



Culturalismo e Reapropriação Conceitual, o Inevitável Paradoxo da ISTA

Raphaëlle Doyon¹

¹Université Paris 8 – Paris, França

RESUMO – Culturalismo e Reapropriação Conceitual, o Inevitável Paradoxo da ISTA – O artigo estuda o movimento duplo, característico da ISTA e das instituições culturais europeias que, nos anos 1970, revelaram as artes cênicas asiáticas aos atores euro-americanos. Nos países de origem, a transmissão era feita a longo prazo através da imitação dos mais velhos. Os mestres (chamados *gurus*) nem sempre procuravam explicitar verbalmente seu conhecimento tácito. Nas demonstrações técnicas para o público ocidental e nas oficinas curtas para os alunos europeus, os professores modificaram o processo de aprendizagem, incluindo indicações verbais em uma língua estrangeira. Ao traduzir e transmitir seu *savoir-faire* tácito, os performers também transformam sua prática?

Palavras-chave: **Sanjukta Panigrahi. ISTA. Transmissão. Técnica Corporal Tradicional Codificada. Etnolinguística.**

ABSTRACT – Culturalism and Conceptual Reappropriation, the Inevitable Paradox of ISTA – The article looks at the dual movement of ISTA and European cultural institutions which, in the 1970s, have introduced Asian performing arts to Euro-American performers. In the countries of origin, transmission took place over a long period of time by imitating the elderly. The masters (called *guru*) did not always try to explicit verbally their tacit knowledge. In technical demonstrations for Western audiences and short-term apprenticeships for European students, teachers have changed the learning process: they have added verbal instructions in a language that is not theirs. By translating and transmitting their tacit know-how, do performers transform their practice?

Keywords: **Sanjukta Panigrahi. ISTA. Transmission. Traditional Codified Body Technique. Ethnolinguistic.**

RÉSUMÉ – Culturalisme et Réappropriation Conceptuelle, l'Inévitable Paradoxe de l'ISTA – L'article examine le double mouvement propre à l'ISTA et aux institutions culturelles européennes qui, dans les années 1970, ont fait connaître les arts de la scène asiatiques aux acteurs euro-américains. Dans les pays d'origine, la transmission se faisait sur une durée longue par imitation des aînés. Les maîtres (dit *guru*) ne cherchaient pas toujours à expliciter verbalement leur connaissance tacite. Dans les démonstrations techniques pour le public occidental et les stages d'apprentissage de courte durée réservés aux élèves européens, les enseignants ont modifié le processus d'apprentissage: ils ont ajouté des consignes verbales dans une langue qui n'est pas la leur. En traduisant et en transmettant leur savoir-faire tacite, les performeurs transforment-ils leur pratique?

Mots-clés: **Sanjukta Panigrahi. ISTA. Transmission. Technique Corporelle Traditionnelle Codifiée. Ethnolinguistique.**

Introdução

Os trópicos das artes cênicas não são tristes. Eles são atravessados por um movimento duplo e contraditório. De um lado, os ocidentais curiosos, maravilhados pelo exotismo das artes distantes, buscaram importar formas inalteradas. De outro lado, a própria importação destas formas modificou não apenas os contextos e modalidades das representações cênicas, mas também os modos de aprendizado. Em um primeiro momento, pretendo mostrar que a iniciativa de preservação, e em seguida a institucionalização, das artes cênicas tradicionais extraeuropeias, inscrevem-se em um contexto intelectual e político que, a partir dos anos 1950, tanto em antropologia quanto nas artes cênicas, valoriza a noção de autenticidade, um critério essencial da convenção de 1972 da UNESCO para a “preservação do patrimônio comum da humanidade” (Aikawa-Faure, 2009)¹. Para tanto, baseio-me em experiências francesas, mas, sobretudo, na experiência de Eugenio Barba, que, na segunda metade do século XX, foi em busca das artes tradicionais asiáticas e, seduzido por elas, importou-as para a Europa. Suas viagens e observações, e o desenvolvimento de uma reflexão sobre o jogo do ator eurasiático, são próprios de uma curiosidade geracional em busca de uma arte Outra. Em um segundo momento, abordo a *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), uma escola de atores intercultural, intermitente e itinerante, fundada em 1980 por Eugenio Barba, e a maneira como a teoria ligada a ela, a Antropologia Teatral, redefine em um vocabulário sincrético as formas performativas autênticas que ela se propõe a descrever. A ISTA acolhe mestres indianos, japoneses, chineses e balineses; ela é um espaço de observação e de transmissão de formas ditas tradicionais da Ásia na Europa. Ela representa, assim, um laboratório singular de observação e compreensão dos processos de tradução de uma cultura performativa (indiana, balinesa, japonesa, no caso) em outra (a da Antropologia Teatral).

