muito mais literatura científica sobre o assunto e incluíam referências abundantes aos últimos estudos publicados naquela época.

Estes incluíam um estudo publicado em 1981 na *Journal of Nonverbal Behavior* (Revista sobre o comportamento não verbal) dos pesquisadores americanos John B. Gatewood e Robert Rosenwein¹³⁷. Eles rejeitaram particularmente a redução da sincronia interacional, recentemente promovida em estudos contemporâneos por McDowall (1978, p. 963-975) como mero “barulho”, previsível simplesmente dentro da interação social. Ao contrário, a tese inicial de Gatewood e Rosenwein era que o comportamento não verbal era um processo extremamente complexo, resultado de processos estratificados de organização temporal de unidades motoras relacionadas ao corpo (movimentos). Uma unidade de movimento/comportamento era definida registrando segmentos temporais,

¹³⁶ Em Barba e Savarese, 2006, p. 114, a emoção é definida como “um padrão complexo de reações a estímulos”, em cinco níveis: “uma mudança subjetiva”; “uma série de avaliações cognitivas”; “a manifestação de reações autônomas involuntárias”; “um impulso de reagir”; “a decisão sobre como se comportar”.

¹³⁷ Gatewood e Rosenwein, à época, eram afiliados ao Departamento de relações sociais, na Universidade de Lehigh na Pennsylvania, onde ambos são, atualmente, professores eméritos. Uma nota escrita à mão na segunda página do artigo indica que aquela cópia era endereçada a Wendy Leeds-Hurwitz, diretor do Centro de diálogo intercultural e professor emérito da Universidade de Wisconsin-Parkside.

observados pelos pesquisadores com números de quadros por segundo crescentes. Passando do tempo para o espaço, o comportamento não verbal era então analisado em busca de “princípios anatômicos” (GATEWOOD e ROSENWEIN, 1981, p. 14) cada vez mais detalhados: no nível máximo dessa análise (ou seja, no menor ponto de observação), era encontrada a “unidade processual”, entendida como “um conjunto de partes do corpo que (empiricamente) mudam e sustentam estados inertes umas com as outras por uma dada duração” (p. 15).

Estas unidades, agindo simultaneamente e com duração variável, deram origem ao que havia sido chamado de “fluxo de comportamento” (p. 12). Desde a década de 1960, alguns estudos científicos, realizados utilizando novos métodos de pesquisa, já haviam mostrado que seres humanos não apenas organizam a integração entre fala e movimento corporal de acordo com um princípio de autossincronia, mas também que esse processo é aplicado também na presença de outras pessoas, dando origem a formas de sincronia interacional. Então, em 1981, Gatewood e Rosenwein estavam estendendo ao corpo e ao movimento o que, na ciência, já havia sido comumente aceitado para o som (no campo do som, na realidade, o discurso é baseado numa espécie de interação humana, resultado de processos perceptivos auditivos). Ademais, o comportamento cinestésico do ouvinte parecia corresponder ao discurso do falante, de acordo com modelos disseminados de interação baseados em sincronia interacional, como já descoberto por Condon e Ogston (1966, p. 342 apud GATEWOOD e ROSENWEIN, 1981, p. 13). Estas conclusões abriram caminho para novas compreensões da função comunicativa do fenômeno do comportamento cinestésico, definido por Adam Kendon (1970, p. 101-125 apud GATEWOOD e ROSENWEIN, 1981, p. 17) como uma “linguagem corporal” autêntica. Começando por uma sinopse do debate científico especializado, estes eram alguns dos elementos nos quais Barba se concentrou com maior atenção em sua leitura, selecionando os pontos que mais lhe interessavam. Assim, ele sublinhou a expressão “dançando a dança do outro”, formulada pelos pesquisadores para definir aquela “imagem espelhada” (GATEWOOD e ROSENWEIN, 1981, p. 18) que parecia caracterizar o comportamento cinésico em relação àquele do falante, mesmo que não verbal.

