

Reflexões sobre o Terceiro Teatro na América Latina

SANTOS, Andrea Paula J.¹

Resumo:

A ideia de Terceiro Teatro, preconizada por Eugenio Barba, chegou à América Latina no final da década de 1970, suscitando uma série de questionamentos que ultrapassaram problemas relacionados à técnica ou à estética e permitiram abordar questões relativas à alteridade, aos níveis de negociação e à imitação. Este artigo tem o propósito de refletir sobre esse assunto, a partir das leituras de Peter Pál Pelbart e Homi Bhabha.

Palavras-chave:

Alteridade; Terceiro Teatro, Eugenio Barba.

Abstract:

The concept of Third Theatre professed by Eugenio Barba arrives to Latin America in the 70's arising a number of questions that surpassed problems related to technique or aesthetics, and enabling discussions on alterity, levels of negotiation and imitation. This article aims at reflecting upon this subject through the reading of Peter Pál Pelbart and Homi Bhabha.

Keywords:

Alterity, Third Theater, Eugenio Barba.

1.

Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), doutoranda em Artes da Cena pela mesma Instituição.

E-mail:

andreapaula_andreapaula@yahoo.com.br

O conceito de Terceiro Teatro foi desenvolvido por Eugenio Barba na década de 1970, mas poderíamos dizer que suas raízes estão localizadas em dois eventos distintos: em primeiro lugar, na própria experiência do diretor frente ao seu grupo, o *Odin Teatret*, e, em segundo, no seu posterior contato com diferentes artistas da América Latina, a partir de 1976.

O *Odin Teatret* foi formado em 1964, na Noruega. Após ter sido assistente de Jerzy Grotowski, na Polônia, Eugenio Barba chega à Escandinávia com o intuito de montar seu próprio grupo. Para tanto, convida alguns dos candidatos não aceitos no processo seletivo da *National Theatre School*, em Oslo. Depois de um começo difícil, mudam-se para Holstebro, na Dinamarca, em 1966, onde se estabeleceram definitivamente.

A experiência de trabalhar longe dos grandes centros e de maneira autodidata permitiu-lhe desenvolver, em conjunto com os atores, seus próprios métodos de trabalho. Tal fato fez com que o grupo criasse diferentes estratégias de comunicação, tanto internas quanto externas, e modos alternativos de sobrevivência, a fim de poder manter um espaço para treinamento e criação e dedicar-se totalmente ao fazer teatral.

Viajando pela Europa e mantendo contato com outros artistas, Barba percebeu que a realidade do *Odin Teatret* não era algo único, mas essa consciência foi desenvolvida, definitivamente, após a participação do grupo no Festival de Caracas, na Venezuela, em 1976. A partir daquele momento, o grupo intensificou sua presença em diferentes países como México, Colômbia, Peru, Chile, Argentina, Uruguai, Costa Rica, Cuba e Brasil. Nesses lugares, encontraram inúmeros coletivos que produziam em condições de marginalidade, fossem elas econômicas ou políticas. Pela experiência desses encontros, o conceito de Terceiro Teatro foi desenvolvido:

Eu simplesmente dei um nome a uma cultura teatral específica, encontrada em diferentes sociedades e que os críticos e historiadores normalmente desconsideram. Ou melhor, inventei um nome para os muitos nichos de um ecossistema teatral que não era levado em consideração (...). Terceiro Teatro não implica um estilo específico; não é uma aliança de grupos, um movimento ou associação internacional. Tampouco é uma escola, uma estética ou um conjunto de técnicas. Não é uma tendência. Terceiro Teatro é uma definição relacionada a pessoas do teatro que não fazem parte dos teatros tradicional ou avant-garde, e que tentam moldar seus próprios “por quês?”² (BARBA, apud WATSON, 2002, p. 260, tradução livre).

2.
No original: “I simply labeled a particular theatre culture in different societies which critics and historians usually disregard. Or, if you like, I invented a name for the many niches in the theatrical ecosystem which are not taken into consideration. (...) Third Theatre does not imply a specific style; it is not an alliance of groups, a movement or international association. Nor is it a school, an aesthetic or a set of techniques. It is not a trend. Third Theatre is a definition of theatre people who are far from traditional or avant-garde theatre, and who try to shape their own ‘why’” (BARBA, apud WATSON, 2002, p. 260).

A complexidade dessa relação com a América Latina está no fato de ter desencadeado questionamentos para além da troca das experiências artísticas: foi, antes, um processo pontuado por diferentes níveis de negociação, envolvendo, principalmente, contradições relacionadas às questões de alteridade. A fim de elaborar uma reflexão sobre esse assunto, vamos realizar algumas aproximações com conceitos desenvolvidos por Peter Pál Pelbart, a partir de Espinosa, e o pensamento de Homi Bhabha.