Acolher as Culturas Inalteradas

Claude Lévi-Strauss escreveu que a antropologia era “uma tentativa dos colonizadores de redimir-se face aos colonizados” (Lévi-Strauss 1965, p. 350 apud Borie, 1989, p. 11)². Isso pode explicar por que uma geração inteira de antropólogos tenha privilegiado épocas e lugares longínquos, uma atitude culturalista que constituiu uma primeira abordagem do Outro. Ja-

mes Clifford observa isso em seu livro *Malaise dans la culture – L’Ethnographie, la littérature et l’art au 20^e siècle*: Marcel Griaule privilegia o passado dos Dogons face às mestiçagens da modernidade; Margaret Mead evitou os melanésios cristãos; Malinowski, nas ilhas Trobriand, foi cativado pelas culturas ameaçadas (Clifford, 1996, p. 231 e seguintes). Essa atitude consistia em associar de maneira espontânea um grupo cultural unitário (uma tribo, um povo) e seu território, um hábito etnológico criticado a partir dos anos 1980 pelos antropólogos da desterritorialização e da globalização, para os quais as culturas, as identidades e as pessoas sempre foram móveis e não fixas em um território (Gupta; Ferguson, 1997).

Paralelamente, a partir dos anos 1950, época na qual Claude Lévi-Strauss escreve *Race et Histoire* (1952), um ensaio contra o racismo redigido a pedido da UNESCO, diversas personalidades do teatro manifestam um forte desejo de se inspirar em artes Outras. Assim como os antropólogos culturalistas, movidos por um espírito de preservação, essas pessoas procuram conhecer localmente, e mais tarde trazer para a Europa, formas de arte performática isentas de qualquer contaminação pelo modelo europeu. Essas iniciativas pessoais, esparsas em um primeiro momento, dão lugar à criação de instituições interculturais. Os nomes a seguir permitem observar a amplitude de tal fenômeno cultural. O *Institut International du Théâtre* [Instituto Internacional do Teatro] foi fundado em 1948 em Praga, por iniciativa da UNESCO, com a intenção de “colocar um freio nos horrores da guerra” e de “favorecer a compreensão internacional” (Darcante, 1985, p. 196-197)³, conforme escreve Jean Darcante, ator, diretor e primeiro secretário geral do *Institut International du Théâtre*. Em 1954, em Paris, graças à iniciativa conjunta de Armand-Maistre Julien, de Claude Planson e do *Institut International du Théâtre*, foi criado o festival internacional de arte dramática. Três anos depois ele dá origem ao *Théâtre des Nations*, o qual tem, como uma das suas missões, ir em busca dos teatros chamados tradicionais. Milena Salvini frequenta a universidade do *Théâtre des Nations*, fundada em 1961. Ela é seduzida pelas danças indianas apresentadas no museu Guimet e, depois disso, parte para a Índia para tornar-se a primeira mulher europeia praticante de Kathakali. Em 1975 ela cria o centro Mandapa. Chérif Khaznadar, por sua vez, que também estudou na universidade do *Théâtre des Nations*, na qual assiste a um seminário Oriente-Occidente, organizado em junho de 1964 pelo *Institut International du Théâtre*, diz ter “contraído uma espécie

de vírus que [o] leva a criar” (Khaznadar apud Aslan, 2009, p. 281)⁴ em 1974, quando foi diretor da *Maison de la Culture de Rennes*, o Festival de artes tradicionais, juntamente com Françoise Gründ⁵. Ele traz, para esse festival, formas performáticas que havia descoberto pelo mundo em congressos, encontros e missões realizadas para a UNESCO. Em 1983, com o apoio do Ministro da Cultura Jack Lang, ele funda a *Maison des Cultures du Monde* em Paris, cujo sucesso pode ser medido pelo seu festival, o *Festival de l’Imaginaire*, criado em 1997 e acolhido em espaços importantes como a ópera Bastilha, o *Théâtre de la Ville* ou o auditório do museu do Louvre.

