

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ANDREA PAULA JUSTINO DOS SANTOS

**UM ESTUDO SOBRE A INFLUÊNCIA DE EUGENIO BARBA E O TERCEIRO
TEATRO NA AMÉRICA LATINA: LIMITE, ALTERIDADE, INVENÇÃO.**

Yuyachkani, Teatro de los Andes e LUME

Campinas – São Paulo

2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ANDREA PAULA JUSTINO DOS SANTOS

**UM ESTUDO SOBRE A INFLUÊNCIA DE EUGENIO BARBA E O TERCEIRO
TEATRO NA AMÉRICA LATINA: LIMITE, ALTERIDADE, INVENÇÃO.**

Yuyachkani, Teatro de los Andes e LUME

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Instituto de Artes, da UNICAMP, para obtenção
do título de Mestre em Artes. Área de
concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior

Campinas, São Paulo

2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Sa59u Santos, Andrea Paula Justino dos.
Um estudo sobre a influência de Eugenio Barba e o terceiro teatro na América Latina: limite, alteridade, invenção: Yuyachkani, Teatro de los Andes e Lume. / Andrea Paula Justino dos Santos. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Matteo Bonfitto Junior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Identidade. 2. Alteridade. 3. Teatro. 4. América Latina. I. Bonfitto Junior, Matteo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: An study on the influence of Eugenio Barba and the third theatre on Latin America: limit, alterity, invention: Yuyachkani, Teatro de los Andes and LUME.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Identity

Alterity

theatre

Latin America

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Matteo Bonfitto Junior [Orientador]

Cassiano Sydow Quilici

Elisabeth Silva Lopes

Data da Defesa: 25-08-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Andrea Paula Justino dos Santos - RA 088566 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior
Presidente



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes
Titular

*Para dona Ema,
exemplo de força, persistência e carinho.*

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Prof. Dr. Matteo Bonfitto, por ter instaurado, desde o início, um espaço aberto para o diálogo e para a parceria.

À minha banca de qualificação e defesa, pela leitura atenta, pelas observações e dicas que enriqueceram este trabalho: Prof. Dr. Mário Santana, Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici e Profa. Dra. Elisabeth Lopes.

Fabiana Tavares, com grande carinho, por ter me ensinado generosamente o “caminho das pedras”.

Tatiane Ramos, quem me “levou até Eugenio Barba”.

Aos amigos Fredyson Cunha e Osvanilton Conceição, por serem “os únicos que realmente ficaram”.

Aos artistas latino-americanos: Janko Navarro e Tatiana Sobrado, por terem generosamente compartilhado informações importantes.

Glauco Rodrigues, eternamente, pelos muitos e muitos livros e por toda ajuda nos últimos momentos.

Ana Correa, do Yuyachkani, por ser um verdadeiro modelo de vida, amor e ética.

FAPESP, instituição que concedeu a minha bolsa de estudos, sem a qual este trabalho não seria possível.

E por fim, agradeço especialmente a minha família, sempre presente e sempre na torcida, pessoas sem as quais este momento em minha vida não teria sido tão especial.

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo verificar a influência de Eugenio Barba e do Terceiro Teatro na América Latina. Com esse intuito, o estudo foca o trabalho de três grupos latinoamericanos que, em algum momento de suas trajetórias, entraram em contato com essas idéias: o Yuyachkani (Peru), o Teatro de los Andes (Bolívia) e o LUME (Brasil).

A princípio, é realizado um levantamento histórico-crítico sobre o contato do Odin Teatret na América Latina, a partir da segunda metade da década de 70. Há uma reflexão sobre essa primeira fase, durante a década de 80, que se caracteriza como o período em que as primeiras polêmicas surgiram, e questões sobre colonialismo e imitação aparecem em textos e observações críticas. Durante este estudo houve a preocupação em considerar as diferenças existentes não em *uma* América Latina, mas nas muitas culturas latinoamericanas materializadas no trabalho dos grupos estudados.

O segundo capítulo centrou-se no trabalho de cada grupo especificamente, considerando os diferentes contextos e dinâmicas nas quais esses encontros ocorreram.

No último capítulo, partindo da junção dos textos teóricos com a experiência prática da pesquisa de campo realizada, os diferentes níveis de negociações que houve nesses encontros foram verificados.

O objetivo deste trabalho foi de não apresentar respostas para as inúmeras perguntas que surgiram, mas realizar uma contribuição para as reflexões sobre esse período dentro da história do teatro latinoamericano.

Palavras-chave: América Latina; Interculturalismo; Teatro

Abstract

This dissertation aims at verifying the influence of Eugenio Barba and the Third Theatre on Latin America. In order to achieve this goal, it was decided to focus on the work of three Latin American theatre groups: Yuyachkani (Peru), Teatro de los Andes (Bolivia) and LUME (Brazil).

At first, on chapter one, a historical-critical gathering of facts was made about the contact between Odin Teatret and Latin America since the second half of the seventies. There is a reflection upon this first phase, which covers the decade of the eighties, because that was a period where the first polemic facts arose and words such as colonialism and imitation appeared in some articles about this relationship. This analysis was made by taking into consideration that there is not *one* Latin America, but many different cultures embodied in the work of these theatre groups.

On the second chapter, the work and the different contexts and dynamics of each of the groups were taken into account in order to analyze this contact.

On the last chapter, by the junction of theory and field research, the different levels of negotiation that occurred through this contact were verified.

The aim of this work was not concerned with finding answers to the questions that came forth, but to contribute to the reflections about this specific period on Latin America Theatre history.

Key words: Latin America; Interculturalism; Theatre

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - Limite e Alteridade	5
1. Como pensar em Interculturalismo no contexto latinoamericano?.....	7
2. América Latina e o Terceiro Teatro.....	21
3. A imitação, os atravessamentos históricos, o questionamento do artista.....	30
4. Da identidade e da marginalidade: possíveis razões sobre a conexão com a América Latina.....	53
CAPÍTULO II – Alteridade e Invenção.....	67
I – Yuyachkani: Política e Memória	69
1. Introdução	69
1.1 Ator Heróico	70
1.2 Ator Antropológico	74
1.3 Técnica Mista	81
2. A influência da Antropologia Teatral	83
II – Cesar Brie e o Teatro de los Andes: de volta à América Latina	93
1. Barba e Brie	93
2. Sobrevivência	98
3. Política	103
4. Formação do Ator	114
III - LUME: uma proposta de laboratório na América Latina?	118
1. Introdução	118
2. Treinamento	121
3. Terceiro Teatro: Pedagogia da sobrevivência	131

3.1. Estrutura Física e Organizacional: o papel da universidade	133
3.2. Longevidade: estratégias e implicações	135
3.3. A rede do Terceiro Teatro	138
3.4. Pedagogia como sobrevivência: as relações do Terceiro Teatro	141
 CAPÍTULO III – Limite, Alteridade e Invenção	 145
1. Introdução	147
2. Terceiro Teatro: implicações e rupturas	148
3. Negociação	158
4. Encontros e Desencontros	165
5. Odin Teatret hoje	176
 CONCLUSÃO.....	 181
 REFERÊNCIAS.....	 187
 APÊNDICE.....	 199

INTRODUÇÃO

Era o ano de 2005 e eu me encontrava envolvida em uma série de leituras diferentes sobre História do Teatro, estética e teoria quando me deparei com *Além das Ilhas Flutuantes*, de Eugenio Barba. A primeira impressão era de que, pela primeira vez, tudo fazia muito sentido.

Com o passar do tempo, toda a bibliografia de Barba foi sendo esmiuçada, em um ato que misturava encantamento e curiosidade. Quando passei a ler sobre o Terceiro Teatro e descobri a conexão com a América Latina, um verdadeiro novelo repleto de nós surgiu a minha frente: perguntas apareciam, contradições emergiam, além de uma necessidade intensa de verificar essas dinâmicas. Assim, em um ato de encantamento e curiosidade, mas permeado pela consciência da complexidade do universo que eu resolvia adentrar, um projeto de pesquisa nascia.

Quando pensei em analisar as relações do Odin Teatret e seus influxos na América Latina, concluí que, a fim de realizar uma reflexão crítica, seria necessário ter cuidado com o uso de certas categorizações. Por exemplo, o próprio conceito de “teatro latinoamericano”, “interculturalismo”, “terceiro mundo”, “colonialismo”, etc.

Percebi que seria necessária uma leitura não só de teóricos de tradição euro-americana, mas também de estudiosos originários de outras realidades – sendo que o foco deveria ser o que os próprios grupos alvo da pesquisa teriam a dizer sobre os conceitos utilizados.

Consciente do grau de complexidade, e com a preocupação de desenvolver uma postura crítica sobre o assunto, eu decidi que seria fundamental adotar determinadas atitudes que permeariam toda esta pesquisa: em primeiro lugar, evitar generalizações. Este projeto não pretende falar somente de “uma” América

Latina, mas da América Latina que se conforma através da trajetória dos grupos escolhidos.

Segundo, a teoria utilizada como base para o trabalho deveria ser revista à luz desses artistas e desses contextos, de maneira dialética; sempre atenta para o fato de que a prática poderia, em alguns momentos, contradizer totalmente a teoria, revelando outra lógica. Terceiro, olhar para esse material com o intuito de estabelecer um diálogo, evitando binarismos em busca de uma resposta única.

Além disso, alguns pontos cruciais, necessários para o desenvolvimento deste estudo, foram levantados - são perguntas que serviram como base para o modo como o material estudado deveria ser tratado:

- Quando se fala em América Latina, haveria um ponto em comum, ou pontos em comum, que poderia(m) conduzir esta reflexão?
- Se este projeto pretende falar sobre o Terceiro Teatro, que pontos deveriam ser levados em consideração quando se fala neste assunto? Haveria uma estética, poética, ética que uniria igualmente a todos os envolvidos?
- Quais seriam os desdobramentos da relação entre discurso e prática nestes casos?

As questões apresentadas acima surgiram com o intuito de servirem como norteadoras para a construção de uma reflexão, já que os grupos estudados são de países diferentes e se formaram em condições e contextos distintos.

A partir dessas questões, foi possível delinear o objetivo deste trabalho: verificar esses processos e tecer uma reflexão sobre o Terceiro Teatro, o Odin Teatret e a América Latina do Yuyachkani (Peru), do Teatro de los Andes (Bolívia) e do LUME (Brasil).

Mas, por que esses grupos especificamente? Em relação ao Yuyachkani, um dado marcante é o fato de que, ao longo de quarenta anos de existência, esses peruanos tornaram-se uma espécie de referência para outros grupos latinoamericanos. Além disso, a relação com o Odin Teatret evoluiu da rejeição, a princípio, à incorporação de elementos da Antropologia Teatral ao longo dos anos. Sobre o Teatro de los Andes, o fato de o diretor Cesar Brie ter realizado muito de sua formação dentro do Odin Teatret, principalmente ao lado da atriz Iben Nagel Rasmussen faz com que seja relevante entender o que aconteceu quando da formação de seu grupo na Bolívia. E em relação ao LUME, Luis Otávio Burnier foi uma das pessoas mais atuantes em difundir os princípios da Antropologia Teatral no Brasil, seja através de sua pesquisa pessoal, seja através das traduções dos livros de Barba.

As leituras que guiaram este trabalho foram de Richard Schechner até Rustom Bharucha, passando por Darcy Ribeiro e Nestor Garcia Canclini até chegar a Peter Pál Pelbart. Mas a reflexão principal está na trajetória dos grupos enfocados, e no que eles próprios têm a dizer sobre si mesmos. Outra informação importante sobre esta pesquisa: todas as traduções das citações que aparecem no corpo do texto foram realizadas pela autora.

Como diria Eugenio Barba, o primeiro dia de trabalho determina as razões das nossas escolhas. Eu diria que o primeiro contato com o mestre delineou muito da trajetória escolhida por este trabalho: um desejo de encontro, mas também de observação, de exercício crítico e de busca – não por respostas, mas por diálogo.

CAPÍTULO I

Limite e Alteridade

1. Como pensar em interculturalismo no contexto latinoamericano?

Quando se fala em “cultura”, entra-se num terreno delicado - o próprio conceito de “cultura” é bastante problemático, pois existem muitas culturas das quais se podem falar: a de um país, a de uma língua, a de um povo; a cultura de uma empresa, de uma determinada faixa etária, dos diferentes gêneros sexuais, de determinados agrupamentos sociais ou econômicos, etc. Se as artes cênicas forem consideradas, poder-se-ia falar da cultura da profissão ou da cultura de grupo, entre outras coisas. Se este assunto já em si extremamente complexo, o que poderia ser dito sobre as trocas entre diferentes culturas?

A idéia deste projeto não é realizar uma discussão aprofundada sobre este assunto, mas penso ser importante iniciar este trabalho refletindo um pouco sobre os diferentes posicionamentos no debate sobre o interculturalismo no teatro:

Patrice Pavis (1992) utiliza a imagem de uma ampulheta a fim de pensar sobre as diferentes fases que poderiam ser consideradas num estudo sobre os processos de trocas culturais. Os dois extremos dessa ampulheta seriam a cultura fonte e a cultura alvo. Seus grãos, ao passarem de um ponto a outro, seriam rearranjados de maneira aparentemente randômica, mas no fundo, estariam regulados pelo contexto nos quais essas passagens estariam inseridas.

Como se trata de uma ampulheta, ela poderia ser virada e revirada inúmeras vezes, reorganizando-se de diferentes formas, podendo transformar-se em uma espécie de moedor, destruindo quaisquer especificidades e criando algo deformado, longe do original; ou poderia ser como um funil, sem reconstrução, havendo apenas uma absorção indiscriminada de elementos. Um meio termo possível não seria apenas um, mas sim infinitos resultados de uma complexidade maior.

Já para Rustom Bharucha (1993), há alguns problemas nessa teoria, na medida em que ela concebe uma visão com via de mão única, ou seja, somente o da cultura alvo, fechando possibilidades dialógicas, e não considerando os pontos de intersecção entre as diferentes culturas.

Esses dois pontos de vista já demonstram o quão complexa esta discussão se conforma. A própria definição para “trocas culturais” também revela pontos emaranhados: diferentes termos como transcultural, multicultural, intercultural¹, entre outros, já abarcam um grande universo de possibilidades, já que seria difícil pensar em algo “puro” que vá somente a uma direção e que não seja atingido por outros processos dentro de diferentes contextos. Cada um dos prefixos adicionados à palavra “cultural” não são meros adendos e sim componentes que modificam um significado muitas vezes de maneira radical, mas ao mesmo tempo, uma mesma relação pode abarcar diferentes processos em diferentes instantes.

Partindo desse princípio, e levando em consideração a idéia acima, utilizarei a definição de Pavis para interculturalismo:

“Não se poderia falar em teatro intercultural como um gênero estabelecido ou uma categoria claramente definida, porém no máximo, como um estilo ou uma prática de jogo teatral aberta a diversas fontes culturais. Trata-se, portanto de uma tendência, de um movimento em formação que diz respeito mais à prática da encenação ou das formas de jogo, no Ocidente ou em outros lugares, do que à escritura dramática, cujas influências étnicas ou culturais é muito mais difícil retrair.” (PAVIS, 1999:210)

Assim, a partir dessa concepção de interculturalismo, a idéia da reorganização dos grãos da ampulheta dentro dos processos interculturais poderia ser retomada,

¹ Para mais detalhes sobre as diferentes definições de trocas culturais, PAVIS (1992).

mas indo um pouco além: abandonando uma suposta relação binária entre fonte/alvo, e o perigo de se criar uma visão unilateral, tanto fonte quanto alvo poderiam ser vistos como processos em permanente ebulição em si, ou seja, já se constituiriam como resultado de inúmeras viradas e reviradas, mudando constantemente de posição a partir de diferentes contextos. Assim sendo, chega-se a um ponto em que começo, meio e fim não se distinguem tão facilmente. Continuando com o mesmo raciocínio, se o ato de rearranjar-se, cada vez que o instrumento é virado, não acontece uniformemente, mas de maneira randômica, não arbitrária, contradições poderiam surgir advindas da complexidade das relações – e conseqüentemente, diferentes visões quanto à questão.

Sobre esse ponto, Richard SCHECHNER (1984, 246-247) afirma que negar a existência de contradições nas trocas interculturais seria irresponsável, mas ao mesmo tempo, esse movimento não deveria ser substituído por um fervor ideológico e nacionalista. Segundo Schechner, uma maneira de lutar contra essa situação seria intensificar cada vez mais o contato entre as culturas, já que é através do “outro” que há a possibilidade de um autoconhecimento mais aprofundado.

De acordo com Pavis (1992), não há possibilidade de um entendimento da própria cultura se for estabelecida uma distância do “outro”. O autor (Id. 1996 41) assegura que Schechner estaria correto ao não se intimidar com aqueles que o criticam quando fala na existência de um mundo no qual a escolha de uma cultura seria vista como algo passível de negociação – em sua opinião, na Europa, a idéia de etnicidade estaria mais próxima de algo fundamentalista ao tentar excluir a figura do “outro”. Assim, universalistas como Schechner (Barba e Grotowski também) seriam importantes, pois, através de seus trabalhos, teriam conseguido se colocar acima dessa visão.

Já na opinião de Rustom BHARUCHA (1984, 255), seria inocente ver o interculturalismo como uma possibilidade de construção de relações entre

diferentes povos, transcendendo questões de raça, religião, língua, história, etc., já que, em plena era de globalização, o interculturalismo, em muitas ocasiões, emergiria como uma de suas faces. Desconsiderar as contradições históricas seria o mesmo que afastar o teatro do mundo, e se a globalização tem implicações diferentes para países ricos e para os em desenvolvimento, os sintomas dessa questão estariam em muitos setores, sendo que os interculturalistas europeus e americanos não fugiriam exatamente dessa dinâmica.

Para Eugenio Barba, na relação com o “outro”, as diferenças, sejam elas quais forem, não poderiam ser ignoradas, mas ao mesmo tempo, não faria sentido sobrepô-las a algo que, a seu ver, seria realmente o mais importante: o encontro entre profissionais, colegas de uma mesma área².

O que haveria de relevante, de acordo com Barba, seriam as ligações de cunho profissional e o diálogo que se constrói através desse encontro. Richard SCHECHNER (In: PAVIS, 1996:45-46) concorda com as conexões que se estabelecem entre profissionais do mesmo campo, mas acredita que isso tudo só é válido se acontece em termos de equivalência, ou seja, indivíduos não só da mesma profissão, mas também contemporâneos, em conexão com as suas questões artísticas.

Rustom Bharucha contrapõe esse ponto de vista³, já que, segundo o diretor/escritor indiano, além das relações de poder não serem igualitárias, como consequência das diferenças econômicas entre os chamados países do Primeiro e Terceiro Mundo, um dos principais problemas de muitos interculturalistas seria o

² “(...) what is more relevant: the meeting of people from different cultures, or the meeting of different colleagues from the same craft? (...) Why is so difficult to accept the view that people who meet are not just artists from different cultures, but colleagues of a common profession, gathering together to inspire one another and broaden their knowledge?” (BARBA In: WATSON, 2002:240)

³ “For my own part, I believe that as much as one would like to accept the seeming openness of Euro-American interculturalists to other cultures, the larger economic and political domination of the West has clearly constrained, if not negated the possibilities of a genuine exchange.” (BHARUCHA, 1993:20)

de que a leitura feita sobre o “outro” não levaria em conta as especificidades locais, ou seja, a história:

“O corpo-cultura de um ator não pode ser separado da história na qual ele está inserido e dos grandes processos de politização, os quais ele é forçado a se submeter e *resistir*. História, infelizmente, é precisamente aquilo que os interculturalistas, na sua maioria, têm evitado tacitamente nas suas leituras das ‘outras culturas’”. ⁴(*Id*, p. 245)

Como as relações no âmbito profissional poderiam ser igualitárias, a partir do momento em que, além das diferenças econômicas, as contradições históricas também estariam sendo deixadas de lado? Sobre as contradições históricas existentes, Pavis afirma:

“O interculturalismo no teatro não escapa das contradições históricas da nossa época, mesmo se, ao construir uma teoria própria e ao produzir alguns de seus mais delicados frutos, queira colocar essas contradições de lado por um momento, a fim de descobrir como duas culturas se encontram e ver o que elas têm a dizer uma para a outra, e como elas podem se encantar uma pela outra.” ⁵(PAVIS, 1992:212)

BHARUCHA (1993: 249) rebate a afirmação de Pavis:

⁴ “The body-culture of any actor cannot be separated from the history in which it is placed and the larger processes of politicization to which it is compelled to submit and *resist*. History, unfortunately, is precisely what interculturalists for the most part have tacitly avoided in their readings of ‘other cultures’” (*Id.*, p. 245)

⁵ “Theatrical interculturalism does not escape the historical contradictions of our age, even if, in making its own theory and producing its most delicate fruits, it would like to put those contradictions in brackets for a moment, to find out how two cultures meet and to see what they have to tell us and how they might love each other.” (PAVIS, 1992:212)

“Hoje, estou cada vez mais convencido que o teatro não pode existir com a ilusão da possibilidade de se colocar as contradições históricas dos interculturalistas “de lado”. A História está constantemente intervindo e interrompendo nossas vidas, no teatro e no mundo.”⁶

O crítico literário Biodun JEYIFO (In: PAVIS, 1992:160) alerta para as armadilhas podem surgir nas relações interculturais, já que por trás de uma suposta fachada liberal de muitos interculturalistas, no fundo, relações hegemônicas de poder e dominação não cessariam necessariamente de existir.

Na mesma linha de pensamento, Marvin CARLSON (Id, p. 91) afirma:

“O problema com a aparentemente louvável iniciativa interculturalista continua sendo o mesmo de sempre: que a cultura iniciadora arrisca sempre impor seus próprios sistemas de valores sobre os outros em nome dos laços humanos e das preocupações universais. Assim como teóricos como Derrida e Blau já preveniram, o universal pode ser ilusório e perigoso ao negar a voz do outro na tentativa de transcendê-la.”⁷

Já Erika FISCHER-LICHTE (In: PAVIS, 1996:38) acredita que talvez exista um futuro onde verdadeiras relações de trocas possam existir efetivamente: a idéia por trás do interculturalismo seria o da criação de uma cultura mundial, sem

⁶ “Today, I am increasingly convinced that theatre cannot exist with the illusion of placing the ‘historical contradictions’ of interculturalism ‘in brackets’ (...). History is constantly intervening and interrupting our lives, both in theatre and the world.”

⁷ “The problem with the apparently praiseworthy transcultural enterprise remains what it has always been, that the initiating culture risks always imposing its own value systems upon others in the name of human brotherhood and universal concerns. As such theorists as Derrida and Blau have warned us, the universal, like the unmediated, can be and has been a dangerous and self-deceptive vision, denying the voice of the Other in an attempt to transcend it.”

homogeneização e monopólios, um local onde as diferentes culturas poderiam existir e ter seu devido espaço. Segundo essa teoria, a utopia envolvendo esse tipo de pensamento estaria, de alguma maneira, em transformação a partir das empreitadas interculturais de muitos artistas em diferentes países.

Assim, o que se conclui através das colocações acima é que existe uma polarização: resumindo, por um lado as trocas interculturais seriam analisadas a partir das contradições políticas, sociais e econômicas, considerando toda a dinâmica que envolve o processo de globalização; por outro, há um pensamento no qual o encontro entre os indivíduos de uma mesma profissão seria o verdadeiro foco.

Se parto do princípio que um pensamento dualista não daria conta da complexidade do tema, não tenho como realizar uma leitura dessas reflexões acima como opostas, mas sim através de um cruzamento muito mais complexo. Mais uma vez, volto à imagem da ampulheta, neste caso, atravessada por diferentes contextos, situações, subversões, podendo ser virada e revirada constantemente por qualquer um dos lados – e assim, não reflito a partir da idéia 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. Então, utilizando-me dos diferentes pontos de vista expostos acima, a seguinte pergunta surge: como situar o contexto da América Latina neste debate?

Contexto latinoamericano

Se nos estudos interculturais – atendo-se especificamente ao teatro dos séculos XX e XXI - a questão da apropriação surge de maneira volátil, principalmente se o tópico são as relações entre Ocidente (diga-se Europa e Estados Unidos) e Oriente (refiro-me aos tradicionais teatros da Índia, Japão, China e Bali, estudados e pesquisados por artistas como, entre outros muitos, Artaud, Grotowski, Brook,

etc.), quando o assunto é a América Latina, temas como a questão da identidade, da miscigenação, colonização, e de como os latinoamericanos lidam com o que vem de fora, ou seja, com os “gringos”, são temas que ganham relevo neste tipo de discussão.

De tal modo, um primeiro diferencial pode ser estabelecido ao tratar das discussões interculturalistas aplicadas ao contexto latinoamericano: se, na visão de alguns (BHARUCHA, 1993:5), o Oriente, muitas vezes, é visto como uma espécie de repositório de materiais para o “cansado Ocidente” (PAVIS, 1992:8), no caso deste continente, a posição é outra, pois os latinoamericanos recebem/emprestam/pegam muita coisa de fora, e lidam com isso a partir de seus próprios atravessamentos.

Mas, como contextualizar a América Latina? São muitos os países e há diferenças significativas entre eles, mas há também fios em comum que são conduzidos de maneira semelhante: apesar de ser um continente “novo”, este hemisfério é berço de algumas das mais antigas civilizações existentes; rural e urbana, democrática politicamente, muitas vezes oligárquica na prática. Geograficamente ocidental, mas com manifestações culturais que muitas vezes são mais próximas do Oriente. Uma diversidade cultural que resultou numa mistura de raças forjada, muitas vezes, na violência.

Mas, aprofundando mais essa idéia, apesar desses elementos citados acima, nota-se também que as diferenças são tamanhas, a ponto de ser muito delicado se falar em “um” jeito de ser latinoamericano. A fim de tentar entender esse processo, a leitura de Darcy RIBEIRO (1986) se faz necessária:

“(...) as distintas implantações coloniais, das quais nasceram as sociedades latino-americanas coexistiram sem conviver, ao longo dos séculos. Cada uma delas se relacionava diretamente com a metrópole colonial. Ainda hoje, nós, latino-americanos, vivemos como se fôssemos um

arquipélago de ilhas que se comunicam por mar e pelo ar e que, com mais freqüência, voltam-se para fora, para os grandes centros econômicos mundiais, do que para dentro.”

Indo mais além, a própria formação dos povos aconteceu de maneira distinta, sendo que, segundo RIBEIRO (2007), as configurações históricas e culturais que caracterizariam o continente americano seriam as seguintes:

1. Povos Testemunho – fruto do choque entre as antigas civilizações autônomas pré-colombianas e os europeus durante o período de expansão. Exemplos, México, Guatemala, Bolívia e o Peru;
2. Povos Novos – resultado da mistura de matrizes indígenas, negras e européias, por exemplo, Brasil, Chile, Colômbia, Venezuela e Paraguai.
3. Povos Transplantados: imigração que ocorreu com povos preservando muito do seu perfil cultural. Aconteceu na Argentina e também em países da América do Norte.

Continuando esta investigação, o tema da colonização vem á tona: Ribeiro (1979) aponta que uma das principais características na formação do continente está relacionada com os modos de integração que ocorreram ao longo do processo de suas constituições como unidades independentes.

“(…) as sociedades humanas não transitam de uma a outra etapa da evolução por uma única via, mas por duas vias distintas, embora complementares (...): via da *aceleração evolutiva*, que lhes permite estruturar-se autonomamente como povos para si, ou da *incorporação* ou *atualização histórica*, que os conforma como povos dependentes que não existem para si, mas para atender às condições de vida e de prosperidade de outros.

(...) A primeira, muito mais rara, corresponde á aceleração evolutiva que ativa um povo no curso de um processo

civilizatório, configurando-o como uma sociedade autônoma (...) tendente a expandir sua cultura e sua língua sobre outros povos e capas de desenvolver-se intensamente pelo domínio autônomo da nova tecnologia, ademais de enriquecer-se com o produto do trabalho dos povos que subjuga ou aos quais se impões economicamente. A segunda via - muito mais freqüente – corresponde á atualização ou incorporação histórica configuradora de povos dependentes que, havendo perdido a autonomia no comando de si mesmos, ao serem envolvidos e dominados por movimentos de expansão de outros povos, foram reduzidos à condição de proletariados externos não estruturados social e economicamente para si próprios, mas para servir aos interesses e desígnios de seus dominadores.” (RIBEIRO, pp. 21-22.)

A América Latina faria parte do segundo caso. Assim, algumas das principais conseqüências⁸ observadas nos países que se integraram via “atualização história” seriam tanto o subdesenvolvimento quanto a dependência.

O propósito deste estudo não é aprofundar-se nesse tópico, pois, entendo que esse é um terreno muito complexo para não se constituir o centro de uma pesquisa em si; mas, se meu intuito é contextualizar a América Latina neste debate, tentando entender que pontos haveria em comum a fim de se possa fazer uma leitura crítica sobre o objeto desta pesquisa, após a leitura de Darcy Ribeiro, algumas características sobre a América Latina depreendem-se:

⁸ Intuo que, uma das decorrências dessa dependência, que se materializa de diversas formas, estaria no que Roberto SCHWARZ (1987) afirma ser o “caráter postiço” do latinoamericano: “Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *postiço*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras (...), o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo. (...) digamos, portanto que o mencionado mal-estar é um *fato*.”

- Este é um continente composto por nações que historicamente sempre estiveram mais ligadas ao que da Metrópole (ou seja, da Europa). Como consequência, essas sociedades relacionar-se-iam menos com os seus vizinhos;
- Apesar da miscigenação, há uma grande diferença na formação dos povos quanto aos modos que essa miscigenação ocorreu em sua formação;
- O tipo de colonização que caracterizou a maior parte dos países latinoamericanos foi bastante parecido.

Mesmo considerando todas as diferenças que a América Latina vive hoje devido às mudanças políticas, a queda das ditaduras, tentativas diversas de estabelecer uma independência em relação à influência norteamericana, além de uma aproximação maior com o intuito de haver uma integração entre os países (vide o MERCOSUL, por exemplo), bem como as contradições que os cidadãos ainda vivem em pleno século XXI; o importante aqui seria frisar as contrições que permeiam/permearam a história deste continente.

Se a formação dos povos foi diferente, e isso se reflete nas sociedades até hoje, por outro lado, o distanciamento histórico entre os países vizinhos, mais voltados para o “exterior” do continente, assim como o modo de integração desses mesmos povos via atualização histórica são importantes elementos a serem considerados, pois, uma das maiores implicações desses dois fatos seria a dependência, e todas as decorrências que surgem a partir daí.

Então, se estou procurando o que haveria em comum quando penso em “América Latina”, seria a dependência a melhor resposta?

Nestor Garcia CANCLINI (2008) realiza uma reflexão que talvez ajude a jogar um pouco de luz na complexa questão colocada acima. Em “Culturas Híbridas”, o autor tem como objetivo falar como os estudos sobre hibridação modificaram a

maneira de se encarar problemas relativos à identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo, etc. Segundo o estudioso argentino, os processos de hibridação na América Latina, seja no campo econômico, social, cultural, etc., conformam-se através de diferentes níveis de negociação; em outras palavras, não seria possível afirmar que somos subdesenvolvidos, subalternos, dependes, simplesmente – as camadas de negociação existentes nesses processos são muitas e bastante complexas.

“Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas pra gerar estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercambio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se reconverter um patrimônio (...) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado.” (CANCLINI, 1999: xxii)

Canclini fala em *reconversão* e *reinserção* como estratégias. E se, repetindo, o objetivo desta dissertação não é aprofundar esta questão, o que a leitura de Darcy Ribeiro e Nestor Garcia Canclini fornece a este estudo é uma chave valiosa para a questão sobre como contextualizar a América Latina no debate sobre o interculturalismo no teatro, citado no início deste capítulo. Essa chave surge da idéia de realizar uma aproximação com esses conceitos sobre reconversão e reinserção⁹ como estratégias que se materializam em diferentes níveis de negociação.

⁹ “(...) Também são encontradas estratégias de reconversão econômica e simbólica em setores populares: os migrantes camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade ou que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos; os operários que reformulam sua cultura de trabalho ante as novas tecnologias produtivas; os movimentos indígenas que reinserem suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico e aprendem a comunicá-las por rádio, televisão e internet. (...) A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridação interessa

Assim, apesar dos pontos em comum e dos que diferenciam os países latinoamericanos, ao lidar com esse assunto, o que é importante levar em consideração? Ler esse material sob a ótica das diferentes camadas de negociação que possam existir. Portanto, a fim de manter um posicionamento crítico em relação ao objeto desta pesquisa, olhar para o objeto deste estudo sob a ótica dos diferentes níveis de negociação seja o caminho necessário.

Retornando ao contexto teatral: a fim de investigar um pouco sobre como essa questão se materializa, penso ser importante começar com as reflexões da professora e dramaturga cubana Raquel Carrió (Teatro Buendía).

Teatro latinoamericano: busca de uma linguagem própria?

Sendo assim, partindo do que foi levantado anteriormente, a perguntas que surgem seriam: como contextualizar o teatro latinoamericano dentre desse debate? Haveria algum tipo de fio condutor? Raquel CARRIÓ (2004), afirma:

“(...) nem todo teatro latinoamericano é pobre, e a expressão da violência não se constitui seu melhor paradigma. Ao contrário, acredito que o aquilo que define o teatro na América Latina e Caribe – além de sua diversidade e de seu conteúdo social – é a longa e difícil tarefa de encontrar uma expressão própria – nas palavras do mestre Santiago Garcia, a **invenção de uma linguagem própria**.

»¹⁰

tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade.” (CANCLINI, 2008: xxii)

¹⁰ (...) ni todo el Teatro Latinoamericano ha sido *pobre*, ni la expresión de la violencia constituye su mejor paradigma. Por el contrario, creo que lo define esencialmente al teatro en América Latina y El Caribe – más allá de su diversidad, o del contenido social de sus representaciones - ha sido la larga y difícil tarea de encontrar una expresión propia o – para decirlo con palabras del maestro colombiano Santiago García la **invención de un lenguaje propio**.”

Segundo a dramaturga, essa busca não se caracterizaria especificamente por um reconhecimento da diversidade cultural, racial e social do continente, nem mesmo somente por conta de nossas contradições históricas, mas principalmente a partir de como esses elementos se relacionam:

“(...) o maior desafio para uma expressão americana (...) não está no reconhecimento de uma realidade múltipla e complexa, composta de etnias e tradições diversas, mas precisamente em decifrar as formas de assimilação e integração que nos definem. Em outras palavras, não tanto **quais** ingredientes que nos conformam (a herança européia, indígena ou africana) ao longo de mais de cinco séculos de mestiçagem, mas **como** se produz desde suas formas mais externas até a mais íntima condição do **ser**, este cruzamento contínuo de sangues e tradições diversas.”¹¹
(CARRIÓ, 2004)

Assim, o centro da questão estaria não no reconhecimento de uma diversidade, mas no que consistiria essa prática envolvendo toda uma herança regional em diálogo crítico com o que se recebe de fora¹²:

¹¹ (...) el mayor desafío para una *expresión americana* (...) no reside en el reconocimiento de una realidad múltiple y compleja, compuesta de etnias y tradiciones diversas, sino precisamente en el desciframiento de las formas de *asimilación* e *integración* que nos definen. Para decirlo con mayor claridad: no tanto **qué** ingredientes nos conforman (la herencia europea, indígena o africana), luego de más de cinco siglos de integración y mestizaje, sino **cómo** se produce desde sus formas más externas hasta la más íntima condición del **ser**, este cruce continuo de sangres y tradiciones diversas.” (CARRIÓ, 2004)

¹² “Curiosamente, (...) en Latinoamérica, es que las prácticas y reflexiones teóricas de Stanislavski, Brecht, y otros reformadores, no parecían excluyentes. Mientras los críticos a veces se esforzaban por polarizar los *sistemas* o métodos de uno y otro, en la práctica de los directores **todo se mezclaba**, dando lugar a una profusión de recursos con resultados sorprendentes. Porque lo importante es que nunca se trató de *aplicaciones* rígidas de métodos o sistemas. En primer lugar, porque el propio **sustrato** cultural latinoamericano no lo permitía. Su propia diversidad, su **hibridez** genérica, su sentido festivo, paródico y carnavalesco, relativizaban y **mutaban** de inmediato cualquier *aplicación*. Pero además, porque estas referencias eran generalmente parciales, fragmentarias, **leídas más que vistas**, y en traducciones buenas o malas, pero siempre fugaces o incompletas.” (CARRIÓ, 2004)

Mas como esse diálogo se sucedeu no caso da influência de Eugenio Barba e da Antropologia Teatral¹³? Quais foram os níveis de negociação quando se pensa na importância de um diálogo crítico? Antes, seria importante verificar em que contexto o conceito de Terceiro Teatro aportou por aqui.