O encontro

O Terceiro Teatro vive na franja, frequentemente fora ou na periferia dos grandes centros e capitais da cultura. É um teatro criado por pessoas que se definem como atores, diretores, trabalhadores do teatro, embora tenham raramente tido uma formação teatral tradicional e, portanto, não são reconhecidos como profissionais. Mas não são amadores. Seus dias são preenchidos com a experiência teatral através daquilo que chamam de treinamento, ou na preparação de trabalhos que eles terão dificuldades para conseguir espectadores³ (BARBA, 1999, p.169, tradução livre).

Segundo Eugenio Barba (WATSON, 2002, p. 197), haveria três tipos de teatro: o primeiro seria o institucionalizado, detentor dos valores culturais de uma sociedade, ou seja, os teatros oficiais, ou até mesmo aquilo que alguns chamam de “teatrão”; o segundo seria o *avant-garde*, experimentalista, iconoclasta, em busca de mudanças e de originalidade. Já o terceiro se manifestaria nos grupos formados por indivíduos à margem, trabalhando em condições precárias, na franja do sistema.

O Terceiro Teatro seria composto pelos descendentes de uma mesma tradição ou, como diz Barba, “mutação biológica” (WATSON, 2002, p. 186), com indivíduos em diferentes tempos e espaços almejando por transformar suas necessidades em trabalho. Assim, Stanislavski, Brecht, Artaud, Craig ou Grotowski, entre outros, estariam interligados, na medida em que criariam um legado próprio ao enfrentar questões pessoais, em busca da construção de uma trajetória artística. Ou seja, eles compreenderam o teatro não como profissão apenas, mas como vida.

Com o propósito de juntar esses diferentes grupos em um espaço, onde trocas de todos os níveis pudessem acontecer, Eugenio Barba organizou o *The International Workshop of Theatrical Research*, em 1976, em Belgrado. Foi nessa ocasião que o texto *Third Theatre* (BARBA, 1999) foi lançado como documento interno e viria a adquirir, com o passar dos anos,

3. No original: “*The Third Theatre lives on the fringe, often outside or on the outskirts of the centers and capitals of culture. It is a theatre created by people who define themselves as actors, directors, theatre workers, although they have seldom undergone a traditional theatrical education and therefore are not recognized as professionals. But they are no amateurs. Their entire day is filled with theatrical experience, sometimes by what they call training, or by the preparation of performances for which they must fight to find spectators*” (BARBA, 1999, p.169).

o valor de manifesto. No ano seguinte, o segundo encontro aconteceu em Bergamo, na Itália: o *The International Workshop of Group Theatre*⁴.

A mudança desses festivais da Europa para a América Latina aconteceu quando o diretor peruano Mário Delgado, líder do *Cuatrotablas*, participou do primeiro encontro em Belgadro, e concluiu que seria interessante realizar algo parecido em seu país. Com a organização de Delgado e a ajuda de Barba, em 1978, aconteceu em Ayacucho o *Tercer Encuentro de Tercer Teatro*, que serviu como uma espécie de modelo para os encontros que aconteceriam, posteriormente, em diferentes países latino-americanos.

Esse primeiro festival teve como característica predominante a questão da pedagogia, diferente do que havia acontecido anteriormente na Europa, já que todo o programa e a estrutura tiveram os métodos de trabalho do *Odin Teatret* como foco.

(...) o encontro foi dominado por Barba e pelo *Odin Teatret*. A reputação, os textos e o envolvimento com a organização fez com que Barba garantisse seu papel como líder. Seus métodos de treinamento, dramaturgia e concepção de teatro de grupo ditaram muito do programa em Ayacucho⁵ (WATSON, 2002, p. 209, tradução livre).

Três anos depois, em 1981, as líderes do grupo mexicano *La Rueca*, Aline Menassé e Susana Frank, com a ajuda de Delgado, organizaram o *V Colóquio Internacional de Teatro de Grupo*, em Zacatecas. O modelo seguiu o de Ayacucho, tendo contado com a participação de grupos inexperientes do México nas demonstrações de trabalho e nos seminários liderados por outros grupos mais experientes do Terceiro Teatro.

Depois do México, foi a vez da Argentina. Em 1987, em Bahia Blanca, aconteceu o *Encuentro Internacional de Teatro Antropológico*. O intuito central foi promover uma troca entre grupos inexperientes, principalmente os da região rural da Argentina e do Chile, com os membros mais experientes do Terceiro Teatro da Europa. Após dez anos do primeiro encontro no Peru, Delgado voltou a organizar mais um festival, o *Reencuentro Ayacucho*⁸⁸.

Se, em 1978, a ênfase estava na pedagogia, depois desse período, o objetivo voltou-se mais para os espetáculos, para aquilo que os grupos haviam produzido ao longo dos anos. Ainda assim, o encontro continuou com a proposta anterior, dominado por Barba, com debates e seminários, e demonstrações de trabalho desenvolvidas pelos atores do *Odin Teatret*.

Os encontros em Ayacucho prosseguiram em intervalos de dez anos, ou seja, em 1998 e em 2008, mas a primeira

4. Esses dois primeiros encontros reuniram artistas como Peter Brook, Jean-Louis Barrault, Andrezej Wajda, Robert Wilson, e os grupos Cardiff Laboratory Theatre, Teatro Tascabile di Bergamo, Teatro Núcleo e Libre Teatro Libre, entre outros.