O conjunto dessas iniciativas responde ao desejo de entrar em contato com outros lugares, por parte de uma geração inteira cuja atitude situa-se na continuidade da política do pós-guerra, que pretende instaurar um diálogo entre as culturas e relativizar os valores de um ocidente tecnológico.

O Exemplo de Eugenio Barba

Quando, em 1963, Eugenio Barba atravessa a Turquia, o Irã e o Paquistão para ir à Índia em busca do teatro indiano tradicional, ele procura aquilo que teria resistido ao tempo, o que o antropólogo Johannes Fabian chama “a timeless knowledge” (Fabian, 1990, p. 7). Eugenio Barba parece ignorar a iniciativa de reconstrução do patrimônio indiano após a independência. Mais tarde, apenas, seus textos fazem menção ao “perfume” tradicional da dança Odissi (Barba, 1998, p. 6) ou de outras formas indianas. É possível observar que as ações de reconstrução de um patrimônio nacional indiano encontram o culturalismo orientalista dos homens de teatro ocidentais. Eugenio Barba afasta-se sistematicamente de qualquer forma híbrida de teatro que misture tradição indiana e tradição textual britânica; ele surpreende-se com a proliferação de sincretismos (Barba, 2000, p. 80). Na época da colonização, o teatro inglês, ensinado nas escolas e apresentado em espetáculos, fazia parte de um processo de aculturação. “O projeto colonial não se reduzia a um simples dispositivo econômico-militar”, como escreveu Achille Mbembe, ele era apoiado por “infraestrutura[s] discursiva” e imaginativa, que tornam o colonialismo “uma violência [...] tanto epistêmica quanto física” (Mbembe, 2006)⁶.

No Kerala, na primeira instituição pública em prol da preservação e da promoção das artes tradicionais, o *Kerala Kalamandalam*, Eugenio Barba

descobre o Kathakali e torna-se um dos primeiros observadores europeus a descrever suas técnicas de treinamento. Essa Ásia hierática torna-se para ele uma fonte de inspiração e um modelo de comportamento ideal. Em 1976, ele funda, com o apoio de Jean Darcante e do *Théâtre des Nations*, o *Tiers Théâtre*, movimento comunitário e contestatório que reúne diversos grupos de teatro independentes. Na onda *flower power* da Guerra do Vietnã, das antitaduras, das reivindicações pós-coloniais e dos movimentos feministas, as sessões do *Tiers Théâtre*, em Belgrado (1976) e em Bérghamo (1979), organizam oficinas com performers de Kathakali, de Nô e de Topeng. Alguns anos mais tarde, surge a vertente teórica do *Tiers Théâtre*, uma disciplina eurásiana e transcultural das artes cênicas, a Antropologia Teatral. Essa teoria prática revela a polaridade estruturalista de sua época: identificar as diferenças, mas também enfatizar ou produzir semelhanças entre as culturas cênicas.

Em Busca do Autêntico

A busca de práticas performativas autênticas, pitorescas, autóctones, inalteradas, segue o mesmo tipo de configuração intelectual de Bronisław Kasper Malinowski, Margaret Mead, Marcel Griaule ou Claude Lévi-Strauss. Eles percebem os seres e as comunidades humanas como eram em outras épocas, como se as hibridações, as migrações, as influências e a colonização tivessem produzido apenas transformações superficiais. A visão idílica que Margaret Mead tem da sexualidade da cultura samoana, o encanto de Eugenio Barba pelo Kathakali e pelas formas tradicionais asiáticas, demonstram um desejo compartilhado de recuperar uma cultura e um patrimônio intangível que os colonizadores, nas décadas anteriores, haviam apagado das comunidades. Eugenio Barba, Chérif Khaznadar, Jean Darcante, Milena Salvini, ficam impressionados por artes cênicas cuja aprendizagem necessita muitos anos de trabalho comum entre Mestres e discípulos – no mesmo momento em que Claude Lévi-Strauss descreve as sociedades autênticas como sociedades baseadas em relações concretas entre os indivíduos. Mas essas formas espetaculares também exaltam a presença física, a dança e o canto, na contramão da concepção por vezes considerada racionalista e logocêntrica do teatro como encenação de um texto, cuja transmissão não necessita da presença do outro. As partituras codificadas da Ásia são transmitidas pela repetição de exercícios cotidianos. Tratados como

o *Nâtya-shâstra*, que estabelece absolutamente todas as regras da prática, embasam e acompanham essa transmissão em ação de mestre a discípulo. O patrimônio teatral euro-americano, ao contrário, é transmitido pelo texto de teatro que o diretor ou a diretora é livre para interpretar, sendo as didascálias as únicas indicações dadas pelo autor ou pela autora da peça sobre as ações dramáticas, físicas ou vocais.