2. A América Latina e o Terceiro Teatro

Quando se considera a associação do teatro de uma cultura com outras, entende-se que não se trata de algo novo ou recente, mas se o foco localizar-se especificamente no século XX, o que se perceberá é que o interculturalismo marcou a trajetória de alguns dos mais influentes nomes do teatro no Ocidente: de Gordon Craig a Artaud, passando por Brecht, Grotowski, Peter Brook, Barba, Mnouchkine, só para citar alguns.

Ao analisar esse processo, percebe-se a existência de dois caminhos distintos, mas que se cruzam a partir de um determinado ponto: num primeiro momento, um movimento de trocas culturais se deu através de uma aproximação com o Oriente, a fim de se realizarem pesquisas e o desenvolvimento de diferentes procedimentos técnicos e estéticos. O segundo caminho seria num outro momento: o processo de trocas continua, já com os artistas imbuídos de uma “bagagem”, mas agora a partir de uma linguagem/técnica/estética/poética organizada.

É esse ponto que se torna central para este estudo, já que é aí que entra a América Latina e suas relações com Eugenio Barba: nesse momento no qual as

¹³ ¹³ Quando falo em “Antropologia Teatral” ao longo deste trabalho, estou referindo-me à Antropologia Teatral preconizada por Eugenio Barba: “O estudo do comportamento biológico e cultural do homem numa situação de representação, quer dizer, do homem que usa sua presença física e mental, segundo princípios diferentes daqueles que governam a vida cotidiana” (*apud* PAVIS, 1999:17). Eugenio Barba pesquisa através da Antropologia Teatral a existência de princípios recorrentes, ou “princípios que retornam” em diversas artes codificadas, sejam elas orientais ou ocidentais. Essa pesquisa está na base dos estudos realizados pela ISTA. Segundo Barba, os princípios seriam um conjunto de “bons conselhos” para o ator. Os princípios são os seguintes: Dilatação Corpórea, Equilíbrio, Oposição, Base, Equivalência, Variação de Fisicidade, Energia e Precisão.

pesquisas realizadas chegam e causam impacto por aqui. Claro que o Odin Teatret não foi a primeira experiência intercultural no continente, mas, ao contrário do que houve anteriormente, o trabalho do grupo não aportou entre os latinoamericanos somente através de livros – as idéias de Barba chegaram “completas”: prática, demonstração, teoria e resultados estiveram o tempo todo presentes e de mãos dadas.



Odin Teatret e tribo Yanomami, Venezuela, 1976.

Fotos: Tony D'urso

Quando menciono as pesquisas desenvolvidas por Barba, refiro-me às contribuições realizadas no campo da atuação, onde, 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 junta ao Odin Teatret, bem como através da ISTA, contribuiu para os estudos dessa área, no que concerne a teorização de uma prática. E mesmo a elaboração do conceito de Terceiro Teatro (assunto que será abordado de forma mais aprofundada ainda neste primeiro capítulo) aglutina grupos que, até então, eram vistos de maneira discriminada: poder-se-ia dizer que houve uma espécie de legitimização desses teatros não subvencionados.

Terceiro Teatro

O Terceiro Teatro partiu da idéia de marginalidade, de grupos vivendo e trabalhando à margem dos grandes centros e, através dos tempos, outros elementos foram sendo acrescentados a esse conceito, como o tema da identidade profissional, da associabilidade, do significado pessoal e do legado.

Dois momentos específicos serviram como uma espécie de marco para a formulação dessa idéia: o primeiro foi o período no qual o Odin Teatret passou no sul da Itália, em Carpignano, no ano de 1974. Essa foi a época na qual o grupo saiu do seu estado quase “monástico” na Escandinávia, e travou contato entre o seu universo e o de outras pessoas não ligadas ao mundo do teatro. Foi a partir daí que questionamentos ligados ao tema da identidade profissional, em contraposição com os da identidade cultural, surgiram.

O segundo momento foi o da visita do Odin Teatret à América Latina, no Festival de Caracas, em 1976. Apesar dos dois primeiros encontros de teatro de grupos independentes terem ocorrido na Europa, e grupos como o Cardiff Theatre Laboratory, o Teatro Tascabile de Bergamo e o Roy Hart Theatre terem sido importantes líderes do movimento, foi a América Latina que ajudou na conceitualização da idéia. Aqui, Barba encontrou diversos grupos produzindo em condições de marginalidade, fossem elas culturais, econômicas ou políticas. Um dos elementos que mais reverberaram foi o de um tipo de teatro que não se encaixava nas categorizações existentes: segundo a teoria, o Terceiro Teatro se caracteriza por diferenciar-se daquilo que Barba chama de primeiro e segundo teatro. O primeiro teatro¹⁴ seria o institucionalizado, detentor do que se

¹⁴ This is the world of a state supported and/or a commercial theatre that society embraces as “Art”. In the Euro-American orbit it is the Royal Shakespeare Company, the Berliner Ensemble, the British repertory system, the regional theatre network in the United States, the State Theatres of Germany, as well as much of the West End and Broadway.” (WATSON, 2002:197)

consideram os valores culturais de uma sociedade; o segundo¹⁵ seria o *avant-garde*, experimentalista, iconoclasta, em busca de mudanças e originalidade. Já o terceiro se manifestaria através de grupos formados por indivíduos à margem do centro do teatro, pessoas realizando seus trabalhos em condições precárias, na franja do sistema.

A questão da “associabilidade” foi ficando cada vez mais forte no momento em que a posição de “terceiro” criou polêmica, já que, essa idéia poderia estar ligada à situação de Terceiro Mundo; a condição de marginalidade não era bem vista por todos, podendo preconizar uma imagem de “subalternos”. Mas, de acordo com Barba, essa condição estaria longe de ser negativa, pois o “terceiro” não implicaria uma hierarquia, mas apenas uma descrição; e ser “associal” estaria mais ligado a um tipo de indivíduo a procura de alternativas distantes daquilo que é usualmente imposto, criando assim, formas de resistência.

Nos anos 90, Barba reavalia a proposta inicial do que seria esse Terceiro Teatro, afirmando que, a condição de marginalidade não seria mais central: o que uniria esses diversos grupos seria a visão do teatro como um local para a construção de um significado pessoal. Daí surgiria a idéia do legado, pois o Terceiro Teatro seria feito por aqueles que descenderiam daquela mesma tradição ou, como diz Barba, “mutação biológica” que cria indivíduos em diferentes tempos e espaços com o desejo de transformar suas necessidades pessoais em trabalho. Desse modo, em diferentes eras e lugares, gente como Stanislavski, Brecht, Artaud, Craig ou Grotowski, entre outros, estariam ligados por terem sido capazes de criar um legado próprio ao terem enfrentado suas questões pessoais, em busca da construção de uma trajetória como indivíduo.

¹⁵ “This is the theatre of Richard Foreman, of Robert Wilson’s early years, of Tanztheatre, Tadashi Suzuki and Steven Berkoff.” (WATSON, 2002, 197)



Odin Teatret, no Chile, em 1988.

Fotos: Tony D'urso.



Os elementos envolvendo o pensamento em torno do Terceiro Teatro são repletos de metáforas, sendo a principal delas a das “ilhas flutuantes”: pequenos arquipélagos que se formaram e se fortaleceram apesar de estarem longe do continente, e não se fundarem em terra firme. Essas metáforas fazem com que esse conceito se torne algo muito amplo, já que a noção de Terceiro Teatro é uma teorização sobre algo que existia anteriormente, não só na América Latina, mas no mundo¹⁶. Segundo Barba, uma das maiores características do Terceiro Teatro é a não existência de uma unidade autônoma, sendo esse um dos pilares dessa teoria em si.

Mas um dos pontos a serem considerados é que, na América Latina, as fronteiras entre os chamados segundo e terceiro teatros nem sempre são muito claras, sendo que essa teorização foi claramente realizada a partir de um ponto de vista europeu.¹⁷

¹⁶ “(...) 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.” (BARBA In: WATSON, 260)

¹⁷ “There are a number of groups in Latin America which negotiate the borders between the first and Third Theatres or the second and Third Theatres. These negotiations are the product of two interdependent factors in much of the continent. There is little state support for theatre in Latin

A partir da problemática em relação a como realizar um recorte sobre de que Terceiro Teatro este projeto se refere, o que se verifica é que, ao longo desse processo, surgiram grupos que foram forjados a partir dos fundamentos que norteiam o pensamento desenvolvido pelo Odin Teatret: a Antropologia Teatral. Mas, se a teoria fala na não existência de um modelo único, o que haveria acontecido na prática? A seguir, as palavras de alguns estudiosos.

Se para a cubana Vivian TABARES (2004), o teatro de criação coletiva surge para dar voz a um tipo de personagem e tema que as dramaturgias tradicionais e as linguagens existentes não davam conta, como consequência disso, acabou por equilibrar as diferentes funções dentro de um grupo e favorecer o papel do ator, agora visto como um criador também responsável por todo o processo. O papel da Antropologia Teatral teria sido o de reforçar a função do ator como 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.”

Dentro desse contexto, para CARREIRA (2000), o teatro antropológico estaria ligado ao trabalho do ator também em outro nível: na negação de um caráter eminentemente militante e na revalorização da teatralidade:

“Aqueles realizadores que haviam visto o teatro unicamente como uma manifestação política, e por isso mesmo o

America and because of which produced as array of plays both contemporary and classical during more than twenty years of existence, was for many years thought of as an important voice in Uruguayan culture while at the same time being part of the Third Theatre, Cuatrotablas in Peru is much the same today, as is Teatro Escambray in Cuba and La Candelaria in Colombia.” (WATSON, 2002:199)

haviam repudiado, descobriram uma tradição a ser retomada e desenvolvida, uma tradição que recolocava a teatralidade como eixo do fenómeno espetacular.”

Para Mario DELGADO (In: WATSON, 2002:217), o legado de Eugenio Barba está no compromisso com o carácter 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 crescimento.”¹⁸

Liuba Cid (In: ELIZONDO, 1994), diretora teatral cubana, afirma:

“Penso que uma das grandes conquistas da Antropologia Teatral de Barba, com toda sua pesquisa de semiótica, é encantar e seduzir, sem que saibamos como tudo isso aconteceu. O processo está tão oculto, o resultado é tão perfeito, mas por trás de tudo, há um processo lento e uma pesquisa teórica e profunda sobre o trabalho teatral. Era aí que eu queria estar, era aí que eu queria trabalhar.”¹⁹

Se para alguns, a Antropologia Teatral foi um modelo que proporcionou uma alternativa ao teatro fortemente influenciado pela política, ou a certo tipo de trabalho que valorizava mais os conceitos do que uma preocupação estética:

¹⁸ “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.”

¹⁹ Pienso que una de las cosas que logra el "teatro antropológico" de Eugenio Barba, con todos sus estudios consecuentes de semiótica, es encantar y seducir, sin saber cómo lo han logrado. El proceso está tan oculto, el resultado es tan perfecto, pero detrás de todo eso, hay un proceso moroso, y un engranaje y un estudio absolutamente teórico y profundo de la labor escénica. Hacia ahí quiero ir, y hacia ahí me gustaría trabajar.”

“(...) o discurso ideológico teatralizado de antes se diluiu, dando espaço para outras influências notáveis como a da Antropologia Teatral de Barba, para ‘transformar-se em metáforas cristalinas de grande eficácia.’”²⁰ (RIZK, 1996)

Para outros, como Adhemar Bianchi (In: 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 desses grupos. Para Fernando de Ita (1989), por exemplo:

“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 personalidade.”²¹

Para Fernando de TORO (1991), o problema está em como os latinoamericanos 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. Apesar da crítica, o legado do Odin Teatret para os grupos latinos estaria no rigor e na disciplina de trabalho.

Para DOMINGUEZ (1987), a Antropologia Teatral chegou à América Latina num momento propício, mas acabou por gerar, como já havia acontecido antes,

²⁰ “Por lo demás, el discurso ideológico teatralizado de otrora se ha “diluido,” dando entrada a otras influencias notables como la del teatro antropológico a la Barba, para “transformarse en cristalinas metáforas de gran eficacia.” (RIZK, 1996)

²¹ “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.”

segundo o autor, com a leitura de Brecht ou Grotowski, entre outros, cópias miméticas do original. ITA (1989) afirma que isso se deve a falta de formação, e não 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 admirável.”²²

Partindo das palavras desses estudiosos, o que se percebe é que nessa relação, certos temas se fazem presentes, de maneira recorrente. São eles:

- Primeiro, os discursos, textos e manifestos de Barba sobre o Terceiro Teatro afirmam que não haveria um estilo ou estética única entre os grupos envolvidos:

“A dificuldade em entender o que é o Terceiro Teatro surge da busca por uma definição unitária que fixe numa única forma o significado de toda uma realidade teatral que é diversa. Mas o Terceiro Teatro pode ser definido certamente pela falta de um significado único.”²³ (BARBA, 1999:221)

²² “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.”

²³ “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, 1999:221)

Mas, apesar disso, o que se observa na prática é que, quando se fala em Terceiro Teatro, o que vem à tona são as questões relacionadas à Antropologia Teatral, bem como o vínculo com a ética de trabalho, seja através do treinamento²⁴, da questão do laboratório, da estética ou da cultura de grupo preconizadas pelo Odin Teatret. É claro que esses elementos não são exclusivos do grupo e nem foram inventados por Barba – mas existe certa maneira de lidar com esses elementos característicos do Odin Teatret, e que se reestruturam em muitos grupos latinoamericanos.

- Segundo ponto recorrente: a questão da imitação vinculada ao da colonização, sendo que, supostamente haveria uma “atitude de colonizado” por parte de muitos grupos que resolveram adotar os princípios da Antropologia Teatral como base para seus trabalhos.
- Terceiro ponto é o de que, alguns grupos que são citados como pertencentes ao Terceiro Teatro, ao recusarem o rótulo, afirmam que a diferença entre quem faz e quem não faz parte desse movimento é que, no Terceiro Teatro, os grupos teriam sistematizado a tal ponto a questão da técnica e do treinamento, transformando-os em algo rígido ou até mesmo “místico”.

O que foi pontuado acima será investigado a partir dos grupos que são objeto de estudo desta pesquisa, mas penso que, antes, seria fundamental pensar sobre esses pontos, a partir de uma análise do impacto que Antropologia Teatral teve na América Latina.

3. A imitação, os atravessamentos históricos, o questionamento do artista

Não há como negar o impacto da Antropologia Teatral quando se pensa nas consequências dessa influência para além do âmbito dos procedimentos técnicos

²⁴ Em primeiro lugar, o que precisa ficar claro é que, quando falo em treinamento, estou falando de sua noção mais “clássica”, ou seja, da execução de uma série de exercícios baseados em determinados princípios. Existem outros tipos de procedimentos que poderiam ser chamados de treinamento: a *performance* seria um campo onde esta noção seria ampliada.

e dos treinamentos – a forma e o pensamento em torno do Terceiro Teatro chegaram neste continente de maneira muito diferente do que outras grandes influências até então.

Em primeiro lugar, ao contrário das idéias de Stanislavski e Brecht, para citar dois exemplos importantes para o teatro latinoamericano, a Antropologia Teatral chegou através da presença do próprio Odin Teatret, seguido dos seus escritos, suas teorias, sua ética, sua prática. Ou seja, teoria e prática demonstrada e exemplificada.

Os encontros de Terceiro Teatro, a partir de 1978 na América Latina, não serviram apenas como uma oportunidade para apresentações de peças, mas sim, como um espaço pedagógico - sendo que, em muitos casos, especificamente no início, as demonstrações e ensinamentos foram o foco. Mas essa situação não foi necessariamente estabelecida por Eugenio Barba, mas sim construída em conjunto com alguns dos grupos envolvidos.

Quando o peruano Mário Delgado, líder do Cuatrotablas, participou do primeiro encontro de Terceiro Teatro, em 1976, em Belgadro, resolveu que seria interessante realizar algo parecido na América Latina.

O Cuatrotablas é fruto do teatro de grupo dos anos 70, que tem como mestres artistas como Santiago Garcia e Enrique Buenaventura; ao realizar seu trabalho em meio às condições precárias impostas pela ditadura militar, além de inúmeros problemas econômicos, Delgado se identificou com as idéias de Barba sobre as ilhas flutuantes.²⁵ Ele sentiu que poderia ser interessante que essas idéias

²⁵ “The floating islands are the uncertain terrain which can disappear under your feet, but where personal limits can overcome, and where encounters are possible.” (BARBA, 1999:14)

“There is a part of the theatre that is submerged and that we do not see or do not want to see. Whoever writes chronicles and history tends only to see the translucent pinnacles of the mountains of ice as they pass by carrying with them the motionless ships. They ignore the infinite and obscure ways in which a multitude of theatres is present in society, often anonymous, without the names of famous artists, or with artists who only become known after their death. Here theatre is a means to

chegassem até a América Latina, pois, segundo seu ponto de vista, os grupos locais não possuíam as ferramentas adequadas a fim de desenvolverem seus projetos artísticos – segundo Delgado, seus mais experientes colegas europeus poderiam ajudar.

“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 latinoamericanos 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 Latina.” ²⁶ (WATSON, 2002:203)

Em 1978, aconteceu em Ayacucho, o *Tercer Encuentro de Tercer Teatro*²⁷, que viria servir como uma espécie de modelo pros encontros que aconteceriam posteriormente em diferentes países deste continente. Esse primeiro encontro teve como característica predominante a questão da pedagogia, diferente do que

weave relationships, to lead a life independent of the impositions of circumstance, to preserve the thirst for a future which seems impossible, to create an oasis of ‘normal’ life amid the relentless course of history, to ring the fragrance of liberty into prisons and to nourish, non destructively, one’s own revolt.” (Id. Ibid. 16)

²⁶ “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, 2002:203)

²⁷ O primeiro encontro aconteceu em 1976 em Belgrado, ex-Yugoslávia: The International Workshop of Theatrical Research, onde o texto ‘Third Theatre’ surgiu como uma espécie de documento interno e que viria a adquirir, com o passar dos anos, o valor de um manifesto (o texto pode ser lido na íntegra em BARBA, 1999). O segundo encontro aconteceu em Bergamo, na Itália: *The International Workshop of Group Theatre*, em 1977.

havia acontecido anteriormente na Europa – todo o programa e a estrutura do festival tiveram os métodos de trabalho do Odin Teatret como centro.²⁸



Odin Teatret durante o *Tercer Encuentro de Tercer Teatro*, em Ayacucho, Peru, 1978. Fotos: Tony D'urso.



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 grupos inexperientes do México participando de demonstrações de trabalho e de seminários liderados por outros grupos mais experientes do Terceiro Teatro. Nesse festival, Barba serviu como conselheiro na organização.

Depois do México, foi a vez da Argentina. Em 1987, deu-se, em Bahia Blanca, o *Encuentro Internacional de Teatro Antropológico*. Dessa vez, diferente do que havia acontecido em Ayacucho e Zacatecas, o foco não esteve em promover um encontro entre os grupos mais experientes do continente com os mais novatos: o

²⁸ "(...) 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 programme in Ayacucho." (WATSON, 2002. 209)

intuito central foi uma troca entre grupos inexperientes, principalmente os da região rural da Argentina e Chile, com os membros do Terceiro Teatro da Europa.

Seguindo o mesmo modelo, em 1988, 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. Apesar da pedagogia não ser mais o centro, ainda assim, o encontro continuou dominado por Barba, através de debates e seminários, bem como pelas demonstrações de trabalho desenvolvidas pelos atores do Odin Teatret.



Mario Delgado (Cuatrotablas), Eugenio Barba e Miguel Rubio (Yuyachkani)

Foto: Tony D'Urso.

Após esse breve histórico sobre os encontros de Terceiro Teatro, e a fim de retomar a questão sobre os níveis de negociação nesse diálogo, utilizarei como base uma a reflexão centrada, principalmente, no seguinte período: os dez anos entre o primeiro encontro ocorrido em Ayacucho, até 1988, incluindo Zacatecas e Bahia Blanca.

Terceiro Teatro: de 1978 a 1988

Uma das principais características desse momento foi o desenvolvimento de uma estética específica para o Terceiro Teatro. Considerando as palavras de Eugenio Barba de que o que unia os grupos em volta desse conceito não era um estilo, mas uma atitude perante o fazer teatral²⁹, ou até uma condição de marginalidade, o que se vê é que, nesse período, pouco ao pouco, foi se construindo um modo de se fazer teatro, não só em termos éticos, mas também estéticos.



Odin Teatret durante o *Tercer Encuentro de Tercer Teatro*, em Ayacucho, Peru, 1978.

Fotos: Tony D'urso.

Sendo que, quando se fala na construção de uma “estética própria”, o que está sendo dito é que os grupos passaram a ter como base a estética do Odin Teatret. Trata-se de um fato irônico, principalmente se a postura de Barba sobre esse assunto for considerada. Por exemplo, nos idos de 1972 a 1974, o Odin Teatret já se preocupava com a propagação de um modelo teatral que poderia ter como consequência a criação de “mini-Odins” por toda parte. Com essa problemática em mente, o grupo resolve mudar sua atitude sobre como costumavam conduzir seus workshops – em uma entrevista dada em 1984, Barba revela:

²⁹ Trechos do documento apresentado por Eugenio Barba aos participantes do *Reencuentro Ayacucho'88*: “Third Theatre culture does not depend upon styles and fashion. It relates to an attitude that does not rely on the rules of conventional productions. (...) The different types of groups that constitute the Third Theatre and the variety of works the produce make it a true social laboratory.” (WATSON, 2002: 219-220)

“Nossos primeiros seminários se estabeleceram dentro de uma relação pedagógica normal: de um lado, alguém que ensina e do outro alguém que aprende. (...) Quando mais tarde reencontramos aqueles que tinham participado dos nossos cursos, tivemos que nos confrontar com uma espécie de repetição paródica, uma aplicação meramente exterior, como se o lado quase contorcionista desses exercícios conduzissem à criatividade.”³⁰ (BARBA, 1999:87)

Com o passar dos anos, o Odin Teatret começou a refletir sobre uma maneira diferente de transmitir seus conhecimentos, não enfocando mais o “ensinar algo”, mas apresentando seu modo de trabalhar, de pensar e viver aquilo que para eles se definia como uma “cultura de grupo”³¹. Mas isso não significa que o grupo acredite que não deva existir um modelo a ser seguido, ou melhor, que sirva de inspiração, ao menos no começo da carreira. Barba, em entrevista no ano de 1979, afirma:

“Há hoje uma atitude autista ou quase ilusória de que a auto-criação seja possível. É essencial ter um ponto de referência com o qual medir-se e para o qual se pode retornar para refletir. (...) A duração desta relação varia, dependendo do tempo necessário para acordar suas próprias energias. E então, há um momento quando é importante se distanciar: ‘Agora é a ausência que o acompanha’.”³² (*Idem*, p. 86)

³⁰ “Our first seminars established a normal pedagogical relationship: on the one hand someone who teaches and on the other someone who learns. (...) When we later met again those who had attended our courses, we found ourselves confronted with a parodic repetition, an exterior application, as though the gymnastic – almost contortionist – side of these exercises led to creativity (...)” (BARBA, 1999:87)

³¹ “Between ’72 and ’74’ we started a new type of seminar. We did not teach. We only presented our approach to the work, to what we today call our ‘group culture’, that is to say training as a highly individualized process.” (BARBA, 1999:87)

³² “There exists today an autistic attitude or rather the illusion that self-generation is possible. It is essential to have a point of reference with which to measure oneself and to which one can return to reflect. (...) The duration of this relationship varies, depending on the time necessary to awaken

Uma das contradições que caracterizaram esse período é exatamente esta: apesar da preocupação em não cair na armadilha da criação de um único paradigma, foi aparentemente isso o que aconteceu dentro do Terceiro Teatro: o desenvolvimento de uma estética totalmente baseada no Odin Teatret.

“No entanto, 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)

Se a primeira contradição que surge em relação ao discurso de Eugenio Barba e o que aconteceu na prática foi a transformação de uma poética numa estética, o segundo ponto que se poderia levantar é sobre a questão da técnica, ou seja, de como o treinamento é visto. Em 1972, Barba já se posicionava contra o “mito da técnica”:

“Por muito tempo o ‘mito da técnica’ fomentou nosso trabalho. Mas, gradualmente, isso foi me levando a uma situação de dúvida. Eu tive que admitir que o argumento da técnica não passava de uma racionalização, uma chantagem pragmática – se você fizer isso, você obtém aquilo – que eu usei para fazer os outros aceitarem meu modo de trabalhar e também para justificá-lo. (...) Virtuosi não leva a novas relações humanas. Não é o fermento decisivo para a reorientação, para um novo modo

one's own energies. And then there comes a moment when it is important to distance oneself. “Now it is absence which accompanies you.” (*Idem*, p. 86)

de se definir frente a frente os outros, e para superar confortavelmente a auto complacência.

Assim o treinamento se transformou num processo de autodefinição, longe de qualquer justificativa utilitária e guiada por uma subjetividade individual. Cada ator dá a ele um sentido pessoal. Mais uma vez: as formas exteriores dos exercícios não têm importância. Mas a autodisciplina se mantém. ³³ (BARBA, 1999:84)

Está claro que a criação de um paradigma, uma disciplina em relação ao treinamento, além de uma preocupação com a técnica não são problemáticos. Mesmo os paradoxos que surgem parecem naturais dentro das dinâmicas de quaisquer relações, mas o que seria interessante apontar é: até que ponto essas contradições também não são resultado da falta de um olhar mais crítico e reflexivo sobre essas relações:

“A consequência imediata disso é que o treinamento passou a ser considerado por muitos como algo sisudo, fechado em uma sala quase secreta, onde tudo se transforma em sagrado pelo simples fato de estar sendo executado dentro de umas normas supostamente justas.” (OLIVEIRA, 2005)

Os métodos de trabalho de Barba já foram alvo de questionamentos no que concerne sua concepção do pré-expressivo, ao separar os elementos técnicos de suas especificidades culturais; sobre sua relação com o “outro” nas sessões da ISTA, no qual, segundo os pressupostos dos críticos, as tradições não ocidentais

³³ “For a long time the ‘myth of technique’ nourished our work. Then gradually it brought me to a situation of doubt. I had to admit that the argument for technique was a rationalization, a pragmatic blackmail – if you do this, you obtain that – which I used to make the others accept my way of working and to give it a useful justification. (...) Virtuosity does not lead to new human relationships. It is not the decisive ferment for a reorientation, a new way of defining oneself vis-à-vis others and overcoming facile self-complacency.

Thus the training transformed itself into a process of self-definition, far removed from any utilitarian justification and guided by individual subjectivity. Each actor gives it a personal meaning. Once again: the exterior forms of the exercises are of no importance. But self-discipline remains”. (BARBA, 1999:84)

seriam vistas como um repositório de técnicas; sobre certa postura “colonialista” no estudo dessas mesmas tradições, etc. Quando falo em “um olhar mais crítico e reflexivo sobre essas relações”, questiono-me sobre em que nível essas observações sobre a pesquisa de Barba afetam seus influxos, a partir do momento em que eles utilizam muitos desses mesmos princípios³⁴.

Voltando à questão do paradigma: há quem diga que a consequência desses fatos está relacionada a uma cadeia de comportamento já existente em relação a outros modelos³⁵ dentro do teatro latinoamericano, mas vamos voltar pra questão da ampulheta: se acreditarmos que ela pode ser virada e revirada infinitamente, a qualquer momento e por diversos lados, então o que se conclui é que se existe determinada atitude de quem recebe a influência, há também uma atitude de quem a transmite.

A fim de entender essa dinâmica, seria interessante confrontar essas idéias com as palavras 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 seleccionar o que convém com o nosso corpo, (...) o que aumenta sua potência de agir (...)”(PELBART, 2008:33)

³⁴ “Solo existe un peligro. Que esa experiencia, al no ser expuesta al cuestionamiento continuo, al mantenerse dentro de una ‘ingenuidad intolerable’, para La época actual, al no plantearse El beneficio de la duda, se convierta en otro elemento más para ser devorado por el sistema. Existe el peligro de que los que hicieron la revuelta ‘se conviertan en lobos’ posteriormente. Por ello hay que mantener vivo el coraje y la indignación a la seducción del sistema.” (CARDONA, 1986:29)

³⁵ “Entre las últimas corrientes que ha recibido Latinoamérica, las concepciones teatrales de Eugenio Barba son, a mi juicio, las que han hallado una recepción más propicia. (...) Pero con Barba, como antes ocurrió con Brecht, Artaud, Grotowski, el *happening* o el teatro de la crueldad, junto a la simulación creadora e inteligente se ha producido una copia mimética.” (DOMINGUEZ, 1987)

Esse trecho apresenta pelo menos três aspectos fundamentais para esta 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. Ou seja, o indivíduo como alguém que lê, relê, reinterpreta, modifica e se contamina. Agir ou não é uma escolha, assim como ficar ou não à mercê do que acontece a sua volta também é uma alternativa.

O segundo ponto seria sobre a potencialidade dos encontros, nos quais infinitas possibilidades surgem, sendo que aquilo que realmente surgirá provem de uma dinâmica impossível de ser pré-determinada. E terceiro, a experimentação: seria experimentando, através dos encontros, que se descobriria aquilo que tem a força ou não de aumentar a potência de agir de um indivíduo.

Desse modo, quando se diz que o problema dessa relação está em como os grupos lidaram com essa influência, o foco está apenas em um lado da situação, e a dinâmica e a potência dos encontros, bem como o espaço “entre” que se cria a partir daí, não estão sendo considerados. Acredito ser importante haver uma reflexão crítica sobre ambos os lados: ou melhor, o papel do Odin Teatret, dentro da dinâmica dos encontros, também deve ser analisado.

Como já foi citado antes, Barba sempre teve, desde os primórdios, uma preocupação em não se tornar um paradigma duro, inflexível e sem abertura para diferentes alternativas e para a criatividade. No texto “Theatre-Culture”, ele afirma que, por exemplo, o verdadeiro discípulo de Stanislavski foi Meyerhold e não quem necessariamente ficou ao lado do mestre sem ter rompido com ele.³⁶ Mas, mesmo tendo essa ética em mente, as inúmeras possibilidades que advêm a partir dos encontros, assim como os atravessamentos que possibilitam diversas saídas, também criam, como uma das alternativas, inúmeras contradições.

³⁶ “The ‘followers of the system’ were numerous, but Meyerhold was the true pupil of Stanislavski. He was formed by him and later developed this experience according to his own needs. He, in turn, influenced the master, inspiring his ‘method of physical actions’” (BARBA, 1999:182)

Se por um lado, segundo CARRIÓ (2004), o grande desafio dos artistas latinoamericanos seria o de como integrar os elementos que caracterizam a cultura do continente, e ao mesmo tempo estar aberto ao que vem de fora – sendo que o lado europeu também faz parte dessa constituição de culturas – então, o que se poderia dizer sobre a posição “do 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 estabelecido.”³⁷
(TORO, 1988:94)

Se um indivíduo se potencializa através dos encontros, o papel das contradições poderia ser visto como uma espécie de ferramenta para o desenvolvimento de uma série de questionamentos:

“De fato, o Terceiro Teatro proclamado por Barba e o tipo de teatro que ele desenvolveu é em si mesmo um novo paradigma estético-teatral. Não há como evitar o paradigma, e a pergunta que surge é simplesmente esta: quando o Odin Teatret será desconstruído da mesma forma que este desconstruiu toda uma prática teatral moderna?”³⁸ (Idem)

Assim como o mestre questionaria a própria prática, o papel do discípulo seria pontuar eventuais incongruências, não só no próprio caminho, mas no do mestre

³⁷ “(…) 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, 1988:94)

³⁸ “De hecho, el Tercer Teatro proclamado por Barba y el tipo de teatro que él ha desarrollado es en sí mismo un nuevo paradigma estético-teatral. No hay forma de evitar el paradigma, y la pregunta que se plantea es simplemente ¿cuándo el Odin Teatret será desconstruído a su vez, de la misma forma que éste viene desconstruyendo toda la práctica teatral moderna?” (Idem)

também, sendo que esse território de questionamento já não se estabeleceria como um espaço “entre”.

O que não se pode esquecer é que, nesse caso, toda a relação já vem potencializada pela perspectiva do diálogo e pelo fato de, ao contrário do que aconteceu com Brecht e Stanislavski, só pra citar duas influências marcantes na América Latina, no caso do Odin Teatret, tanto a ética, a estética, a teoria e a prática vieram de mãos dadas. Como já foi dito anteriormente, Barba esteve à frente da maioria dos primeiros festivais de Terceiro Teatro que ocorreram por aqui, podendo escolher também como transmitir aquilo que o interessava. E mesmo que esteja muito claro que nem isso é garantia total de algo, ou seja, que mesmo assim não há certeza alguma de como será a recepção, seria importante pensar sobre como isso tudo se deu na prática:

“A relação de Barba com a América Latina, em muitos sentidos, baseou-se numa relação de mestre. (...) Barba é o local desse conhecimento. Sua pesquisa levou-o até uma formulação que seus escritos explicaram e seus atores praticaram. (...) A posição autoral de Barba implica uma divisão entre o dominador e o submisso, entre aqueles que possuem conhecimento e aqueles que não. (...) 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 outro.”³⁹ (WATSON, 2002:180)

³⁹ “Barba’s relationship with Latin America is in many ways predicated upon a master discourse. (...) Barba is the locus of this knowledge. His research led to its formulation, his writings explicated it, his actors practice it. (...) Barba’s authorial stance implies a division between the dominant and the submissive, between those who have the knowledge and those who do not. (...) This division is hardly Barba’s intention, but history’s long shadow all too often assigns the best intentions to

Indo mais além, a fim de abrir o espectro da discussão: Barba esteve todo 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 o continente. Então, se por um lado, existem relações de poder em jogo, por outro, os artistas latinos (notoriamente Mario Delgado à frente) tiveram papel determinante sobre o que deveria ser feito e pra que público.

O que torna a situação mais complexa é o fato de que, mesmo que contradições de cunho imperialista tenham permeado essas relações, o que parece claro é que, acima de tudo, o binômio *dominador X dominado* não explica muito – se os indivíduos têm a chance de escolher quais encontros aumentam ou não suas potências de agir, pensar e criar, não se pode negar que essa relação se estabeleceu a partir de uma negociação.

Aí entrariam em jogo as diferentes camadas ou níveis possíveis de negociação. Se BHARUCHA (1993:1) afirma que nem sempre, no Terceiro Mundo, o contato com o “outro” é algo negociável – principalmente em tempos de globalização - no caso do Terceiro Teatro, houve uma atitude ativa por parte daqueles que consideravam que aquele novo modelo poderia acrescentar algo a um cenário que eles desejavam modificar.⁴⁰ Mas também esse desejo poderia ter sido influenciado pelas contradições históricas que o atravessam.

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, 2002:180)

⁴⁰ “The Third Theatre movement in Latin America has been centred in Peru. This is entirely due to the leadership role and organizational skills of Delgado. (...) The shift in focus of the Third Theatre from Europe to Latin America was further consolidated in a change of leadership dynamics. While directors like Delgado and others in Latin America were taking up the challenge of organizing gatherings, fostering networks of independent groups and encouraging the teaching of skills and techniques, Barba’s interests had moved elsewhere.” Segundo Watson, o foco de Eugenio Barba passou a ser a ISTA.” (WATSON, 1987:205)

Talvez um dado importante sobre esses fatos esteja em como esses papéis foram estabelecidos, como essas posições se conformaram na prática: por exemplo, WATSON (1987) afirma que a função dos europeus, por serem mais experientes, sempre foi, durante os encontros de Terceiro Teatro, a de ensinar e estimular os artistas locais.