Sua leitura de outro artigo, de William S. Condon e Louis W. Sander (1974), sobre a sincronia entre o movimento das crianças e a fala dos adultos, graças ao processo observável desde os primeiros dias após o nascimento, seguia as mesmas linhas. Neste

trabalho, Barba encontrou a confirmação do que se argumentava no artigo anterior sobre as ditas “unidades de comportamento” (p. 99) e a interação entre o movimento corporal e o ato da fala (ambos observáveis tanto no falante quanto no ouvinte), envolvendo diversas partes do corpo simultaneamente, mesmo na recepção. Fenômenos parecidos, imperceptíveis sob condições normais de comunicação, eram normalmente realizados por indivíduos de maneiras inconscientes, mas poderiam ser entendidos e analisados a nível laboratorial através da “segmentação microcinésica” (p. 100). Uma coisa surpreendente que surgiu deste tipo de análise foi a observação de que, em recém-nascidos, a correspondência entre fala e movimento era manifestada mais em ocasiões em que a criança já estava em movimento, e muito menos facilmente desde um estado de imobilidade. Este tipo de pesquisa revelou como o indivíduo, desde a infância, performa movimentos de acordo com padrões de movimento precisos, compartilhados com a organização de estruturas de fala típicas de sua própria cultura, antes de embarcar em uma aprendizagem autenticamente inconsciente, feita de processos de arrastamento sociobiológicos em milhões de repetições de formas linguísticas, que finalmente o levam a sua própria capacidade de expressão e comunicação. A existência demonstrada de uma sincronia entre o comportamento de adultos e crianças sugeria, finalmente – essa era a conclusão do autor – que a conexão entre seres humanos deveria ser estudada como uma expressão de participação que não é individual, mas sim coletiva em formas compartilhadas de organização. Esta consideração, além do fato por si só, resultou na típica nota marginal de Barba: “a conexão entre espectador e ator!” (p. 101)

7. Conclusão

Barba era um leitor atento de todos estes artigos, os quais eu brevemente discuti, e muitos outros. Com amplitude de interesses e curiosidade aguçada, como vimos, ele não hesitou em mergulhar em dissertações científicas e especializadas, em áreas aparentemente distantes do teatro, mas cujos pontos de interesse ele podia, mesmo assim, determinar e traçar com observação precisa. Ciência, consciência e conhecimento: no projeto unitário, não especialista de conhecimento de Barba, sobre o qual ele constrói a Antropologia Teatral como um edifício aberto, no qual instâncias culturais múltiplas e processos dialéticos coexistem, em direções diversas e às vezes inesperadas. Neste

sentido, a Antropologia Teatral oferece evidências do fato de que o teatro pode ser considerado através de associações setoriais, mas sem perder de vista a unidade cultural plural intrínseca que a fundamenta. Os livros de Barba constituem os pontos de pouso de um processo contínuo e inerente de conhecimento. No caminho fértil e vital traçado pela ISTA, a herança arquivística e pesquisa teórica não repudiam a artesanaria, mas realçam seu valor amplo, mesmo para além do teatro, rejeitando tentativas de compartimentalização. Não é nenhuma coincidência que em seu livro *The Paper Canoe* (A canoa de papel), Barba (1995, p. 38) fundamentou a Antropologia Teatral não apenas como conselhos sobre ética, mas como a sua premissa: o teatro, analisado com uma amplitude de interesse em direção à ciência, permanece para ele um processo humano e, finalmente, “transcendência” (BARBA, 1999, p. 21). Já que toda ação é transcendência, quando não é mais uma mera repetição de um movimento falso, a verdade é sempre buscada no além, a arte toca o eterno e é ela mesma o sentimento do sublime: é então uma transcendência desde a experiência, uma transcendência que é como um progresso e que pode ser investigada através de diversas abordagens. Arte e vida¹³⁸, por sua vez, são como subir uma escada, em que cada degrau é tanto o anterior quanto o próximo. Cada passo é uma pausa e um próximo passo – a forma do passo mais baixo e o material do próximo.