Essa tentativa, às vezes consciente, de redimir-se dos colonizadores face aos colonizados também é uma redenção da mente em relação ao corpo, bem como da materialidade do escrito em relação à imaterialidade do oral. As noções de autenticidade (presença corporal; transmissão tácita e oral), contra as de inautenticidade (escrito; transmissão a distância), surgem para reparar os danos causados às formas tradicionais durante a colonização. O nível de tecnicismo e a sofisticação das artes cênicas orientais são uma afronta à referida inautenticidade da sociedade ocidental e de suas artes cênicas. Resta entender a atração exercida pela extrema codificação oriental. Tratados ancestrais, como o *Nâtya-shâstra* ou *La Tradition secrète du Nô*, são testemunhas de uma tradição erudita, de uma concepção de arte que não é associada de forma espontânea às formas performativas vindas do continente africano, aparentemente exuberantes e cujo aspecto codificado e técnico foi revelado apenas mais tarde, em 1958, quando Roger Bastide, Alfred Métraux e Michel Leiris publicam suas obras. Não é uma surpresa que, em uma época em que a fisicalidade das performances orientais invade os palcos ocidentais, o corpo reencontrado torne-se um tema de história (Georges Canguilhem, Michel Foucault).

Transmissão das Formas Tradicionais Asiáticas na *International School of Theatre Anthropology* (ISTA)

As sessões da ISTA, que ocorrem aproximadamente a cada dois anos desde 1980, colocam o corpo ao trabalho, tanto na organização da vida comunitária cotidiana (dormitórios de estudantes, refeições coletivas em silêncio, cantos coletivos ao amanhecer) quanto nos períodos de trabalho, com os performers vindos da Ásia e de outros continentes. Na ISTA, existem duas formas para que os performers transmitam seu *savoir-faire*:

– demonstrações técnicas apresentadas por Eugenio Barba diante do grande público de sua escola, composto por teóricos e praticantes do teatro;

– cursos práticos de cerca de duas horas, ministrados por mestres asiáticos ou americanos.

O contexto de ensino dessas práticas (durações curtas, destinadas a um público de não-iniciados, em uma cultura distante) difere das modalidades educativas tradicionais. Os mestres orientais receberam um ensino precoce, que consiste principalmente em imitar os mais velhos e o Mestre em silêncio, sem que nenhuma explicação técnica seja dada. Passar de um contexto pedagógico tradicional a um contexto euro-americano, que condensa a transmissão de conhecimentos corporais adquiridos durante anos de experiência, supõe um trabalho de tradução do processual ao verbal, mas também uma tradução da língua de origem, na qual a aprendizagem motora é habitualmente realizada e pensada, a uma língua-alvo, na qual o performer explica ou ensina sua técnica.

A célebre dançarina, Sanjukta Panigrahi, que, com seu guru Kelucharan Mahapatra, contribuiu para o renascimento da dança Odissi, estava familiarizada com esse exercício de tradução: desde os anos 1970 ela foi a embaixadora da dança Odissi na Ásia, na Europa, nos Estados Unidos e na Austrália. Descoberta em um filme Super 8 de Chérif Khaznadar, em visita a Eugenio Barba em 1976 para mostrar-lhe sua coleção de patrimônio imaterial, ela se tornou sua colaboradora desde a primeira sessão da ISTA em 1980 até sua morte em 1997⁷. Em suas entrevistas, ela menciona a maneira como o ensino e a abordagem analítica das sessões da ISTA modificaram os valores culturais ligados à sua arte, inclusive o do *guru-shishya* (relação Mestre-discípulo), que envolve uma transmissão espiritual em ação de mestre a aluno. Ela também explica que as questões técnicas de Eugenio Barba, às quais inicialmente ela tinha dificuldade em responder, sobre a amplitude de um *plié* ou a ativação de algum membro que parecia inativo em uma posição específica, permitiram-lhe ensinar um conhecimento tácito que, ao que parece, ela não tinha o hábito de explicar até então. Tanto suas explicações da linguagem corporal quanto as das sequências narrativas da dança Odissi lembram as iniciações dos dançarinos indianos em turnê pela Europa a partir dos anos 1920 (Decoret-Ahiha, 2006). Pouco a pouco, Sanjukta Panigrahi habituou-se a desconstruir as formas de sua dança Odissi. Ela reconhece, nessa desconstrução, um exercício com o qual estava já acostumada graças à reconstrução da dança Odissi como patrimônio nacional (Chatterjee, 2004). “Progressivamente, ela diz, eu amadureci com as técnicas da IS-