Em primeiro lugar, os europeus eram mais experientes em que sentido especificamente? Com certeza eram mais experientes e treinados dentro dos princípios da Antropologia Teatral – ainda mais considerando o fato de que não só o Odin Teatret participou de muitos desses festivais, mas sim todo o Nordisk Teaterlaboratorium.⁴¹

“Era função dos europeus ensinar, mostrar seu treinamento e trocar idéias e técnicas, assim como encorajar os latinoamericanos a compartilhar seus conhecimentos e experiência.”⁴²(WATSON, 2002:206)

A partir do momento em que já se estabelecem papéis não haveria o risco de se “engessar” a dinâmica dessas relações? Pode ser, mas então só porque um indivíduo está na posição de “mestre” e outro na posição estabelecida como “discípulo” não haveria a possibilidade de uma verdadeira troca? Essas perguntas que surgem apenas ilustram o quão complexo é esse processo. Indo um pouco além nessa colocação, Bharucha se questiona:

⁴¹ Nordisk Teaterlaboratorium é uma organização que, além de se dedicar à pesquisa e publicações, incorpora a ISTA (International School of Theatre Anthropology) e outros grupos formados a partir do Odin Teatret: o Farfa e o Canadian Project.

⁴² “It was Europeans’ job to teach skills, to show their work and training, and to exchange ideas and techniques, as well as to encourage the Latin Americans to share their knowledge and experience.” (WATSON, 2002:206)

“Uma intervenção estrangeira é obrigatória para que possibilidades de crescimento se concretizem?”⁴³
(BHARUCHA, 1993:56)

Se considero o valor daquilo que se obtém através dos encontros e do espaço “entre” que se cria a partir de então – território esse avesso a binarismos do tipo *nós versus eles* – então, a questão não seria sobre a necessidade ou não da presença do estrangeiro, mas sim como essa relação se dá na prática⁴⁴. Pois, o contato com o estrangeiro pode acontecer de diversas formas, mas seja lá qual for essa forma, uma atitude não crítica sobre possíveis contradições que as relações de poder possam criar se torna problemática, ainda mais se estamos falando de um artista e sua ética de trabalho. E quando digo “ética de trabalho”, estou falando num posicionamento que tem como objetivo a busca de outras possibilidades expressivas, não através da negação, mas que reconfigura, relê e recria um dado modelo a fim de construir linhas de fuga.

“Hoje, na Argentina – assim como no Brasil, Peru e outros lugares – há um feito inusitado. Barba foi elevado à categoria de guru (mesmo contra seu desejo) entre os grupos de teatro, particularmente onde o questionamento, quando existe, é ideológico e não artístico metodológico. É fácil (...) criticar e atacar um Stanislavski, ou um Grotowski mal assimilado, mas isto não é problema deles: o problema está na forma como recebemos o que chega de fora.”⁴⁵
(TORO, 1991)

⁴³ “Is a foreign intervention obligatory in order to realize one’s possibilities of growth?”
(BHARUCHA, 1993:56)

⁴⁴ “What I am advocating, therefore, is not a closed-doors policy, but an attitude of critical openness (...). All these considerations are most movingly and pertinently resonant in a statement once made by Mahatma Gandhi (...) when he said: ‘*I want the cultures of all lands to be blown about my house as freely as possible. But I refuse to be blown off my feet by any.*’ That “but” is important for us to keep in mind.” (BHARUCHA In: PAVIS, 1996:208-209)

⁴⁵ “Hoy, en la Argentina — como en Brasil, Perú y otros lugares — sucede un hecho inusitado: Barba es elevado a categoría de gurú (aún contra su propio deseo) entre los grupos colectivos de

Retomando: o problema não está necessariamente na criação de funções previamente estabelecidas (europeu ensina, latinoamericano aprende), mas, talvez também por conta dessa conformação, alguns paradoxos vieram à tona criando uma situação que, ao invés da troca, possa ter perpassado certos estereótipos culturais. Mas, talvez, a riqueza do encontro esteja aí mesmo, nessa possibilidade de se deixar afetar, não só pelos procedimentos que o mestre possa ensinar, mas inclusive pelas contradições que possam surgir do encontro e também do próprio discurso desse mestre.

Pois como disse CARRIÓ (2004):

“(...) grande parte do melhor teatro latinoamericano, 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 espetáculos”.⁴⁶

A partir de que momento percebe-se que o paradigma se tornou, em muitos casos, algo rígido e fechado? Para tanto, seria interessante refletir a partir de um momento específico, o *Reencuentro Ayacucho'88*.

Reencuentro Ayacucho'88

Após dez anos do primeiro *Encuentro Ayacucho*, muita coisa se desenvolveu ao longo dos anos, e um dos fatos que ficaram mais prementes foi o de que, como

teatro, particularmente en provincia, de sacerdote, donde el cuestionamiento, cuando lo hay, es ideológico y no artístico ni metodológico. Es fácil (...) criticar y atacar a un Stanislavski, o a un Grotowski mal asimilado, pero esto no es problema de aquéllos, sino de la forma en cómo recibimos lo que nos llega de afuera.” (TORO, 1991)

⁴⁶ “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.”

citado anteriormente, houve uma proliferação do uso de elementos da estética do Odin Teatret.



Odin Teatret no *Reencuentro Ayacucho*, 1988.

Foto: Tony D'urso.

A pesquisadora porto-riquenha Rosalina PERALES (In: ROSTER & ROJAS, 1992) observou que, ao longo desse período, além de muitos grupos terem passado a funcionar com bases similares as do Odin Teatret, houve também uma proliferação de seminários, workshops e demonstrações de trabalho que se apoiaram na Antropologia Teatral. Esses fatos de modo algum são vistos como negativos, já que, as formas de sobrevivência praticadas em Holstebro parecem ter inspirado muitos artistas a se organizarem e sobreviverem economicamente.

O principal problema, segundo Perales, foi que se a Antropologia Teatral preconiza uma fuga do tradicional, não foi isso que muitos grupos estavam praticando. Sua opinião foi reforçada pela sua experiência durante o *Reencuentro Ayacucho'88*:

“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 (*latinoamericanos*) 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 precisão.”⁴⁷ (Id., p. 150)

Perales chega a realizar uma lista dos elementos vistos e já esperados na maioria das peças: entre outras coisas, do 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.

O uso dos elementos em si não seria um problema, visto que, a mesma estética poderia ser desenvolvida de maneira individualizada, de acordo com as proposições de cada um – embora houvesse quem lograsse o intento, houve também quem colocasse demasiado foco na forma.

“O lado ruim disso, as performances no *Reencuentro’88* deixaram bem claro, foi que muitos desses grupos se

⁴⁷ “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 desgastó en la tautología corporal y el uso insistente de los mismos objetos, manejados muchas veces con torpeza: en pocas ocasiones con atinada precisión.” (Id., p. 150)

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 alcançar.”⁴⁸ (WATSON, 2002:210-211)

Se a busca de um artista também passa por momentos de idealização, a prática, muitas vezes, mostra o contrário: não há nada romântico numa trajetória que apresenta momentos aborrecidos, repetitivos e, por vezes, nada criativos. Sendo assim, a questão da imitação seria uma das etapas desse processo? Não negando a imitação, a crise, o caos, mas enxergando-os como possibilidades, Renato Ferracini afirma:

“Roubar, ser um “bom ladrão” significa, nesse caso, apoderar-se do que se vê e se aprende do mestre e do professor, e, se em um primeiro momento existe a necessidade de imitação mecânica para o aprendizado, logo em um segundo momento – e esse segundo momento pode não ser necessariamente cronológico – devemos nos apoderar dessa informação e, sem nenhum pudor, como ator criador e independente, transformá-la absorvê-la para realizar e construir nosso próprio trabalho, nossa própria maneira e capacidade de fazer.” (FERRACINI, 2006: 46-47)

⁴⁸ “The unfortunate consequence of this, which the emphasis on performance at Reecuentro’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 thematics. They were little more than inferior copies of the Odin they wished to emulate.” (WATSON, 2002:210-211)

O posicionamento do LUME sobre esse assunto parece ser o posicionamento de um interculturalista como SCHECHNER (In: PAVIS, 1996:45) em sobre o quão enriquecedora seria a experiência de tomar emprestado, “roubar”, trocar:

“(...) os interesses de um artista opõem-se aos interesses políticos dos grandes grupos culturais. Artistas, de todos os lados, roubam (...). No nível do indivíduo, é difícil para um artista não roubar se for útil pra seu repertório. É isso que os artistas fazem. Basicamente, eles são *bricoleurs*.”⁴⁹

Sobre o mesmo tema, BHARUCHA (1993:14) diz que talvez esse processo de enriquecimento não seja necessariamente uma via de mão dupla:

“(...) Eu gostaria de mostrar que emprestar, roubar e trocar com outras culturas não é necessariamente uma experiência enriquecedora para essas culturas. O interculturalismo pode ser liberador, mas pode ser uma ‘continuação do colonialismo, uma exploração de outras culturas’.”⁵⁰

Mas, a partir de que momento essas preocupações, vindas do ponto de vista de alguém do Terceiro Mundo, especificamente da Índia, em direção a interculturalistas de tradição euroamericana, fariam eco para um artista latinoamericano? A homogeneização parece ter sido resultado de uma abertura pouco crítica aos influxos externos, da falta de espaço para uma abordagem mais dinâmica onde haja lugar para todo tipo de questionamento, através do cruzamento desse material em diálogo com os atravessamentos históricos.

⁴⁹ “(...) the interests of the individual artist run counter to the political interests of larger cultural groups. Individual artists, on all sides of this question, steal. (...) On the individual level, it’s hard for an artist not to steal, if it’s useful for their repertory of skills or if it suits. That is what artists do. Fundamentally, they are *bricoleurs*.”

⁵⁰ “(...) I would like to show that borrowing, stealing and exchanging from other cultures is not necessarily an ‘enriching’ experience for the cultures themselves. Interculturalism can be liberating, but it can be a ‘continuation of colonialism, a further exploitation of other cultures’.”

OLIVEIRA (2003) fala sobre a influência das pesquisas de Barba na América Latina:

“Suas experiências na periferia, não foram longas e aprofundadas o que ocasionou apropriação equivocada de seu trabalho. Hoje há uma vasta gama de grupos que se referenciam na antropologia teatral e a tomam como uma verdade única, isso constitui o que poderíamos dizer um conceito de “seita”, o que no princípio era teatro transformou-se em religião.”

Se a imitação também pode ser caracterizada como uma fase dentro de um processo constante e em ebulição, ao mesmo tempo, existem atravessamentos históricos, culturais, etc., que muitas vezes transformam essa, que poderia ser uma fase repleta de possibilidades de questionamentos, em algo rígido, sistematizado, por conta de uma atitude de abertura a todo tipo de novidade, sem a disposição para uma reflexão crítica e profunda sobre essa relação.

Intuo que é como se todo o imbróglio criado a partir de uma série de contradições também tivesse aberto portas para, mais uma vez repito, um questionamento, não só da própria prática desse artista na América Latina e sua relação com os influxos externos, mas também um olhar mais crítico sobre o discurso e a prática do próprio mestre.

Dentro desse entendimento, Eugenio Barba, em 1989, escreve o seguinte texto:

“Sobre as influências, eu gostaria de deixar algo bem claro: não se preocupe se você se baseia no trabalho do outro. Seus caminhos, no final, vão se separar. Não se preocupe com similaridades. Este é o fluxo da vida. Tudo que está vivo acaba encontrando seu próprio caminho. Não obstrua a vida do teatro com fantasmas que não levam em

consideração a dimensão do *ethos*. Somente os mortos são, no final das contas, parecidos.”⁵¹ (BARBA, 1999: 196)

Assim, se a partir das palavras de Barba, uma aproximação com o pensamento de Homi BHABHA (1998) for realizada, a imitação⁵² carregaria em si, também um elemento deslocador, subversivo até. Neste caso, o deslocamento levaria a uma série de pontos, como, por exemplo, a imitação⁵³ sendo vista como transição, os atravessamentos históricos vistos como uma possibilidade de questionamento do artista sobre sua prática, as oportunidades infinitas de recriação que esse corpo, a partir de uma matriz, carrega, entre outras coisas.

“É possível, então, que nos próximos anos, o âmbito dramático do Peru e do resto da América Latina abandone os elementos periféricos que hoje chegam a sufocar o espectador, ou talvez abandonem totalmente essa linha, para dar um passo rumo a integração de conteúdo e forma, de texto dramático e texto cênico. Talvez então tenham assimilado e decantado o mais evidente do Terceiro Teatro

⁵¹ “In discussing influences, I would like to clarify something: do not worry if you rely on another briefly. Your paths will eventually separate. Do not concern yourself with similarities. This is the way it is in the flux of life. Everything that is alive ends up finding its own way. Do not obstruct the life of the theatre with ghosts that do not take into consideration the dimension of *ethos*. Only the dead are, in the end, alike” (BARBA, 1999: 196)

⁵² O texto de Bhabha fala sobre a mímica colonial. Realizo uma aproximação a partir desses trechos:

“(…) 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.” (P. 130)

“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.” (P. 131)

⁵³ ⁵³ “(...) a idéia de cópia opõe o nacional ao estrangeiro e o original ao imitado, oposições que são irreais e não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte do original no imitado. (...) A questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada.” (SCHWARZ, 2003)

e consigam a chave da autêntica metamorfose: o encontro com eles mesmos.”⁵⁴ (PERALES In: ROSTER & ROJAS, 1992:156)

Se esse processo realmente aconteceu, isso será verificado mais aprofundadamente ao longo deste projeto.

4. Da identidade e da marginalidade: possíveis razões sobre a conexão com a América Latina

Uma das razões que poderiam explicar o grande influxo da Antropologia Teatral na América Latina está no fato de, como já foi citado neste trabalho anteriormente, diferente de outras influências anteriores, no caso de Eugenio Barba, tanto a teoria quanto a prática aportaram por aqui através de encontros pedagógicos, seminários, manifestos, etc.

Mas, existem outros pontos que precisam ser levados em consideração, então vamos a eles: para alguns (Carreira, 1994; Toro, 1988), o alcance do Odin Teatret deveu-se ao fato de terem representado uma alternativa a uma excessiva importância dada ao engajamento político, sem dar espaço adequado para a teatralidade:

“Nosso teatro latinoamericano adoece, no geral, desse nível artístico que é tão necessário para construir a arte dramática: demasiado compromisso com a mensagem, sem dúvidas, importante, mas pouco compromisso com a elaboração artística dessa mensagem. (...) A prática teatral

⁵⁴ “Es posible, entonces, que en los próximos años el ámbito dramático de Perú y del resto de Latinoamérica abandonen los elementos periféricos que hoy llegan agobiar al espectador, o tal vez abandonen totalmente esa línea, para dar paso a una integración de contenido y forma, de texto dramático y texto escénico. Tal vez entonces hayan asimilado y decantado lo mas evidente del Tercer Teatro y logren la clave de la autentica metamorfosis: el encuentro con ellos mismos.” (PERALES In: ROSTER & ROJAS, 1992:156)

não se constitui somente de componentes ideológicos ou objetivos políticos, mas também de uma dimensão estética que é o que finalmente fica na história.”⁵⁵ (TORO, 1988:92)

Se essa afirmação tem conexão com os grupos que forjaram suas bases nos preceitos da Antropologia Teatral, essa mesma colocação não poderia ser feita em relação ao teatro latinoamericano como um todo - afinal, alguns dos nomes mais importantes do continente não necessariamente nadaram nas mesmas águas do Odin Teatret em busca de soluções para questões envolvendo forma e conteúdo – binômio que se mostra problemático em si, mas essa seria outra discussão. Mas voltando à questão: teriam todos os grupos influenciados pela Antropologia Teatral necessariamente uma postura engajada, frutos de um forte influxo das idéias de Brecht que havia dominado as décadas anteriores, tendo assim preocupações estéticas similares? No que concerne os grupos que são o foco desta pesquisa, a resposta seria: talvez no caso do Yuyachkani; não, no caso do Teatro de los Andes e do LUME.

Mas, independente disso, as pesquisas de Barba abrem outras perspectivas num período em que a insuficiência pedagógica se faz presente, trazendo à tona um pensamento diferente, que surge como alternativa ao teatro engajado e até mesmo ao chamado “teatrão”.

TABARES (2004), afirma:

“Existiram seguidores e aprendizes medíocres da Antropologia Teatral – imitadores – que se aproveitaram de imagens e soluções. Mas houve também criadores que

⁵⁵ “Nuestro teatro latinoamericano adolece, por lo general, de ese nivel artístico que es tan necesario para construir el arte dramático: demasiado compromiso con el mensaje, sin duda importante, pero poco compromiso con la elaboración artística de ese mensaje. (...) el teatro, la práctica teatral no se constituye solamente de componentes ideológicos o objetivos políticos, sino también de una dimensión estética que es lo que finalmente queda en la historia.” (TORO, 1988:92)

souberam captar a essência dos princípios para recriar sua herança própria, revisitar a tradição de investigação cultural e direcioná-la para um propósito autêntico.”

Então, um fator relevante seria o da identidade (“recriar sua herança própria, revisitar a tradição de investigação cultural”). Partindo desse dado, mas indo um pouco além, há também outro elemento citado:

“Também, a ética de resistência teatral frente às facilitações e superficialidades, proposta por grupos como o Odin Teatret, tem servido como incentivo de defesa e validação da marginalidade quase sempre associada ao teatro, que passa assumir produtivamente seu lugar alternativo.” (Idem)

O que se percebe é que a ligação entre identidade e marginalidade se faz recorrente, então, partindo do pressuposto de que essas duas questões seriam centrais, quando se tenta compreender essa conexão, é importante, primeiro, entender o que elas significam para o próprio Barba.

Para o diretor do Odin Teatret, um artista se definiria em relação a seu trabalho através da construção de uma “tradição em vida”: algo que começaria no próprio corpo e que se estenderia através das relações que se estabelecem ao longo da vida e do legado que se escolhe.⁵⁶

Desse modo, o Terceiro Teatro seria formado por esses indivíduos que, não considerando as dimensões do tempo ou do espaço, fariam parte de uma mesma “galáxia” de artistas que consideram o teatro como um local para o desenvolvimento de suas buscas pessoais; essa prática estaria em conexão com

⁵⁶ “Many of those we call ‘old traditions’ are mere illusions. They are nothing but roads surrounded by archaeological ruins. These ‘old traditions’ can help us a great deal because they retain traces of knowledge from many generations. However, we must decide upon the sense and direction to take. It is not the traditions that choose us, but it is us who choose them.” (BARBA, 1999:209)

uma genealogia profissional transmitida através dos componentes desse mesmo universo.

Portanto, existiria uma cultura profissional que faz com que um grupo de artistas pertença àquilo que seria denominada uma “pequena tradição nômade”⁵⁷: algo que não estaria ligado a nenhuma região ou grupo lingüístico específico, esses indivíduos fariam parte do “País da Velocidade” (BARBA, 1999:43) - um local não definido no tempo ou no espaço, mas formado por artistas que não foram condicionados pelo *status quo* vigente, e que souberam se superar e trabalhar a partir de suas limitações, a fim de construir novos modos de pensar/criar.

Artistas como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, entre outros, fariam parte dessa mesma “mutação biológica” (Id, Ibid., p. 43), ou seja, um grupo de pessoas que reafirmaram suas condições através do teatro. Ao se tornar um “viajante da velocidade”, Barba passou a entender que a ênfase na questão das origens culturais (considerando-se cultura como algo pertencente a um determinado grupo em uma determinada região) seria limitadora e repressiva, já que o território onde profissionais se relacionam estaria acima de qualquer especificidade. Uma cultura específica atrapalharia um movimento em direção à libertação e à busca do “outro” em si mesmo.

Assim, a identidade não seria mais do que uma construção pessoal que se manifestaria através das escolhas feitas no aqui e agora: cada indivíduo carregaria sua tradição em seu próprio corpo. Aí estaria a importância do mestre, que seria visto como aquele que ajudaria o pupilo a encontrar o seu caminho pela construção de uma tradição em vida. Sob esse ponto de vista, a busca pelas raízes de uma comunidade seria uma ilusão, já que raízes não garantiriam nada necessariamente: não haveria um significado específico em ser italiano, polonês

⁵⁷ “Today many people choose one of the theatre’s ‘small nomadic traditions’ as a means of safeguarding that part of themselves which lives in exile. This exile is not an amputation or a humiliation. It is a conquest. Or, in other words, it is a political action. It involves taking a stand, not always declared or even conscious, but concrete and active, against a society that is afraid of its many souls.” (Barba em entrevista à Ian WATSON, 2002: 255)

ou latinoamericano quando se pensa no desenvolvimento de relações entre indivíduos, ou seja, tudo o que se faz no teatro pertence a um mesmo universo. Para Eugenio Barba, é somente na troca que há transformação, sendo que é no contato com o outro que haveria a possibilidade de se descobrir um território além. E esse território estaria povoado por aquilo que ele denomina de “ilhas flutuantes”, ou melhor, os habitantes do Terceiro Teatro.

“Artisticamente falando, os fatores interculturais não são determinantes. Mais importante são: o rigor formalizado de um dado gênero performativo, a personalidade e visão estética do diretor, e as ‘superstições’ ou forças emocionais que guiam cada artista individualmente. Em um grupo de teatro, a história e a biografia de cada *performer* – comumente chamada de identidade cultural – podem ser bem diferentes, até mesmo verdadeiros pólos opostos. O fator de aglutinação seria um acordo recíproco de se submeter a um conjunto de princípios técnicos e aos valores estéticos, políticos, ou quaisquer outros, que impregnam esses princípios.”⁵⁸ (BARBA In: WATSON, 2002, 239)

Mas mesmo essa explicação sobre a identidade como causa norteadora do impacto do Odin Teatret na América Latina possui contornos diversos, de acordo com cada experiência. No caso de WATSON (2002), a conformação histórica do continente, que faz com que não se possa classificar a cultura local como africana, indígena ou européia, faz com que essa situação de “indefinição” estabeleça uma comunicação com a própria trajetória nômade de Barba e a conformação multicultural dos atores que fazem/fizeram parte do Odin Teatret.

⁵⁸ “Artistically speaking, the intercultural factors are not determining. More important are the formalized rigor of the chosen performative genre, the aesthetic vision and specific personality of the director, and the ‘superstitions’ or emotional forces which drive each single artist. In a theatre company the biographical-historical background of the performers – usually called cultural identity – can be very different, even poles apart. The agglutinating factor is the reciprocal agreement to submit to a set of technical principles and to the aesthetic, political or other values which impregnate these principles.” (BARBA In: WATSON, 2002, 239)

Já MUGUERCIA (2005) enxerga essa ligação por outro viés: segundo a teatróloga cubana, a América Latina seria um território ainda em busca de uma conformação, e que ao ter que lidar com situações de precariedade, enxergaria na teoria de Barba sobre cultura de grupo um sentido para sua condição:

“Sua proposta de um teatro de grupo coincide, mais do que uma filosofia, com uma situação objetiva neste lado do mundo: a falta de recursos com que trabalham os teatristas latinoamericanos; esta precariedade deixa somente aos artistas verdadeiros a opção de assumir o teatro como um sacerdócio, fortalecendo o grupo como núcleo auto-suficiente (...). Sua idéia de um teatro que defenda a própria identidade encontra repercussão na América Latina, como continente que, por suas próprias razões históricas, necessita reconhecer-se e ‘proteger seu centro’”.⁵⁹

Essa cultura de grupo se sustentaria numa postura em relação à profissão, sendo que, entre os latinoamericanos, essa condição teria sido forjada a partir das dificuldades sociais e econômicas enfrentadas por aqueles que desejam continuar fazendo teatro, mesmo apesar dos problemas⁶⁰.

⁵⁹ “Su propuesta de un *teatro de grupo* coincide, antes que con una filosofía, con una situación objetiva en este lado del mundo: la falta de recursos con que trabajan los teatristas latinoamericanos; esta precariedad solo deja a los artistas verdaderos la opción de asumir el teatro como un sacerdocio, fortalecer al grupo como núcleo autosuficiente, basado en la vida austera, la cohesión en las convicciones, la ética de la consagración a la obra común. Su divisa de un teatro que defienda la propia “identidad”, encuentra repercusión en la América Latina, como continente que, por sus propias razones históricas, necesita reconocerse y “proteger su centro” (MUGUERCIA, 2005)

⁶⁰ “¿Cuál es mi identidad como los latinoamericanos dirían? Esa palabra no la conocemos los europeos. Esa palabra habla de raíces, de algunos valores que uno no puede traicionar, de lealtad a los sueños que hemos soñado. (...) Sin embargo, he encontrado en la América Latina personas que pagan de sus bolsillos para hacer teatro. Esto es lealtad a un sueño. El sueño, en el límite, puede pertenecer al pasado, haberse difuminado, pero la lealtad sigue estando.” (BARBA *apud* MUGUERCIA, 2005)

Se uma aproximação for realizada com o conceito de BHABHA (1998:20-21) sobre o espaço “entre-lugares” e a definição de Barba sobre identidade profissional, a seguinte reflexão poderia ser feita: os processos de formação da identidade, segundo Bhabha, estariam restringidos a teorias que têm como base a formação de uma tradição fixa, imutável, inflexível: a identidade também estaria ligada a uma relação fragmentada, instável, que carrega contradições, cruza fronteiras, que está em constante processo.

O hibridismo estaria próximo a essa noção de identidade, já que problematizaria a noção de estabilidade. Desse modo, seria criado um espaço “entre-lugares”, fruto de um intercurso que:

“(...) coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas. O processo de hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas. A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas.” (SILVA, s/d)

Assim, continuando a aproximação com o conceito de Barba, a identidade profissional seria um processo de formação que tende muito mais à subversão, a algo desestabilizante. Ao propor que a biografia e a trajetória do indivíduo - em conjunto com os encontros que são feitos ao longo da vida, fora das noções tradicionais de espaço e tempo - são mais importantes que suas origens, e que isso é o que o conformaria como artista, Barba está, de alguma forma, desestabilizando a noção tradicional da fixação de uma identidade.

Essa noção teria sido forjada na marginalidade, num território que não pertenceria a uma categoria única, mas que estaria nesse espaço “entre”, híbrido, que se

caracterizaria por uma condição. Mas se essa condição distinguiria o Terceiro Teatro como um todo, sendo que, de acordo com os preceitos, todos os reformadores⁶¹ fariam parte dessa galáxia, então essa teoria não levaria a uma identidade comum, como a do “ator” no “teatro”⁶²?

Aí se instaura uma contradição, pois segundo Homi Bhabha, esse território “entre-lugares” não se caracterizaria por um “universalismo”, muito pelo contrário, esse seria um espaço onde vozes dissidentes se conformariam fora de categorias tradicionais, ou melhor, fora dos binômios. No caso de Barba, mesmo a idéia de identidade profissional tendo características que fogem dos dualismos, por abarcarem um estar no mundo que transpassa as condições usuais de raça, país, cultura, etc., em algum momento, levaria para uma condição transcultural mais próxima à dissolução de diferenças, ou seja, algo universal.

Para Maria SHEVTSOVA (In: WATSON, 2002:120), o pensamento de Barba teria contornos universalistas, e isso fica evidente nos diversos formatos dos encontros entre Odin Teatret e o “outro”: esse fato se faria presente nos workshops, na ISTA, nos festivais de Terceiro Teatro, etc., nos quais, segundo a estudiosa, as diferenças seriam abafadas em nome da existência de um “todo impessoal” no qual Barba se deslocaria de acordo com seu ponto de vista.⁶³

⁶¹ “I referred to the European Reformers – those rebels and heretics like Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud and Brecht – as creators of a theatre of transition.” (BARBA In: WATSON, 2002: 237)

⁶² MUGUERCIA (2005) diz que Barba “Afirma que el teatro antropológico implica “un viaje a la propia historia y a la propia cultura”, “¿...quién soy?” como individuo de un determinado tiempo; reivindica el otro momento de una polaridad, que él juzga ineludible, según la cual el teatro es, también, “el instrumento para encontrar un territorio en el cual todos somos iguales”.

⁶³ “(...) Even so, to his way of looking, the intercultural work does not throw into relief the individual contours of these diverse cultures, nor does it single out what makes one quite dissimilar from the next. Although diverse, when seen close up, their diversity serves the tapestry above all else, where they simply disappear into each other for the sake of an impersonal whole – as occurs in a crowd, in effect. As is usual for him, Barba dislocates them, virtually abstracts them from their territory.” (In: WATSON, 2002: 120).

Segundo CHAMBERLAIN (*In*: WATSON, 2002: xiii-xiv), afirmar que as colocações de Barba sobre a Antropologia Teatral, e principalmente seu método de trabalho, tem como objetivo apagar as diferenças e levar a um universalismo seria errôneo, já que a intenção seria reconhecer o que há em comum dentro das diferenças - sendo que é através do que há em comum que o encontro ocorreria:

“A história e diferença cultural não são apagadas e não há a intenção que elas sejam. (...) seria um erro reduzir um indivíduo a sua cultura porque isto poderia levar à reiteração de estereótipos culturais. (...) reduzir um indivíduo a sua cultura é simultaneamente reduzir a cultura, que, como o indivíduo, é sempre mais do que se pode ser dito sobre.”⁶⁴

Partindo dessas referências, esse espaço “entre-lugares” de Barba possuiria contornos que possibilitariam que por essa fronteira passassem, em alguns momentos, certas contradições que configurariam não só o seu discurso, mas também a sua prática. Assim:

- Esse lugar se distinguiria por uma relação que, não sendo imposta e sim negociada em sua raiz (vide a organização dos encontros de Terceiro Teatro ocorridos na América Latina), ao mesmo tempo, tem a capacidade de suscitar alguns “fantasmas” que levantam questões sobre colonização, superioridade, etc.;
- A criação desse espaço “entre” levaria em conta o indivíduo e sua trajetória como ponto de encontro entre as diferenças – mas essas diferenças seriam deixadas de lado em nome do “ator” no “teatro”;

⁶⁴ “History and cultural difference are not erased and there is no intention that they should be. (...) it would be a mistake to reduce an individual to their cultural background because this could lead to the reinforcement of cultural stereotypes. (...) to reduce an individual to his or her cultural background is to simultaneously reduce the culture, which, like the individual, is always more than anyone can say it is.” (*In*: WATSON, 2002: xiii-xiv),

- Ensinaamentos que vieram na forma de uma metodologia que não visava ser um sistema, mas que, na contramão das intenções, acaba por virar um paradigma sólido.
- A importância da criação de vínculos a fim de gerarem não só segurança, mas também confrontação, criação e uma luta contra a uniformidade e a homogeneização - mas que possui, em alguns momentos, uma natureza autoritária ⁶⁵, até.

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

Talvez aí esteja o principal paradoxo que surge dessa relação intercultural com a América Latina: não seriam os procedimentos técnicos os mais importantes, mas sim a própria dinâmica dessa relação cheia de percalços e contradições. O ensinamento do mestre vem da relação que se estabelece com ele, com o que haveria de questionável em todo esse processo, e não necessariamente o que ele tem a ensinar em termos “técnicos”. Então, a desestabilização da estrutura estaria no cerne da questão:

“Não há valores universais no teatro. Existem apenas necessidades pessoais que são transformadas em ações políticas e sociais, enraizadas nas histórias individuais do

⁶⁵ Esse trecho foi extraído de um texto escrito por Phillip ZARRILI (1988:105) sobre os métodos de trabalho de Eugenio Barba, durante o ISTA. O texto parte de uma discussão sobre a relação de Barba com o “outro”, aqui se referindo especificamente às tradições não Ocidentais:

“What is there to learn by reading narratives which assume the Asian as the Other and proceed to essentialize all experience (including that of the Other) into a single, reified composite? Are we not learning more about the author in whose gaze the Other has been constructed than about the Other, or even about the larger “subject” (of performance)? If I ask for whom was the “myth of technique” broken, for whom is the “energy” “seductive,” for whom is “energy” “invisible,” I would answer: first, for Barba. Instead of getting a portrait of “performance,” what we get is Barba’s construction of his own view of performance through the Others he studies (after Clifford 1986: 10). What troubles me is the solitary, universalizing voice precluding a dialectical process of investigation.”

teatro. Não que Barba quisesse que seu teatro adquirisse um significado universal. Sua fé nos indivíduos e nas visões singulares mantém-se fortes. Mas, ao teorizar as culturas em um nível transcultural, há uma tendência universalizante que faz com que as diferenças históricas que permeiam as formas tornem-se difusas, resultando em uma encapsulação eurásiana de leis e regras de comportamento.”⁶⁶
(BHARUCHA, 1993:67)

Mas será que essa visão de identidade seria o ponto de conexão existente entre o Odin Teatret e a América Latina? Até que ponto, a partir da “tendência” de abertura para o que vem de fora, os artistas estariam preocupados com essas questões sobre o universal, o transcultural, etc.? Essas perguntas surgem, pois talvez um dos maiores fascínios dessa cultura de grupo proposta por Barba seja a possibilidade de entrar e fazer parte de uma rede internacional que proporciona a oportunidade de se distanciar de uma realidade muitas vezes cruel, local, complicada. A criação de uma rede, além de legitimar um trabalho, promove encontros e cria sustentabilidade, ou seja, estratégias de sobrevivência.

Existem outras visões que complementaríamos as idéias expostas até aqui. Para SHETSOVA (In: WATSON, 2002:123), a identificação com os latinoamericanos teria contornos mais políticos, já que o autodidatismo proposto pelo Odin Teatret estaria próximo a uma atitude anti-institucional que tem a ver com a criação de verdadeiras estratégias de sobrevivência dentro de um ambiente inóspito – ou seja, como se fossem táticas de guerrilha. O Terceiro Teatro seria esse espaço idílico, que não reconhece uma “autoridade” oficial e que existe apesar dos pesares.

⁶⁶ “There are no universal values in theatre. There are only personal needs which get transformed into social and political actions, rooted in the individual histories of theatre. It is unlikely that Barba would want his theatre to acquire a “universal” significance. His faith in individuals and singular visions remains strong. But in his theorizing of cultures on a ‘transcultural’ level, there is a universalizing tendency that diffuses the historical differences permeating forms, resulting in a Eurasian encapsulation of ‘laws’ and ‘rules of behavior’.” (BHARUCHA, 1993:67)

Partindo dessa idéia, a própria América Latina representaria para o Odin Teatret uma possibilidade de sobrevivência ⁶⁷. Se o grupo propôs uma série de coisas que fez sentido para um número de pessoas por aqui, o que existiria no continente que faria sentido para o grupo?

“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 permanentemente.” ⁶⁸ (TORO, 1988:97)

Se uma via de mão dupla for considerada, então a América Latina também seria um refúgio e uma possibilidade de reelaboração de uma identidade. Sendo que, após uma efervescência na Europa dos anos sessenta, e de muitos grupos terem se diluído nos anos que se seguiram, a América Latina – e suas experiências com a criação coletiva e a proliferação de grupos trabalhando, apesar da falta de recursos, apoio ou censura – torna-se um local no qual o próprio Odin Teatret poderia se justificar como grupo.

Ao não encontrar um espaço tão propício para diálogo na Europa (WATSON, 2002:178), 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 – penso que isso também criou um ambiente fértil para a renovação da própria identidade do Odin Teatret como grupo.

⁶⁷ “the constraints which are imposed on them, the conditions under which they work, the need to break their isolation and create their own difference – they call it identity – all this reminds of Odin Teatret’s biography.” (BARBA In: WATSON, 2002:261)

⁶⁸ “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, 1988:97)

Ao longo desta primeira etapa, algumas considerações foram feitas, mas muitas perguntas ficaram em aberto: o objetivo dos próximos capítulos é de tentar verificar muitas dessas questões, a partir do pensamento e da prática dos grupos que foram escolhidos como objeto de estudo deste projeto.

CAPÍTULO II

Alteridade e Invenção

I - YUYACHKANI: Política e Memória



1. Introdução

“Estou lembrando, estou recordando”, em língua indígena quéchua, Yuyachkani.

Em 1971, um grupo de estudantes se une com o desejo de mudar o teatro peruano. Influenciados pela experiência do teatro coletivo latinoamericano (Enrique Buenaventura – TEC; Santiago Garcia – La Candelaria, Atahualpa del Cioppo – El Galpon; Augusto Boal – Arena; entre outros), eles percebem que o cidadão peruano, em toda a sua diversidade, não se encontra representado ou representando nos palcos italianos tradicionais, com base em textos que seguem os modelos estrangeiros.