5. No original: "(...) the gathering was dominated by Barba and his *Odin Teatret*. Barba's reputation, his writings and his involvement with the organization of the gathering ensured his role as leader. It was his training methods, his dramaturgy and his conception of group theatre that dictated much of the program in Ayacucho" (WATSON, 2002, p. 209).

década foi fundamental para se entender o impacto do Terceiro Teatro na América Latina.

A influência

O pensamento em torno do Terceiro Teatro chegou neste continente de maneira muito diferente das outras grandes influências teatrais até aquele momento. Ao contrário das ideias de Stanislavski e Brecht, para citar dois exemplos importantes ao teatro latino-americano, Eugenio Barba trouxe, com a presença do *Odin Teatret*, seus escritos, sua ética e sua prática, demonstrados e exemplificados pessoalmente.

Os encontros de Terceiro Teatro, a partir de 1978, não serviram apenas como oportunidade para apresentações de peças, mas como espaço pedagógico, devido à importância das demonstrações e dos ensinamentos experienciados. Esse fato não foi estabelecido por Barba exclusivamente, mas construído em conjunto com alguns dos grupos envolvidos, sendo o principal deles o *Cuatrotablas*, liderado pelo diretor Mario Delgado.

O *Cuatrotablas* é fruto do teatro de grupo dos anos 1970, e tem como mestres-artistas Santiago Garcia e Enrique Buenaventura. Tendo realizado seu trabalho em meio às condições precárias impostas pela ditadura militar, e enfrentado inúmeros problemas econômicos, Delgado identificou-se fortemente com as ideias de Barba. Ele concluiu que esse pensamento seria muito interessante de ser desenvolvido na América Latina, pois, segundo seu ponto de vista, os grupos locais não possuíam ferramentas adequadas para ampliar seus projetos artísticos:

Barba ajudou Delgado na organização e teve um papel fundamental no planejamento do programa. Delgado insistiu que deveria haver uma ênfase na pedagogia acima de tudo, já que ele sentia que era importante para os latino-americanos terem contato com as técnicas e métodos de trabalhos de seus colegas europeus mais experientes. Por conta do reconhecimento implícito da superioridade profissional por parte dos europeus, é irônico que o local desses encontros, e o Terceiro Teatro que os sustenta, tenha se transferido para a América Latina⁶ (WATSON, 2002, p. 203, tradução livre).

O lado pedagógico dos encontros baseou-se na pesquisa de trabalho de ator realizada por Eugenio Barba, a chamada Antropologia Teatral⁷. O contato com o pensamento e a prática do *Odin Teatret* teve consequências para o que viria a se tornar o Terceiro Teatro nos anos seguintes. A fim de entender esse impacto, vamos verificar as opiniões de estudiosos latino-americanos sobre o assunto.

6. No original: “Barba assisted Delgado with organization and played a major role in designing a programme which Delgado insisted should emphasize teaching above all else because he felt that it was important for the Latin Americans to be exposed to the techniques and work methods of their more experienced European colleagues. Given Delgado’s implicit acknowledgement of professional superiority on the part of the Europeans, it is ironic that the locus of these meetings, and the Third Theatre that underlies them, has shifted to Latin America” (WATSON, 2002, p. 203).

7. Estudo do homem em situação de representação, regido por princípios extracotidianos, ou melhor, “princípios que retornam”. De acordo com a teoria, um conjunto de “bons conselhos” para o ator: Dilatação Corpórea, Equilíbrio, Oposição, Base, Equivalência, Variação de Fisicidade, Energia e Precisão (BARBA, 1995, pp. 15-34).

Para a crítica e pesquisadora de teatro, a cubana Vivian Tabares (2006), o teatro de criação coletiva surgiu para dar voz a um tipo de personagem e de tema dos quais tanto as dramaturgias tradicionais quanto as linguagens pré-existentes não davam conta. Consequentemente, ajudou a equilibrar as diferentes funções dentro de um grupo, e a favorecer o papel do ator, que passou a ser visto como criador responsável por todo o processo. O papel da Antropologia Teatral foi reforçar essa posição de agente criador:

A Antropologia Teatral veio reforçar no ator um aspecto profundamente ligado a sua responsabilidade profissional: o fato evidente de que é um criador indispensável, ativo, capaz de treinar seu corpo-mente e construir uma dramaturgia própria que alimenta e enriquece o processo criativo da encenação, de igual valor no conjunto dos resultados, convertendo-se em laboratório de investigação do ofício (TABARES, 2006).

Segundo André Carreira (2000), a Antropologia Teatral levou o teatro latino-americano a uma revalorização da teatralidade:

Aqueles realizadores que haviam visto o teatro unicamente como uma manifestação política, e por isso mesmo o haviam repudiado, descobriram uma tradição a ser retomada e desenvolvida, uma tradição que recolocava a teatralidade como eixo do fenômeno espetacular (CARREIRA, 2000).