TA e eu comecei a sentir meus membros, meu corpo...” (Panigrahi, 2002, p. 69)⁸.

Durante as demonstrações públicas da ISTA, Eugenio Barba aponta os procedimentos em ação na qualidade de presença cênica dos performers asiáticos ou de seus atores. Ele faz referência às regras de comportamento extracotidiano que baseiam essa qualidade de presença, entre as quais o equilíbrio precário, os princípios de oposição, a utilização da coluna vertebral, a coexistência no corpo do ator de pontos de tensão e pontos de relaxamento. Ele transpõe assim o vocabulário da Antropologia Teatral às práticas dos performers. Nesse sentido, ele “disciplina semanticamente” (Lenclud, 1995, p. 153) as práticas “autênticas” encontradas na Ásia. Entre os *princípios-que-retornam* estabelecidos por Eugenio Barba, comuns aos performers asiáticos e europeus, encontra-se o *sats*. Trata-se de uma atitude de preparação da ação, o equivalente do *otkaz* de Meyerhold ou do recuo do animal antes de atacar ou defender-se. Segundo Eugenio Barba, o *sats* pode ser encontrando tanto no *plié* da dança clássica quanto nas posturas de base dos atores orientais e ocidentais. Ao guiar o olhar dos observadores das demonstrações da ISTA sobre a presença do *sats* em uma forma cênica qualquer, Eugenio Barba induz sua identificação. De forma mais geral, ele estimula o público e os performers a identificar os princípios pré-expressivos. Através de tal nominalismo ativo, e o próprio fato de sugerir a filiação das técnicas dos atores de Nô, de Kabuki, de Kathakali, de Topeng, de Barong, dos teatros experimentais europeus e americanos, aos princípios da Antropologia Teatral, Eugenio Barba talvez seja mais um produtor do que um observador da cultura pré-expressiva (sobre a etnografia não como observação, mas como produção de uma cultura, ver Bazin, 1996, p. 344). Note-se que os termos da Antropologia Teatral para nomear e analisar as práticas cênicas vêm, em grande parte, das “tradições” asiáticas: *natyadharmi* (termo indiano que indica o comportamento de uma pessoa na dança), *koshi* (termo do Kabuki que designa a energia dos quadris imóveis durante a caminhada), e outros termos como “o balinês *taksu*, *virasa*, *chikara*, *ba*; o chinês kung-fu, *shun toeng*” (Barba, 1993, p. 34)⁹, idioletos com significados não-imediatos, para os quais Eugenio Barba estabelece uma espécie de equivalência estipulativa.

Ao contrário, em entrevistas realizadas após as primeiras experiências da ISTA, certos performers asiáticos, como Katsuko Azuma, dançarina de Nihon Buyo, e I Made Pasek Tempo, dançarino de Topeng e de Baris, sali-

entaram as diferenças fundamentais, inclusive rítmicas, entre suas práticas (Ruffini, 1982, p. 70-77). Patrice Pavis menciona uma “[...] autossugestão destes artistas, movidos pela tentação de descrever seus trabalhos (o que, aliás, eles nunca fazem em suas culturas) com as categorias da antropologia teatral que lhes são propostas” (Pavis, 1995, p. 19)¹⁰. Durante esses encontros da ISTA, os performers adaptam-se às exigências de Eugenio Barba e procuram satisfazê-lo. Eu mesma pude observar, durante uma sessão da ISTA, que uma dançarina de Topeng acabou confortando Barba em sua posição, ao pronunciar a palavra *energia*. Depois, ela explicou que não se tratava exatamente desse termo. Pode ocorrer que os artistas, durante as sessões públicas da ISTA, de fato definam suas práticas pelos termos da Antropologia Teatral. Esse eventual ajuste torna-se uma definição provisória e uma ferramenta transcultural útil para os atores e atrizes euro-americanos. Quanto aos performers asiáticos, as técnicas corporais modelaram seus corpos durante anos de aprendizado e de prática de forma mais durável que as sessões ocasionais da ISTA poderiam fazer. A maioria deles explica que a transmissão de seu *savoir-faire* nas demonstrações e oficinas da ISTA permitiu-lhes destacar suas heranças, objetivar seus conhecimentos incorporados, especificar suas técnicas corporais através da necessidade de explicá-las – ou seja, enriquecer suas experiências sensório-motoras – e, finalmente, ensinar em diversos tipos de contextos pedagógicos, inclusive em seus países de origem.