Referências

ALIVERTI, Maria Ines. *Jacques Copeau*. Laterza: Roma-Bari, 1997.

———. “Il percorso di un pedagogo”. In ALIVERTI, Maria Ines. *Jacques Copeau*. Artigiani di una tradizione vivente. L’attore e la pedagogia teatrale. Firenze: La Casa Usher, 2009 (p. 9-88).

BACH, Ellen. *Kreativitet i teori og praksis*. Gyldendal: København, 1972.

BARBA, Eugenio. “Theatre Laboratory 13 Rzedow”. *The Tulane Drama Review*, 9, n. 3, p. 153-65, (Spring) 1965.

———. *Alla ricerca del teatro perduto: una proposta dell’avanguardia polacca*. Venezia: Marsilio, 1965a.

¹³⁸ Cf. Barba, 2010, xvi: “há um ditado antigo: ars longa, vita brevis. A ideia de que a vida é breve depende de como nós a enxergamos. Que nosso apego à arte é longo é algo que nós não podemos mudar. E trabalhar apenas pela beleza do teatro não vale a pena”.

- . “First hypothesis”. *Théâtre International*, 16, 1, p. 94-100, January, 1981.
- . *Il Brecht dell’Odin*. Milano: Ubulibri, 1981a.
- . “Sapere e comprendere”. In: *Ricerca teatrale e diverso culturale*. Atti dei seminari internazionali 1 e 2. Trappeto, 8-11 maggio 1980 e 2-5 aprile 1981, special issue, Quaderni del laboratorio teatrale universitario diretti da Beno Mazzone, 3, p. 24-34, 1983.
- . *Beyond the Floating Islands*. New York: PAJ Publications, 1986.
- . “L’azione reale”. *Teatro e Storia*, 7, no. 2, p. 183-202, 1992.
- . *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*. Translated by Richard Fowler. London and New York: Routledge, 1995.
- . *Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland. Followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*. Aberystwyth/Trappeto: Black Mountain Press, 1999.
- . *Theatre. Solitude, Craft, Revolt*. Aberystwyth (Wales): Black Mountain, 1999a.
- , and Nicola Savarese. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London and New York: Routledge, 2005.
- . *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*. Bari: Edizioni di Pagina, 2014.
- . *La corsa dei contrari*. Bari: Edizioni di Pagina, (1981) 2019.
- . “Reflections. A document presented to participants at Reencuentro Ayacucho ’88” in Ian Watson et al., *Negotiating cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, p. 219-20. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002.
- . “Angelanimal. Tecniche sperdute per lo spettatore”. *Teatro e Storia* 27, p. 17-26, 2006.
- . *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*. Bari: Edizioni di Pagina, 2019.
- . “Dancing questions” *Journal of Theatre Anthropology* 1, p. 9-13, 2021.
- . “First hypothesis”. *Journal of Theatre Anthropology* 1, p. 45-51, 2021a.
- BARBA, Eugenio, and SAVARESE, Nicola. *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*. Oxon-New York: Routledge, 2006.
- . *The five continents of theatre. Facts and legends about the material culture of the actor*. Brill Sense: Leiden, Boston, 2019.
- BARON, J.-B. “Tonic Postural Activity and Motor Imagination”. *Agressologie* 13, p. 95-99, 1972.

BERARDINI, Sergio Fabio. “Magia e storia nel Mondo magico di Ernesto De Martino”. *Diapsalmata – Rivista di filosofia* 11, p. 6-11, 2009.

BERTHELOT, Monique. “Étude comparative de l’activité tonique posturale de sujets africaines et européennes en fonction de différents types de portage.” *Agressologie* 17, p. 95-101, 1976.

BLOCH, Susana. “Émotion ressentie, émotion recrée”. *Science et Vie*, 168 (Hors série). p. 68-75, 1989.