Já na opinião do diretor peruano Mario Delgado, o legado de Eugenio Barba está no compromisso com o caráter marginal do teatro:

Eugenio nos deu um espelho para que mirássemos a nós mesmos. Ele não nos estimula olhar para a Europa na busca de modelos, ele sugere que olhemos o nosso próprio continente como fonte de crescimento⁸ (DELGADO, apud WATSON, 2002, p. 217, tradução livre).

Se, para alguns, a Antropologia Teatral foi um modelo que proporcionou uma alternativa ao teatro (fortemente influenciado pela política), ou aos trabalhos que valorizavam os conceitos ao invés de possuírem uma preocupação estética mais apurada, para outros, como Adhemar Bianchi (PELLAROLO & GÓMEZ, 2001), integrante do grupo argentino Catalinas Sur, as experiências de alguns dos seguidores de Barba foram bastante negativas, não tanto por conta do *Odin Teatret* em si, mas em consequência da atitude dos artistas. Para o crítico de teatro mexicano Fernando de Ita, por exemplo:

8. No original: "Eugenio gives us a mirror to look at ourselves. He does not prompt us to look to Europe for models, he suggests we look at our own continent as a source of growth" (DELGADO, apud WATSON, 2002, p. 217).

Os espetáculos mais recentes de alguns dos fundadores desta tendência representacional são puro fingimento. Há algo de podre na Dinamarca quando mais de 300 pessoas do Terceiro Teatro são conduzidos como um rebanho até as ruínas de Cajamarquilla para por em prática o nefasto culto a personalidade⁹ (ITA, 1989, tradução livre).

De acordo com Fernando de Toro (1991), o problema estava em como os latino-americanos receberam aquilo que veio de fora e não na teoria em si, já que Barba foi alçado à categoria de guru, não havendo questionamentos artísticos nem metodológicos. Para o pesquisador cubano Carlos Espinosa Dominguez (1987), a Antropologia Teatral chegou à América Latina num momento propício, mas acabou por gerar, como já havia acontecido antes com a leitura de Brecht ou de Grotowski, entre outros, cópias miméticas do original. Fernando de Ita (1989) afirma que esse fato é resultado da falta de formação, e não da incompetência dos atores locais:

Temo que por falta de uma base própria, o Terceiro Teatro que se faz no México e Peru, só para citar duas ilhas com essa bandeira, fique no nível do espetáculo, da didática e do horror, porque ao imitar o modelo que Barba criou em condições tão distintas e com uma poética intransferível, desaparecem a ciência, a transgressão e a admiração por um teatro que, feito aqui, é constrangedor por conta da falta de tudo aquilo que o torna admirável¹⁰ (ITA, 1989, tradução livre).

A partir das colocações dos estudiosos acima, alguns apontamentos poderiam ser feitos. Em primeiro lugar, sobre a contribuição das pesquisas de Eugenio Barba e do Odin Teatret no campo da atuação: ao recuperar referências históricas que não somente as relacionadas à polaridade Stanislavski/Brecht, houve uma ampliação no horizonte de reflexão sobre o trabalho do ator. Além disso, Barba, com sua atitude de pesquisador desenvolvida junto ao seu grupo, contribuiu para os estudos dessa área, no que concerne à teorização de uma prática. Além disso, a elaboração do conceito de Terceiro Teatro aglutina grupos que, até então, eram vistos de maneira discriminada: poder-se-ia dizer que houve uma espécie de legitimação desses teatros não subvencionados.

Ao mesmo tempo, essa relação também foi conflituosa, pois as contradições que pontuaram esse encontro ultrapassaram questões sobre o uso de determinada técnica, uma vez que implicações no nível da alteridade fizeram-se presentes. Daí que uma das principais acusações sobre os membros do Terceiro Teatro, nesse primeiro período, foi em relação a uma suposta “atitude de colonizado” por

9.
No original: “Los más recientes espectáculos de algunos de los fundadores de esta tendencia representacional son puro fingimiento. Algo está podrido en Dinamarca cuando más de 300 gentes del Tercer Teatro son conducidos como rebaño a las ruinas de Cajamarquilla para poner al día el nefasto culto a la personalidad” (ITA, 1989).

10.
No original: “Mucho me temo que por la falta de cimientos propios, el Tercer Teatro que se hace en México y Perú, para nombrar dos islas con esa bandera, se queda en el espectáculo, la didáctica y el horror, porque al imitar el modelo que Barba ha creado bajo condiciones muy distintas y con una poética intransferible, se pierde la ciencia, la trasgresión y la admiración por un teatro que hecho aquí nos sobrecoge porque le falta todo aquello que lo ha vuelto admirable” (ITA, 1989).

parte de muitos grupos que resolveram adotar os princípios da Antropologia Teatral como base para seus trabalhos. Por exemplo, os discursos, os textos e os manifestos de Barba afirmam que não haveria um estilo ou estética única entre os coletivos envolvidos:

A dificuldade em se entender o que é o Terceiro Teatro está na procura por um significado único, que fixa num molde o significado de uma realidade teatral diferente. Mas a definição de Terceiro Teatro está precisamente na falta de um significado único¹¹ (BARBA, 1999, p. 221, tradução livre).