Portanto, se esse teatro que lhes interessava não existia, então eles teriam que inventá-lo. E é isso que eles vêm fazendo ao longo de 40 anos.

O ator sempre esteve no centro do trabalho do Yuyachkani, mas, como passar dos anos, essa concepção foi se materializando de diferentes maneiras. Assim, as seguintes fases na trajetória do grupo poderiam ser verificadas:

1.1 Ator Heróico: de 1971 até meados de 1981. Período em que houve uma maior ênfase no teatro político

1.2 Ator Antropológico: a partir de *Los Músicos Ambulantes* (1982). A ênfase esteve em torno do desenvolvimento de um teatro popular. Nessa fase, o grupo começa a falar em dois tipos de ator:

- ator múltiplo
- ator integral

1.3. Técnica Mista: a partir do final dos anos 90, período de um teatro que pode ser chamado de urbano.

Para o Yuyachkani, as perguntas de um grupo são mais importantes do que qualquer outro elemento, pois elas, além de irem se diferenciando ao longo do tempo, são responsáveis por reger todo um trabalho, uma atitude, uma ética. Desse modo, poder-se-ia dizer que cada uma dessas fases foi marcada por perguntas que levaram o grupo para diferentes direções.

Assim, primeiro, penso que um levantamento histórico crítico dessa trajetória deva ser realizado para, em seguida, uma reflexão sobre a influência das pesquisas do Odin Teatret possa ser elaborada.

1.1 Ator Heróico

O corpo heróico é aquele que decide fazer teatro como uma forma de militar. Com o desejo de modificar a situação em seu entorno, esse corpo é inspirado pelas lutas e revoluções. Lê Brecht e se questiona sobre como construir um novo teatro peruano que abarque um tipo de personagem que, até então, não fazia parte da dramaturgia vigente: os indígenas, operários, mineiros, etc.

Nessa época, os atores do Yuyachkani militavam em partidos de esquerda e, como grupo, todos faziam todas as coisas juntos: liam os mesmos livros, compartilhavam os mesmos gostos e opiniões.



PUÑO DE COBRE - 1972
Creación Colectiva de Tujachkani



ALLPA RAYKU - 1978
Creación Colectiva de Tujachkani
Dirección Miguel Rubio Zabala



Montagens dos anos 70: *Puño de Cobre*, 1972 e *Allpa Rayku*, 1978.

Com o passar dos anos, vai surgindo a necessidade de se dedicar totalmente ao ofício – nesse período, os atores começam a viajar pelo país, já que, se queriam inventar um teatro que correspondesse aos novos tempos, deveriam chegar próximos a uma platéia que não estava acostumada a freqüentar as salas de espetáculos. Então, o objetivo era conhecer esses indivíduos, conviver com eles, aprender suas histórias, canções, músicas. Foi aí que aconteceu um fato que viria mudar toda a trajetória do grupo: os atores costumavam atuar com calça jeans e camiseta, mas numa apresentação para mineiros, o diretor Miguel Rubio ouviu de um deles que a peça era ótima, porém era uma pena terem esquecido o figurino.

“Quando vimos em La Sierra que as pessoas tinham máscaras, que dançavam, que cantavam como em Paucartambo, me dei conta que isso era teatro – é o que ficou de um diálogo intercultural com a conquista espanhola e as influências conhecidas . Isso nos ajudou a ter olhar e – acabando com o teatro político, desde seu espaço mais radical – trabalhar por um teatro popular.”⁶⁹ (RUBIO In: BJERREGAARD, 1999)

⁶⁹ “Cuando vimos en La Sierra que la gente tenía máscaras, que bailaba, que cantaba como en Paucartambo, me dí cuenta que eso era teatro – eso es lo que ha quedado de un diálogo intercultural con la conquista española y las conocidas influencias. Eso nos sirvió para tener otra

Nessa época, o teatro era visto como uma forma de militância e, como consequência disso, havia uma dicotomia entre conteúdo e forma. A preparação dos atores estava voltada para a “mensagem”, em como chegar até esse público, nas ruas, em espaços diversos. Os atores deveriam ser capazes de chamar atenção desse público com sua voz e presença.

Foi nesse período que houve o primeiro contato entre o Yuyachkani e o Odin Teatret. Quando se apresentou no *Tercer Festival de Tercer Teatro de Ayacucho*, em 1978, o grupo foi contra a presença de Eugenio Barba: eles criticavam o trabalho do Odin Teatret, principalmente, pela falta de conteúdo político em suas obras.

O grupo sentia-se herdeiro da tradição de teatro coletivo da América Latina, e foram à Ayacucho numa posição de protesto, pois não entendiam a necessidade dos artistas locais de admirar essa busca por um teatro eurasiático, e esquecerem-se da riqueza de suas raízes regionais.

Mas foi durante o festival que o contato com Barba afetou o Yuyachkani de tal forma que uma série de questionamentos surge a partir daí. Rubio fala sobre o Odin Teatret, em Ayacucho, Peru, 1978:

“(…) Era impressionante ver as respostas que emergiam quando o grupo fazia contato com uma comunidade através de um intercâmbio sem pregar ou ser paternalista. Devo admitir que aprendi uma lição que me ajudou a repensar nosso jeito de fazer contato com nosso público. Percebi, então, que estávamos fazendo a coisa errada, levando “as idéias certas” ao povo. (...) Algumas vezes, dávamos uma fugida só para testemunhar os encontros com as pessoas. Muitos de nós estávamos divididos entre a rejeição

mirada y – acabando con el teatro político, desde su espacio mas radical – trabajar por un teatro popular.” (RUBIO In: BJERREGAARD, 1999)

ideológica a um grupo de atores que juntavam pessoas para dizer “nada” a eles, e a fascinação com as conexões que eles eram capazes de estabelecer com os espectadores. (...) O Odin estava revertendo o paradigma: através do intercâmbio, a cultura popular estava se tornando um meio para que a comunidade local pesquisasse a cultura do Odin!”⁷⁰ (RUBIO In: WATSON, 2002:224)

A partir daí, a atriz Teresa Ralli resolve participar da sessão da ISTA em 1981:

“Então me confrontei com a corrente teatral de Eugenio Barba, do Terceiro Teatro, da Antropologia Teatral, toda esta experiência em Volterra foi para mim, primeiro a descoberta de muitas coisas que eu já sabia; mas que não havia estudado, (sabia que existiam, mas não as havia estudado) e depois consistiu em uma reorganização do que eu já tinha em meu trabalho como atriz. Como se eu dissesse: *ah, isso era daqui e isso era de lá.*”⁷¹ (RALLI In: BJERREGAARD, 1999:18)

⁷⁰ “(...) It was amazing to see the answers that emerged once the group had made contact with the community through exchange without any attempt to preach or to patronize. I must admit that we learned a lesson here that helped me rethink our way of making contact with our audience. I realized then that we had often done the wrong thing by bringing ‘correct ideas’ to the people. (...) Sometimes we would run just to witness their meetings with the people. Many of us were torn between an ideological rejection of a group of actors that gathered an audience to say ‘nothing’ to them and a fascination with the links they were able to establish with spectators. (...) The Odin was reversing the paradigm: through the exchange in barter, popular culture was becoming a means for the local community to research the Odin’s culture!” (RUBIO In: WATSON, 2002:224)

⁷¹ “Entonces confrontarme con la corriente teatral de Eugenio Barba, del Tercer Teatro, de la antropología teatral, toda esta experiencia en Volterra, fue para mí, primero descubrir muchas cosas que ya sabía; pero que no había estudiado, (sabía que existían pero no las había estudiado) ya luego consistió en un reordenamiento de lo que ya tenía en mi trabajo como actriz. Como diciendo: *ah, esto era de aquí y esto de acá.*” (RALLI In: BJERREGAARD, 1999:18)



Sessão da ISTA, em Volterra, Itália, 1981.
No sentido horário: Kosuke Nomura e Eugenio Barba; Sanjukta Panigrahi; Dario Fo; I Made Pasek Tempo; Ingemar Lindh; Katsuko Azuma.
Fotos: Nicola Savarese.e Massimo Agus.

1.2 Ator Antropológico

A fase em que o grupo inicia suas pesquisas baseadas nos princípios da Antropologia Teatral pode ser dividida assim: num primeiro momento, o grupo buscava aquilo que eles chamam de ator múltiplo. Num segundo momento, eles começam a falar num ator integral.

Ator Múltiplo (1982 até o início dos anos 90)

Se antes havia uma dicotomia entre conteúdo e forma, essa questão desaparece. A experiência em Volterra mostra-se útil na tentativa do grupo de organizar o

material que eles vinham acumulando ao longo dos primeiros anos, nas viagens pelo país e no contato com as diferentes manifestações culturais das diferentes regiões peruanas. A aproximação com as pesquisas realizadas por Barba acontece num momento em que o Yuyachkani já tinha um caminho trilhado no que concerne o tipo de diálogo que eles queriam desenvolver com as tradições de seu país. A Antropologia surge como que uma reflexão possível ao redor das perguntas em torno de como desenvolver a potencialidade desse ator em acordo com toda a riqueza de elementos de sua cultura.

“(…) E o que era mais importante era nos diferenciarmos de todo o Terceiro Teatro, a maneira de fazer teatro do Odin, porque nós buscávamos uma identidade e Eugenio dizia que não existia identidade. Assim eram os pontos, absolutamente divergentes. Para nós a identidade cultural era medular. Para mim o mais interessante era traduzir estes princípios de trabalho e técnica para a nossa linguagem, a nossa identidade. E isto foi o mais difícil. Lembro que ele dizia a Miguel, que nós usamos a mesma tela, mas para costurar um vestido diferente.”⁷² (Idem)

É nesse momento que surge a idéia do desenvolvimento de um ator múltiplo que tomava as ruas com um arsenal maior de ferramentas – trata-se de um ator que teria que saber dançar, tocar instrumentos, cantar, trabalhar com máscaras e que seria capaz de dar conta de um espetáculo sem a necessidade de um cenário, de luzes, enfim, um ator que levaria um espetáculo por si mesmo, onde quer que fosse.

⁷² “(…) Y lo que mi más me importaba de esto era diferenciar-nos de todo lo que el Tercer Teatro, la manera de haber teatro del Odin, porque nosotros buscábamos una identidad y Eugenio decía que no existía identidad. Así eran los puntos, absolutamente divergentes. Para nosotros la identidad cultural era lo medular. Para mi lo más interesante era traducir estos principios de trabajo y técnica a nuestro lenguaje, a nuestra identidad. Y esto fue lo mas largo que nosotros tuvimos. Me recuerdo que él decía a Miguel, que nosotros usamos la misma tela pero para coser un vestido diferente.” (Idem)

Se na primeira fase, o teatro político se concentrava nas organizações de esquerda, nos trabalhadores, nos mineiros, nessa segunda fase, o trabalho com a cultura popular se aprofunda e mira seu foco no público do campo.

Nesse caminho de contato mais direto com o teatro popular, o conceito de migração, algo muito importante para a trajetória do grupo, começa a se materializar de forma mais efetiva. Migração, segundo Rubio, tem a ver com contaminação, com o movimento de ir até as pessoas, aos mestres, do interior de seu país até outros lugares no mundo; mas também tem conexão com o encontro de mestres de outras tradições, com o deixar-se afetar desses encontros e, principalmente, da fricção entre passado e presente.

Los Músicos Ambulantes (1982) nasce a partir desse pensamento, já que é resultado da acumulação de todas essas experiências anteriores em conjunto com os novos pensamentos que estavam incorporando-se ao trabalho do grupo. Mas, poderia ser dito que as reflexões do escritor peruano José Maria Arguedas⁷³, em conjunto com todos esses acontecimentos, impulsiona uma mudança em como o grupo enxergava o próprio trabalho.

Nessa etapa, há um espaço para um crescimento pessoal, por uma busca por interesses individuais que pudessem ser aprofundados dentro do grupo.

Se Arguedas escrevia sobre os encontros entre as diversidades, o Yuyachkani reconheceu que, num país de muitas raças, culturas e línguas, não haveria a necessidade de, para atuarem em conjunto, haver uma aglutinação em torno das coisas em comum – eles, como grupo, poderiam se constituir através da diferença.

⁷³ Ana Correa disse em entrevista que a influência de Arguedas está principalmente na idéia de que todo homem e mulher peruano, não embrutecido pelo egoísmo, poderia viver feliz em todas as partes.



Los Músicos Ambulantes, 1982.

É nessa época que começam a abrir espaços para as pesquisas individuais dos atores: se havia um treinamento sendo desenvolvido para ser realizado por todos juntos, haveria também aquele momento em que cada um se aprofundaria naquilo de seu interesse. Parte dos atores começou uma investigação sobre o uso das máscaras, outros, sobre corpo e voz. O *Kung Fu* também foi incorporado por parte dos integrantes. E há atores que pesquisam instrumentos e danças regionais.

Aliás, é nessa época que se delineia também o formato desse treinamento:

“O treinamento foi desenvolvendo-se em função de cada espetáculo que íamos criando. (...) no treinamento geral investigamos o que cada queria investigar, mas sempre trabalhávamos juntos. (...) E o treinamento aplicado era o trabalho de acumulação sensível (que foi outro nome que inventamos para ordenar nossa investigação) em função do

espetáculo que estábamos fazendo.”⁷⁴ (RALLI, In: BJERREGAARD, 1999:19).

Além da sistematização do treinamento, os temas que o Yuyachkani aborda nesse período estão relacionados aos problemas sobre as contradições do país, do choque entre campo e cidade, do massacre de povos no interior do Peru, incluindo aí relatos de opressão e das origens da violência.

Ator integral (Durante os anos 90)

Quando a guerra estoura abertamente, o Yuyachkani se vê no meio de uma crise: não havia como viajar pelo país. O grupo era vigiado tanto pelo governo quanto pelo Sendero Luminoso⁷⁵. Seus atores estavam vendo toda uma geração de ativistas sendo eliminada no país, através de mortes e desaparecimentos.

No meio dessa situação, eles decidem rever sua posição de militância – há a necessidade de buscar um lado mais humano, mais espiritual⁷⁶. E o grupo começa a falar em “ator integral”, aquele que tem também uma opinião como cidadão, como ser humano.

⁷⁴ “El entrenamiento fue desarrollándose en función de cada espectáculo que íbamos creando. (...) en el entrenamiento general investigábamos cada uno lo que quería investigar, pero siempre trabajábamos juntos. (...) Y el entrenamiento aplicado era el trabajo de acumulación sensible (que fue otro nombre que nos inventamos para ordenar nuestra investigación) en función del espectáculo que estábamos haciendo.” (RALLI, In: BJERREGAARD, 1999:19)

⁷⁵ Da fragmentação do Partido Comunista do Peru surgiu uma facção, altamente influenciada pelo maoísmo, que defendia que contra o regime semi-colonial do país era necessário se fazer uma revolução. O professor de filosofia Abimael Guzmán acreditava que o regime peruano, permeado por abismos sociais, latifúndios, desigualdades econômicas e racismo, era sustentado pela violência capitalista e, a fim de lutar contra isso, o povo também deveria se insurgir com violência, mas de uma maneira revolucionária, partindo do campo para a cidade: foi daí que surgiu a luta armada na forma do Sendero Luminoso.

A opinião que o Sendero tinha o Yuyachkani: “ (...) La obra de Yuyachkani muestra la decadencia de un arte que ya se agotó, que no es capaz de reflejar la fuerza de los tiempos nuevos, tiempos de guerra; un arte que se ensimisma en sus viejos contenidos y que por tanto está llamado a perecer.” (LUNA In: RUBIO, 2008:88).

⁷⁶ “Hubo un movimiento popular muy intenso en el Perú, y la guerra lo mató. Ahora es el reacomodo de un nuevo momento que nadie conoce... por esto estamos luchando...eso es lo que hace tener una mirada más humana, mirar hacia más adentro.” (RUBIO In: BJERREGAARD, 1999:11)

Assim, os atores sentem que precisam também abrir espaço para falar sobre suas fragilidades a partir do momento em que estão inseridos nessa situação. É aí que nascem espetáculos nos quais a fronteira entre realidade e ficção começa a ficar cada vez mais borrada. Ao mesmo tempo, a fim de driblar a censura, as montagens buscam uma maior complexidade ao recorrerem a lendas e mitos a fim de estabelecer outro tipo de comunicação com o espectador. Segundo Miguel Rubio, a cada crise, há a necessidade da criação de uma estrutura nova, de um ator “novo”, capaz de corresponder a cada um desses momentos. Numa época em que a cultura da violência estava em alta, o corpo passa a ter muito pouco valor, aparecendo morto, aos pedaços, ou até mesmo, desaparecendo. Para o Yuyachkani, essa época marca a busca por uma presença do ator que seja forte, mas não virtuosa, e sim sensível.



Cenas da montagem de
Hasta cuando corazón, 1994.

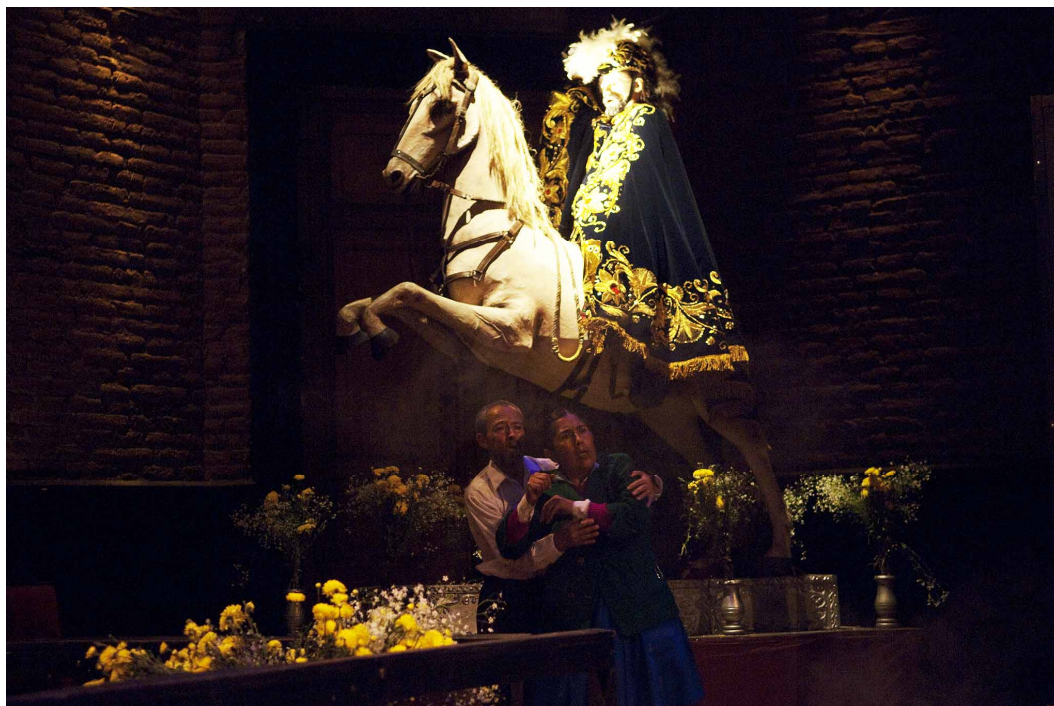
Nesse período, Rubio conhece o trabalho de Antunes Filho. O diretor do Yuyachkani entrou em contato com as pesquisas do diretor brasileiro em Cuba. Em busca de estados não cotidianos, e a fim de romper com os estereótipos e automatismos, os exercícios do “desequilíbrio” e da “bolha” são incorporados. E do *Kung Fu* passam para o *Tai Chi*, em busca de uma energia diferente.

Seguindo a idéia de reforçar as necessidades individuais, os projetos pessoais (*Adiós Ayacucho*, *Antígona*), em duplas (*No me toquen este Vals*, *Retorno*) e até

mesmo em trios (*Primera Cena, Santiago*) começam a aflorar com mais intensidade. Assim, a idéia da cultura de grupo é aquela na qual, para ficar juntos, cada um tem que ter espaço para seus interesses próprios.

Outro elemento que fortaleceu a sobrevivência do grupo foi a rede do Terceiro Teatro. O Yuyachkani, por não poder realizar turnês em função da guerra, precisou hipotecar seu espaço de trabalho (uma casa na qual construíram uma sala de teatro em Lima) a fim de poder sobreviver. Foi somente em meados dos anos 2000 que o grupo, com a solidariedade de outros coletivos de teatro de várias partes do mundo, conseguiu levantar o dinheiro da hipoteca.

A rede do Terceiro Teatro também foi útil em outra questão - o aval internacional ajudou na sobrevivência do grupo:



Santiago, 2000.

“Houve um momento da guerra que tivemos que hipotecar a casa para podermos viver e também nos demos conta que a única coisa que poderia nos proteger do desaparecimento

era sermos muito bons. Que a crítica de direita poderia discordar com o tema do espetáculo, mas não podiam criticar a qualidade artística do grupo. Foi muito importante durante a guerra, sermos muito bons e também aceitar sair a festivais, sair e mandar informações da crítica internacional sobre o Yuyachkani; então fortalecemos muito os vínculos culturais com os países fora do Peru, e creio que esse foi um dos elementos que nos ajudou muito, que tanto o Sendero quando as Forças Armadas respeitaram a vida do Yuyachkani.” (CORREA, 2009)

Outra fase estaria por começar depois do final da guerra, da queda do ex-presidente Fujimori e das audiências públicas da Comissão da Verdade e da Reconciliação nos anos 2000.

1.3 Técnica Mista (A partir do final dos anos 90)

Se na etapa anterior, o Yuyachkani cria espetáculos que dão voz aos desaparecidos e aos mortos, essa fase termina com as sessões da Comissão da Verdade e da Reconciliação⁷⁷. Nessa época, toda uma história obscura da guerra vem à tona, da discriminação aos indígenas, das mortes de civis, da dura repressão do governo e da violência do Sendero Luminoso.

É uma etapa nova na história do país e do grupo. O Yuyachkani sente que agora seus personagens saem de cena, pois os donos das vozes que até então estavam caladas, estavam tendo a oportunidade de contar suas versões dos fatos, sem intermediação.

É então que eles começam a indagar sobre o sentido da representação como única forma de expressão. Hoje, o Yuyachkani se diz imerso numa zona ambígua, já que, se bem no início, ainda nos anos 70, eles tinham muitas “certezas” sobre a

⁷⁷ Comissão organizada, ao final da guerra, a fim de elaborar relatórios sobre a violência e os abusos aos direitos humanos durante a guerra. Foram audiências públicas das quais participaram diferentes membros da sociedade civil.

América Latina, agora, o grupo sente a necessidade de compartilhar, ao invés de afirmar.



Sin título, 2004



Sin título, 2004.

Perto de completar 40 anos, o Yuyachkani fala em técnica mista: apesar da palavra “técnica”, esse termo estaria mais localizado em uma zona, ou seja, um

local onde diferentes tipos de experiência são possíveis. O grupo se aproxima das artes plásticas e cria experimentações como *Hecho en Peru* (2001) e *Sin Título* (2004). Além disso, há uma aproximação também com a *performance*, através da criação daquilo que eles chamam de ações cênicas, uma mistura de testemunho, demonstração de trabalho, espetáculo e *performance*⁷⁸.

2. A influência da Antropologia Teatral

Uma das principais contribuições da Antropologia Teatral para o trabalho do Yuyachkani foi instigar uma reflexão um pouco mais sistematizada sobre o fazer artístico. É importante frisar que quando o grupo resolve se abrir para as pesquisas realizadas por Eugenio Barba sobre o trabalho do ator, já havia se passado 10 anos de trajetória, marcados por muitas viagens por todo país e por toda uma gama de contradições emergidas desse encontro.

Se, até então, o foco do Yuyachkani estava nas questões políticas, ou seja, num pensamento e numa maneira de ser como grupo baseados inteiramente no coletivo, quando passa a repensar sua trajetória, questões como as da individualidade e da potência da diversidade entram em jogo.

Então, a Antropologia Teatral entra num momento em que os atores sentem a necessidade de aprofundar as diferenças, vistas aqui como um elemento aglutinador. Assim, cada ator começa a trabalhar sobre si mesmo, relendo e reorganizando todo um material acumulado ao longo dos anos sob o prisma das pesquisas realizadas na ISTA.

O primeiro resultado desse encontro, *Los Músicos Ambulantes* (1982) retrata quatro personagens que ilustram quatro regiões diferentes do Peru: cada um deles

⁷⁸ Um exemplo disso pode ser visto em *Rosa Cuchillo* (2002) e em demonstrações de trabalho que rompem essas barreiras: *Confesiones* (2009) e *Ente Sonoro* (2009).

é representado por um instrumento musical, uma dança, uma máscara e um objeto.

Foi aí que desenvolvem o conceito de ator múltiplo, com habilidades diversas e os princípios da Antropologia Teatral serviram como uma base de sustentação para esse pensamento.

“Além disso, nós já tínhamos uma noção do que era a presença do ator no espaço cênico. (...) Pegamos nossa própria experiência, passamos pela peneira dos conhecimentos que eu tive em Volterra e começamos a estudar todos em grupo. (...) se Eugenio falava da cultura oriental e da dança Orissi, por que nós não podíamos trabalhar a partir de nossas próprias danças milenares que têm tanta codificação como podem ter as danças do Oriente?” ⁷⁹ (RALLI, In: BJERREGAARD, 1999:18-19)

Se o primeiro choque com o Odin Teatret teve a ver com o fato do Yuyachkani não entender o porquê do fascínio, por parte dos latinoamericanos, pelas teatralidades de outras culturas, a preocupação do grupo foi realizar um pensamento sobre as manifestações da teatralidade peruana através do viés dos princípios estudados por Barba.

⁷⁹ “Además nosotros, como antecedente, teníamos ya una noción do que era la presencia del actor en el espacio escénico. (...) Tomamos nuestra propia experiencia, la pasamos por el tamiz de los conocimientos que yo tuve en Volterra y empezamos a estudiar todos en el grupo. (...) si Eugenio hablaba de la cultura oriental y de la danza Orissi, por qué nosotros no podríamos trabajar a partir de nuestras propias danzas milenarias que tienen tanta codificación como pueden tener las danza del Oriente.” (RALLI, In: BJERREGAARD, 1999:18-19)



Rosa Cuchillo, 2002

Assim, o contato com as pesquisas da ISTA aconteceu num período em que o grupo refletia sobre a responsabilidade política sob outro prisma: se o teatro era a maneira que eles tinham para militar, então que isso fosse feito de maneira visceral, profunda. Assim, a prática diária, que não se resumiria ao treinamento, mas se complementaria com o hábito de sair às ruas, observar o mundo, pensar sobre ele, etc., passa a constituir uma ética relativa ao trabalho do ator, mas também do indivíduo:

“Geralmente realizamos a formação do ator pelas manhãs e depois continuamos com o que aprendemos durante tantos anos, realizamos permanentemente uma conexão com a situação do país. Nesse sentido, agora falamos de uma acumulação sensível (...) que o ator faz na prática mesmo, treinando diariamente, trabalhando, saindo às ruas, buscando personagens e observando. Então essa acumulação sensível desembocou em outra característica do ator profissional, que tem a responsabilidade

revolucionária de ser bom, de capacitar-se para trabalhar.”⁸⁰
(CORREA, In: ROJAS-TREMPE, 1994:162).

O desdobramento disso é que, a inclinação pela pesquisa sobre o trabalho do ator, em conexão com a realidade do entorno, levou o grupo a delinear outros caminhos para o treinamento: ao invés desse se tornar um fim em si, o treinamento passou a estar voltado para as necessidades que o processo de criação suscitava:

“Cada vez que nos lançamos a novas buscas foi porque nos encontrávamos no limite de nossas técnicas e tínhamos que invadir novas fronteiras.”⁸¹ (RUBIO, 2008:38)

Assim, o que se percebe é que a fronteira entre a preparação do ator e o levantamento de material para a criação da cena torna-se algo intercambiável, fluido. Essas duas fases poderiam ser chamadas de treinamento, já que, em boa parte das vezes, é realizada como uma coisa só. A isso, o Yuyachkani chama de “acumulação sensível”.

Outro elemento da estética do Odin Teatret que é também forte nas peças do grupo é o da construção de uma dramaturgia baseada na fragmentação. No caso do Yuyachkani, o que poderia se traduzir numa escolha estética, essa característica serve também a outros propósitos. Por exemplo, para driblar a censura, eles aprofundam sua pesquisa sobre as lendas e mitos presentes nas manifestações religiosas de diferentes regiões peruanas:

⁸⁰ “Generalmente realizamos la formación del actor por las mañanas y después continuamos con lo que hemos aprendido durante tantos años, a ligarnos permanentemente con la situación del país. En ese sentido ahora hablamos de una acumulación sensible (...) que el actor hace en la práctica misma, entrenando diariamente, trabajando, saliendo a las calles, buscando personajes y observando. Entonces esa acumulación sensible ha desembocado en otra característica del actor profesional, que tiene la responsabilidad revolucionaria de ser bueno, de capacitarse para trabajar.” (CORREA, In: ROJAS-TREMPE, 1994:162).

⁸¹ “Cada vez que nos hemos lanzado a nuevas búsquedas ha sido porque nos encontrábamos con los límites de nuestras técnicas y teníamos que invadir nuevas fronteras.” (RUBIO, 2008:38)

“A guerra nos coloca essa necessidade criar uma comunicação como inconsciente do espectador, cada vez os espetáculos do grupo buscam uma maior complexidade, para poder atravessar a censura que existia no país, recorremos ao mito, à lenda, ao canto, à música, a outro tipo de dramaturgia, tínhamos que inventar muitas maneiras de dialogar com o espectador.” (CORREA, 2009)

Com o passar dos anos, essa mesma estética passa ter outro viés e vai muito além: o de não “entregar tudo pronto” para o público. O Yuyachkani, na fase técnica mista, fala em um espectador interlocutor, que não consome teatro, mas sim, complementa da sua maneira, baseado em seu ponto de vista, aquilo que o grupo apresenta.

A estética da fragmentação vai ao extremo nas peças que tem como base as instalações plásticas: em *Hecho en Peru* (2002) e *Sín Título* (2004), o corpo do ator, ou melhor, “esa memória escrita en el cuerpo” (RUBIO, 2008:38) surge exposto, como se em um inventário, uma exposição. O espectador mergulha nessa fragmentação de modo a ter que escolher qual instalação acompanhar. Como todas acontecem ao mesmo tempo, e os sons, vozes, palavras de uma interferem nas outras, a experiência da fragmentação se torna mais intensa.

Outro fator decorrente da influência da Antropologia Teatral tem a ver com o desenvolvimento de um olhar diferenciado para a questão da teatralidade: se as pesquisas da ISTA debruçam-se nas formas codificadas dos teatros ocidentais e orientais, no caso da América Latina, essas formas tradicionais não estavam inseridas no contexto daquilo que se considerava “teatro”. Se o Yuyachkani já se interessava pelas manifestações culturais das diferentes regiões peruanas, após o filtro da Antropologia Teatral, eles passam a aprofundar essa pesquisa em relação aos rituais, festas religiosas, danças tradicionais, figurinos e música. O Yuyachkani incorpora esse pensamento e o transforma numa prática.



Hecho en Peru, 2001.

Então a própria noção de militância se modifica, pois reconhecer essa teatralidade e a potência dela contra um padrão pré-estabelecido, já é em si algo fortemente político.

Quando a preocupação com o trabalho do ator se torna mais sistematizada há também um casamento mais coeso entre questões que, no início do grupo, pareciam dissociadas, ou seja, questões sobre estética e política. Assim as duas coisas passam a se fundir, no momento em que se ampliam: uma levando a outra, ou uma nascendo da outra, tudo ao mesmo tempo – a necessidade de se expressar, e de se posicionar, em conjunto com a pesquisa que se faz a fim de encontrar a melhor maneira de se chegar a esse propósito.

A visão que o grupo tem do treinamento vai além da mera aquisição de habilidades; já que, apesar de terem mergulhado em períodos mais esquemáticos na sala de trabalho, o Yuyachkani tem se preocupado em manter algo que para eles é essencial:

“Ao longo desses anos o movimento teatral têm crescido no Peru e se desenvolveu uma série de técnicas de formação

do ator. Há uma perigosa tendência dos jovens serem atores-técnicos. Nós pensamos que o ator é aquele que trabalha e avança com a técnica e a ciência a seu serviço. Um ator deve refletir sobre a situação do país.”⁸² (CORREA, In: ROJAS-TREMPE, 1994:163).

Mas é importante frisar que essa é uma trajetória de erros e acertos, já que o grupo já incorreu, mesmo com a preocupação de não fazer do treinamento uma via de escravidão, em um virtuosismo físico que resultou, por vezes, em algo distante, hermético. Mas, ao longo desses anos, foi esse mesmo pensamento que leva o grupo a outras concepções sobre o trabalho do ator (como quando do encontro com Antunes Filho) e, desse contato, um potencial diferente emergiu. (Haja vista a peça *Hasta quando corazón*, 1994).

Um exemplo disso aconteceu no início dos anos 90 quando a guerra sai do campo, após mais de 10 anos e, finalmente, chega às cidades, num período caracterizado por extrema violência. Além de serem vigiados pelo governo, com escutas telefônicas, e com casais disfarçados rondando a frente do espaço do grupo em *Magdalena del Mar*, bairro de Lima; o Sendero também passou a persegui-los: na época os atores recebiam ameaças de bombas, inclusive em suas casas. Nessa época, a maioria já tinha suas próprias famílias e filhos pequenos. Em meio a toda aquela situação de terror⁸³ que era real, uma forma de resistência que o grupo assumia era, independente de qualquer coisa, acordar

⁸² “A lo largo de estos años el movimiento teatral ha crecido en el Perú y se ha desarrollado una serie de técnicas de formación del actor. Hay, si se quiere, una peligrosa tendencia de los jóvenes a ser actores-técnicos. Nosotros pensamos que el actor es aquel que trabaja y avanza con la técnica y la ciencia a su servicio. Un actor debe reflexionar también sobre la situación del país.” (CORREA, In: ROJAS-TREMPE, 1994:163).

⁸³ “(...) pudimos sentir como ese cuerpo, centro y fuente de la acción, se diluía frente a nosotros, perdía valor, pues nada parecían valer los cuerpos de los cientos de peruanos víctimas de la violencia política que vivimos durante las dos últimas décadas del siglo pasado. Los cuerpos de nosotros los peruanos, se degradaron a tal punto que comenzó a ser cosa corriente verlos masacrados, mutilados y expuestos a la intemperie, enterrados clandestinamente en fosas comunes o, peor, desaparecidos. La muerte impune y su secuela de sustracción brutal y arbitraria de cuerpos desvalorizados por violentos y poderosos bandos se instaló entre nosotros.” (RUBIO, 2008:36-37)

cedo e passar suas manhãs, na sala de trabalho, “desequilibrando-se”.⁸⁴ O treinamento aqui é utilizado como uma forma de autodefinição, uma maneira de continuar, de persistir buscando, apesar de. Esse espírito tem muito a ver com pensamento do Terceiro Teatro de continuar trabalhando, independente das condições do entorno.

O que se percebe no discurso do Yuyachkani é que, apesar de uma postura sobre a importância de um rigor em relação ao trabalho do ator, toda uma reflexão sobre o assunto acontece em outro âmbito: parece que o grupo elegeu esse rigor como uma maneira de manifestar e materializar sua persistência – principalmente se a realidade em volta está se destruindo cada vez mais no dia a dia.

A resistência passa a ser uma escolha e, para o Yuyachkani, não há nada mais político do que a escolha, ainda mais num território extremamente instável como o de um país em guerra.

E é sob a ótica dessa instabilidade, dessa zona de incertezas que o grupo afirma sua identidade em relação ao seu país; e é nesse ponto que há aproximações e afastamentos em relação às idéias de Barba.

“Admito que sinto um grande respeito, às vezes ternura e quase sempre um certo grau de medo quando vejo um grupo de teatro buscando ‘as tradições da sua terra’, buscando os Incas, os Maias, os Astecas, as culturas indígenas, as tradições bascas, da Groenlândia, galesas.”⁸⁵
(BARBA, 1999:209)

⁸⁴ Referência à técnica desenvolvida por Antunes Filho e adotada pelo grupo nessa época.