BORIE, Monique. “Eugenio Barba: una pedagogia per il teatro di gruppo”. *Materiali di lavoro* 3, p. 50-52, 1987.

CAMERON, C. “A theory of fatigue”. In *Man under stress: Proceedings of the ninth annual conference of the Ergonomics Society of Australia and New Zealand, held in the University of Adelaide, 24-25 August 1972*, edited by A.T. Welford, p. 67-82. London: Taylor and Francis (also published in *Ergonomics* 16, 5, p. 633-648, 1973).

CARRERI, Roberta. “Alcuni personaggi”. *Teatro e Storia* 20-21, p. 245-258, 1998-1999.

CHANGEUX, Jean-Pierre. *L’homme neuronal*. Paris: Fayard, 1983.

CHEMI, Tatiana. *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity: Odin Teatret and Group Learning*, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2017.

CONDON, William S.; OGSTON, William D. “Speech and body motion synchrony in the speaker-hearer”. In *Perception of language*, edited by David L. Horton, James J. Jenkins, p. 150-173. Columbus, OH: Merrill, 1971.

CONSOLINI, Marco. “Copeau and the Work of the Actor”. In *Commedia dell’Arte in Context*, edited by Christopher B. Balme, Piermario Vescovo and Daniele Vianello, p. 243-253. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

DANIÉLOU, Alain. *Yoga. Méthode de réintégration*. Paris: L’Arche, 1951.

DE KERCKHOVE, Derrick. “Écriture, théâtre et neurologie”. *Études Françaises* 18, 1, p. 109-128, 1982. DOI: [10.7202/036754ar](https://doi.org/10.7202/036754ar).

DELRIEU, Richard. “Voyage dans les hémisphères”, *Marsyas. Revue de pédagogie musicale et choréographique* 11, p. 69-80, 1979.

DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: La casa Usher, 1988.

———. *Il teatro dell’altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. Firenze: La casa Usher, 2012.

———. “Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfi e trasmutazioni”. *Teatro e Storia* 35, p. 353-79, 2014.

DE MARTINO, Ernesto. *Il mondo magico. Prolegomeni ad una storia del magismo*. Torino: Einaudi, (1948) 1958.

———. *Sud e magia*, a cura di Fabio Dei, Antonio Fanelli. Roma: Donzelli, (1959) 2015.

DE TORO, Fernando. “El Odin Teatret y Latinoamérica”. *Latin American Theatre Review* 22, n. 1, p. 91-7, 1988.

D’URSO, Tony TAVIANI, Ferdinando. *Lo straniero che danza. Album dell’Odin Teatret 1972/1977*. Torino: Cooperativa editoriale Studio Forma, 1977.

ELSASS, Peter. “La presenza assoluta. Uno spazio terapeutico per il teatro e per la psicologia”. *Teatro e Storia* 35, p. 437-52, 2014.

FALLETTI, Clelia. “I labirinti dell’ISTA 1996”. *Teatro e Storia* 18, p. 396-401, 1996.

GALIN, David. “Implications for Psychiatry of Left and Right Cerebral Specialization”. *Archives of General Psychiatry* 31, p. 572-583, 1974. DOI: [10.1001/archpsyc.1974.01760160110022](https://doi.org/10.1001/archpsyc.1974.01760160110022).

GANTCHEV, Gantcho N.; DRAGANOVA, N.; DUNEV, S. “The Role of Visual Information and Ocular Movements for the Maintenance of Body Equilibrium”. *Agressologie* 13, p. 55-60, 1972.

GATEWOOD, John B., ROSENWEIN, Robert. “Interactional synchrony: Genuine or spurious? A critique of recent research”. *Journal of Nonverbal Behavior* 6, p. 12-29, 1981. DOI: [10.1007/BF00987933](https://doi.org/10.1007/BF00987933).