Mas, apesar disso, o que se observou na prática foi, além da adoção de uma estética, a sistematização da técnica e do treinamento transformados em processos rígidos.

(...) da mesma forma que esse modelo estimulou o trabalho de vários grupos, e até mesmo a articulação de movimentos coletivos, também foi foco de imitação. Hoje há uma vasta gama de grupos que se referenciam na Antropologia Teatral, e a tomam como uma verdade única. Ao redor dessa referência se constituíram tendências que supervalorizam o modelo de Barba, de tal forma que o que no princípio era teatro de transformação passou a constituir um novo cânone (OLIVEIRA, 2005).

A fim de tentar exemplificar a problematização exposta acima, vamos examinar o quarto encontro de grupos de Terceiro Teatro que ocorreu no Peru, em 1988, o *Reencuentro Ayacucho*.

Reencuentro Ayacucho'88

Como citado anteriormente, o primeiro festival de Terceiro Teatro, o *Encuentro Ayacucho*, ocorreu em 1978 no Peru. Após dez anos, o que se percebeu é que houve uma maior popularização do pensamento de Eugenio Barba, assim como uma proliferação dos elementos da estética do Odin Teatret.

A pesquisadora porto-riquenha Rosalina Perales (ROSTER; ROJAS, 1992) observou que, ao longo desse período, além de muitos grupos terem passado a funcionar com bases similares às do *Odin Teatret*, houve também uma propagação de seminários, *workshops* e demonstrações de trabalho que se apoiavam nas pesquisas de Barba. O principal problema, segundo Perales, foi o seguinte: se a Antropologia Teatral preconizava uma fuga do tradicional, não era exatamente essa a prática de muitos coletivos locais. Sua opinião foi reforçada pela experiência durante o *Reencuentro Ayacucho'88*:

11. No original: "The difficulty in understanding what the Third Theatre is depends on the search for a unitary definition which fixes in one mould the meaning of a theatre reality which is different. But the Third Theatre may be defined precisely by the lack of a unitary meaning" (BARBA, 1999, p. 221).

Os espetáculos, na sua maioria, chegaram, por vezes, a cansar por conta da insistente reiteração de elementos análogos, nem sempre usados com precisão. Evidentemente os grupos seguiam uma corrente - o Terceiro Teatro - um tipo de espetáculo definido - os do *Odin* - e um grande mestre: Eugenio Barba. No entanto, a busca por uma identidade, a aproximação com o individual, a fuga do estereótipo comum ao teatro tradicional, características do teatro antropológico, não apareceram na maior parte dos casos. Os ensinamentos do *Odin Teatret* e o treinamento a que se submetem os atores ficaram evidente em cada obra fragmentariamente, muito longe de uma integração. A originalidade dos grupos se desgastou em tautologia corporal e no uso insistente dos mesmos objetos, manipulados, muitas vezes de maneira torpe e raramente com precisão¹² (PERALES apud ROSTER; ROJAS, 1992, p. 150, tradução livre).

Perales chega a realizar uma lista dos elementos vistos e já esperados na maioria das peças: entre outras coisas, desde o uso recorrente de determinados objetos, cenários e iluminação, ao modo como utilizavam instrumentos musicais; da dramaturgia fragmentada ao uso “exagerado” do corpo, muitas vezes, de maneira virtuosa e acrobática. Se, na prática, uma mesma estética pôde ser desenvolvida de maneira individualizada, de acordo com as proposições de cada um - embora houvesse quem lograsse o intento - esse não foi o caso da maioria, já que havia demasiado foco na forma.

O lado ruim disso, as performances no Reencuentro’88 deixaram bem claro, foi que muitos desses grupos se tornaram não mais que pequenas imitações do *Odin*. (...) eles tentaram adotar uma linguagem teatral que não dominavam e que não parecia pertencer a eles. A consequência disso foi uma série de montagens confusas, difíceis de entender, e que possuíam características formais, como o excesso de fisicalidade e tensões vocais, que abafaram a temática. Não passavam de cópias inferiores do *Odin* que eles tanto desejavam alcançar¹³ (WATSON, 2002, p. 210, tradução livre).

Negociação: limite e implicações

A fim de adentrar nessas questões, vamos refletir sobre essa relação, utilizando o pensamento de Peter Pál Pelbart, a partir de Espinosa:

Então somos um grau de potência, definido pelo poder de afetar e ser afetado. Mas jamais sabemos de antemão qual é nossa potência, de que afetos somos capazes. É sempre uma questão de experimentação. (...) Só através dos encontros aprendemos a selecionar o que convém com o nosso corpo, (...) o que aumenta sua potência de agir (...) (PELBART, 2008, p. 33).