⁸⁵ “I admit that I feel great respect, sometimes tenderness and almost always a certain degree of fear when I see a theatre group pursuing ‘the traditions of their native land’, chasing the Incas, the Mayas, the Aztecs, the Indian cultures, the Basque traditions, the Greenlanders, the Welsh.”
(BARBA, 1999:209)

Para Eugenio Barba, “raízes” significariam confinamento, limite, restrição (BARBA In: WATSON, 2002:236), já que elas não garantiriam algo necessariamente: não haveria um significado específico em ser italiano, polonês, ou latino-americano quando se pensa na construção de relações entre indivíduos, considerando que tudo o que se faz no teatro pertence a um mesmo universo, à mesma profissão. Se para o diretor do Odin Teatret, a identidade é algo fluido, o Yuyachkani fala em “cholificação”. No Peru, o “cholo” é aquele índio que migra para a capital e, em razão das influências do meio, não pode mais ser considerado um “verdadeiro” nativo, mas também, por conta do preconceito, não pode ser considerado um cidadão “urbano”. Essa mesma palavra pode se referir a algo negativo: um sujeito de segunda classe, a quem não se deve considerar, não mais que um cachorro.

O Yuyachkani fala no princípio da “cholificação” quando se refere ao seu trabalho: aquele que, estando onde estiver e em contato com quem estiver, busca quando necessário o “guerreiro”, as raízes, com o intuito de se afirmar.

Para o grupo, voltar-se para o passado não significa querer reproduzir algo no presente, mas sim, realizar um diálogo com a contemporaneidade, já que o significado das coisas, das danças, dos movimentos, das músicas, vai mudando com o tempo, vai se reconstruindo.

Assim, se uma aproximação poderia ser feita entre as duas idéias no que concerne esse conceito mais fluido e instável sobre a noção de identidade, para o Yuyachkani, as “raízes” não seriam limitadoras, mas sim, uma fonte de migrações, de perguntas, inspiração e de possibilidade de diálogo.

E essa zona de instabilidade se conecta a um território de construção cultural, pois ao fugir dos cânones que se baseiam no texto, e buscar uma teatralidade outra, situada nas festas e nos rituais populares, cria-se aí a possibilidade de uma reinterpretação desses elementos. E ao reinterpretar, ao mesmo tempo em que existe uma ligação com as tradições culturais do país, há também um espaço para

que se possa tirar dessa experiência aquilo que se quer assimilar, transformar. Fazer parte dessa história, pertencer a essa identidade não necessariamente ocorre dentro de uma estrutura fixa e rígida, já que tudo isso acontece dentro de um fluxo de criação e recriação. A “cholificação” constantemente reconstrói essa identidade.

No final da peça *El Último Ensayo* (2008), há uma cena em que o Yuyachkani tenta materializar essa idéia:

“Então era como no baile que dançamos no final da peça, agarrados, todos juntos. Aqui tenho todas as minhas raízes, peruanas e latinoamericanas e aqui tenho todo o universal, o europeu, asiático (...). Se a globalização te revolta e te mata (...) rouba o melhor da globalização (...). Então, nós tomamos essa idéia e começamos a *cholificar*: tomar um princípio e o torna próprio, com sua postura, sua língua, história, tema, país.” (CORREA, 2009)



El Último Ensayo, 2008.

Assim, aos 40 anos, o Yuyachkani, ao se colocar numa zona ambígua, de incerteza, acaba por fortalecer-se como identidade, como grupo.

II - Cesar Brie e o Teatro de los Andes: de volta à América Latina



1. Barba e Brie

Vou falar, primeiramente, da trajetória de dois estrangeiros que montam seus grupos com integrantes de diferentes nacionalidades e inventam maneiras alternativas de sobrevivência. Em comum, há muitos fatos, como, por exemplo, terem passado alguns anos ao lado de um mestre, para depois seguirem seus caminhos e colocarem em prática seus próprios projetos.

O primeiro, Eugenio Barba, nasceu na Itália, mas com 18 anos resolve rodar o mundo: troca o quente e católico Mediterrâneo pela fria e protestante

Escandinávia onde, com sua pele morena e sua língua “diferente”, vem a aprender o que significa ser o “outro”⁸⁶. Quando resolve estudar teatro, vai para a Polônia e matricula-se na Universidade de Varsóvia, com o sonho de se tornar diretor. Mas é na cidade de Opole que testemunha uma das grandes experiências do teatro do século XX, o Teatr 13 Rzedów de Jerzy Grotowski.

Já o outro, Cesar Brie é seu nome, nasceu na Argentina e descobre o teatro ainda adolescente. Em meio à ditadura política dos anos 70, o Comuna Baires, seu grupo, vai para às ruas ao encontro de seu público. Com o tempo, a repressão fica cada vez mais dura e, a fim de continuar, os integrantes resolvem exilarem-se na Itália - um dos atores havia sido preso e torturado e, como eles não eram um partido político, não tinham estrutura para se defender.

Brie chega à Europa em 1975, e seus primeiros anos não foram nada fáceis⁸⁷, mas é em 1980 que um encontro mudaria totalmente sua trajetória: Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret, torna-se sua mestra. Trabalharam cerca de 10 anos juntos, tanto no Farfa, grupo que fundaram, quanto ao lado de Barba no Odin Teatret.

Muitos anos antes, Eugenio Barba resolve se afastar da faculdade para se tornar assistente de Grotowski. De 1962 a 1964, trabalha intensamente a fim de fazer com que o teatro realizado pelo mestre fosse reconhecido no Ocidente. Mas tudo

⁸⁶ “I left my bourgeois milieu and (...) I became an emigrant, a redneck worker in a totally opposite universe (...). I discovered class struggle, the efficiency of a strike and solidarity, but I also xenophobia and racism. I was a ‘dago’, a wop. I had to learn to think and speak in Norwegian, always straining to decipher the subtext of words and behavior around me. My existential condition made me ‘different’, and this position was never neutral. (...) Obscurely, I sensed that ‘cultural roots’ were synonymous with confinement (...) I wanted to break the ties which limited my mental freedom and to approach the unvoiced dark ‘otherness’ in myself and around me which a specific culture hindered me from doing.” (BARBA In: WATSON, 2002:236)

⁸⁷ “Eu comia uma vez por dia, às vezes uma a cada dois dias, e comprava o prato mais barato. Mas pensava: estou fazendo o que gosto. Eu escolhi. Mas o que é certo para mim não é o certo para você. Eu sei disso. Não quero impor o que sou e admiro as pessoas realistas. Mas eu não sou um realista. Pra mim a opção significa jantar para viver e viver para jantar. Só isso.” (Cesar BRIE In: TROTTA, 1987).

era uma questão de sobrevivência, já que, devido à censura, o Teatr 13 Rzedów corria o risco de ser fechado. As autoridades não gostavam muito de Grotowski e Barba percebeu que, se houvesse um reconhecimento vindo de fora da “cortina de ferro”, o diretor polonês teria mais chances de continuar um dos mais importantes projetos teatrais do século passado.



Cesar Brie e Iben Nagel Rasmussen em *Matrimonio com Dio*, 1984.

Com o propósito de difundir o Novo Testamento do Teatro⁸⁸, Barba viaja diversas vezes e faz contatos com intelectuais de diferentes países. Considerado *persona non grata*, devido a toda a agitação realizada, em uma de suas viagens, não consegue entrar de volta à Polônia. Assim, retorna para a Noruega a fim de traduzir toda essa experiência em seu próprio projeto de teatro. Ao lado de alguns dos candidatos não aprovados na faculdade de teatro local, monta o Odin Teatret.

Nos anos 80, quando o conceito de Terceiro Teatro se torna forte na América Latina, Cesar Brie decide que sua experiência junto ao Odin Teatret chegara ao fim: ele havia juntado dinheiro suficiente com o desejo de começar de novo. Como estrangeiro novamente, mas só que em seu próprio continente e falando sua própria língua.

Com esse intento em mente, escolhe a Bolívia, um dos países mais pobres da América do Sul. Sem tradição teatral, mas riquíssimo culturalmente, o projeto de Brie, o Teatro de los Andes, viria a mudar o cenário daquele país completamente:

“Na Bolívia convivem o primitivo e o moderno, e dá a impressão de que se pode fazer tudo, mas de uma forma diferente da que para nós seria normal.”⁸⁹ (BRIE In: CABRERA, 2001)

Tudo começou em 1991. Para o diretor do Teatro de los Andes estava claro que se não existia um teatro profissional na Bolívia, no sentido de que poucas pessoas viviam de teatro, era importante criar condições para que seu grupo pudesse mudar essa situação. Para tanto, Brie precisava de uma estrutura básica: um local, no caso uma pequena fazenda em Yotala, 20 km de Sucre, onde todos

⁸⁸ Mais detalhes sobre o Novo Testamento do Teatro, e sobre sua experiência com Grotowski, ver BARBA, 1998.

⁸⁹ “En Bolivia conviven lo primitivo y lo moderno, y da la impresión de que se puede hacer todo, pero de una forma diferente a la que para nosotros es normal.” (BRIE In: CABRERA, 2001)

pudessem comer, dormir e treinar; ao mesmo tempo, poderiam apresentar seus espetáculos. Além disso, eram necessários um carro e o mínimo de iluminação. Da Itália, ele traz a argentina Naira Gonzalez, que também passou pelo Odin Teatret, e o italiano Paolo Nalli, que viria a se tornar o administrador do grupo.

“Quando cheguei, encontrei um país que tinha um teatro independente que não era profissional e que não possuía público. Lembro-me que apresentei um monólogo com bastante divulgação prévia, em um teatro para 700 espectadores e consegui somente 18 pessoas entre amigos e jornalistas. Pensei que coisa pior não podia me acontecer e isso ficou muito claro para mim. Soube que teria que criar um teatro e um público.”⁹⁰ (BRIE In: CABRERA, 2001)

Começaram oferecendo oficinas na universidade local e, depois de alguns meses, convidaram dois bolivianos Gonzalo Callejas e Lucas Achirico para fazer parte do grupo. No início, Brie resolve montar uma peça satírica, *Cólon* e, a fim de angariar um pouco mais de dinheiro para os primeiros anos do grupo, consegue duas apresentações na Europa. Hipotecam toda a estrutura e vão: ali poderia ser o fim do grupo, mas de duas passam para 40 apresentações. E essa foi somente a primeira das muitas situações limites que o Teatro de los Andes enfrentou em busca de realizar o seu projeto teatral.

Mas qual era exatamente esse projeto? Segundo Juan Villegas (2005):

“Dentro do modelo de Grotowski e Barba, a prática teatral aspira ser um modo de existência e seu objetivo, junto ao

⁹⁰ “Cuando llegué me encontré con un país que tenía un teatro independiente no profesional y que carecía de público teatral. Recuerdo que presenté un monólogo con mucha prensa previa en un teatro de 700 butacas y sólo reuní 18 espectadores entre amigos y periodistas. Pensé que peor no me podía ir y eso fue muy claro para mí. Supe que tenía que crear un teatro y un público.” (BRIE In: CABRERA, 2001)

estético é o existencial. O coletivo constitui uma agrupação que proporciona atividades nas quais os ensaios formam parte de um projeto de desenvolvimento pessoal e coletivo. De uma forma ou de outra, os integrantes vivem o teatro não como profissão, mas como um modo de existência. (...) Para alguns pesquisadores, possivelmente, o Teatro de los Andes constitui-se no epítome ou a realização latinoamericana de muitos das abordagens de Grotowski e Eugenio Barba.”⁹¹ (VILLEGAS, 2005: 281-283)

Tanto Eugenio Barba quanto Cesar Brie migraram em busca da realização de seus projetos; em um certo momento, suas trajetórias se cruzaram. Brie volta para a América Latina e suas escolhas são resultado dessas experiências. A fim de realizar uma reflexão seu percurso, principalmente no que concerne a influência de Eugenio Barba, os seguintes pontos sobre o Teatro de los Andes serão verificados:

- Sobrevivência: como as alternativas criadas definiram os caminhos escolhidos pelo grupo;
- Política: qual a relação do fazer teatral do Teatro de los Andes com o seu entorno;
- Formação do ator: das suas experiências, o que Cesar Brie trouxe para o Teatro de los Andes.

2. Sobrevivência

⁹¹ “Dentro del modelo de Grotowski y Barba, la practica teatral aspira a ser un modo de existencia y su objetivo, junto al estético es existencial. El grupo constituye una agrupación que proporciona actividades en las cuales los ensayos y las puestas forman parte de un proyecto de desarrollo personal y colectivo. De una o otra forma, los integrantes viven el teatro no como una profesión sino como un modo de existencia. (...) Para algunos investigadores, posiblemente, el Teatro de los Andes viene a constituirse en el epítome o la realización latinoamericana de muchos de los planteamientos de Grotowski y Eugenio Barba.” (VILLEGAS, 2005: 281-283)

O Teatro de los Andes seria um exemplo típico daquela idéia provinda do Terceiro Teatro na qual o fazer teatral estaria acima das limitações criadas pelas condições de trabalho ao redor. Foi por essa razão que Cesar Brie montou sua estrutura: uma sede que foi pensada com o intuito de não ser dependente de nada e ninguém, na qual os atores pudessem viver e trabalhar no mesmo local, de maneira autônoma.



Base do Teatro de los Andes em Yotala, Bolívia

A granja em Yotala foi organizada para funcionar como uma comunidade, mas essa idéia não surge de nenhum conceito idealizado sobre convivência, mas da necessidade de encontrar um modo de fazer esse projeto dar certo. Para Brie, não fazia sentido reclamar da situação das coisas e não colocar mãos à obra com o objetivo de realizar algo, sem ter que depender da boa vontade de políticas, patrocínios e subvenções.

“Não há dinheiro: façamos, pois, um teatro econômico, que não custe cifras enormes, que não exija caminhões e ônibus. Se não podemos nos permitir um exército, teorizemos então um teatro de guerrilha. Grupos de pessoas com uma enorme motivação, que se capacitem em mais de uma disciplina, capazes de ser ao mesmo tempo técnicos e

atores, músicos e cantores, motoristas e secretários, cenógrafos e iluminadores.”⁹² (BRIE, 1995:67)

A fim de colocar esse pensamento em prática, seria necessária uma forte determinação pessoal dos integrantes, já que, no início, tudo que ganhavam ia para uma caixa que Paolo Nalli mantinha. Quando alguém precisava de dinheiro para algo pessoal, sapatos, por exemplo, tinha que pedir ao administrador do grupo. Além disso, todos viviam e trabalhavam no mesmo local: se esse fato era algo que facilitava a existência do Teatro de los Andes, pois os atores não precisavam manter um emprego de dia para sobreviver, ao mesmo tempo, era muito difícil – tanto que houve algumas mudanças na formação do grupo ao longo do tempo.

Se essa foi a solução encontrada por Cesar Brie para manter seu teatro profissional em termos financeiros, como consequência dessa escolha, havia também outra coisa que deveria ser considerada: a ética de trabalho. No caso do Teatro de los Andes, ela está baseada em alguns pontos:

1. Todos fazem tudo no grupo: limpam, organizam, confeccionam figurinos, cenografia, etc. Com o tempo, foi havendo uma especialização natural baseada nos interesses de cada um, mas todos ajudam em tudo;
2. Quando alguém propõe algo, e essa idéia não é aceita, é necessário argumentar com uma contraproposta: caso contrário, a contestação não é aceita;
3. Eles nunca cancelam um espetáculo;
4. Todos se dedicam diariamente a um treinamento físico e vocal;

⁹² “No hay dinero: hagamos pues un teatro económico, que no cueste cifras enormes, que no exija, para ser transportado, camiones y buses. Si no podemos permitirnos un ejercito, teorizamos entonces un teatro de guerrilla. Grupos de personas con una enorme motivación, que se capaciten en mas de una disciplina, capaces de ser al mismo tiempo técnicos y actores, músico y cantantes, chóferes y secretarios, escenógrafos e iluminadores.” (BRIE, 1995:67)

5. O propósito do grupo é fazer um teatro de humor e memória, com o intuito de contar histórias; criar uma ponte entre a técnica teatral e as fontes culturais andinas;
6. O teatro tem que ser profissional, com dedicação em tempo integral e ancorado na realidade, no presente;
7. Eles buscam um novo público para o teatro e procuram criar um novo teatro para o público. (BRIE, 2004:3)

Essas regras não foram criadas a fim de haver maior facilidade de convivência apenas - elas são idéias que, se possuem um lado pragmático em relação ao dia a dia de pessoas trabalhando juntas, ao mesmo tempo, têm a ver com uma determinada atitude em relação ao ofício.

Por exemplo, se o Teatro de los Andes desejava criar um novo público, tinha que chegar até ele. Mas tinha que desenvolver uma postura entre seus integrantes e em relação ao seu ofício, a fim de conseguir chegar até às pessoas.

Assim, a fim de alcançar esse intuito, algumas atitudes foram tomadas: primeiro, muitas das montagens realizadas foram criadas a partir da idéia de que deveriam ser fáceis em termos de estrutura para que o grupo pudesse se locomover sem problemas. Se na Bolívia não havia uma tradição teatral, então não existiam muitos espaços disponíveis - assim sendo, o grupo ocuparia todo tipo de lugar a fim de apresentar seus trabalhos. Segundo, eles deveriam se concentrar numa democratização de seu público: houve uma época, por exemplo, na qual que os indígenas eram proibidos de entrar nos teatros. No Teatro de los Andes, a situação era outra: além de ter indígenas no palco, o grupo sempre fez questão de chegar aos povoados mais remotos.

A influência do Yuyachkani é clara quando se considera esse ponto, já que o Teatro de los Andes estava vivendo na Bolívia, no início dos 90, uma experiência

parecida com a qual os peruanos tiveram em seu país, na década de 70. Sobre o Yuyachkani, Brie afirma que eles foram corajosos o suficiente para viajar:

“(...) por todo o país, nos momentos em que era possível fazê-lo, rompendo com a barreira entre o mundo urbano e o rural, E no Peru, como na Bolívia, Equador e Guatemala, romper essa barreira equivale a tomar uma posição ativa contra o racismo contemporânea, que já não se manifesta tanto em escravidão e violência direta, mas em marginalização e indiferença.”⁹³ (BRIE, 1999)

Desse modo, a conquista desse público não tinha somente a ver com a questão da sobrevivência, mas sim uma postura dos atores em relação ao seu entorno. Assim, muitas das peças foram criadas com um palco no meio, platéia dos dois lados, como em um corredor, a fim de serem apresentadas em praças, quadras de basquete, etc.

Portanto, o que se percebe é que Brie utilizou-se da sua experiência na Europa, tanto na época do Comuna Baires, quanto com o Odin Teatret, com a intenção de colocar em prática algumas idéias já utilizadas antes como: as estratégias de sobrevivência em grupo, a importância da ética de trabalho, a experimentação com os diferentes formatos de palco, a teatralização de espaços alternativos, etc. E todos esses elementos foram em conjunto adaptados para outra realidade, pois segundo Brie:

“Vivi e me formei como ator e diretor na Europa. Trabalho em um teatro de uma forma que não é tradicional, e cujas

⁹³ “(...) por todo el país en los momentos en que era posible hacerlo, rompiendo con la barrera entre el mundo urbano y rural. Y en el Perú, como en Bolivia, Ecuador y Guatemala, romper esa barrera equivale a tomar una posición activa contra el racismo contemporáneo, que ya no se manifiesta tanto en esclavismo y violencia directa, sino en marginación e indiferencia.” (BRIE, 1999)

origens concretas têm apenas trinta anos, mas cujas fontes são tão antigas que foram praticamente esquecidas. Sou o resultado dessa prática, que encarno não através de um método, mas de uma ética. Sou o resultado do que permaneceu e se sedimentou em mim. (...)”⁹⁴ (BRIE, 1995:71)

Um exemplo do pensamento que moldou o Teatro de los Andes está em um fato ocorrido em 2001. O grupo estava em Miami, apresentando uma das primeiras montagens que contava com uma estrutura mais complexa, *La Ilíada*. Em setembro, tinham algumas apresentações na França e voaram até Paris. Tanto o cenário quanto os figurinos haviam sido desviados e, ao tentar resolver o assunto, a produção descobre que o episódio das Torres Gêmeas, o *World Trade Center*, havia acabado de acontecer – era dia 11 e os aeroportos haviam sido fechados. Como uma das regras do grupo é não cancelar espetáculos, os integrantes tiveram que trabalhar dia e noite, ininterruptamente, a fim de recriar o cenário, costurar figurinos e fazer instrumentos musicais: tudo em três dias. Eles conseguiram, afinal, o projeto de fazer teatro sempre foi muito mais forte.

3. Política

O objetivo do Teatro de los Andes nunca foi ser um grupo político, mas sim fazer teatro com os pés fincados na realidade a sua volta. E isso significa estabelecer uma relação com o entorno, tecer comentários sobre ele, refletir sobre as condições em que eles próprios, como artistas e indivíduos, inserem-se, etc.

⁹⁴ “He vivido y me he formado en mi oficio de actor y director en Europa. Trabajo en teatro de una forma que no es tradicional, y cuyos orígenes concretos tienen apenas treinta años, pero cuyas fuentes son tan antiguas que prácticamente se han olvidado. Soy el resultado de esa práctica, que encarno no en un método sino en una ética. Soy el resultado de lo que en mi quedó o sedimentó (...)” (BRIE, 1995:71)

Para Cesar Brie, a relação com a política sempre foi resultado natural das escolhas feitas ao longo do seu caminho como ator: desde fazer teatro de rua na Argentina durante a repressão política, relacionar-se com as pessoas e encontrar-se envolvido em situações limites sobre liberdade, expressão, vida e morte.

Portanto, há uma mistura de idealismo com um lado bastante pragmático também. Por exemplo, como já foi dito anteriormente neste texto, a concepção de um espaço que se conformasse numa comunidade não surgiu da idéia de se criar um local isolado e idealizado, mas resultado da escolha de se trabalhar num país com poucos recursos para o teatro; da relação que se estabelece nesse país, nasce a necessidade de não fecharem os olhos para os problemas que irrompiam a todo momento a sua frente⁹⁵. Segundo Brie:

“(…) Não queremos ser cúmplices de um estado de coisas.
(…) Precisamos comentar o vivido durante a jornada. (...) Porque a vida passa por cima velozmente, implacavelmente.
(…) E precisamos deter esse instante, fazê-lo regressar (...).
Reconstruímos o vivido para poder conhecê-lo melhor. E assim reconhecemos. Mas para alguns, na sociedade, não basta testemunharem, eles precisam que essa força se transforme em uma obra, em uma ficção, em uma criação autônoma que esteja ao lado da realidade, mas que seja outra coisa.”⁹⁶ (BRIE, 2007)

⁹⁵ “(...) L’America Latina non è poi così disperatamente bisognosa, però è un luogo dove non essere attenti al sociale significa essere complici di qualcosa. Noi siamo più attenti al sociale perché il sociale irrompe a casa nostra. Non puoi ignorarlo. Non c’è nessun argomento sociale che giustifichi il lavoro artistico. Il lavoro artistico si giustifica per come lo fai. Non è l’argomento che giustifica il tuo lavoro, altrimenti sarebbe troppo facile. Anzi molto spesso trovi persone molto sensibili politicamente, che però non hanno capacità artistiche perché hanno troppa pietà e poca crudeltà. E la pietà è utile nell’etica, ma nell’estetica è più utile la crudeltà. Questo è molto importante.” (BRIE In: GRANDI, 2006)

⁹⁶ “(...) No queremos ser cómplices de un estado de cosas. (...) Necesitamos comentar lo vivido en la jornada. (...) Porque la vida nos pasa por encima raudamente, velozmente, implacablemente. (...) Y necesitamos detener ese instante, hacerlo regresar. (...) Reconstruimos lo vivido para poder conocerlo mejor. Y así reconocernos. Pero a algunos, en la sociedad, no les basta testimoniar, no les alcanza. Necesitan que esa fuerza se transforme en una obra, en una ficción, en una creación autónoma que esté al lado de la realidad pero que sea otra cosa.” (BRIE, 2007)



Cesar Brie em *Otra vez Marcelo*, 2005.

Se quando Brie deixa a Europa e volta para a América Latina, sua intenção era realizar um trabalho mais autoral, muito do que viria a se configurar em seu projeto foi se delineando baseado no quanto ele se deixou afetar pelos encontros, sejam com pessoas ou situações.

Se os projetos teatrais de Eugenio Barba e Cesar Brie forem comparados, o que poderia ser destacado é que se ambos tiveram muitas coisas em comum quanto aos seus ensejos, os caminhos que decidem posteriormente remetem não somente a suas biografias, mas também às conseqüências dos encontros ocorridos em suas trajetórias. Para Eugenio Barba:

“Começamos como “diferentes” porque éramos jovens teatralmente pobres, nascidos fora das grandes tradições ocidentais. Logo nos transformamos em “diferentes” por escolha e vocação.

É por isso que, para mim, o teatro não pode limitar-se ao espetáculo, porque deve encontrar modos sempre novos de nutrir a própria subversão. Um tipo de subversão particular para impedir que não somente as idéias, as convicções e os costumes estrangeiros, mas também nossas próprias riquezas, crenças, pequenas comodidades, as rotinas e o saber se sedimentem em uma prisão.⁹⁷ (BARBA, 2008: 22 – 23)

Para Cesar Brie:

“Na Bolívia, (...) encontrei a possibilidade de realizar um desafio que era construir um teatro autônomo, independente, um grupo que fizesse um teatro profissional, mas com um antigo sentido, o de professar as próprias motivações. E que fosse criativo. E que se alimentasse das diferenças, entre nós e das diferenças da sociedade, as diferenças de pensamento, as diferenças do teatro em si que é um local onde se pensam as diferenças, sem tratar de homogeneizá-las, homologá-las, reduzi-las a um denominador. Então, a Bolívia me pareceu o local apropriado pra fazer isso.⁹⁸ (BRIE In: SOUZA, 1998)

⁹⁷ “Comenzamos como “diferentes” porque éramos jóvenes teatralmente pobres, nacidos fuera de las grandes tradiciones occidentales. Luego nos transformamos en “diferentes” por elección y vocación.

Es por esto que, para mí, el teatro no puede limitarse al espectáculo: porque debe encontrar modos siempre nuevos de nutrir la propia subversión. Un tipo de subversión particular para impedir que no solo las ideas, las convicciones y las costumbres ajenas, sino también nuestras propias riquezas, creencias, pequeñas comodidades, las rutinas y el saber se sedimenten en una prisión.” (BARBA, 2008: 22 – 23)

⁹⁸ “En Bolivia, (...) encontré la posibilidad de realizar un desafío, que era construir un teatro autónomo, un teatro independiente, un grupo teatral que hiciera un teatro profesional con un antiguo sentido, el de profesar las propias motivaciones. Y que fuera creativo. Y que se alimentara de las diferencias; las diferencias entre nosotros y las diferencias de la sociedad, las diferencias de pensamiento, las diferencias en sí del teatro que es un lugar donde se piensan las diferencias, sin tratar de homogeneizarlas, homologarlas, reducirlas a un común denominador. Entonces Bolivia me pareció un lugar apropiado para hacerlo.”⁹⁸ (BRIE In: SOUZA, 1998)

Para Barba, o significado da palavra “diferença” está no desejo de encontrar uma maneira própria de seguir seu caminho, com a consciência de que esse deveria ser criado a partir do que se tem ao seu alcance; em outras palavras, se eu fui rejeitado pela escola de teatro oficial, então serei autodidata; se não pertencço a nenhuma “tradição” teatral, vou criar meu próprio nicho; se não tenho espaço para criar, construo meu próprio teatro; se não tenho público, vou até ele, etc. Resumindo, trilhar seu caminho partindo da consciência de sua diferença.

Assumir essa “diferença” seria trabalhar a partir dos impedimentos existentes, sendo que essa escolha determinou toda a estrutura física e ética do que viria a ser o Odin Teatret.

Quanto a Brie, o fato de ter tido a oportunidade de experienciar o projeto de Barba por longos anos, somado ao seu passado na América Latina, de censura e repressão, faz com que ele transforme essas experiências em um projeto bastante pessoal. Portanto, não haveria nada mais político do que fazer algo acontecer e crescer numa situação tão inóspita quanto a do teatro boliviano na época em que Brie aportou por lá. Buscar aliados, propor relações, criar soluções: há aí muito pragmatismo, mas muito desejo de mudança também.

O Odin Teatret também começou em uma cidade pequena, sem tradição teatral, enfrentando o clima hostil e indiferente de uma província, mergulhado em problemas financeiros e com poucos espectadores.

“Nunca duvidamos que nosso teatro tinha um significado contanto que um único espectador sentisse a necessidade de assistir nossa performance. Dessa maneira, construímos um pequeno mundo com suas próprias relações e valores, sem nos permitir sermos subjugados pelos valores e as relações do mundo a nossa volta.”⁹⁹ (BARBA, 1999: 94)

⁹⁹ “We never doubted that our theatre had a meaning as long as one single spectator felt the necessity to see our performance. In this way we constructed a small world with its own

O diretor do Teatro de los Andes pode ter se inspirado em muitas dessas idéias, mas o diferencial estaria na necessidade de estabelecer uma relação com a sociedade, que não fosse baseada na crença de uma “revolução”, mas sim porque se o teatro não tem o poder de modificar a realidade, a potência dos encontros teria:

“O teatro é um encontro entre um grupo de observadores e alguns atores. (...) Não muda a vida de ninguém: o público volta, assim como os atores, para sua casa à noite. (...) Mas o que aconteceu essa noite entre um grupo de atores e um grupo de espectadores (...) tem a possibilidade de ser importante. Os atores e a obra que representam podem fazer algo maior que eles mesmos, por que estão, sem saber, pondo em cena a vida, mostrando aos espectadores sua própria existência, ou a existência de outros através deles mesmos.”¹⁰⁰ (BRIE, 1995)

Do Odin Teatret, Brie absorve a idéia da possibilidade de construir um espaço onde possa desenvolver uma relação com seu ofício, independente do que acontece no mundo lá fora; ao mesmo tempo, esse projeto alimenta-se diretamente da relação com a realidade a sua volta, já que, seu trabalho não faria sentido se não houvesse a disposição de atravessar o país, chegar até as pessoas, dialogar e criar possibilidades de abertura. Aliás, a escolha de viver de teatro profissionalmente, naquelas condições, já foi em si uma atitude que gerou uma grande intervenção.

relationships and values, without allowing ourselves to be overwhelmed by the values and the relationships of the world around us.” (BARBA, 1999: 94)

¹⁰⁰ “El teatro es un encuentro entre un grupo de observadores y algunos actores. (...) No cambia la vida de nadie, el público vuelve como los actores a su casa esa noche (...). Pero lo que sucedió esa noche entre un grupo de actores y un grupo de espectadores (...) tiene la posibilidad de ser importante. Los actores y la obra que representan pueden hacer algo más grande que ellos mismos, por que esta, sin saberlo, poniendo en escena la vida misma, mostrando a los espectadores su propia existencia, o la existencia de otros a través de ellos mismos.” (BRIE, 1995)

E são dessas relações que as obras do Teatro de los Andes se constituem. E é por essa razão que o foco agora será discutir três espetáculos que são considerados a “trilogia política” realizada pelo grupo. São eles: *La Ilíada* (2000), *En un Sol Amarillo* (2004), *Otra Vez Marcelo* (2005).

Trilogia Política

Se *La Ilíada* foi uma reflexão sobre a guerra, na montagem de *En un sol Amarillo*, o grupo enfrentou a questão da corrupção. Já em *Otra Vez Marcelo*, o tema foi sobre os desaparecidos políticos.

La Ilíada foi a primeira grande peça do Teatro de los Andes, no que concerne o tamanho do espetáculo, o tempo que levou para ser realizado (quase um ano e meio), o aprofundamento da pesquisa de cenário, figurino e música, o número de pessoas participando, etc. Ao contrário de muitas montagens anteriores, que eram construídas pensando na facilidade de locomoção, esta foi a primeira vez que o grupo resolveu embarcar num projeto mais complexo em termos de estrutura.



La Ilíada, 2000.



Já *En un sol Amarillo* e *Otra Vez Marcelo* foram dois espetáculos realizados numa época na qual os integrantes decidiram que, devido a todo trabalho que *La Ilíada*

havia proporcionado por conta de sua estrutura, eles deveriam optar por projetos menores.

La Ilíada nasceu não só do interesse de Cesar Brie pelo clássico de Homero, estudado com uma turma de alunos em um workshop oferecido pelo grupo; mas também da vontade que os atores tinham de abordar o tema da guerra, devido ao conflito que ocorria naquela época, na região dos Bálcãs. Além disso, havia a própria experiência de Brie na Argentina, em relação aos desaparecidos na década de 70 e toda a violência, censura e tortura que fazem parte desse momento da história da América Latina.

Depois de realizar um mergulho no universo da violência em *La Ilíada*, a peça seguinte, *En un Sol Amarillo*, parte desse mesmo tema a fim de falar de uma de suas facetas, a corrupção. A montagem surgiu da vontade de falar das conseqüências do terremoto que aconteceu em 1998 na Bolívia e que assolou muitas comunidades campesinas. As doações que desapareceram, o abuso que a população sofreu, o roubo do dinheiro que a comunidade internacional enviou: os integrantes do Teatro de los Andes sentiram que precisavam viajar por esses lugares, ouvir os testemunhos dos sobreviventes, entender a dinâmica da solidariedade e da mesquinhez que toma conta dos seres humanos em momentos extremos.

E após terem discutido a questão da violência e da corrupção, o passo seguinte foi dar vazão a um desejo pessoal de Brie: levar aos palcos a vida de um dos maiores intelectuais da história da Bolívia, Marcelo Quiroga, e mostrar sua luta por um país independente e democrático. Quiroga foi assassinado em 1980: seu corpo apareceu por algumas horas para ser seqüestrado em seguida. Sua família luta até hoje por reparações. Cesar Brie sempre foi fascinado pela figura desse intelectual desde que chegou à Bolívia, e começou individualmente uma pesquisa sobre sua vida.



En un sol amarillo, 2004.

Todas essas montagens não surgiram apenas do desejo de tecer um comentário sobre esses fatos, ou do propósito de resgatar um passado recente; esses temas foram desenvolvidos como consequência da crença que o grupo tem na importância de se criar uma interlocução entre esses acontecimentos e o presente:

“Não se trata para nós de *dizer algo sobre o presente*, mas de mudar os automatismos culturais, o modo no qual uma sociedade se acostuma à exclusão e à indiferença. Trata-se então de *fazer algo no presente*. Esse trabalho tem a ver com organização cultural, curiosidade política, viajar e trabalhar em lugares que normalmente o teatro não trabalha. *É uma ação física no território da Bolívia, e não somente um*

*pensamento estético ou uma eleição de temas.”*¹⁰¹ (BRIE, 2007)

E essa “ação física” inicia-se com a maneira que o grupo constrói seus espetáculos. Por exemplo, apesar das diferenças de estrutura, ou seja, *La Ilíada* conta com um esquema mais complexo, enquanto *Otra Vez Marcelo* coloca apenas dois atores no palco, o Teatro de los Andes segue uma mesma regra: manter o envolvimento de todo o grupo no processo criativo, não importa se o ator vá ou não atuar em determinada montagem. Seja a peça baseada num texto, ou na coleta de testemunhos (*En un Sol Amarillo*) ou numa pesquisa baseada em entrevistas, recortes de jornais, etc. (*Otra Vez Marcelo*), todos os integrantes buscam material em conjunto, criam imagens, improvisam sobre as idéias que Brie traz, pensam no figurino e no cenário, contribuem com idéias sobre iluminação e música.

Cesar Brie tem o papel de estimular essas improvisações e imagens que surgem para, em seguida, mexer no texto. Ao experimentarem aquelas palavras, os atores dão sugestões, criticam, apresentam outras imagens e improvisações baseadas naquilo que leram. Brie usa desse *feedback* para retomar o texto e adicionar outras nuances ou realizar modificações que levem o trabalho para outro caminho. É tudo uma questão de tentativa, experimentação e erro.