GAZZANIGA, Michael S. “The split brain in man”. *Scientific American* 217, no. 2, p. 24-29, 1967.

GIACCHÈ, Piergiorgio. “Una equazione fra antropologia e teatro”. *Teatro e Storia* 17, p. 37-64, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. *Testi 1954-1998. Volume I. La possibilità del teatro 1954-1964*. Lucca: La Casa Usher, 2014.

———. *Towards a poor theatre*, edited by E. Barba, preface by Peter Brook, p. 27-53. Routledge: New York, 2002 (1964).

———. “The Theatre’s New Testament”. Interview by Eugenio Barba, In J. Grotowski, *Towards a poor theatre*, edited by E. Barba, preface by Peter Brook, p. 27-53. Routledge: New York, 2002 (1964).

GUARINO, Raimondo. “Appunti sull’Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia”. *Teatro e Storia* 35, p. 101-116, 2014.

GUSINDE, Martin. *Die Feuerland-Indiäner, I. Die Selk’nam*. Mödling (Wien): Verlag der internationalen Zeitschrift Anthropos, 1935.

HASTRUP, Kirsten. “Out of Anthropology: The Anthropologist as an Object of Dramatic Representation”. *Cultural Anthropology* 7, no. 3, p. 327-345, 1992.

———. ed. *The Performer’s Village. Times, Techniques and Theories at ISTA*. Graasten: Drama, 1996.

———. “The Making of Theatre and History (1996)”. *Teatro e Storia* 35, p. 409-419, 2014.

HOCKEN, Thomas Morland. “An Account on the Fiji Fire Ceremony.” *Transactions and Proceedings of the Royal Society of New Zealand* 31, p. 667-672, 1898.

KENDON, Adam. “Movement coordination in social interaction. Some examples described”. *Acta Psychologica* 32, p. 101-125, 1970. DOI: [10.1016/0001-6918\(70\)90094-6](https://doi.org/10.1016/0001-6918(70)90094-6).

KINSBOURNE, Marcel. “Mapping a behavioral cerebral space”. *International Journal of Neuroscience* 11, no. 1, p. 45-50, 1980.

KUHLMANN, Annelis. “In the shade we stumble. Theatre laboratory as a living archive”. *Mimesis Journal* 2, no. 2, p. 105-120, 2013.

KUHLMANN, Annelis, LEDGER, Adam J. “The Tree of Performance Knowledge: Eugenio Barba”. In *The Great European Stage Directors*. Volumen 5. Grotowski. Brook. Barba, edited by Paul Allain, p. 145-237. London: Methuen, 2018.

LABORIT, Henri. “Transcription de discours de Henri Laborit, ISTA Symposium, 25 Octobre 1980” in OTA, Fonds Odin Teatret, Series Activities, b. 44, 1980.

LYDIARD, Arthur. *Lob med Lydiard*. København: Corsarens Forlag, 1980.

MACLEAN, Paul. *A Triune Concept of the Brain and Behaviour*. Edited by T. J. Boag and D. Campbell. Toronto: University of Toronto Press, 1973.

MANCINI, L. “Reading for the ‘Flying House’. Barba’s early research towards theatre anthropology”, *Journal of Theatre Anthropology*, 1, 2021, p. 21-41, 2021.

MANCINI, Leonardo. “Through a scientific lens: at the ‘origins’ of theatre anthropology. In: *Journal of Theatre Anthropology*, n. 2 (2022). Fondazione Barba-Varley, p. 195-212, 2022. Disponível em: <https://jta.ista-online.org/issue/view/2/8>. Acesso em: 14/05/2024.

MASGRAU, Lluís. “La relazione dell’Odin Teatret con l’America Latina (1976-2001)”. *Culture Teatrali* 5, p. 101-124, 2001.

———. “La vision teatral cifrada en la obra escrita de Barba”. *Teatro e Storia* 35, p. 381-392, 2014.