A *International School of Theatre Anthropology* e outros órgãos que importam e organizam o ensino das formas performativas ditas tradicionais, pelo próprio fato da transmissão, alteram uma dita autenticidade dessas práticas, critério que estava na base de suas abordagens de importação. Ao criar a *International School of Theatre Anthropology*, espaço de aprendizagem e de divulgação, Eugenio Barba ajustou parcialmente certas tradições inalteradas à sua teoria cênica, a Antropologia Teatral. Mas a característica própria ao patrimônio não é ser transmitido? Os fenômenos de contágio e de hibridação, que Eugenio Barba ou Chérif Khaznadar ignoraram parcialmente, não estão no centro dos processos de importação e de transmissão pelos quais eles trabalharam? Os praticantes de artes cênicas, vindos da Índia e de outros lugares, também foram alimentados por esses encontros interculturais, eles adaptaram suas práticas a novos contextos, colaboraram entre eles e viajaram conforme os encontros realizados. Assim, eles divulgaram um patrimônio imaterial que era, ao mesmo tempo, estável pela sua institucionaliza-

ção e móvel por ser “atravessado e trabalhado de dentro para fora” (Laplantine, 1999, p. 32)¹¹ por essas experiências interculturais de tradução e de transmissão.

Notas

- ¹ Nota do tradutor: na versão em francês “sauvegarde du patrimoine commun de l’humanité”.
- ² Nota do tradutor: na versão em francês “une tentative de rachat des colonisateurs vis-à-vis des colonisés”.
- ³ Nota do tradutor: na versão em francês “mettre un frein aux horreurs de la guerre” e “de favoriser la compréhension internationale”.
- ⁴ Nota do tradutor: na versão em francês “contracté une sorte de virus qui [l]’amène à créer”.
- ⁵ Ver os depoimentos de M. Salvini e C. Khaznadar, realizados por Odette Aslan (2009, p. 280-281).
- ⁶ Nota do tradutor: na versão em francês “Le projet colonial n’était pas réductible à un simple dispositif militaro-économique”, “infrastructure[s] discursive” e “une violence [...] aussi bien épistémique que physique”.
- ⁷ Esta informação me foi dada por Chérif Khaznadar durante uma entrevista informal em 2006.
- ⁸ Nota do tradutor: na versão em francês “Progressivement, dit-elle, j’ai grandi avec les techniques de l’ISTA, et j’ai commencé à sentir mes membres, mon corps...”.
- ⁹ Nota do tradutor: na versão em francês “le balinais *taksu*, *virasa*, *chikara*, *ba*; le chinois kung-fu, *shun toeng*”.
- ¹⁰ Nota do tradutor: na versão em francês “autosuggestion de ces artistes qui peuvent être tentés de décrire leur travail (ce que par ailleurs ils ne font jamais chez eux) avec les catégories de l’anthropologie théâtrale qui leur sont proposées”.
- ¹¹ Nota do tradutor: na versão em francês “traversé et travaillé du dedans”.

Referências

AIKAWA-FAURE, Noriko. La convention de l’UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine immatériel et sa mise en œuvre. **Internationale de l’Imaginaire**, série *Le Patrimoine immatériel à la lumière de l’Extrême-Orient*, Paris, Babel, Maison des Cultures du Monde, n. 24, p. 13-63, 2009.