Trabalhar a partir de textos ou não: isso não é uma regra. Geralmente, é Brie quem sugere um tema, ou interroga seus parceiros sobre suas necessidades. Os atores se manifestam bastante também. Mas o que importa para o diretor do Teatro de los Andes é questionar o material que serve de base para a criação, e a partir disso, procurar respostas cênicas. A partir das perguntas que surgem,

¹⁰¹ “No se trata para nosotros de *decir solo algo sobre el presente* sino de cambiar los automatismos culturales, el modo en que una sociedad se acostumbra a la exclusión y a la indiferencia. Se trata entonces de *hacer algo en el presente*. Ese trabajo tiene que ver con organización cultural, con curiosidad política, con viajar y trabajar en lugares en los que normalmente el teatro no trabaja. *Es una acción física en el territorio de Bolivia, y no solamente un pensamiento estético o una elección de temas.*” (BRIE, 2007)

muitas outras fontes de inspiração vão aparecendo, sejam novos textos, ou personagens da vida real.



Otra vez Marcelo, 2005.

Além disso, a “ação física” a qual Brie se refere também tem a ver com um diálogo em outro nível: a relação com a cultura andina, sua música, seus rituais, suas danças, todos esses elementos fazem parte ativa do processo. Para o Teatro de los Andes, a Bolívia é um local multicultural e multiétnico, e seu trabalho têm, por prioridade, agir a partir das relações que surgem desses encontros.

“Quando cheguei na Bolívia há dez anos, eu pensava que podia mudar um bando de coisas. Hoje, sei que não, mas que em todo o caso contribuí para abrir portas. Isso, creio, as pessoas reconhecem. (...)”¹⁰² (BRIE IN: CABRERA, 2001)

¹⁰² “Cuando llegué a Bolivia, hace diez años, creí que podría cambiar un montón de cosas. Hoy sé que no, que en todo caso contribuí a abrir puertas. Eso, creo, me lo reconocen. (...)” (BRIE IN: CABRERA, 2001)

4. Formação do Ator

Eugenio Barba não acredita em escolas: segundo o diretor do Odin Teatret, toda a fragmentação criada pela divisão em disciplinas, e a crença de que seria possível ensinar o ofício a um aluno seriam pontos superficiais e que não levariam a um aprofundamento da relação do ator com suas escolhas. Segundo Barba, o mais importante seria a transmissão de um legado.

E esse legado teria ligação com determinada atitude perante o ofício: primeiro, seria importante escolher a que tradição você pertence, e assim, entender com quem você dialoga: seja no presente, ou através do “planeta teatro”, ultrapassando as limitações de tempo e do espaço. Por exemplo, um jovem italiano poderia dialogar com o Stanislavski da Moscou do início do século passado. Segundo, seria fundamental saber cortar o cordão umbilical com o mestre no momento certo.

Cesar Brie carrega muito de suas influências, mas sentiu a necessidade de questionar sua formação. Quando deixa o Odin Teatret em busca de algo mais pessoal, uma das primeiras coisas que mudam é o treinamento. Para o Teatro de los Andes, treinar sem o objetivo de criar um espetáculo não faria sentido. Mas isso não significa que o grupo não dedique tempo a uma pesquisa de elementos que os interessem: a grande diferença é que, ao contrário de grupos como o Odin Teatret ou do LUME, apenas para citar os grupos estudados nesta pesquisa, Cesar Brie não se interessa em tirar o ator do palco.

A importância do treinamento continua a mesma, mas a relação se modifica. Um dos grandes indícios do intuito de cortar o cordão umbilical pode ser verificado na seguinte declaração de Brie:

“Durante muitos anos, pensei que o “teatro se fazia assim”.
Considerava minha pesquisa o caminho a ser seguido.
Tinha a ousadia de dar conselhos, não gostava de nenhuma

obra porque eu “faria assim”. Ou seja, de outra maneira. Era jovem, sectário e estava convencido do que fazia. Por isso, eu me permitia demonstrar. Fazia demonstrações sobre como usar a voz, o corpo, compor. Acreditava que o teatro era o ator e que esse ator era um corpo dilatado em todas as suas possibilidades físicas e vocais. Por algum motivo, mudei meu modo de pensar. Quando deixei de acreditar que o que fazia era a verdade, comecei a gostar de novo do teatro.”¹⁰³ (BRIE, 2006)

A partir dessa declaração, intui-se que para Brie torna-se imprescindível estabelecer outra atitude em relação ao treinamento: se a pesquisa é algo importante, parece haver também um risco quando há um isolamento, uma falta de relação com o público no meio desse processo. Um risco que o próprio Brie vivenciou. Assim, deduz-se que para o Teatro de los Andes, as descobertas só são importantes quando em relação.

Mas a influência do Odin Teatret se faz presente sobre a ética em relação ao trabalho, o compromisso com o ofício e com o ato de experimentar. Por exemplo, para o Teatro de los Andes, sempre foi importante a interlocução entre as técnicas vivenciadas por Brie nos seus anos na Europa e a cultura andina. Assim como Barba, os atores do Teatro de los Andes têm o intuito de realizar um diálogo intercultural entre teatros de diferentes fontes. O Yuyachkani sempre teve esse propósito em relação ao Peru e o Teatro de los Andes faz o mesmo na Bolívia.

Quanto ao papel do ator, Brie fala em um “ator poeta” (BRIE, 2004:3): aquele que é o centro do trabalho de um grupo, mas não somente por conta de sua função

¹⁰³ “Durante muchos años pensé “el teatro se hace así”. Consideraba mi búsqueda el camino a seguir. Tenía la osadía de dar consejos a los otros. Ninguna obra me gustaba porque yo “la hubiera hecho así”. O sea, de otra manera. Era joven, sectario y estaba convencido de lo que hacía. Por eso me permitía demostrar. Hacía demostraciones sobre cómo usar la voz, el cuerpo, componer. Creía que el teatro era el actor y que ese actor era un cuerpo dilatado en todas sus posibilidades físicas y vocales. Por algún motivo cambié de modo de pensar. Cuando dejé de creer que lo que hacía era la verdad comenzó a gustarme de nuevo el teatro.” (BRIE, 2006)

como criador: enfatizar o papel do ator aqui parece ter outro objetivo adjacente – se Brie critica aquela fase em que ele “sabia o que fazia”, é porque acreditava existir uma só maneira de fazer teatro. Agora o discurso é outro, pois o diretor argentino projeta o foco no papel do ator como ser humano e as implicações dessa atitude para com o ofício:



Otra vez Marcelo, 2005.

“(...) Os jovens querem “dizer algo” (...). Essa urgência parecer ser o ponto de partida. (...) Essa urgência é o canal entre o presente e o corpo. Esse canal não possui uma técnica, não se resolve através delas, mas com poéticas. Mesmo que as poéticas também precisem de técnicas expressivas, estas são técnicas não do ator, mas do autor.

Ou seja, são técnicas do ator que se transformou em autor. Do ator que através do corpo, voz e dramaturgia, transformou-se em poeta do próprio presente. No meu trabalho com jovens, hoje eu trato de encontrar a chave que abra a porta para que essas urgências se comuniquem com o corpo e com a voz. ”¹⁰⁴ (BRIE, 2006)

Portanto, retomando a colocação de VILLEGAS (2005), citada anteriormente, sobre o Teatro de los Andes ser, na opinião de alguns estudiosos, possivelmente um dos melhores exemplos do projeto de Grotowski, e principalmente de Eugenio Barba, materializados na América Latina, intuo que seja possível ir além desta idéia: o trabalho de Brie na Bolívia, com a muito importante colaboração de seus atores, une uma tradição latinoamericana de teatro político, com uma prática que coloca, no mesmo nível de importância, as questões relacionadas à arte de ator.

O grupo, ao se colocar em jogo, realiza uma verdadeira intervenção local ao fazer de sua prática uma ética com um amplo raio de ação: o Teatro de los Andes, ao fazer teatro, ou melhor, ao simplesmente lutar por esse direito, acaba por fazer política, e não o contrário. Assim, a simples atitude de juntar uns atores para montar espetáculos torna-se algo maior, como consequência das relações que os afetam, e das contaminações que produzem.

Como nota final: Cesar Brie deixa o Teatro de los Andes em 2009 a fim de ir para a Europa e “começar de novo”. O grupo continua suas atividades na Bolívia.

¹⁰⁴ “(...) Los jóvenes quieren “decir algo” (...). Esa urgencia me parece el punto de partida (...). Esa urgencia es el canal entre el presente y el cuerpo. Ese canal no posee una técnica, no se resuelve en técnicas sino en poéticas. Aunque las poéticas también necesiten técnicas expresivas. Pero son técnicas ya no del actor, sino del autor. Mejor dicho, son técnicas del actor que se ha vuelto autor. Del actor que a través del cuerpo, la voz y la dramaturgia, se ha vuelto poeta del propio presente. En mi trabajo con jóvenes trato hoy día de encontrar la llave que abra la puerta para que esas urgencias comuniquen con el cuerpo y con la voz.” (BRIE, 2006)

III - LUME: Um modelo de laboratório para a América Latina?



1. Introdução

Segundo Eugenio BARBA (1998, xv), uma genealogia poderia ser construída sobre artistas para os quais o teatro vai além do horizonte do espetáculo como único fim de trabalho: seriam eles, Stanislávski – Sulerjitzki¹⁰⁵ – Copeau – Osterwa¹⁰⁶ - Grotowski. O próprio Barba estaria inserido nesse contexto, e, ao se pensar na América Latina, o nome de Luis Otavio Burnier viria à tona.

O LUME, grupo fundado por Burnier, tem uma trajetória singular dentro do teatro brasileiro contemporâneo. Nascido em 1985 em Barão Geraldo, distrito do município de Campinas, o grupo consolidou, no Brasil, a idéia do trabalho baseado no trinômio treinamento/ensaio/espetáculo. Mas quais seriam as implicações

¹⁰⁵ Leopold Sulerjitzki: principal assistente de Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou.

¹⁰⁶ Juliusz Osterwa: ator e diretor polonês. Após contato com o Teatro de Arte de Moscou, volta a sua terra para desenvolver experimentos no Reduta Theater.

disto? Um artista pode escolher entre vários caminhos, sendo que, cada um desses caminhos implica diferentes consequências. Baseado nisto, quais seriam as decorrências deste fato especificamente?

No caso do LUME, o treinamento constitui-se como a base de um trabalho baseado em uma pesquisa da arte de ator. Para que essa pesquisa fosse realizada, foi necessária a criação de toda uma estrutura que comportasse essa escolha, esse pensamento. E é com o propósito de verificar as implicações dessa escolha, bem como em que momento o Odin Teatret exerce uma grande influência nesse processo.

Para tanto, os seguintes tópicos serão abordados:

1. Treinamento
2. Terceiro Teatro: Pedagogia da Sobrevivência

Mas, antes, breve histórico sobre a trajetória do LUME será realizado:

Breve Histórico

Luis Otávio Burnier saiu do Brasil rumo à Europa em 1975, e lá esteve em contato com mestres como Etienne Decroux, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Philippe Gaulier. Após oito anos, Burnier retorna ao Brasil com o intuito de criar um laboratório de pesquisa da arte do ator. O LUME surge na mesma época que o Departamento de Artes Cênicas do Instituto das Artes da UNICAMP estava nascendo, por volta de 1985.

Como havia sido contratado como professor dos cursos de extensão do IA, era natural que viesse a fazer parte do novo departamento que se criava. Mas, a fim de ter mais liberdade em relação ao seu projeto de trabalho, e conhecendo melhor os trâmites políticos dentro da universidade, Burnier percebeu que seria mais apropriado criar um núcleo interdisciplinar vinculado diretamente à reitoria e não

mais ao IA: assim surge o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, oficializado em 1993.¹⁰⁷

O centro de pesquisas idealizado por Burnier tinha como objetivo trabalhar em torno de uma obsessão sua:

“Quando ele via o Decroux fazendo uma ação expressiva dele (...) é como se ele tivesse um leão interior muito forte (...), uma energia tão grande que ele teve que domar esse leão (...). Donde vem esse leão? (...) E aí ele perguntou: é possível eu inverter o processo? Ao invés de ensinar aos atores a formalização mecânica dos passos, eu buscar de alguma forma essa vida, é possível? Ou seja, o primeiro passo ser a busca dessa energia potencial, dessa vida formal, da formalização. É possível fazer isso, inverter esse processo? Essa pergunta foi a grande obsessão do Luis Otávio.” (FERRACINI In: SANTOS, 2009: 186)



Etienne Decroux



Luís Otávio Burnier

¹⁰⁷ Mais detalhes sobre os bastidores do processo da criação do núcleo, ver SANTOS (2009)

E é nesse momento que o contato com os princípios nos quais se baseiam a Antropologia Teatral tornam-se uma ferramenta de trabalho importante para a pesquisa do LUME.

2. Treinamento

No caso do LUME, o treinamento deriva de sua pesquisa. Por ser a base do trinômio treinamento/ensaio/representação, torna-se o fundamento através do qual toda a dinâmica do grupo se movimenta. Quais seriam os pontos que envolveriam um grupo que se dedica ao treinamento? A princípio, o que poderia ser dito é que há, pelo menos, três implicações diretas desse fato:

- Criação de uma cultura de grupo: a rotina de um grupo que treina é diferenciada, pois há a necessidade de disciplina e comprometimento com o próprio trabalho, bem como em relação aos seus companheiros. Em outras palavras, é importante que haja uma ética para com o ofício;
- Disponibilidade: Se um grupo decide ter no treinamento a base de sua pesquisa, há duas coisas essenciais nesse processo: a disponibilidade de um espaço e, principalmente, de tempo. Assim, a questão da dedicação total entra em jogo;
- Processo Individual X Processo Coletivo: se através de sua pesquisa, um artista busca desenvolver uma técnica de cunho pessoal, se esse treinamento se constitui de exercícios, mesmo que eles sejam realizados coletivamente – se este for o caso – o processo individual precisa ser fomentado, já que o que cada corpo carrega em relação a sua própria história é único. Além disso, cada indivíduo precisaria se questionar sobre quais suas motivações pessoais para continuar treinando.



Treinamento no LUME.

“O que o ator fará durante o seu treinamento? Cabe a ele e a seu orientador (diretor) determinar. Grosso modo, trata-se de uma tentativa de encontrar, formalizar e codificar as bases concretas que compõem ou comporão sua arte. (...) Um sujeito que, mais do que adquirir uma técnica, desenvolve ele mesmo sua própria técnica, automaticamente amplias as possibilidade de expressão de seu corpo (...)” (BURNIER, 1987:16)

“O treinamento tem a função de me auxiliar a adquirir técnica. Como? Primeiramente permitindo, por meio da dança da minha musculatura, que eu me conheça. (...) Depois, fazendo com que eu aprenda a externar isso.” (Raquel SCOTTI-HIRSON In: FERRACINI, 2001:127)

Se a trajetória do LUME for considerada, as características que distinguem o grupo também são decorrentes de sua escolha pela pesquisa/treinamento. Por exemplo:

- O LUME não nasce com o grupo de ser um grupo: nasce com o intuito de realizar uma pesquisa que tivesse como eixo a pergunta, “como acordar a força potencial, o “leão”, de um ator sem ter que fazê-lo passar por um trabalho pedagógico codificado? O primeiro núcleo (Burnier e o ator Carlos Simioni e a musicista Denise Garcia) se constitui em torno dessa pergunta e com o propósito de desenvolver um treinamento que levasse a uma formação do ator;

“Eu lembro exatamente quando ele vinha falar para mim assim, depois que eu já estava há três anos trabalhando: ‘Olha, Simi, um ator mesmo são oito anos de formação. Eu preciso de oito anos de dedicação exclusiva, aí sim, você pode se dizer que é ator’ (...) Ele tinha essa noção. Cada vez que ele pegava um ator, ele exigia a tal ponto que o ator se embaralhasse, tirasse o tapete do ator, porque a maneira de ele educar é para o ator pensar nisso. Praticar oito anos para poder ser ator” (Carlos SIMIONI In: SANTOS, 2009: 137-138)

- Caminhos Individuais de seus atores: depois da morte de Burnier, e a efetivação da participação de alguns de seus alunos no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, o LUME se estrutura como um grupo – mas, apesar disso, a pesquisa pessoal de cada integrante foi se fragmentando de uma maneira, que hoje eles seguem caminhos bem abertos e distintos;

- Estrutura de trabalho: Burnier percebeu desde o começo que precisava encontrar meios de organizar o que seria o seu núcleo de pesquisa, e o espaço que teria dentro dos mecanismos de uma universidade.

Mas se o LUME se organizou em torno desses pontos, foi a pesquisa que fomentou esse percurso. Mas quais seriam as bases dessa pesquisa?

O encontro de Burnier e Barba

Luis Otávio Burnier conheceu Eugenio Barba na época em que era discípulo de Etienne Decroux, como aluno e monitor do mestre francês. Com apenas 29 anos, participou pela primeira vez da sessão da ISTA de 1985, na França. Ele ainda participaria em mais duas vezes: em 1990, na Itália, e em 1994, em Londrina, onde ajudou na organização.

Como já foi dito anteriormente neste texto, Luis Otavio Burnier viu nos princípios da Antropologia Teatral a possibilidade de trabalhar a questão da presença do ator, a fim de desenvolver uma técnica pessoal de representação. Partindo da fisicidade e da cultura de ator, Burnier preocupava-se em encontrar um meio de transmitir uma técnica sem ensiná-la.



Burnier, Puccetti e Simioni em *Valef Ormos*, 1991.

Por não trabalhar a partir de formas codificadas, mas sim com os princípios dessas formas, as pesquisas de Eugenio Barba na ISTA tornam-se um terreno muito fértil para artistas que passaram a trabalhar esses mesmos princípios partindo de referências diversas:

“Quando a Antropologia Teatral chega, ela diz: ‘você não tem que ter uma técnica codificada, você pode trabalhar os princípios dessa técnica’. Isso é muito potente. Porque mesmo para um grupo, como o LUME, que estava buscando essa potência, força de invisibilidade, isso passa a ter princípios muito concretos de trabalho. (...) A partir do

momento que se trabalha com princípios e não com formas, princípios trazem formas muito pessoais, singularizadas para cada grupo/ator (...)” (FERRACINI, 2010)

De acordo com BURNIER (1987:16) há pelo menos dois aportes inovadores do trabalho do Odin Teatret para as pesquisas teatrais: o primeiro seria a preocupação em encontrar “elementos que sejam funcionais, materiais e objetivos para o ator, elementos que sejam operativos”. Daí deriva a necessidade do treinamento, disciplina e rigor, a fim de codificar técnicas corpóreas de atuação.

O outro aporte seria a importância da repetição. Partindo da memória corporal:

“(...) Eugenio Barba cria um sistema de montagem teatral inteiramente novo: o ator improvisa e memoriza suas improvisações, o que vem a constituir, então seu material de trabalho. Depois, com esse material de trabalho inicial, ele corta e recorta, recompondo ou montando uma nova partitura que, acrescida da voz e do texto, resulta na obra. Com este sistema, Barba desloca o trabalho do ator de seu eixo predominantemente emocional, sentimental e subjetivo para um novo eixo: corpóreo, muscular e material.” (BURNIER, 1987: 16-17)

E é a partir desses pontos que as pesquisas de Burnier foram de encontro com as de Barba e, ao incorporar esses princípios e aportes, o fundador do LUME desenvolve uma pesquisa que se desdobra em três linhas – mimesis corpórea, dança pessoal, clown – e num treinamento básico que dá suporte a elas.

A fim de exemplificar a utilização dessas concepções (repetição e memória corporal) no trabalho do grupo, o objetivo agora será discutir como a Dança Pessoal foi desenvolvida.

Dança Pessoal

No início, o LUME desenvolveu dois tipos de treinamento: o energético e o técnico. O energético seria a primeira etapa do trabalho, onde se busca quebrar os vícios, a zona de conforto do ator, através de um trabalho físico intenso a fim de evidenciar as energias potenciais ainda não reveladas.

“E como conseguir isso? Luís Otávio Burnier, criador do LUME, embasado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois, em estado de limite de exaustão, as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis.” (FERRACINI, 2000:97)

Assim, ao trabalhar a partir do esgotamento físico, o ator estaria pronto para entrar em contato com um fluxo energético diferente, “limpo”. Ao contrário do técnico, o energético é um trabalho coletivo, quase sem regras formais. Depois de passar pelo energético, o ator estaria pronto para treinamento técnico:

“Em um segundo momento, ele deve começar a adestrar seu corpo para que ele possa canalizar esses elementos, através de uma técnica objetiva que o possibilite colocar-se, no espaço e no tempo, de uma maneira extracotidiana, e, portanto, diferente do cotidiano comum. É uma nova aprendizagem, na qual o ator deve reeducar seu corpo para que ele se transforme em um corpo cênico, potencialmente artístico (...).” (Idem, 103)

Se os princípios recorrentes são trabalhados durante o treinamento técnico, é durante o energético que ocorre o processo de codificação que é realizado partindo da memória corporal e da repetição¹⁰⁸.

¹⁰⁸ “Para qualquer pesquisa, seja ela acadêmica, artística, ou técnica, existe o momento no qual urge abrir o ‘campo’, encontrar novas perspectivas e possibilidades. Porém, se depois ela não se fechar, não se concentrar, correrá o risco de dispersar e não provocar um real aprofundamento em pontos determinados. Assim afastemos a hipótese de que a escolha dessas metodologias

Para Burnier o aprendizado deveria acontecer no corpo, já que princípios, teoricamente, poderiam ser compreendidos de maneiras diferentes. A prática seria um campo muito mais rico e frutífero, havendo uma abertura maior para novas possibilidades. Partindo da idéia de não ensinar algo já apreendido buscar uma experiência nova, ele inicia suas pesquisas colocando o ator numa situação na qual é necessário pensar em ação, sem tentar analisar o que está acontecendo durante o processo¹⁰⁹.

Desse modo, Burnier inicia o trabalho com Simioni, simplesmente dizendo a palavra “faça”, mesmo que o ator não saiba o quê. Assim nasce a dança pessoal. São horas de disciplina diária, em torno de 10 horas de atividades, muitas vezes. Segundo as pesquisas do LUME, se existem momentos onde o fluxo de vida é ativado e as energias fluem, há também a hora certa da sistematização das ações físicas surgidas a fim de se realizar a elaboração de uma técnica

Assim, já num segundo momento, ações recorrentes vão surgindo e vão sendo, à princípio, naturalmente fixadas. Depois desse processo, há uma fase posterior, onde há uma sistematização desse material. Então, o caminho é buscar uma codificação através de uma repetição advinda de uma memória corpórea que conduz à fixação de ações psicofísicas.

“Repetição é a palavra-chave. (...) Quando chego na matriz, procuro estar muito atenta para cada detalhe físico e sensorial, e no final do trabalho repito várias vezes a matriz ou as matrizes que surgiram naquele dia.. (...) é importante ressaltar que essa repetição não é mecânica; procuro fazer com que a ação venha carregada de todo o sentimento que

específicas seja ou tenha sido decorrente de crenças ou conceitos preestabelecidos. Não foi. Nosso trabalho é eminentemente empírico (...)” (BURNIER, 2001:62-63)

¹⁰⁹ “Eu, ele não deixava ler. Proibiu de ler Grotowski, qualquer coisa. Eu lembro que quando ele me deu o do Barba (Além das ilhas flutuantes) pra ler, eu fiquei bravo com ele... pra mim, foi maravilhoso ler o Grotowski três anos depois. Parecia que cada frase era mais reveladora ainda. Quando eu li o do Barba, fiquei bravo: “Como você sabia que tinha esse livro? Por que você não me deu antes pra ler, que coisa linda?” (SIMIONI In: SANTOS, 2009:143)

ela tinha na primeira vez. Quando consigo (...) desisto dela..." (Raquel SCOTTI-HIRSON In: FERRACINI, 2001 125)



Kelbilim, o cão da divindade, 1988.

Portanto, munidos de um arsenal de códigos pré-fixados, o ator está livre para montar e remontar esse material, variando a fisicidade dessas ações no tempo, espaço, em relação à energia, etc. Mas quais as transformações que o LUME fez a partir desse contato?

A Antropologia Teatral no LUME: contradições

No LUME, ao iniciarem pelo energético, o ator começa trabalhando o orgânico, como ponto de partida, para, em seguida, através da repetição, detectar o que o está sendo fixado naturalmente através da musculatura, a fim de criar um léxico

de trabalho. Já no Odin Teatret, o orgânico seria o ponto de chegada. Explicando melhor:

“O trabalho do Odin Teatret (...) parte de ações físicas coletadas mecanicamente, originadas em improvisações, trabalho com bastões, figuras com bastões ou na transformação espacial e temporal de ações simples e cotidianas como correr, beber um copo d’água, entre outras. (...) Eugenio Barba coloca que, a experiência da ligação entre a dimensão física e mecânica do trabalho do ator com sua dimensão interior não constitui um ponto de partida, mas um *ponto de chegada*, sendo esse o objetivo do ator.” (FERRACINI, 2001:85)

Mas, apesar dos caminhos inversos, o LUME construiu seu treinamento baseando-se nos mesmos princípios; além disso, o próprio vocabulário de trabalho também é o mesmo. Ricardo Puccetti explica que:

“Se você olha para o Nô japonês, para a capoeira, o balé clássico, todos eles têm princípios em comum, todos eles trabalham com o corpo em desequilíbrio, por exemplo. Então, a Antropologia Teatral tenta ver o que é comum entre diferentes técnicas”. Uma frase de Decroux sintetiza bem essa idéia: “As artes se parecem em seus princípios, não em suas obras” (PUCETTI In: CAFIERO, 2003:62)

Mas se eles utilizaram-se dos princípios da Antropologia Teatral a fim de desenvolver um caminho pessoal, ao mesmo tempo, passaram a correr o risco de cair nas armadilhas do mesmo processo. E como isso seria possível?

Em primeiro lugar, ao acreditar que é só a partir de um treinamento que o ator estaria trabalhando a si mesmo; em segundo lugar, ao pensar que, se não forem seguidos *ipsis literis* todos os princípios levantados por Barba, não há a

possibilidade de se alcançar aquilo que se acreditar ser uma presença, uma organicidade. Como resultado, o que se cria é espécie de uma camisa de força. OLIVEIRA (2003) afirma:

“Hoje há uma vasta gama de grupos que se referenciam na antropologia teatral e a tomam como uma verdade única, isso constitui o que poderíamos dizer um conceito de “seita”, o que no princípio era teatro transformou-se em religião.”

Assim, se os princípios são potentes no que concerne a possibilidade de um ator se trabalhar sem a necessidade de partir do aprendizado de uma técnica codificada – o que daria muita liberdade de trabalho, já que outros procedimentos poderiam ser desenvolvidos partindo dessas mesmas idéias -, é na utilização desses princípios que está sua maior contradição: ao invés de haver uma reflexão sobre o que os estudos de Barba levantaram, alguns grupos apegaram-se a eles, sem uma atitude mais investigativa.

“Muitos grupos não conseguiram descobrir a própria cara no trabalho porque repetiram simplesmente. O Luís nunca deixou, ele sempre frisou que a gente tinha de fazer do nosso jeito, tinha de encontrar a nossa maneira e tinha de evoluir e transformar. Então, esse início era bem no escuro, não se sabia o que fazer”. (Ricardo PUCETTI In: CAFIERO, 2003:54)

Mas como o LUME lidou com essas contradições ao longo de sua trajetória? O que se percebe é que o grupo teve à princípio uma relação de bastante proximidade com o mestre, a fim de fundamentar o seu trabalho. Com o tempo, parece ter havido uma “seleção natural” - os anos se passaram, houve contato com outros mestres (Tadashi Endo, Norberto Presta, entre outros), ocorreu uma fragmentação dos caminhos dos atores, além de um fato muito importante ter acontecido: eles viraram um grupo, no sentido de sair da sala de ensaio, para

após ter experimentado suas pesquisas em espetáculos, poder aprofundar uma relação com o público. Todos esses elementos, ao longo dos anos, ajudaram o LUME a selecionar os fundamentos que mais o interessava, e continuar firme a eles, ao mesmo tempo em que o amadurecimento que ocorreu com a abertura para outros mestres ter resultado numa maior flexibilização da base de trabalho.

As peças *Kelbilim* e *Café com Queijo* poderiam servir de reflexão em relação a essa trajetória. Primeiro, é preciso frisar que são duas montagens realizadas em dois momentos diferentes: *Kelbilim* é a primeira transposição para a cena das pesquisas de Burnier. Foi montada em 1988, e o que se nota é que os conceitos, a base, a estética, a construção do espetáculo carregam uma maior proximidade com o trabalho do Odin Teatret; já *Café com Queijo* foi montada cerca de 10 anos depois, em outra situação: sem diretor, e a partir daquela primeira base, os atores estão mais maduros para ousar, e experimentar com mais liberdade ampliando seu campo criativo.

Sendo que, uma das maiores contribuições do Odin Teatret para o Terceiro Teatro, e para o LUME especificamente, é a questão da sobrevivência. O grupo soube como ninguém, desde os seus primórdios, adaptar idéias a fim de conseguir se manter ativo financeira e produtivamente. O objetivo do próximo item é verificar esse processo.

3. Terceiro Teatro: Pedagogia da Sobrevivência

Ian Watson (2002) afirma que uma das grandes contribuições do Odin Teatret para a América Latina foi servir como exemplo no que concerne a criação de estratégias de sobrevivências.

Barba e seus atores começaram na Noruega, mas logo, resolveram aceitar o convite da prefeitura de uma cidadezinha na Dinamarca (Holstebro), pois lá teriam um espaço para trabalhar. E como a proposta era se dedicar ao ofício de 8 a 10

horas por dia, teriam que adaptar o espaço e a rotina de trabalho ao fato de que não teriam como arranjar um emprego nos moldes tradicionais.



Café com queijo, 1999.

“Barba proveu os modelos e a estrutura intelectual para muitos grupos latinoamericanos que, ao invés de copiarem simplesmente, adaptaram para suas necessidades específicas. Estratégias que ajudaram o Odin a sobreviver economicamente (...), a publicação de um jornal (...) gerando interesse em relação ao seu trabalho sem esperar por críticas favoráveis (...) e perceber que tanto a organização de workshops quanto a exibição de filmes podem complementar a renda obtida durante as performances. (*Essas estratégias*) foram empregadas por muitos grupos (...).”¹¹⁰ (WATSON, 2002:172)

¹¹⁰ “Barba has provided both models and an intellectual infrastructure for many Latin American groups which, rather than merely copying, they have adapted to their specific needs. Strategies he discovered that helped the Odin survive economically (...) publishing a journal (...) generating interest in his work without waiting for favorable critiques (...) and realizing that both mounting workshops and screening films for a fee can supplement income earned from performances (*These strategies*) have been employed by groups (...).” (WATSON, 2002:172)

Esses passos não foram seguidos *ipsis literis*, já que mesmo que o Odin Teatret tenha trabalhado sempre fora dos centros e tenha desenvolvido estratégias próprias de sobrevivência, as condições na América Latina sempre foram muito diferentes. Mas o exemplo de criar braços diversos a ponto de transformar um grupo numa estrutura produtiva foi algo inspirador para muitos artistas.

Em que medida as idéias do Terceiro Teatro influenciaram a organização do LUME como núcleo? A fim de verificar essas idéias, os seguintes pontos serão verificados:

- 3.1 Estrutura física e organizacional: o papel da universidade;
- 3.2 Longevidade: estratégias e implicações
- 3.3 A rede do Terceiro Teatro;
- 3.4 Pedagogia como sobrevivência: as relações do Terceiro Teatro

3.1 Estrutura física e organizacional: o papel da universidade

O LUME é o primeiro grupo no Brasil ligado a uma universidade: na verdade trata-se de um núcleo interdisciplinar, com obrigações acadêmicas específicas, como, por exemplo, a manutenção da qualidade e relevância de sua pesquisa junto à UNICAMP.

Quando Burnier foi contratado como professor, uma de suas exigências foi a de poder se dedicar à pesquisa. Ele percebeu que, como precisava de uma estrutura para realizar o seu trabalho, o espaço dentro da universidade era algo que poderia ser explorado com esse fim.

Percebendo que não teria a liberdade que desejava, se continuasse ligado ao Departamento de Artes Cênicas, Burnier resolveu, após inteirar-se dos trâmites políticos existentes, criar um núcleo interdisciplinar ligado diretamente à reitoria. Com verba própria, e com mais autonomia, oficializa-se a criação do LUME:

“No Brasil, o LUME é o único grupo que mantém essa ligação com uma universidade. A Unicamp considerou a seriedade, além do retorno que o nosso trabalho dá. A universidade, como academia, tem uma maneira própria de funcionar e os acadêmicos, que são cientistas, têm uma visão peculiar, e às vezes fechada de pesquisa. Mas, pouco a pouco foi-se entendendo que na arte também se faz ciência”. (Ricardo PUCETTI In: CAFIERO, 2003:53)

Onde entra a influência do Terceiro Teatro nesse caso? A idéia do laboratório para Burnier vem da época em que ele estava na Europa. Na América Latina, isso seria bastante difícil, devido a escassez de políticas públicas que pudessem prover esse tipo de trabalho em longo prazo. Quando volta, o fundador do LUME percebe que permanecer numa cidade pequena, e juntar-se a uma universidade jovem, talvez o ajudasse a conseguir entender e lidar melhor com o lado político da academia que poderia auxiliá-lo nesse processo.

Essa pequena estrutura que nasce, com a verba de um salário (divido pelos atores) e sem um espaço físico, no início, já se configurou como algo que, ao crescer e se desenvolver, poderia alcançar patamares mais importantes dentro da estrutura acadêmica. Após nove anos, eles conseguem a casa de Barão Geraldo, sede do grupo, com a promessa de que o aluguel só seria pago pela universidade por um ano. Depois da morte de Burnier e a consolidação do núcleo, o aluguel foi sendo renovado, e vem sendo assim até hoje.

Com Josefa Barbara Iwanowicz, da Faculdade de Educação Física, e depois Suzi Sperber, do Instituto de Estudos da Linguagem na coordenação do núcleo, o LUME foi conseguindo, através dos anos, estruturar-se administrativamente. Sua estrutura foi crescendo e, há mais ou menos cinco anos, eles conseguiram que a UNICAMP contratasse os atores como pesquisadores, a fim de que todos pudessem receber um salário como funcionários da universidade.

Essa situação que o LUME alcança, ao longo dos seus 25 anos, é bastante singular, pois mesmo que o grupo tenha que trabalhar muito para bancar sua estrutura, os privilégios conquistados oferecem certa estabilidade.

“O LUME é um espaço enquanto laboratório privilegiado, pois tem uma universidade que o banca; por menos que nos dê infraestrutura, que as pessoas achem QUE a infra é maior do que realmente tem, a UNICAMP nos dá um espaço, o que já é grande coisa. A UNICAMP não dá tudo, nos dá a possibilidade de pedir computadores a outros órgãos de fomento e nos paga salário, mas durante 20 vintes não pagou (...) Então, tem toda uma relação que ainda é de batalha. Então, não é de negar que mesmo que o fato que a UNICAMP pague meio salário para quatro, salário pra três, e dá toda a infraestrutura significa que a gente não seja privilegiado, pois houve muita batalha - mas que a gente esteja numa relação vantajosa que outros laboratórios não tem (*como negar*). O Odin tem mais privilégios que a gente, mas no Brasil tem poucos grupos que tem uma verba continuada como o LUME.” (FERRACINI, 2010)

Assim, poderia ser dito que o LUME é uma realização bastante singular das idéias plantadas pelo Terceiro Teatro sobre como inventar modos de sobrevivência para si, pois conseguiram levar a pesquisa de ator para dentro do meio universitário sem que isso afetasse sua identidade como grupo de teatro.

3.2 Longevidade: estratégias e implicações

O Odin Teatret tem 47 anos, o Yuyachkani tem 41 anos, o LUME tem 25 anos e o Teatro de los Andes, 20 anos. Uma das características de alguns dos principais grupos do Terceiro Teatro é a longevidade. E todos, sem exceção, seguem uma tendência característica da trajetória do Odin Teatret: o espaço para a individualidade.