———. “Eugenio Barba and traditional Asian theatres”, in E. Barba, *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques*, p. 7-36. Holstebro-Malta-Wrocław-London-New York: Icarus Publishing Enterprise-Routledge, 2015.

MCDOWALL, Joseph J. “Interactional synchrony. A reappraisal”. *Journal of Personality and Social Psychology* 36, no. 9, p. 963-975, 1978. DOI: [10.1037/0022-3514.36.9.963](https://doi.org/10.1037/0022-3514.36.9.963).

MCLEAN, Stuart. *Fictionalizing Anthropology. Encounters and Fabulations at the Edge of the Human*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

MELDOLESI, Claudio. “Sugli incontri del teatro con le scienze della psiche. Qualche riflessione”. *Teatro e Storia* 8, no. 2, p. 333-345, 1993.

NOTON, David; STARK, Lawrence. 1971. “Eye movements and visual perception”. *Scientific American* 224, p. 263-271, 1971.

ODIN TEATRET. 2019. “Eugenio Barba leaves the direction of the Nordisk Teaterlaboratorium”. March 29, 2019. Accessed October 22, 2020. <https://odinteatret.dk/news/eugenio-barba-leaves-the-direction-of-the-nordisk-teaterlaboratorium/>.

———. 2020. “The Barba Varley Foundation”. December 11, 2020. Accessed December 12, 2020. <https://odinteatret.dk/news/the-barba-varley-foundation/>.

PERRELLI, Franco. “Il problema del ‘manuale’ di storia del teatro”. In *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo. Atti dei Convegni Internazionali Torino, 22 marzo 1991; Alba, 8-10 novembre 1991*. Genova: Costa & Nolan, 1993.

———. *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell’Odin Teatret*. Bari: Edizioni di Pagina, 2005.

———. *Bricks to build a teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*. Bari: Edizioni di Pagina, 2013.

———. “Grotowski, la possibilità del teatro”. *Mimesis Journal* 3, no. 2, p. 137-143, 2014. (<https://doi.org/10.4000/mimesis.708>).

PRADIER, Jean-Marie. “Towards a Biological Theory of the Body in Performance”. *New Theatre Quarterly* 21, p. 86-98, 1990.

———. “L’énergie et l’intelligence du “off”, Henri Laborit (Hanoï, 21 novembre 1914 - Paris, 18 mai 1995)”. *Théâtre/Public* 126, p. 13-17, 1995.

———. “Dalle arti della vita alla vita come arte”. *Teatro e Storia* 17, p. 75-96, 1995a.

———. “Le docteur Henri Laborit. L’énergie et l’intelligence du «off»”. *Urgences* 14, p. 225-229, 1995b.

———. “Grotowski et la science”. In *L’anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, sous la direction de Jaroslaw Fret et Michel Maslowski. Paris: Éditions de l’Amandier, p. 163-180, 2013.

———. “Ethnoscénologie. Les incarnations de l’imaginaire”. *Teatro e Storia* 35, p. 421-436, 2014.

RASMUSSEN, Knud. *Intellectual culture of the Copper Eskimos*. Gyldendal: Copenhagen, 1932.

RIETTI, Francesca Romana. “I fogli dell’albero genealogico: Teatrets Teori og Teknikk”. *Teatro e Storia* 25, p. 257-269, 2004.

RISUM, Janne. “L’Acteur dans la savane – et sur scène. Un voyage dans l’univers conceptuel de l’ISTA”. *Journal of Theatre Anthropology* 1, p. 181-199, (1987) 2021.

RUFFINI, Franco. *La scuola degli attori. Rapporti della prima sessione dell’ISTA*. Firenze: La casa Usher, 1980.

———. “Scuola per attori”. *Teatro e Storia* 35, p. 347-352, 1981.

———. “Antropologia teatrale”. *Teatro e Storia* 1, 1, p. 3-23, 1986.