- ASLAN, Odette. **Paris, Capitale mondiale du théâtre, Théâtre des Nations**. Paris: CNRS, 2009.
- BARBA, Eugenio. **Le Canoë de Papier**. Lecture: Bouffonneries, 1993. [1992].
- BARBA, Eugenio. In Memory. Sanjukta Panigrahi: 1944-1997. **TDR**, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, v. 42, n. 2, T158, Summer 1998.
- BARBA, Eugenio. **Terre de Cendres et Diamants**. Saussan: L'Entretiens, 2000. [1998].
- BASTIDE, Roger. **Le Candomblé de Bahia (rite nagô)**. Paris: La Haye; Mouton & Co., 1958.
- BAZIN, Jean. Interpréter ou décrire. Notes critiques sur la connaissance anthropologique. In: REVEL, Jacques; WACHTEL, Nathan (Coord.). **Une École pour les Sciences Sociales de la VI^e Section à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales**. Paris: Cerf/EHESS, 1996. P. 331-347.
- BORIE, Monique. **Antonin Artaud**. Le Théâtre et le retour aux sources, une approche anthropologique. Paris: Gallimard, 1989.
- CHATTERJEE, Ananya. 'Contestations. Constructing a Historical Narrative for Odis-si'. In: CARTER, Alexandra (Ed.). **Rethinking Dance History, A reader**. London; New York: Routledge, 2004. P. 143-156.
- CLIFFORD, James. **Malaise dans la culture – L'ethnographie, la littérature et l'art au 20^e siècle**. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996. [1988].
- DARCANTE, Jean. **Théâtre, La Grande aventure**. Paris: Sorbier, 1985.
- DECORET-AHIHA, Anne. L'exotique, l'ethnique, et l'authentique. Regards et discours sur les danses d'ailleurs. **Civilisations**. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines, *Musiques 'populaires'*, Bruxelles, v. LIII, n. 1/2, p. 149-166, 2006.
- FABIAN, Johannes. **Power and Performance: ethnographic explorations through proverbial wisdom and theater in Shaba, Zaire**. Madison: University Of Wisconsin Press, 1990.
- GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Discipline and practice: 'the field' as site, method and location in anthropology. In: GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. **Anthropological Locations**. Berkeley: University of California Press, 1997. P. 1-46.
- LAPLANTINE, François. **Je, nous et les Autres**. Paris: Le Pommier-Fayard, 1999.
- LEIRIS, Michel. **La Possession et ses Aspects Théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar**. Paris: Plon, 1958.

LENCLUD, Gérard. L'illusion essentialiste. Pourquoi il n'est pas possible de définir les concepts anthropologiques. **L'Ethnographie**, CXXXVI^e année, tome XCI, 1, n. 117, p. 147-166, 1995.

MBEMBE, Achille. 'Qu'est-ce que la pensée postcoloniale?'. **Esprit**, n. 12, 2006. Disponível em: <<http://www.eurozine.com/articles/2008-01-09-mbembe-fr.html>>. Consultado em: 1^o de fevereiro de 2019.

MÉTRAUX, Alfred. **Le Vaudou Haïtien**. Paris: Gallimard, 1958.

PANIGRAHI, Sanjukta. Odissi and the ISTA dance: an interview with Sanjukta Panigrahi. In: WATSON, Ian et al. **Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the intercultural debate**. Manchester; New York: Manchester University Press, 2002.

PAVIS, Patrice. Un Canoë à la dérive?. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 126, p. 18-25, nov./déc. 1995.

RUFFINI, Franco. Improvisation, Anthropologie Théâtrale. **Bouffonneries**, Institut Européen de l'Acteur, n. 4, p. 70-77, janv. 1982.

Raphaëlle Doyon é professora no departamento de Teatro da *Université Paris 8*. Após uma formação na *École Jacques Lecoq*, ela realiza uma etnografia do *Odin Teatret* e defende em 2008 uma tese intitulada *L'Odin Teatret: la complémentarité des contraires*. Suas pesquisas atuais se concentram no teatro e as relações sociais dos sexos. Sua mais recente publicação, para a associação *HF Île-de-France*, cujo título é *Les Trajectoires des artistes femmes en art dramatique*, pode ser consultada *online* no site: <http://hf-idf.org/2019/02/05/les-trajectoires-professionnelles-des-artistes-femmes-en-art-dramatique/>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9521-4914>

E-mail: doyonraphaëlle@gmail.com

Este texto inédito, traduzido por André Mubarak, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

Recebido em 14 de fevereiro de 2019

Aceito em 1^o de abril de 2019

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.