Eugenio Barba percebeu, em um dado momento, que se não abrisse espaço para as questões individuais, ele perderia atores que iriam embora a fim de realizar seus próprios projetos. Mas a raiz dessa idéia estaria em outra coisa: no treinamento.

A partir do momento que se percebe a necessidade de um momento para o ator se trabalhar individualmente, já que se trata de um corpo diferente de outros corpos, abre-se um espaço para as buscas de cada um. E desse processo vão surgindo outras conexões, interesses, contatos, enfim, numa série de implicações que levam a trajetórias bem individuais dentro de um grupo.

No Yuyachkani, há trabalhos solo, em duplas, ou com metade do grupo – o ponto que os une seria o papel de um só diretor, Miguel Rubio. No caso do Teatro de los Andes, todos os trabalhos, mesmo os que não têm a participação de todos os atores, conta com a criação de todos os integrantes, seja na luz, na coleta de material, até mesmo na criação de cenas que serão interpretadas por outros companheiros. Todos os trabalhos também contam com a participação do diretor, Cesar Brie.

Já no LUME, o processo é bem diferente. Quando Burnier desenvolveu as três linhas de pesquisa (Dança Pessoal, mimesis corpórea e clown), de alguma forma, elas não surgiram de maneira estanque, separadas uma da outra. Todos os atores, no início, começaram pela base, através do treinamento energético e as linhas foram sendo incorporadas como experimentos partindo dos fundamentos pesquisados em seus primeiros anos. Foram maneiras de tentar responder as perguntas que as necessidades da pesquisa suscitavam.

Após a sua morte, a linha divisória dentro do grupo foi se aprofundando, aos poucos, e cada ator foi se aprofundando em cada uma dessas linhas. E essa tendência dentro do Terceiro Teatro revelaria uma faceta diferente dentro da idéia de teatro de grupo.

A crítica cubana Vivian TABARES (2006) afirma:

“A criação coletiva buscava democratizar o processo criativo, equilibrando a participação de cada um dos componentes do grupo contra a tirania do diretor. Fazendo assim, ela favoreceu que o trabalho de ator pudesse ser entendido de modo mais integral, como um criador que investiga, aprofunda-se na temática em questão, e que também propõe e discute soluções cênicas, tornando-se responsável por todo processo. Sem dúvida, pode-se dizer que cada grupo vivenciou esses princípios de um modo singular, fazendo conexão à sua própria tradição, assim como às demandas de seu contexto.”

Desse modo, a idéia da criação coletiva já começa com a noção da importância das diferentes vozes dentro de um grupo, de se criar um espaço onde pudesse haver um diálogo, sem uma hierarquia de funções. Se nesse processo já se encontra a importância do papel dos indivíduos dentro de um coletivo, no Terceiro Teatro, e principalmente na experiência herdada através do Odin Teatret, os grupos partem dessa idéia a fim de ampliar a noção da importância da história pessoal do ator dentro de um grupo. Segundo Barba:

“Pensa-se com frequência que um grupo de teatro tem unidade se seus atores se assemelham. Ao contrário, é necessário buscar a diferenciação recíproca se se quer conseguir a totalidade.” (BARBA *apud* GARCIA, 1987).

Assim, a longevidade estaria exatamente na fragmentação, nos caminhos diversos que se apresentam e na expansão dos eixos de trabalho. O LUME seria um dos exemplos mais extremos dentro dessa idéia, pois não nasceu como um grupo, e mesmo ao tornar-se um, a trajetória de cada integrante foi, com o tempo, diferenciando-se em várias direções. Algumas perguntas despontam: A “denominação” Odin Teatret ou LUME, com toda sua estrutura conquistada, torna-

se mais importante e forte do que essa fragmentação, já que auxiliaria na sobrevivência do projeto de cada um de seus integrantes? Dentro da idéia de teatro de grupo, onde se encaixaria esse modelo? E quais seriam suas implicações?

“Se o LUME tem uma identidade é justamente a possibilidade de ir mudando as relações internas (...). Todo mundo pensa que um grupo se define pelo eixo central delimitado no início, e que todo mundo se aglutina em torno desse eixo... e que talvez o eixo mude e todo mundo mude... fique em função desse eixo. (...) Eu vejo o LUME cada vez mais aberto... talvez o LUME até se dissolva nessa abertura total... O Burnier sempre dizia algo bonito para a gente: o LUME não é, o LUME *vai sendo*...” (FERRACINI, 2010)

3.3 A rede do Terceiro Teatro

Ao longo dos primeiros anos do Odin Teatret, o grupo viveu praticamente isolado, com seus longos treinamentos e suas montagens que levavam, no mínimo dois anos para serem concluídas. Apesar disso, Barba já havia percebido, desde a época de seu contato com Grotowski que estabelecer relações diversas poderia se tornar uma chave para a sobrevivência de um artista.

A partir da década de 70, o Odin Teatret quebra o isolamento¹¹¹, na mesma época em que uma série de transformações atravessa o grupo: primeiro, eles passam a questionar o treinamento feito em conjunto, e passam a abrir cada vez mais espaço para as pesquisas individuais; segundo, eles começam a refletir sobre o papel da pedagogia no grupo; e, por fim, esse é o mesmo período em que Barba inicia suas viagens pela América Latina – fato que vai desembocar na idéia do Terceiro Teatro.

¹¹¹ Mais detalhes sobre esse processo, ver BARBA, 1999:114-125.

Todos esses processos acontecem a partir da questão da relação, do encontro: primeiro, entre os atores, em seu processo interno; segundo, entre a pesquisa realizada e o modo como esta deveria ser transmitida aos outros; e finalmente, a partir das viagens, o contato se expande e muda a trajetória do grupo, ao encontrar na América Latina um interlocutor.

Assim, poderia ser dito que algumas das principais mudanças no caminho do Odin Teatret estão relacionadas aos encontros, às relações estabelecidas ao longo do tempo.

E uma das mais importantes características do Terceiro Teatro seria a construção de uma rede de relações:

“O mais interessante que aconteceu na Europa é que os teatros de grupo compreenderam que tinham que quebrar o isolamento e criar alianças. Isso aconteceu em países com uma cultura teatral muito forte e onde as autoridades políticas e culturais tiveram que reconhecer a presença desse teatro, cuja atividade permanente de pedagoga e pesquisa os profissionalizou e os converteu em uma presença que deveria ser levada em conta, embora fossem *ilhas flutuantes*.”¹¹² (CARDONA, 1986:29)

Esta seria uma das principais contribuições do Terceiro Teatro: criar uma rede onde grupos possam se relacionar a fim de contribuir para sua sobrevivência, tanto financeira quanto produtiva artisticamente. Segundo Renato Ferracini:

¹¹² “Lo más interesante que ha sucedido en Europa es que los teatros de grupo han comprendido que tienen que romper el aislamiento y crear alianzas. Esto ha sucedido en países con una cultura teatral muy fuerte y donde las autoridades políticas y culturales han tenido que reconocer la presencia de ese teatro, cuya actividad permanente en la pedagoga y la investigación, los profesionaliza y los convierte en una presencia que debe tomarse en cuenta, aunque *islas flotantes*.” (CARDONA, 1986:29)

“Uma característica principal (do *Terceiro Teatro*) é estabelecer relações entre as diferenças dos grupos. Não importa que você esteja trabalhando *Commedia Dell’arte*, e eu, Brecht. Teoricamente, temos muito a conversar. Se você está buscando uma linha de fuga entre as relações modelares de como trabalhar a *Commedia Dell’arte*, e eu, trabalhando as relações híbridas com Brecht, temos muito a conversar. A gente conversa pelas diferenças. No LUME procuramos muito essas relações de diferença: a gente conversa com o Barracão Teatro, a Boa Companhia, e também com o pessoal do Oi Nóis Aqui Traveiz, Anônimo, Usina... e a gente forma essa rede de inter-relações. Mas o nosso trabalho não tem nada a ver com o deles.”
(FERRACINI, 2010)

O LUME também investiu nas relações desde cedo: assim que se oficializou como laboratório, Burnier trouxe Eugenio Barba nessa que seria sua primeira viagem ao Brasil, em 1987. Ao longo da sua história, o grupo estabeleceu fortes conexões com, entre outros artistas, Natsu Nakajima, Tadashi Endo, Nani Colombaioni, Sue Morrison, Norberto Presta e outros atores do Odin Teatret como Iben Nagel Rasmussen e Kai Bredholt.

O Odin Teatret tem um modelo de encontro, onde acontecem apresentações de peças, conferências, demonstrações de trabalho, etc., tudo em um mesmo local, todos os anos: o Odin Week. Os grupos do Terceiro Teatro também adaptaram essa idéia, sendo que o LUME tem um dos encontros mais tradicionais, todo mês de fevereiro. Em conjunto com o Feverestival, além de oferecerem uma série de workshops, há também conversas, discussões, trocas, apresentações de outros artistas, entre outras atividades. Esse é o momento em que os artistas trazem pessoas de diferentes partes do mundo a fim de compartilhar suas buscas.

Mas, há um tipo de encontro, característico do Terceiro Teatro, que ajudaria o LUME a ampliar o seu campo de ação: a pedagogia como sobrevivência.

3.4 Pedagogia como sobrevivência: as relações do Terceiro Teatro

O Terceiro Teatro chegou à América Latina no final da década de 70 com uma espécie de “pacote” que inclui tanto a prática, através de workshops e demonstrações de trabalho, e a teoria, através de conferências, textos, livros, etc. Se a junção da prática com a teoria auxiliou na propagação das idéias do Terceiro Teatro, esse formato foi se desenvolvendo a ponto de se tornar um dos pilares da sobrevivência como grupo do próprio Odin Teatret.

Quem olha o site¹¹³ do grupo, poderá constatar, na parte relativa à agenda, que a maior parte dos compromissos envolvendo os integrantes refere-se a: workshops, lançamentos de livros, conferências e demonstrações de trabalho. O Odin Teatret se mantém produtivo devido a essa série de atividades, realizadas por diferentes atores – o que faz com que o nome Odin Teatret possa estar ativo, em diferentes partes do mundo, com atividades diversas. Além disso, todo esse processo torna-se mais barato para o grupo, já que podem viajar com uma demonstração de trabalho, por exemplo, sem a necessidade de levar consigo toda a estrutura de um espetáculo. Assim, o grupo se mantém ativo de maneira mais fácil também.

Essa foi uma das maiores influências que o Terceiro Teatro absorveu: criar inúmeros braços de ação, a fim de manter as atividades dos grupos na ativa.

Se o caso do LUME for verificado, percebe-se que seus integrantes perceberam, desde cedo, que os resultados de sua pesquisa poderiam render-lhes mais do que apresentações de espetáculos: o grupo baseia seus compromissos profissionais em outro trinômio: workshop/demonstração de trabalho/repertório.

¹¹³ <http://www.odinteatret.dk/>

Dessa maneira, o que poderia ser dito é que esse trinômio seria derivado direto do treinamento: a parte pedagógica seria resultado das buscas realizadas através do treinamento. Ao serem formatadas, dariam origem aos workshops e às demonstrações de trabalho; por fim, seria através de seu repertório que os atores testariam muitas dessas buscas:

“O treinamento é um local de ética. Refazer um espetáculo é recriá-lo a cada momento. Se recriar é difícil, cada vez que você faz naquela estrutura é uma forma de treinamento. *Café com Queijo*, por 11 anos, é um puta treinamento, treinamento poético, porque é um recriar-se, isso é pura *poiesis*: pra gente o espetáculo é treinamento (...)”
(FERRACINI, 2010)

Além de assegurar a sobrevivência, o trinômio abre espaço para outros aspectos: um grupo não compartilha somente os espetáculos com o público, mas todos os outros braços que fazem parte de sua rotina e, ao optar por esse tipo de trabalho, eles levariam até as pessoas facetas diferentes de uma mesma identidade.

O LUME criou o CASA LUME: projeto que leva, a qualquer parte do mundo, o “pacote “ completo: é como se, por alguns dias, o grupo fosse “morar” em um determinado local, mostrando todos os aspectos de seu trabalho. Como os integrantes têm suas próprias pesquisas, os formatos do CASA LUME são diversificados, sendo que o projeto pode ocorrer ao mesmo tempo em diferentes locais com diferentes atores.

Algumas implicações para reflexão: em que medida essa ênfase na pedagogia não poderia ser confundida com a transmissão de uma “única” maneira de se fazer teatro? Como lidar essa armadilha? Como fugir do que ocorreu com o Terceiro Teatro, no qual os pensamentos tornaram-se, em alguns casos, duros, nada flexíveis?

Assim, as questões da sobrevivência no Terceiro Teatro foram amplamente adaptadas pelo LUME, constituindo-se em uma verdadeira identidade, já que, quando se pensa no grupo, essa determinada maneira de lidar com o ofício se destaca.

CAPÍTULO III

Limite, Alteridade e Invenção

1. Introdução

“Evocava um terceiro mundo com tradições próprias, reais ou sonhadas, e o escárnio pelo luxo medíocre do primeiro e do segundo mundo da consciência da humilde sacralidade do trabalho que caracteriza o destino de todo artista, independentemente do apreço do entorno. O Terceiro Teatro era e é isto para mim: a pobreza de meios materiais junto à consciência da riqueza dos exemplos do passado, a projeção em direção a busca de valores próprios, a liberdade frente às imposições externas. No Terceiro Teatro, nos grupos dos anos setenta, admirava, sobretudo, a vitalidade selvagem, obstinada e anônima, que eu via como uma fonte de novas e pequenas tradições.”¹¹⁴ (BARBA, 2008:169)

O Terceiro Teatro foi um local de trocas, desencontros, comunicação e contradições. Mas como essas idéias se materializaram nos trabalhos do Yuyachkani, Teatro de los Andes e do LUME? O propósito deste último capítulo é refletir sobre esse espaço de trocas, a partir da aproximação que houve entre cada um desses grupos com o Odin Teatret e os desdobramentos desses encontros. Para tanto, inicio com uma reflexão sob as rupturas causadas pelo pensamento por trás da idéia do Terceiro Teatro. Em seguida, retomo a leitura de Nestor Garcia Canclini (2008) sobre os processos de hibridação, a fim de realizar um paralelo sobre os níveis de negociação ocorridos em cada um dos casos. Depois, três momentos distintos sobre a presença do Odin Teatret na América

¹¹⁴ “Evocaba un tercer mundo con tradiciones propias, reales o soñadas, escarnecido por el lujo mediocre del primer y el segundo mundo del la conciencia de la humilde sacralidad del trabajo que caracteriza el destino de todo artista, independentemente del aprecio del entorno. El Tercer Teatro era y es esto para mí: la pobreza de medios materiales junto a la conciencia de la riqueza de los ejemplos del pasado, la proyección hacia la búsqueda de valores propios, la libertad frente a las imposiciones externas. En el Tercer Teatro, en los grupos de los años setenta, admiraba sobre todo la vitalidad salvaje, obstinada y anónima, que yo veía como una fuente de nuevas y pequeñas tradiciones.” (BARBA, 2008:169)

Latina serão apresentados. Finalizo com algumas considerações sobre Eugenio Barba hoje, depois de quase meio século após a fundação de seu grupo.

2. Terceiro Teatro: implicações e rupturas

O Terceiro Teatro não foi uma invenção de Eugenio Barba com a intenção de instituir uma “tradição”, ou inaugurar alguma estética – foi uma denominação criada com o ensejo de dar visibilidade a um determinado tipo de teatro realizado em meio a uma série de restrições, fossem elas econômicas, sociais ou políticas.

A própria trajetória do Odin Teatret é um exemplo de sobrevivência, de capacidade de adaptação e disciplina como formas para se lutar contra as limitações impostas de fora. Assim, sua longevidade propiciou a legitimação de teatros marginalizados, sendo que, por conta disso, houve uma conexão muito grande com a situação de muitos grupos na América Latina.

Essa relação produziu algumas rupturas importantes: em primeiro lugar, a partir das dinâmicas desses encontros, houve a possibilidade de uma releitura de conceitos como os de *perseverança* e *resistência*. Se no contexto latinoamericano, essas duas palavras poderiam estar, muitas vezes, ligadas às questões relativas à militância política, ou à sobrevivência em situações adversas, incluindo aí a censura e a repressão, na conjuntura do Odin Teatret, essas palavras adquiriram um significado diferente.

Se o contexto do Odin Teatret não incluía problemáticas dessa ordem, havia a situação de estrangeiro, de excluído, da necessidade de se buscar alternativas para os obstáculos em relação à formação e à conquista de um espaço; além disso, a disciplina tornou-se um dos principais elementos utilizados na organização do grupo, e na maneira como eles encaravam sua profissão.

A palavra *resistência* passa a abarcar a capacidade de reinventar-se, da criação de outras possibilidades, independente das limitações encontradas. Um exemplo que poderia ser citado, no caso do Odin Teatret, é o fato deles terem sido autodidatas: essa não foi uma escolha deliberada, mas a expressão de sua sobrevivência.

Quando Eugenio Barba fala que o Terceiro Teatro descende de uma tradição de reformadores do teatro no século XX, que se formaram a partir de suas limitações e das dificuldades encontradas – sendo que ele cita nomes como Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, entre outros – está reafirmando a conexão existente dentro de um universo específico no qual, por exemplo, um latinoamericano num país pobre, em pleno século XXI, também poderia se sentir pertencente.

Assim, a questão da *persistência* e da *resistência*, vista sob o ponto de vista transcultural, adquire outras formas e, através desse discurso, fortalece e legitima a posição do marginalizado - já que esse não estaria sozinho e pertenceria, por conta de suas escolhas, a uma tradição.

Em segundo lugar, outro dado importante que o Terceiro Teatro trouxe, através da Antropologia Teatral, é sobre a importância do trabalho do ator dentro de um grupo. Na América Latina, a criação coletiva surge como uma possibilidade de encontrar meios de enfrentar, através da busca de uma linguagem própria, as necessidades de artistas querendo se aproximar do seu entorno, ao mesmo tempo em que lidam com as consequências das suas contradições históricas. Nesse contexto, onde há uma quebra nas hierarquizações, as idéias relacionadas à construção de um local em que o ator pudesse estabelecer um compromisso pessoal com sua formação e pesquisa, independente do espetáculo, ou da figura do diretor, acabam se convertendo num diferencial em relação à importância do papel desse ator dentro de um coletivo. E a Antropologia Teatral produz um pensamento que ajuda a corroborar essa posição.

Isso acontece porque o trabalho dos grupos se centraliza na figura do ator:

“A idéia de que o ator produz com seu trabalho elementos axiais da dramaturgia dos espetáculos coletivos fez comum o uso da expressão “ator compositor”, isto é, um ator que funciona como ponto de ancoragem do trabalho coletivo.

Esse novo olhar sobre o ator esteve apoiado na idéia de treinamento, que funcionou como elemento propulsor de um espaço social diferenciado para o ator e para o grupo. O ator do “teatro de grupo” que treina cotidianamente seria capaz de reinventar-se, e inventar o próprio trabalho grupal, e assim estaria apto a gerar as matrizes para a criação espetacular.” (CARREIRA, 2009)

No caso do Terceiro Teatro, o compromisso pessoal com a formação do ator se manifestou através do treinamento. E nesse contexto, essa escolha significou a realização de exercícios, não vinculados a um espetáculo, executados regularmente, de maneira contínua, realizados dentro de um grupo, apesar de ocorrerem dentro de uma dinâmica que leva em consideração a individualidade de cada ator.

BONFITTO (2009) reconhece duas categorias: treinamento como *práxis* e como *poiesis*.

No treinamento como *práxis*, os objetivos seriam estabelecidos *à priori*, guiados por pressupostos baseados em sistemas de atuação e seus devidos quadros de referência. Exemplo: sistema de Stanislavski, de Decroux, de Grotowski, etc. Constitui-se em um treinamento estruturado, com procedimentos pré-determinados.

Já o treinamento como *poiesis* envolve uma série de procedimentos que têm como objetivo trazer algo à tona, não envolvendo uma busca determinada e sim a

exploração de princípios. Constitui-se em um treinamento não estruturado no qual há a aplicação de procedimentos variados que, por não serem pré-estabelecidos, são aplicados, descartados, inventados e recombinaos de acordo com os materiais que vão emergindo ao longo do processo.

A práxis e a *poiesis* possuem diferentes implicações: estruturar ou não um treinamento seria apenas uma das características de uma escolha que compreenderia diferentes atitudes e diferentes noções de processo criativo.

Enquanto a práxis seria guiada pelos sistemas de atuação nas quais estaria inserida, e, como consequência disto, haveria a geração de processos perceptivos específicos dessas referências, independente de cada processo criativo; a *poiesis* emergiria da relação estabelecida entre os atores e os materiais de atuação em cada processo criativo, resultando na ampliação do campo perceptivo, constituindo-se em uma exploração da lógica da prática.¹¹⁵

Em se tratando do Terceiro Teatro, os grupos seguiram os conceitos constituídos pelos pressupostos nos quais se baseiam os sistemas de atuação de Grotowski e Barba: ou seja, o treinamento como práxis.

A partir da adoção desse tipo de treinamento, a organização e os modos de trabalho no Terceiro Teatro passam a ser decorrentes dessa escolha; assim, algumas implicações desse fato poderiam ser levantadas:

- o corpo do ator passa a ser considerado um lugar de investigação – ele trabalha para si mesmo, criando condições de reinventar-se;
- há uma mudança nas condições estruturais e de produção de um grupo, já que o espetáculo nem sempre é um fim;

¹¹⁵ Ver BONFITTO, 2009:37-43.

- através da criação de um local diferenciado, o ator cria condições para o desenvolvimento de uma dramaturgia própria que entra em jogo com as outras dramaturgias dentro do coletivo.

Além disso, haveria o lado prático desse processo, como por exemplo, a importância de se manter um espaço físico para a execução dos exercícios; as horas diárias que precisam ser reservadas; a disciplina para se manter a continuidade, entre outras coisas.

Mas como o treinamento como práxis é desenvolvido no Yuyachkani, no Teatro de los Andes e no LUME?

No caso do Yuyachkani, o contato com a Antropologia Teatral foi um divisor de águas no trabalho do grupo, pois a partir do momento que passam a incorporar esses conceitos, tudo o que foi trabalhado posteriormente foi desenvolvido através do filtro desses princípios.

Mesmo ao adotar a categoria de treinamento como práxis, o grupo continua a realizar uma pesquisa em busca de novos procedimentos técnicos, vide as autodenominações sobre as diferentes fases de sua trajetória (ator múltiplo, integral, técnica mista). Mas, apesar dessa intensa pesquisa, o que se percebe é que, o resultado final continua atrelado a essa leitura que é sempre realizada a partir dos mesmos princípios. Então, em que medida haveria uma delimitação real e clara nessas categorias levantadas pelo grupo?

Há uma clara experimentação em relação ao levantamento de materiais de atuação – sendo que a relação com a dinâmica de seu país seria uma das principais fontes – mas, a maneira como esse material seria retrabalhado, transformado, sintetizado seria através de um quadro de referências específico, no caso, o da Antropologia Teatral.

Já para o Teatro de los Andes, não haveria sentido em haver um treinamento não atrelado a um processo criativo. Mas, neste caso, também poderia ser dito que a categoria de treinamento adotada é a da práxis, já que, apesar de buscarem diferentes maneiras de gerar materiais de atuação, a base estaria sedimentada em um trabalho constituído por objetivos estabelecidos *à priori*, guiados por princípios específicos, baseados na repetição.

Assim como no caso do Yuyachkani, a relação com a geração de materiais de atuação seria algo bastante dinâmico e orientado pelo processo, mas a utilização desses materiais seria guiada por um quadro de referências específico.

Há uma crítica do grupo em relação ao Terceiro Teatro ser muito fechado e por se desenvolver longe da relação com o espetáculo, ou seja, distante do público —: assim, o que aconteceu com o Teatro de los Andes foi uma tentativa de adaptar o modo como o treinamento estaria inserido em sua dinâmica. Por outro lado, mesmo ao tentar dinamizar essa relação, o grupo não estaria caindo nas mesmas amarras ao afirmarem que o teatro que fazem só seria possível através do treinamento, no caso, nos moldes do treinamento como práxis? Em que medida, Cesar Brie, ao chegar à Bolívia não acabou por estabelecer também um paradigma?

No caso do LUME, seus atores reafirmam a importância do treinamento como práxis, na busca de objetivos pré-estabelecidos e no aprofundamento deste pensamento. Ao mesmo tempo, o grupo afirma que, a fim de não haver uma cristalização no processo, com o passar do tempo, surgiu a necessidade de delimitar com mais clareza o papel da práxis e da *poiésis* em seu trabalho.

Assim, eles dividem seu treinamento em: de manutenção (mais mecânico, aeróbico, focado na musculatura e na ossatura); físico-energético (onde os objetivos são claramente estabelecidos e explorados) e outro tipo de treinamento mais voltado para o processo criativo. Desse modo, haveria uma busca por experimentar essas possibilidades abarcando diferentes momentos do processo

de trabalho. Mesmo assim, o treinamento como práxis caracteriza bastante a trajetória do grupo, ajuda a definir muito de sua identidade, de sua pedagogia e de sua relação com o público.

Mas apesar do treinamento como práxis ter sido muito potencializador para muitos grupos no Terceiro Teatro, há também algumas críticas a essa escolha.

Se para Eugenio Barba, o treinamento seria apenas uma palavra que significaria a necessidade da existência de um espaço que poderia ser preenchido de acordo com as necessidades de cada um, variando de ocasião para ocasião¹¹⁶; por outro lado, se o treinamento seria uma espécie de zona intermediária que poderia ser preenchida de diversas maneiras, por que ele seria muitas vezes associado à idéia de dogmatismo?

(...) Os caras ficam oito horas fechados treinando. Acho isso pernicioso, o cara perde o contato com o mundo, com o mundo real. (...) Falta um treinamento num outro sentido. O modelo do treinamento físico se tornou único. É raro um grupo que queira perder. A gente fala perder mesmo, um dia inteiro de trabalho discutindo. (...). Então, é óbvio que o espetáculo desses caras não pode ser um espetáculo reflexivo. Ele não vai te levar à reflexão, porque os caras não refletem na construção poética do espetáculo. Isto não está embutido no espetáculo. Mesmo que ele pense está fora. O que está lá e que eu vejo é o treinamento. São todos virtuosos. Mediócrs, em geral, e que acham que isso tem grandes virtudes. Então não é a técnica que se enfatiza, mas a matéria, o corpo. (MALLET, Roberto In: CARVALHO & SILVA, 2007:14)

¹¹⁶ “É a existência deste espaço, *deste quarto que pertence somente a nós*, que é essencial. Não o que o preenche.” (BARBA, 2007)

Partindo desse ponto de vista, o treinamento como práxis carregaria consigo algumas questões que poderiam ser resumidas da seguinte maneira:

- acreditar no treinamento como única forma de se atingir uma presença orgânica em cena, ou como única maneira do ator poder se trabalhar;
- acreditar que o treinamento fará com que um indivíduo se torne um ator “melhor”, criando uma aura de misticismo;
- haver uma cristalização que pode ser resultado de uma atitude não questionadora sobre o que se faz, o que se vivencia, ou sobre os procedimentos experimentados durante o processo, etc.;
- tirar o ator da cena e, conseqüentemente, levá-lo a uma situação de isolamento em relação ao seu redor.

Mas, apesar de todos esses desafios encontrados, o que seria importante considerar é que misticismo ou dogmatismo não são necessariamente decorrentes do fato de se treinar – esse perigo não seria um risco que poderia ocorrer em qualquer situação, dependendo do tipo de atitude em relação ao trabalho?

Ainda sobre o treinamento como modo de trabalho, e persistência no sentido de “ato de reinventar-se”, há outro tipo de desdobramento que poderia ser detectado: a busca por um espaço de diferença, fora dos padrões hegemônicos, dando vazão à criação de diferentes formas de trabalho dentro do grupo. Por exemplo, no Terceiro Teatro, a partir da não hierarquização conquistada através das idéias da criação coletiva, houve uma abertura muito mais elástica para as diferentes vozes dentro do coletivo, levando a uma individualização maior na qual os atores passam a ter uma pesquisa cada vez mais particular.

Assim, ao mesmo tempo em que os grupos encontram uma alternativa de trabalho em conjunto, partindo de estruturas muito mais móveis e indefinidas, estabelecendo novas formas de situar o espaço e a importância de seus integrantes dentro de um coletivo, há, pelo menos, uma contradição que surge: a

de uma individualização extrema dos projetos que faz com que, em torno de um nome, juntem-se pessoas que, no fundo, não constituem um verdadeiro grupo. Uma alcunha ou uma denominação passaria a se constituir mais em um emprego do que em um coletivo? Ou essa seria uma alternativa a mais de sobrevivência, em meio às contradições emergentes como resultado de políticas públicas e editais? Apesar desse não ser o objetivo desta pesquisa, questões dessa ordem surgem quando há uma reflexão sobre essas implicações

Mas, além dessas questões, é importante também pensar no papel do treinamento no Terceiro Teatro. Partindo de Richard SCHECHNER (1985:229), as funções que o treinamento poderia adquirir seriam:

1. Interpretação de um texto dramático ou um texto performático
2. Transmissão de um texto performático
3. Transmissão dos “segredos” do espetáculo
4. Auto expressão
5. Domínio de uma habilidade técnica específica
6. Formação de um grupo

Ao Terceiro Teatro, de maneira geral, poderiam ser atribuídas as seguintes funções: 2, 3, 4, 5 e 6. A primeira seria a transmissão de um texto performático – considerando o fato de que muitas montagens não são baseadas em um texto, o corpo do ator transforma-se no gerador de matrizes para a construção de uma dramaturgia; a segunda função, sobre os “segredos” tem a ver com a pedagogia materializada através de workshops e demonstrações de trabalho. A idéia da presença de um mestre, nos moldes dos teatros orientais, seria uma inspiração importante, mas, ao mesmo tempo, na prática, há a questão da sobrevivência – e a pedagogia preencheria esse vácuo, além de garantir a vida financeira de um grupo.

Quanto à função 4, sobre a auto expressão, isso é bem marcante na maneira como o treinamento passa a ser desenvolvido, já que, apesar de nascer dentro de uma situação coletiva, tem na expressão da diferença de cada ator o seu cerne.



Treinamento do Odin Teatret, em 1964.

O domínio de uma técnica específica, função 5, é uma das características mais presentes no Terceiro Teatro: está relacionada com a conquista do extra cotidiano através de procedimentos técnicos, ou seja, de uma “segunda natureza”. Por fim, a função número 6 é a base do Terceiro Teatro, o teatro de grupo: todo o modo de trabalho se faz na base de um coletivo.

Essas funções podem ser consideradas, independente das pequenas diferenças entre os grupos, mas existem pelo menos duas outras funções que estariam no seu fundamento:

- a. Ética: a criação de um espaço para o artista se trabalhar, descobrir, pesquisar. Esse local poderia se materializar de inúmeras maneiras, mas no Terceiro Teatro, ele aconteceu através do treinamento. Assim, desenvolve-se a noção do compromisso, da ética com o seu próprio desenvolvimento como artista;
- b. Oportunidade do ator se colocar em trabalho: para o latinoamericano esse fato tem uma consequência muito importante – por conta da falta de recursos, dificuldades estruturais, ou até de problemas políticos, nem sempre um grupo vai conseguir realizar ou apresentar suas montagens. Mas seria através do treinamento que o ator não pararia: ele teria o poder de se colocar em jogo, de estar na ativa, independente das limitações que possam surgir.

Assim, é dessa forma que o ator se configura como eixo do trabalho dos grupos no Terceiro Teatro. Mas como essas escolhas se materializaram na trajetória do Yuyachkani, do Teatro de los Andes e do LUME?

3. Negociação

Após a leitura CANCLINI (2008), como já foi colocado no primeiro capítulo desta dissertação, surgiu a necessidade de se fazer uma aproximação com alguns conceitos levantados pelo autor sobre hibridação, a fim de verificar as dinâmicas das afetações dos encontros ocorridos no Terceiro Teatro.

Assim, apesar de utilizar uma teoria sobre os processos de hibridação na América Latina como ponto de partida, a intenção é realizar um recorte e focar as relações a partir do contexto de cada um dos grupos (Yuyachkani, Teatro de los Andes,

LUME) em si, considerando-os como pequenos nichos, pequenas culturas com suas particularidades também. Acima de tudo, é importante frisar que as circunstâncias específicas de cada um desses encontros são atravessadas por contradições históricas, sociais, econômicas, etc., nas quais esses artistas se inserem.

E quais são os conceitos que interessam nessa aproximação: primeiro, a idéia de que a hibridação funde estruturas a fim de gerar novas práticas, a partir de algumas estratégias, como, entre outras, a da reconversão e da reinserção.

Segundo, a proposição de que em um processo de hibridação se faz necessário reconhecer o que há de “desgarre e o que não chega a fundir-se” (CANCLINI, 2008: xxvii). Terceiro, que a hibridação, através de procedimentos variados, leva a uma concepção mais fluida da noção de identidade.

A partir desses pontos, ou melhor, das estratégias de hibridação, da consciência crítica de seus limites, e de uma relativização da noção de identidade, posso rearticular essas idéias a fim de realizar uma reflexão sobre os diferentes níveis de negociação ocorridos durante essas dinâmicas de encontros.

Portanto, de que maneira as colocações feitas acima se materializaram na trajetória desses grupos?

Os caminhos de cada grupo considerado nesta pesquisa são bem singulares: há o Yuyachkani tentando sobreviver a uma realidade violenta, ao mesmo tempo em que o teatro passa a ser uma maneira de desenvolver certo olhar em relação a esse dia a dia. Cesar Brie, do Teatro de los Andes, volta para a América Latina a fim de recomençar, após anos na Europa. Luis Otávio Burnier, à frente do LUME, utilizando-se de estratégias diversas de sobrevivência a fim de ter uma estrutura para seu laboratório. Esses três aportes muito distintos, ao entrarem em jogo com o que significava o Terceiro Teatro, fizeram uma leitura particular desse encontro.

Se para o Yuyachkani deixar-se afetar significou repensar suas escolhas e sua relação com o ofício, para Cesar Brie, o Terceiro Teatro foi vivido de duas maneiras, tanto na sua experiência com o Odin Teatret, tanto na necessidade de seguir em frente e questionar o passado. Já para Burnier, esse encontro deu pistas para a condução de uma obsessão bastante pessoal.

No caso do Yuyachkani, a necessidade de ir à busca de um novo público para um teatro diferente daquele feito tradicionalmente, baseado em textos estrangeiros, em palco italiano e para uma audiência seleta, manifestou-se através das inúmeras viagens realizadas durante os primeiros 10 anos de existência do grupo. Mas, se no início, o teatro era a forma que eles encontraram para militar, a questão política, de certa forma, estava limitando a extensão do mergulho de seus atores em outro tipo de teatralidade - no caso do Peru, essas muitas teatralidades expressam-se através das manifestações culturais populares.

O encontro com a Antropologia Teatral aconteceu num período em que estavam revendo suas escolhas como artistas, que estavam afastando-se de uma dicotomia sobre forma e conteúdo, e entendendo que, o fazer teatral abarcava um universo muito mais complexo. Se haviam, a princípio, viajado pelos povoadas, pelo interior, chegando até as pessoas a fim de levar um novo teatro, acabaram por aprender com esses indivíduos outras possibilidades de enxergar essa teatralidade. A Antropologia Teatral vem para sistematizar uma série de descobertas que estavam acontecendo: era como se o grupo tivesse encontrado um caminho diferente de lidar com o material que estavam tendo contato.

O Yuyachkani reconverte as idéias de Eugenio Barba e as reinsere em um contexto diferente, quando, por exemplo, ao invés de trabalhar com danças codificadas orientais, passa a pesquisar a codificação existente nas manifestações culturais andinas.

A identidade do grupo se reinventa ao partir de uma moderna tradição latinoamericana teatral, na qual o importante era inventar o teatro que fosse necessário para cada um em diálogo com o entorno, para ir de encontro com um trabalho de ator preciso, dedicado e minucioso, como o propósito de criar uma estrutura nova, com um ator novo, preparado para responder ao seu momento.