Esse trecho apresenta pelo menos três aspectos funda-

12.

“Los espectáculos, abrumadores por su cantidad, llegaron a aturdir y por momentos a cansar, por la persistente reiteración de elementos análogos no siempre usados con precisión. Evidentemente los grupos seguían una corriente - el Tercer Teatro - unos espectáculos definidos - los del *Odin* -, un gran maestro: Eugenio Barba. Sin embargo la búsqueda de identidad, el acercamiento al individual, la fuga del estereotipo común en lo teatro tradicional, que persigue el teatro antropológico, no se dio en una gran parte de los casos. Las enseñanzas del *Odin Teatret* y el adiestramiento a que se someten los actores se hizo evidente en cada obra, fragmentariamente, lejos de la integración. La originalidad de los grupos se desgasto en la tautología corporal y el uso insistente de los mismos objetos, manejados muchas veces con torpeza: en pocas ocasiones con atinada precisión” (PERALES apud ROSTER; ROJAS, 1992, p. 150).

13.

No original: “The unfortunate consequence of this, which the emphasis on performance at Reencuentro’88 made crystal clear, was that many of these groups had become little more than imitations of the *Odin*. (...) they attempted to adopt a theatrical language that they failed to master and which lacked the conviction of being their own. This led to confused productions that were difficult to understand and in which formalistic traits, such as excessive physicality and vocal tensions, swamped thematic. They were little more than inferior copies of the *Odin* they wished to emulate” (WATSON, 2002, p. 210).

mentais para a presente discussão: primeiro, a questão do grau de potência que afasta o indivíduo de uma posição “fatalista” e o coloca no centro de suas escolhas, a partir do poder de afetar e se deixar afetar. Em outras palavras, a visão do indivíduo como alguém que lê, relê, reinterpreta, modifica e se contamina. O segundo ponto é sobre a potencialidade dos encontros, nos quais infinitas possibilidades despontam, sendo que aquilo que surge provém de uma dinâmica difícil de ser predeterminada. E terceiro, é na experimentação, por meio dos encontros, que se descobre aquilo que tem a força ou não de aumentar a potência de agir de um indivíduo.

Desse modo, partindo desses princípios, poderíamos afirmar que o encontro entre o Terceiro Teatro, na concepção de Eugenio Barba, e o contexto no qual se encontravam os grupos latino-americanos originou uma espécie de “terceiro espaço”, de natureza conflituosa e contraditória, no qual diferentes graus de negociação se desenrolaram.

Dois elementos poderiam ser destacados nesse processo: primeiro, a dinâmica natural de uma técnica que, colocada em jogo a partir de outros corpos e tessituras, transforma-se em algo diferente do original. E, em segundo lugar, há a importância do momento em que esse processo aconteceu: a América Latina dos anos 1970 e 1980, época de ascensão e queda de ditaduras, violência e censura em diferentes países. Assim, uma poética nascida em situações muito particulares em termos de conjuntura econômica, cultural, política e social chega neste continente – que, segundo Néstor Garcia Canclini, apesar das especificidades locais, poderia ser visto como uma região “onde as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar” (2008, p. 18) – e, em conexão com as circunstâncias da época, interagem, dando origem a esse território no qual binarismos do tipo “nós versus eles” não funcionam. O Terceiro Teatro materializa-se a partir desses vértices e com eles relaciona-se na prática.

Dessa forma, se partimos do princípio de que um pensamento dualista não resolve a complexidade do tema, precisamos considerar que as relações são atravessadas por diferentes contextos, situações, subversões e, assim, não refletimos a partir da ideia do colonizador versus colonizado, do “eles contra nós” – já que nessa relação poderia haver um espaço “entre”, capaz de gerar conexões de toda espécie, não necessariamente positivas ou negativas.

Por um lado, segundo a professora e dramaturga cubana Raquel Carrió (2004), o grande desafio dos artistas latino-americanos seria integrar os elementos que caracterizam a cultura do continente e, ao mesmo, tempo conectar-se com o “que vem de fora”:

(...) se é certo dizer que Barba, a todo nível, evita desesperadamente a sistematização, também é certo dizer que seus escritos, seus constantes trueques e cursos ministrados constituem um paradigma estabelecido¹⁴ (TORO, 1988, p. 94, tradução livre).

Watson (2002), por sua vez, argumenta que a posição de Eugenio Barba estava baseada em uma divisão que instaurava a figura do mestre como detentor de um determinado saber, enquanto os pupilos apenas aprendiam, criando uma “via de mão só”, revivendo, mesmo que sem intenção, uma relação de “dominador e submissos”:

De maneira alguma essa divisão é intencional por parte de Barba, mas as sombras de uma longa história muitas vezes determinam que o inferno esteja repleto das melhores intenções. É irônico que, no seu desejo de compartilhar o que apreenderam durante anos de pesquisa e experiência, Barba e seus colegas do Odin revivam os fantasmas do imperialismo e reafirmem essa diferença de pólos entre o eu e o outro¹⁵ (WATSON, 2002, p. 180, tradução livre).