———. “Theatre Anthropology”. *Journal of Theatre Anthropology* 1, p. 71-83, 2021. DOI: [10.7413/2724-623X009](https://doi.org/10.7413/2724-623X009).

SAABY, Agnes. *Jernindustriens Fremtidsprojekt. Arbejdets Fysiske/Fysiologiske Belastning*, s.l. 1978.

SANTORO, Vincenzo. *Odino nelle terre del rimorso. Eugenio Barba e l’Odin Teatret in Salento e Sardegna (1973-1975)*. Roma: Squilibri, 2017.

SAVARESE, Nicola. *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*. Firenze: La casa Usher, 1983.

———. “Avventure di un dizionario. Note dedicate a Nando Tavian con l’aiuto di Angelo Greco”. *Teatro e Storia* 35, p. 393-408, 2014.

SCHINO, Mirella. “Breve storia dell’Odin Teatret e dei suoi spettacoli”. In E. Barba, *Il prossimo spettacolo*, edited by M. Schino, p. 115-236. L’Aquila: Textus, 1999.

———. “Un gusto per la vita”. *Teatro e Storia* 25, p. 105-115, 2004.

———. “Building the archives of a theatre-laboratory”. *Studia UBB Dramatica* 59, 1, p. 415-423, 2014.

- . *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*. Roma: Bulzoni, 2015.
- . “Spettatore, spettatori, pubblico”. *Mimesis Journal* 7, no. 2, p. 123-144, 2018. (<https://doi.org/10.4000/mime-sis.1539>).
- . *Alchemists of the stage. Theatre laboratories in Europe*. Translated by Paul Warrington. Routledge: London, 2020.
- SKEEL, Rina, ed. *The Tradition of ISTA*. Londrina: FILO/Universidade Estadual de Londrina, 1994.
- ŠIROKOGOROV, Sergej Michajlovič. *The Psycho-Mental Complex of the Tungus*. London: Kegan Paul, 1935.
- TAVIANI, Ferdinando. “L’énergie de l’acteur comme prémisse”. *Bouffonneries* 15/16, p. 23-32, 1987.
- . “Premessa cubana. Il ‘romanzo che non c’è’ e le ‘opere scelte’ di Eugenio Barba”. *Teatro e Storia* 25, p. 117-155, 2004.
- THOMSON, Basil. *South Sea Years*. Edinburgh and London: Blackwood, 1894.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- VARLEY, Julia. *Notes from an Odin actress. Stones of water*. London: Routledge, 2011.
- . “ISTA – A tale of transitions/ ISTA – Un racconto di transizioni”. In *Thinking with the feet/ Pensare con i piedi*, p. 46-77. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 2017.
- WATSON, Ian. “Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba’s Odin Teatret”. *Asian Theatre Journal* 5, no. 1 (Spring), p. 49-60, 1988.
- . *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Bristol: Taylor & Francis, (1993) 2016.
- . “The Third Theatre: a legacy of independence”. In Ian Watson et al., *Negotiating cultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, p. 197-220. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002.
- WILSON, Glenn. *The psychology of performing arts*. London: Croom Helm, 1985.
- WINEARIS, Jane. “Posture. Its function in efficient use of the human organism as a total concept”. *Agressologie* 13, p. 99-101, 1972.

Referências em português

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 1, jan-jun 2024

BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral. Tradução Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio. Terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia (seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba). Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBA, Eugenio. Teatro: Solidão, Ofício, Revolta. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina Editora, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia Teatral. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Organização Eugenio Barba. Prefácio Peter Brook. Tradução Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina Editora, 2011.

SCHINO, Mirella. Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa. Tradução Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VARLEY, Julia. Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina Editora, 2010.

VARLEY, Julia. ISTA – uma narração de transições: carta aberta aos participantes e à equipe da XV sessão da ISTA, Albino (Itália), 2016. Tradução Ricardo Gomes. Ephemera - Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, v. 1, n. 1, p. 69-79, 22 dez. 2018.