Embora contradições de cunho imperialista tenham permeado essas relações, o binômio dominador versus dominado parece não explicar muito. Se um indivíduo tem a chance de escolher quais encontros aumentam ou não sua potência de agir, pensar e criar, impossível negar que essa relação não tenha se estabelecido a partir de negociações mais complexas. Por exemplo, Barba esteve todo o tempo, durante esse processo, ao lado de outros líderes regionais do Terceiro Teatro – indivíduos que também possuíam uma agenda própria de prioridades sobre o que gostariam de desenvolver para si. Portanto, as relações de poder se desenrolaram com a participação de artistas latino-americanos (notoriamente Mario Delgado à frente) em papéis determinantes.

Assim, se uma aproximação for realizada com o conceito de Homi Bhabha (1998, p. 20) sobre o espaço “entre-lugares”, binômios rígidos poderiam ser desconsiderados, já que, para além deles, há espaços mutáveis, flexíveis, instáveis e que, principalmente, carregam consigo contradições, pois estão em constante processo.

Se consideramos o valor daquilo que se obtém por meio dos encontros e do espaço “entre” que se cria a partir de então – território este avesso a binarismos do tipo “nós versus eles” – então a questão não seria sobre a existência de dominadores e submissos nessa relação, mas sim que, independentemente do processo, os encontros abrem a possibilidade para um deslizamento além de categorias. Seria um “terceiro espaço” que “escaparia” inclusive de sua própria definição, já que, em se tratando de América Latina, com limitada subvenção cultural,

14.
No original: “(...) si bien es cierto que Barba a todo nivel evita desesperadamente la sistematización, también es cierto que sus escritos, sus constantes trueques y talleres, contribuyen a establecerlo como paradigma” (TORO, 1988, p. 94).

15.
No original: “(...) This division is hardly Barba’s intention, but history’s long shadow all too often assigns the best intentions to darkened corners. It is ironic that, in their desire to share what they have learned from years of research and experience, Barba and his Odin colleagues revive the ghosts of imperialism and reaffirm a bipolar difference between self and other” (WATSON, 2002, p. 180).

a divisão entre primeiro, segundo e terceiro teatro é constantemente misturada; já que as fronteiras, muitas vezes, são confusas, principalmente quando se pensa em condições de produção e de mercado. Além disso, esse “terceiro espaço” colocaria em jogo a ambivalência do conceito de “imitação”. Nas palavras de Raquel Carrió:

(...) grande parte do melhor teatro latino-americano, o mais polêmico e renovador, o de maior incidência na vida social de nossos países (...) não se constituiu em um espaço alheio a uma intensa contaminação de experiências tanto internas quanto externas, teatrais ou não que se constituem em marcas bem definidas em seus espetáculos¹⁶ (CARRIÓ, 2004, tradução livre).

Vamos refletir sobre essa “contaminação” e o conceito de “imitação” de Bhabha:

(...) então a mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível, como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente. O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma ambivalência; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. (...) a mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. (...) O sucesso da apropriação colonial depende de uma proliferação de objetos inapropriados que garantem seu fracasso estratégico, de tal modo que a mímica passa a ser simultaneamente semelhança e ameaça (BHABHA, 1998, p. 130).

Portanto, a negociação no Terceiro Teatro também passou pela questão da imitação, carregando consigo um elemento deslocador, subversivo até. Nesse caso, o deslocamento provoca algumas consequências, como, por exemplo, a imitação vista como transição e os atravessamentos históricos como possibilidade de questionamento do artista sobre sua prática.

Se os encontros são um processo, independentemente da hierarquia ou da cronologia, então o Terceiro Teatro poderia ser considerado um “fracasso estratégico” (Bhabha, 1998, p. 131), já que, em seu paradoxo, inspirou novas formas de sobrevivência; em seu excesso, criou um “terceiro espaço”, na medida em que corpos se apoderaram de algo, e, independentemente de qualquer “juízo de qualidade”, construíram seus caminhos.

Segundo Bhabha, a mímica imita formas de autoridade, ao mesmo tempo em que as desautoriza; assim, no Terceiro Teatro, poderíamos dizer que a ambivalência dessa dinâmica pontuou todo o processo, pois, no encontro errático com o “outro” – permeado por delicadas questões sobre a alteridade

16.

No original: “Si lo formuláramos así, gran parte del mejor Teatro Latinoamericano, el más polémico y renovador, el de mayor incidencia en la vida social de nuestros países (...) no fueron nunca lugares ajenos a una intensa contaminación de experiencias internas y externas, teatrales o no, que sin embargo, son las que marcan un carácter definido en sus espectáculos” (CARRIÓ, 2004).

– acabou por desenvolver uma maneira própria de concretizar suas escolhas. Portanto, poderíamos concluir que:

- Esse lugar se distinguiria por uma relação não imposta, mas negociada em sua raiz. Ao mesmo tempo, como os termos dessa negociação nem sempre se desenrolaram no mesmo nível, alguns “fantasmas” sobre colonização, ou superioridade, entre outras contradições, foram suscitados;
- A criação desse espaço “entre” levou em conta o indivíduo e sua trajetória como ponto de encontro entre as diferenças – mas, por outro lado, essas mesmas diferenças muitas vezes foram deixadas de lado, com a construção de um paradigma flexível em seu discurso, mas rígido em sua prática;
- Embora tenha sido fundamental a criação de vínculos, com o fim de gerar não apenas segurança, mas espaços para diálogo e criação, esse território também possuiu uma natureza autoritária.

Assim, o Terceiro Teatro seria um exemplo de como a construção de um “terceiro espaço” é conflituosa, um processo inacabado, contraditório, problemático, que tem conexão com as relações de poder, mas que, por tudo isso, é um espaço de possibilidades.

Esse espaço “entre-lugares” também reverberou na trajetória do *Odin Teatret*, pois o contato com a América Latina teve implicações para o grupo, já que representou uma verdadeira possibilidade de sobrevivência.

Se é certo dizer que o Odin ofereceu um refúgio, uma identidade e um espaço seguro a muitos grupos do continente americano, também é certo dizer que este continente permite ao Odin assegurar sua própria identidade e renová-la permanentemente¹⁷ (TORO, 1988, p. 97, tradução livre).

Se uma via de mão dupla for considerada, então o continente latino-americano representou um local seguro para a reelaboração de uma identidade. Após a efervescência do teatro de grupo na Europa dos anos 1960, e de muitos coletivos terem se diluído nos anos que se seguiram, a América Latina – e suas experiências com a criação coletiva e a proliferação de artistas trabalhando – torna-se um local no qual o próprio *Odin Teatret* poderia se justificar.

Portanto, ao não encontrar um espaço tão propício para diálogo na Europa, a América Latina se apresenta como um território novo, no qual Barba e seus atores encontraram pessoas realmente abertas ao que eles tinham para dizer. Esse fato criou um ambiente fértil para a renovação da própria identidade do *Odin Teatret* como grupo.

17. No original: “Si bien es cierto que el Odin ofrece un refugio, una identidad y un espacio asegurador a muchos grupos de teatro en el continente americano, también lo es que ese continente le permite al Odin asegurar su identidad y renovarla permanentemente” (TORO, 1988, p. 97).

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. *Theatre, Solitude, Craft, Revolt*. Aberystwyth, Wales: Black Mountain Press, 1999.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução: ÁVILA, Miriam; REIS, Eliana L. L.; GONÇALVES, Gláucia R. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARREIRA, André. *Teatro de Rua: Mito e Criação no Brasil*. Revista Arte Online. Mar./Ago., 2000. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm.

CARRIÓ, Raquel. *Dentro y Fuera de los Muros: Por qué un Teatro Laboratorio en América Latina*. Aarhus. 6th October 2004. Disponível em: www.OdinTeatret.dk/CTLS%20web/.../WHY%20Carrio-SP-pdf.pdf. DOMINGUEZ, Carlos Espinosa. Facundina: Teatro con todas las letras. Latin American Theatre Review. Fall, 1987. pp. 99-107. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr>.

ITA, Fernando de. *La Danza de la Pirámide: Historia, Exaltación y Crítica de las Nuevas Tendencias del Teatro en México*. Latin American Theatre Review. Fall, 1989. pp. 9 – 17. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr>.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Eugenio Barba e o Teatro de Grupo*. Disponível em: http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=259.

PERALES, Rosalina. El Tercer Teatro in Latinoamerica – O abrir la caja de Pandora. In: ROSTER, Peter & ROJAS, Mario (eds.). *De la Colonia a la Postmodernidad – Teoría Teatral y Crítica sobre Teatro Latino-americano*. Buenos Aires: Editorial Galerna y IITCTL. 1992. pp. 149 – 156.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma Cartografia da Grupalidade. In: SAADI, F. & GARCIA, S. (org.). *Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*. São Paulo, Itaú Cultural, 2008, pp. 32-37.

PELLAROLO, Silvia y PROAÑO-GÓMEZ, Lola. “Somos los sobrevivientes de una utopía”: Entrevista a Adhemar Bianchi. Latin American Theatre Review. Fall, 2001, pp. 117 – 126. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr>

TABARES, Vivian. *As tensões entre indivíduo e grupo*. Jornal Sarrafo, n. 9, Mar. 2006. Disponível em: <http://www.jornalsarrafo.com.br/sarrafo/edicao09/mato7.htm>

TORO, Fernando de. *El Odin Teatret y Latinoamérica*. Latin American Theatre Review. Fall, 1988. pp. 91-97. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr>.

TORO, Fernando de. *El teatro argentino actual: Entre la modernidad y la tradición*. Latin American Theatre Review. Spring 1991. pp. 87–92. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr>.

WATSON, Ian. *Negotiating Cultures, Eugenio Barba and the Intercultural Debate*. Manchester: Manchester University Press, 2002.