A vontade de interlocução do Yuyachkani se amplia, pois, se no início, os próprios integrantes afirmam que tinham uma atitude de “muitas certezas” sobre o que faziam, ao adentrarem esse rico universo de seu país, mas em conexão com outros teatros também, seus atores passaram a falar em migração, em fluidez, em hibridismo, em viagem, ou seja, na possibilidade de mudança. Resumindo, o grupo se interessa em conversar com o passado através dos olhos da contemporaneidade.

Não que a Antropologia Teatral tenha possibilitado tudo isso, mas foi uma porta para outro tipo de atitude do Yuyachkani em relação ao teatro que queriam fazer. Por exemplo, a incorporação do treinamento e da atitude do ator que se coloca em trabalho significou, em uma época muito difícil para o grupo, um ato de persistência. Hoje, quando falam em política, definem como ativismo o ato de falar com voz própria.

Em relação ao treinamento, ele adquire uma função ética e de enfrentamento em relação aos problemas que marcavam sua condição de trabalho. Quanto mais disciplinado e voltado para a sala de trabalho, mais o Yuyachkani, simbolicamente, apodera aquele corpo torturado, massacrado e desaparecido que povoou a realidade de seu país durante 20 anos de guerra.

Mesmo correndo o risco de cair num hermetismo, fechar-se em sala de trabalho torna-se o emblema de um ato de persistência.

Já o Teatro de los Andes, através de seu diretor Cesar Brie, vem experimentar na Bolívia uma tentativa de materializar as idéias sobre Terceiro Teatro que havia visto e vivido na sua trajetória na Europa. Quando voltou para a América Latina, Brie trazia um arsenal de experiências e soube reconverter as mesmas para um contexto completamente diverso.

Brie entra em contato com o Odin Teatret no início dos anos 80, num momento de transição do grupo europeu: se os primeiros 10 anos haviam sido de definição de um nicho e de um fazer teatral, nos anos seguintes, o grupo estava passando por uma abertura em relação ao seu isolamento, ao mesmo tempo em que realizava suas primeiras viagens à América Latina. Barba estava começando a definir o que seria a ISTA e os encontros de Terceiro Teatro estavam iniciando-se por aqui. Ao mesmo tempo, seus atores estavam cada vez mais imersos em suas pesquisas pessoais.

O diretor do Teatro de los Andes viveu todo esse momento, mas sempre teve em mente a existência de um projeto seu, mesmo que isso significasse trabalhar muito, juntar dinheiro, comer pouco, etc. Quando chega à Bolívia, ele reinsere a questão do treinamento em um contexto no qual colocar o ator em trabalho, principalmente em se tratando de um país onde, até então, não existia teatro profissional, adquire um significado maior. Treinamento, nesse caso, transforma-se em mais do que uma questão de formação, e sim em uma maneira de resistência às limitações ao redor.

A invenção de um teatro que se necessita, colocada pelo Yuyachkani influenciados pelos principais grupos latinoamericanos dos anos 60 e 70, é atualizada na Bolívia no início dos anos 90, através da hibridação com o pensamento de Barba sobre a diferença. Desse modo, o que se percebe no Los Andes, ao contrário do Yuyachkani, é a necessidade de se fazer um teatro que não se baseie na identidade boliviana especificamente: beber de fontes diversas,

através da formação de Brie no Odin Teatret, em hibridação com o contexto social boliviano, torna-se a principal estratégia de trabalho do grupo.

O diretor do Teatro de los Andes se coloca como um estrangeiro, monta um grupo com muitas nacionalidades, vai para o interior, tranca-se com seus atores numa sala de trabalho e nega o mestre, como em um ato de afirmação. Porém, como em uma zona híbrida, a presença do Odin Teatret se faz forte nos métodos de trabalho; mas se está presente em muitas escolhas, a abertura para a interlocução com o contexto social boliviano cria respostas mais fluidas, mais indeterminadas, mais instáveis também.

A consciência crítica dos limites dessa hibridação fica evidente no fato de que Brie seleciona conscientemente o que funciona e o que enriquece suas escolhas dentro daquele contexto – se essa é a maneira que há para realizar esse projeto a partir das condições apresentadas, então é por esse caminho que se deve seguir. O diretor argentino não se utiliza do treinamento e de sua cultura de grupo a fim de criar um isolamento: trata-se de um ato de se reafirmar a partir de uma diferença que agrega e que não se fecha em si, mas que cria modos alternativos de ação na sociedade.

No caso do LUME, seu fundador, Luís Otávio Burnier olha para o Brasil com um olhar estrangeiro: ao ter realizado sua formação na Europa, o finado diretor do grupo não se posicionava como um pupilo dentro de uma tradição latinoamericana, mas sentia a necessidade de fundar outra tradição: a do trabalho do ator que não tivesse o espetáculo como um fim.

Bebeu nas fontes européias, utilizou-se de suas bases, de seus mestres, mas queria trabalhar sob outra ótica: para Burnier, o ator brasileiro tinha energia, mas carecia de técnica – ao mesmo tempo, não queria ensinar uma técnica codificada estrangeira como forma de resolver essa questão. Assim, seu desafio era

trabalhar sob outro ponto de vista, afastando-se, num primeiro momento, de sua base, para conseguir andar com as próprias pernas.

Se o Yuyachkani baseou-se nas tradições locais para, em um momento posterior, conseguir dialogar com a Antropologia Teatral, o LUME constrói primeiro seu alicerce, baseado no treinamento energético, para, num segundo momento, realizar um processo dialógico com seus mestres. Foi um processo constante de reconversão e reinserção que, por fim, volta ao seu início, ou seja, a influência do mestre.

Assim, apesar dos modos de trabalho do LUME e do Odin Teatret serem diversos, a estrutura, o vocabulário, todo um pensamento em relação ao fazer teatral, a maneira de dirigir (na época de Burnier) - todos esses elementos são estabelecidos de modos semelhantes.

Burnier desejava desenvolver uma Antropologia Teatral à brasileira, mas era tão estrangeiro ao país quanto Barba – tanto que a primeira viagem de ambos em busca das diferentes manifestações da cultura popular do Brasil foi feita em conjunto, na época da primeira visita do Odin Teatret ao país, em 1987.

A identidade do LUME, ao longo de seus 25 anos, pode ter se modificado a partir das experimentações feitas, do aporte de diferentes diretores que colaboraram com o grupo, dos diferentes braços que se criaram com a intensificação das pesquisas pessoais, e de uma maior estruturação de suas condições de trabalho, mas a base parece estar ainda muito viva, mesmo que os próprios atores afirmem que não se sentem mais tão próximos desse pensamento.

Em relação ao treinamento, fechar-se em sala de trabalho estaria relacionado a uma necessidade de reafirmar uma diferença a partir da reconversão de uma tradição européia dentro de um contexto diverso, que é o da realidade latinoamericana, com todas suas constrições.

Os níveis de negociação no Terceiro Teatro foram diversos, pois envolveram diferentes contextos, mas todos confiaram em um tipo específico de pensamento em relação ao ofício como intuito de alcançarem seus objetivos. Provavelmente, é por esse motivo que os alicerces são bastante parecidos: não só o compromisso com o treinamento como cultura de grupo, mas também a importância, em diferentes graus, das pesquisas individuais; a questão da disciplina, da pedagogia, enfim, todos como ingredientes de um dos pilares do Terceiro Teatro, a sobrevivência.

Os grupos reconvertem os diferentes impactos desse encontro para reinserir o resultado dessa dinâmica nas suas maneiras de enxergarem o fazer teatral. Se uns negociam mais que outros, isso não seria o mais importante: reconhecidas as diferenças culturais, as particulares e atravessamentos históricos desta imensa América Latina, no final das contas, também houve uma escolha.

E essas escolhas ocorreram de diversas formas. São as muitas facetas desses encontros que serão analisadas agora.

4. Encontros e Desencontros

Voltando a citar Peter Pál Pelbart:

“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, 2008:33)

Se é somente através dos encontros, ou melhor, em relação, em movimento, que descobrimos nossa potência de agir, como seria definido um desencontro? No

caso do Terceiro Teatro, se os encontros se tornaram potentes a partir dos diferentes graus de disponibilidade presentes nas partes envolvidas, os desentendimentos e os problemas de comunicação seriam uma contrapartida bastante reveladora sobre todo esse processo. Seriam os desencontros outra faceta de toda essa dinâmica? O que eles desocultariam?

Neste momento, uma reflexão será feita a partir de três ocasiões em que o Odin Teatret esteve em contato com diferentes grupos na América Latina. São elas:

- a. Encuentro Ayacucho: Tercer Encuentro de Tercer Teatro – Ayacucho, Peru (1978)
- b. Primeira viagem do Odin Teatret ao Brasil – Campinas, SP, RJ (1987)
- c. FIA – Festival Internacional de las Artes – Costa Rica (2010)

Encuentro Ayacucho (1978)

Em 1978, o Odin Teatret foi convidado para o *Tercer Encuentro de Tercer Teatro* numa iniciativa de Mario Delgado, diretor do grupo peruano Cuatrotablas. Para Delgado, a trajetória de persistência do Odin Teatret era interessante para os grupos locais, e, além disso, os procedimentos técnicos desenvolvidos por seus atores poderiam se constituir em ferramentas poderosas para os artistas locais.

“Muitos dos grupos latinoamericanos eram versões inquestionáveis do Terceiro Teatro. Eram marginalizados, isolados e inexperientes. Esse encontro era uma oportunidade rara para eles não somente encontrarem outros grupos latinoamericanos que compartilhavam as mesmas preocupações, mas também para serem expostos a técnicas e a um modo de trabalho muito diferente do deles. (...) Mas, (...) o encontro era dominado por Barba e seu Odin Teatret. A reputação, os escritos e seu envolvimento na organização ratificavam sua posição de

líder. Eram seus métodos de treinamento, sua dramaturgia e sua concepção de teatro de grupo que ditava muito do programa em Ayacucho.”¹¹⁷ (WATSON, 2002:209)

O Peru passava por um período difícil: Lima enfrentava uma greve contra a ditadura militar, com muitas passeatas pelas ruas. No interior, movimentos insurgentes como Sendero Luminoso tomavam conta da área rural. Uma guerra estaria para estourar em dois anos.

Na abertura do festival, Barba, durante uma conferência, afirmou que ninguém poderia fazer uma revolução através do teatro, enquanto grupos significativos do teatro latinoamericano estavam concentrados em questões bem diferentes:

“(...) O teatro do continente estava profundamente preocupado com a história de sua época e suas prioridades eram muito claras. Aqueles grupos de teatro que, graças à iniciativa de Enrique Buenaventura, tinham desenvolvido um novo modo de se fazer teatro eram as células que estavam pesquisando aquilo que imaginávamos que deveria ser o futuro do homem: democracia com um estilo coletivo na sua base.”¹¹⁸ (RUBIO In: WATSON, 2002:222)

¹¹⁷ “Many of the Latin American groups were axiomatic versions of the Third Theatre. They were marginalized, isolated and inexperienced. This meeting was a rare opportunity for them not only to meet other Latin American groups that shared their preoccupations, but to also be exposed to techniques and ways of working very removed from their own. (...) But (...) 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 programme in Ayacucho.” (WATSON, 2002:209)

¹¹⁸ “(...) the continent’s theatre was deeply concerned with its own historical times and the agenda was very clear. Those theatre groups that, thanks to Enrique Buenaventura’s initiative, had evolved a new means of making theatre were the cells in which we were rehearsing what we imagined ought to be man’s future, democracy with a collective lifestyle at its foundation.” (RUBIO In: WATSON, 2002:222)

A concepção de Barba sobre identidade, na qual esta seria uma construção que não se valeria de questões lingüísticas, raciais, regionais, etc., e que estaria mais ligada a uma profissão também não combinava com o espírito daqueles tempos. O Odin Teatret era um grupo híbrido, com muitas nacionalidades e que bebia em muitas fontes.

“O Encontro de Ayacucho me obrigou a refletir. A longa experiência do Odin Teatret, um grupo de excluídos autodidatas que haviam conquistado uma autonomia artística e técnica fora do sistema teatral europeu, era negada por alguns com palavras como “formalismo” ou “imperialismo cultural”. Eu falava de aprendizagem, de precisão técnica, do *ethos* do ator, e me contestavam com discursos políticos revolucionários. Toda a biografia do Odin era entendida em categorias de estética gringa, de europeus ricos. O compromisso profissional de nosso grupo de emigrantes sem raízes nacionais era interpretado como o privilégio de quem vive em uma nação que pode permitir o luxo de ter laboratórios teatrais.”¹¹⁹ (BARBA, 2008: 162)

O que se percebe sobre esse encontro: em primeiro lugar, a necessidade de contato de um determinado tipo de teatro feito na América Latina e como ecoavam as teorias de Barba sobre “ilhas flutuantes”; em segundo lugar, o Odin Teatret soava como um exemplo bem sucedido, com longevidade, baseado no autodidatismo, como se afirmasse que, apesar de estar fora do sistema tradicional de teatro, era possível, mesmo num local longínquo e com pouca estrutura, construir seu próprio espaço através da diferença.

¹¹⁹ “El Encuentro de Ayacucho me obligó a reflexionar. La larga experiencia del Odin Teatret, un grupo de excluidos autodidactas que habían conquistado una autonomía artística y técnica fuera del sistema teatral europeo, era negada por algunos con palabras como “formalismo” o “imperialismo cultural”. Yo hablaba de aprendizaje, de precisión técnica, del *ethos* del actor, y me contestaban con discursos políticos revolucionarios. Toda la biografía del Odin era entendida en categorías de estética gringa, de europeos ricos. El compromiso profesional de nuestro grupo de emigrantes sin raíces nacionales era interpretado como el privilegio de quien viví en un nación que pude permitirse el lujo de tener laboratorios teatrales.” (BARBA, 2008: 162)

Ao mesmo tempo, como os contextos eram muito diferentes, um europeu falar em resistência para um latinoamericano era algo delicado para alguns; a tradição de teatro político no continente, mais os problemas que vários países estavam passando na época, principalmente em relação às ditaduras militares, criavam um ambiente mais volátil para essa comunicação.



Odin Teatret, Peru, 1978



Odin Teatret, Peru, 1998.

Mesmo assim, o *Encuentro Ayacucho* foi seminal por várias razões: a principal delas seria que, depois disso, as idéias de Barba encontraram um nicho muito grande por aqui, fazendo com que vários grupos passassem a disseminar o

pensamento barbiano por diversos outros países (*ver o primeiro capítulo desta dissertação*). Por outro lado, o Odin Teatret passou a ter um espaço de interlocução bastante privilegiado, já que, a maior parte de suas atividades foi, com o tempo, concentrando-se na América Latina.

Viagem ao Brasil (1987)

Luís Otávio Burnier conheceu Eugenio Barba enquanto morava na Europa. Ao ficar fascinado com os procedimentos técnicos desenvolvidos pelo grupo, decide ir até a Dinamarca para conhecê-los melhor. Após ter participado da ISTA em 1985, o fundador do LUME, já com o respaldo da UNICAMP, resolve trazer o Odin Teatret ao Brasil em uma viagem que compreenderia Campinas, São Paulo e o Rio de Janeiro. Não puderam trazer todos os integrantes por razões financeiras, então somente vieram Barba, Iben Rasmussen, Cesar Brie e Richard Fowley.

A principal polêmica aconteceu no Rio de Janeiro, durante um workshop de três dias para diretores e críticos no Instituto Italiano de Cultura:

“Houve um certo desencontro (e desencanto) entre nós e ele. O momento final do curso, quando conversamos em roda, foi, para mim, extremamente melancólico. Acho que a turma não motivou o Barba, como ele também não nos motivou. Parece que todos (nós e Barba) estivemos ali só para cumprir um dever profissional. Poderia ter sido um prazer profissional. Não foi. (...) Já vi cursos em várias partes deste país. Essa foi a primeira vez que vi um “professor” tão pouco mobilizado e tão pouco mobilizador.” (LEVI, 1987).

O que aconteceu? Uma das principais colocações foi a de que a proposta era de um workshop para diretores e críticos, sendo que Barba exigia deles uma prática enquanto atores que muitos não possuíam - algo que desagradou a maioria. Há

aqueles que dizem que o problema estava no fato de que os brasileiros estavam esperando um bando de idéias revolucionárias sobre teatro, e isso não aconteceu. Outros ouviram falar naquela que seria “uma das experiências mais revolucionárias do teatro contemporâneo” (MICHALSKI, 1987), mas, decepcionaram-se com o que presenciaram.

Possuiria aquela turma de diretores e críticos posições tão cristalizadas que criaram um impedimento em relação a uma maior receptividade àquilo que Barba trazia? Ou as pessoas estavam questionando uma posição por parte do diretor do Odin Teatret que parecia ser um pouco fechada demais, rígida até?

Eugenio Barba chegou a afirmar que estava se sentindo “como um avião que corresse na pista e não levantasse vôo.” (TROTТА, 1987), pois sentia que os participantes se colocavam numa posição de confronto ao invés da disposição ao questionamento. Por outro lado, houve quem dissesse;

“Achei-o desestimulado. Ele não estava nada criativo em aula. Senti tudo muito incompleto, o tempo mal aproveitado, o Barba muito ausente. Não houve uma unidade na proposta. (...) Eu me senti olhando para uma coisa muito fechada, feita, não transformável. Acho também que o Barba não ganhou nada dando a oficina.” (HERMAN In: LEVI, 1987)

Alguns questionamentos surgem a partir dessas colocações: se, segundo Peter Pál PELBART (2008), jamais sabemos de antemão a potência que somos capazes de atingir e que isso só ocorreria na prática dos contatos, o quão cristalizadas estariam ambas as partes nesse caso especificamente? Por um lado, alguém que traz uma sabedoria fechada, por outro, alguém que não está aberto para algo completamente diferente do que se via no teatro nacional naquela época? E o que haveria de errado afinal em não se aceitar o que estava sendo proposto? Conjecturas a parte, é através dos encontros que vão se descortinando

as facetas da teoria, para na prática, muitas vezes, demonstrar que algo pode ser completamente oposto ao que se acreditava.

Pelo que se percebe, esse desencontro gerou alguns questionamentos pessoais e impressões bastante individualizadas e pontuais sobre o ocorrido – mas não necessariamente algo mudaria em relação à influência que Barba exerceria na América Latina. Mas, um fato mais recente, ocorrido na Costa Rica, viria a colocar em xeque muitos dos pressupostos existentes entre a classe teatral daquele país.

Festival Internacional de las Artes – FIA (2010)

Em 2010, o FIA, *Festival Internacional de las Artes* aconteceu na Costa Rica. Já de início uma polêmica: os organizadores e patrocinadores resolveram dar ênfase para os artistas estrangeiros, reservando boa parte de sua estrutura com esse intuito, deixando de fora os grupos locais.

Houve uma divisão nas opiniões por parte dos artistas costarriquenhos, pois alguns pensavam que o não apoio ao teatro do país demonstrava uma fragilidade nas políticas culturais, numa atitude de reverência exagerada em relação ao que vem do exterior; outros já pensavam que aquela seria a oportunidade para o jovem teatro nacional, ainda em formação, ter contato com artistas do calibre de La Candelária, Yuyachkani, Peter Brook e Odin Teatret, entre outros. Além das apresentações, haveria oficinas, demonstrações de trabalho e conferências.

Mesmo com essa situação, o FIA se iniciou, mas nem todos ficaram passivos à situação: o grupo *Abya Yala* nasce na década de 90, liderado por Roxana Ávila, seguidora das idéias de Eugenio Barba na Costa Rica. O grupo, na melhor estilo do Terceiro Teatro, possui uma pesquisa que tem como base o treinamento, além de ter desenvolvido uma pedagogia que se organizou em torno de laboratórios para atores, que contou com convidados como os integrantes do Odin Teatret, entre outros.

Durante uma conferência do FIA intitulada “125 anos de teatro – Encuentro entre Odin Teatret, La Candelária y Yuyachkani”, o grupo resolveu protestar de uma maneira diferente: na parte reservada às perguntas do público, os atores do *Abya Yala* pediram a palavra, mas decidiram fazer sua pergunta através de uma performance - as atrizes, com roupas curtas, dançando ao som de um ritmo popular local, o *reguetón*, subiram ao palco com a intenção de compartilhar a situação do teatro costarriquenho. Assim, utilizaram o espaço da pergunta para cantar uma letra que criticava duramente a política do governo costarriquense que exclui o setor cultural.

Por um mal entendido, Barba ficou irado, sentiu-se desrespeitado. O resultado foi uma confusão total, tendo os integrantes do *Abya Yala* na platéia discutindo com o diretor italiano no palco.

“Barba... depois de ser ousado e criativo no palco regressa a ele, mais corado, enérgico e, sobretudo malcriado. Apelando à injustiça reprime ardorosamente a ousadia da “molecada”: a ele “não interessa o teatro da Costa Rica”. O público ora revida, ora enfrenta, ora defende... caos. Eu olho e escuto entre a diversão e o asco.

A “pergunta criativa” é, sobretudo, confusa apesar de suas boas intenções e esteticamente imperdoável, mas é merecedora de tal reação? É tanta a blasfêmia de acender ao mesmo espaço que o mestre habita? No final, há uma inquietude, um desconforto dos habitantes da casa, a mesma que o mestre está de visita. Será possível que possamos escutá-la ou ao menos deixá-la passar com respeito?”¹²⁰ (GUTIÉRREZ In: BOLETIN FIA 2010, 2010:2).

¹²⁰ “Barba... después de ser arrojado creativamente del escenario regresa a él, pero más colorado, vehemente y sobre todo malcriado. Apelando a la injusticia reprime ardorosamente la osadía de los “ticos”: a él “no le interesa el teatro de Costa Rica”. El público revienta, lo enfrenta, lo defiende...caos. Yo miro y escucho entre la diversión y el asco.

La “pregunta creativa” es sobre todo confusa a pesar de sus buenas intenciones y estéticamente imperdonable, pero ¿es merecedora de tal reacción?, ¿es tanta la blasfemia de acceder al mismo espacio en el que el maestro habita? Al fin al cado hay una inquietud, una incomodidad de los

Este acontecimento levantou uma discussão muito grande na Costa Rica: acima de tudo, é preciso dizer que não houve uma unanimidade em relação ao ocorrido – algumas pessoas acharam a intervenção vulgar e desrespeitosa, e que realmente não há uma história de teatro costarrriquenha que possa fazer frente aos 125 anos (a idade somada dos três grupos da conferência) dos artistas envolvidos. Portanto, Barba estaria correto em ficar indignado.

Mas, há os que levantaram outras questões: por que os rebeldes do teatro ficaram tão aborrecidos com uma intervenção meio subversiva de outros profissionais da mesma área? Não seria um desrespeito maior afirmar seu não interesse pelo teatro da Costa Rica, mesmo estando ali se apresentando para aquela população? Tal fato teria acontecido em um país europeu? Por que os outros grupos participantes (Yuyachkani e La Candelária) não se manifestaram a respeito? Essas foram as perguntas que muitos grupos fizeram e que poderiam ser resumidas neste depoimento:

“Propor tal coisa é como querer chegar na casa de alguém com dois amigos a mais e pedir ao anfitrião que observe calado à conversa e que não aborreça com suas inquietudes (...) Em outras palavras, a mensagem de Barba (...) era que vocês podem ser subversivos e contestadores mas não com eles, ou que peçamos permissão e utilizemos formas adequadas para fazê-lo. (...) Como resultado dessa intervenção Eugenio Barba fez uma demonstração de má educação e ofendeu profundamente ao país que convidou e pagou pelas suas apresentações (...) Essa foi uma atitude de arrogância que é comum por parte de muitos europeus cuja história de prepotência e

habitantes de la casa, la misma que visita el maestro. ¿Será posible que podamos escucharla o al menos dejarla pasar con respeto?” (GUTIÉRREZ In: BOLETIN FIA 2010, 2010: 2)

pensamento colonial não se esgota no passado. Dizer que o teatro costarricense não importa e se mostrar indignado por uma suposta interrupção, feita no espaço destinado a perguntas, faz com que descubramos um Barba diferente daquele que predicou a troca, o enriquecimento mútuo e a rebeldia como pilares de sua Antropologia Teatral, tão seguida por essas mesmas atrizes que ele repreendeu como um patriarca. Duvido muito que essa cena de ira aconteceria, em similares situações, em um país europeu.”¹²¹ (COENTRERAS In: BOLETIN FIA 2010, 2010:2).

Esse acontecimento foi pontual e, além disso, não há o posicionamento de Barba sobre o que aconteceu, assim, existe uma dificuldade em se tecer um comentário sobre o assunto. Mas, como consequência, uma verdadeira discussão sobre a situação do teatro local surgiu e serviu como estímulo para reflexões de toda sorte¹²².

Mas o que restariam destes episódios? O que precisa ser frisado é que esse processo de contatos nem sempre fluiu: foi algo que encontrou muitos obstáculos também. Talvez eles mostrem que o Odin Teatret, como uma verdadeira cultura

¹²¹ “Proponer tal cosa es como querer llegar a la casa de alguien con dos amigos más y pedirle al anfitrión que observe callado la conversación y que no moleste con sus inquietudes (...) En otras palabras, entonces, el mensaje de Barba (...) era que ustedes pueden ser subversivos y contestatarios pero que, por favor, no se nos ocurra a nosotros o, en su defecto, que pidamos permiso o utilicemos formas adecuadas para hacerlo.(...) Como resultado de esa intervención Eugenio Barba hizo un despliegue de malacrianza enorme y ofendió profundamente al país que lo invitó y le pagó por sus presentaciones (...) Esa fue una actitud de arrogancia que resulta común por parte de muchos europeos cuya historia de prepotencia y pensamiento colonial no se agota en el pasado. El venir a decir que el teatro costarricense no le importa y mostrarse indignado por una supuesta interrupción, hecha en el espacio destinado a preguntas, nos descubre a un Barba diferente a aquel que ha predicado el trueque, el enriquecimiento mutuo y la rebeldía como pilares de su antropología teatral, tan seguida por esas mismas actrices que él regañó cual patriarca. Dudo muchísimo que esa escena de ira se hubiera dado, en similares situaciones, en un país europeo.” (CONTRERAS In: BOLETIN FIA 2010, 2010: 2)

¹²² Ver Boletín FIA 2010, produzido pela Escuela de Arte Escenico, Universidad Nacional.

que é, com todos os seus códigos e modos de ser e se relacionar com o mundo, naturalmente iria entrar em choque com outras manifestações, mesmo dentro do Terceiro Teatro - já que, como qualquer outra cultura, também apresenta seus aspectos cristalizados. Isso tudo poderia ser dito mesmo que se considere a imagem dessa galáxia teatral, que ultrapassa questões de tempo e espaço.

Eugenio Barba sempre enfrentou situações parecidas com essas. Por exemplo, na primeira sessão da ISTA, na Alemanha, em 1980, as aflições dos participantes envolviam indagações sobre a rigidez dos horários, as jornadas cansativas, a falta de flexibilidade devido a uma disciplina muito dura e a falta de tempo para discutir, refletir e trocar opiniões (BARBA, 2010:220).

Mas independente desses e outros problemas, Barba sempre seguiu aquilo que era necessário para si, reafirmando sua posição de diferença. Os casos citados acima são alguns dos exemplos disso.

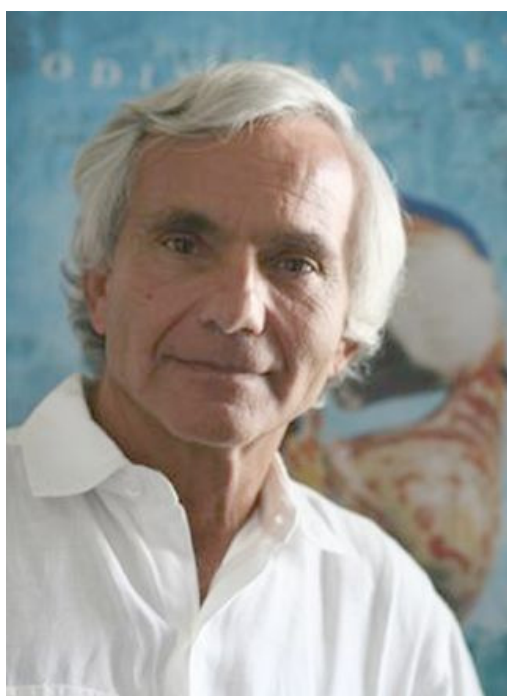
Porém, quando é a América Latina que está em pauta, há algumas questões que insistem em surgir, já que as contradições históricas se fazem presentes quando desses contatos. O que se percebe é que fantasmas como o do colonialismo e da atitude subalterna *versus* atitude de superioridade afloram em diversos momentos. Estariam ainda esses pontos, em pleno século XXI, na ordem no dia quando se pensa nas relações interculturais na América Latina?

Na ordem do dia ou não, os (*des*) encontros ainda se configurariam como a possibilidade da reinvenção, não a partir dos iguais, mas das diferenças, daquilo que é assimétrico, do que é incômodo.

Mas talvez toda essa problemática surja, pois há algo intrínseco a essa relação: a difícil arte de ser mestre e pupilo.

5. Odin Teatret hoje

O que teria o mestre conseguido transmitir aos seus pupilos? O diretor do Odin Teatret chega aos 47 anos de fundação do seu grupo em 2011, e faz, neste momento, uma revisão de sua trajetória. Hoje, ao invés de reafirmar uma série de conclusões sobre sua vida, Barba prefere relativizar suas conquistas ao falar sobre como *pensava*, como *realizava* e se *relacionava* com seus atores e sua profissão. Ao utilizar os verbos no passado, apesar de continuar ativo até hoje, estando inclusive em meio aos ensaios de uma nova montagem com seu grupo, é como se ele estivesse afirmando que tudo o que descobriu serviu somente para si.



Eugenio Barba

É muito difícil ser pupilo também, e o mestre já esteve lá. Lembrando o diretor que ele era, há 30 anos, durante a ISTA (realizada em 1980), algumas coisas se fazem prementes ainda hoje:

“Ontem discuti durante três horas com as pessoas que abandonavam a ISTA. Alguns defendiam argumentos que me deixam furioso: por exemplo, que vocês são uns falidos; que são incapazes de compreender o “perfume” dos mestres

orientais; que aceitam passivamente a jornada de trabalho enquanto eles não, rejeitavam-na porque era organizada como um horário de fábrica.

Respondi: as pessoas que vocês criticam não pensam diferente. Se aceitam, quer dizer que entrevêm a possibilidade de tirar disso alguma coisa (...).

Rebateram: porque acreditam que você faça milagres e os transforme em atores e diretores criativos.

Eles tinham razão (...): durante muitos anos senti que eu não era criativo e que não tinha uma identidade artística. Segui Grotowski cegamente ainda que á distância. Não o seu modo de falar ou de guiar os atores, mas o modo em que os protegia para proteger o processo criativo.

Aqui está o fulcro: sem a confiança em outra pessoa, nossas capacidades não podem ser despertadas. Somente quando nos dedicamos a uma outra pessoa, ultrapassamos aqueles que acreditamos ser os nossos limites. Se trabalhamos para uma idéia ou um ideologia, não dura muito tempo, Rapidamente a rotina revela a insensatez de nossos esforços.” (BARBA, 2010)

Barba, ainda bastante ativo hoje, fala das tentativas, das frustrações, das dificuldades encontradas em relação a suas escolhas e na constante necessidade de continuar questionando seus caminhos, a fim de manter a sua relação com seu ofício sempre viva. Fala também dos desafios que impôs a si e demonstra grande erudição fruto da necessidade de apreender coisas advindas de diversas fontes.

E fala também da difícil transição do pupilo ao adentrar seu próprio mundo, desvencilhando-se do mestre.

Mas, algumas perguntas ainda insistem em se manifestar: o maior ensinamento de um mestre não estaria justamente nos seus paradoxos, nos seus erros e limitações, do que em alguma receita, ou modo de trabalho? Seu maior

ensinamento não residiria muito mais nas questões que essas contradições levantariam? O que é ser um pupilo?

A reflexão continua em aberto.



Andersen's Dream, Odin Teatret, 2004-2011.

CONCLUSÃO

O Terceiro Teatro com suas características e contradições instaurou na América Latina uma série de desdobramentos em relação ao trabalho do ator. Em primeiro lugar, houve o estabelecimento de um novo pensamento, ou seja, as bases para um determinado tipo de trabalho de grupo; como consequência disso, surgiu a importância de se reinventar esse mesmo pensamento, considerando-se os diferentes contextos históricos, sociais, culturais, etc., latinoamericanos.

Outro dado importante é em relação à necessidade de superação dessas mesmas idéias, como em um ato de reafirmação; além disso, novos questionamentos emergiram a partir dessa relação. Outro desdobramento fundamental está na questão das “ilhas flutuantes” como símbolo de isolamento e necessidade de comunicação. Vamos checar cada um desses pontos.

Instauração

Já existia anteriormente uma tradição de teatro coletivo na América Latina, formada por artistas que praticamente reinventaram toda uma maneira de se fazer teatro. A corrente do Terceiro Teatro representou uma espécie de desdobramento dessa mesma idéia, mas, ao contrário das experiências anteriores, houve uma maior radicalização da importância do papel do ator como matriz geradora de toda uma dramaturgia.

Como consequência disso, a idéia do ator que se trabalha, que procura desenvolver sua individualidade, como profissional ou ser humano, a fim de ampliar seu potencial expressivo foi verticalizada.

Mas, apesar do fato de que essa potência pode ser desenvolvida de outras formas, no caso do Terceiro Teatro, essa noção se materializou através do treinamento como práxis, a partir de uma estruturação em torno de um sistema de

atuação, de procedimentos técnicos desenvolvidos a partir de exercícios, do estabelecimento de objetivos pré-determinados, da repetição e da disciplina.

São muitas as consequências desse caminho, mas uma das principais seria: como lidar com as contradições que emergem a partir dessa escolha?

Reinvenção

Um das principais implicações do Terceiro Teatro está na necessidade da reinvenção em vários níveis, tanto em relação à questão organizacional, mas também sobre o processo criativo.

Essas novas idéias demandam atores que não trabalham com o espetáculo como um fim em si, mas que precisam se retirar, por tempo indeterminado, com o propósito de realizar suas buscas.

No contexto latinoamericano, a questão estrutural se destaca, já que, nem sempre é possível haver esse tipo de dedicação por parte de indivíduos que, muitas vezes, não têm no teatro seu meio de sobrevivência.

Se o Odin Teatret seria um exemplo para muitos em relação aos métodos de organização e produtividade, quando se pensa em América Latina, os problemas tendem a ser mais abrangentes, envolvendo não só o lado financeiro, mas também, a censura, a guerra, etc.

No caso do Terceiro Teatro, cada grupo teve que inventar sua própria maneira de resolver essa questão, portanto, os modos de trabalho e sobrevivência foram sendo adaptados à situação que cada um enfrentava em seu país. Mas, há coisas em comum, como por exemplo, transformar sua pesquisa em pedagogia, e a pedagogia em produtividade e sobrevivência.

Além do lado prático, a necessidade da reinvenção esteve em torno do processo criativo: como “importar” uma poética criada em um diferente contexto?

Os contatos interculturais e as hibridações não são novidade no mundo das artes, e as polêmicas e paradoxos, assim como toda a riqueza também que pode surgir desse tipo de encontro, não são privilégio do Terceiro Teatro. Mas, atendo-se a este caso, os questionamentos tiveram como pano de fundo as muitas problemáticas históricas, sociais, culturais, etc., deste continente – entre elas, desde a falta de comunicação entre os países até as questões sobre submissão, colonialismo, entre outras.

Assim, a pergunta se mantém (não só em relação ao Terceiro Teatro, mas de uma maneira mais abrangente): como importar uma poética desenvolvida em um contexto tão diverso?

A necessidade da reinvenção vem desse problema, já que contradições históricas fazem parte da dinâmica de cada um. Uma das maneiras de se encontrar um caminho nessa situação seria a de superar a tradição. Se houve um primeiro momento de instauração, um segundo de reinvenção, como seria o processo de superação?

Superação

Superar não significa negar, mas sim ir além de, mesmo que, em um dado momento, a negação faça parte do processo também.

No caso do Terceiro Teatro, após um primeiro momento de euforia, uma série de paradoxos passou a existir, mas nem sempre esses mesmos paradoxos foram problematizados como talvez deveriam ter sido.

Apesar de a Antropologia Teatral falar em princípios que não estariam ligados à necessidade do aprendizado de formas codificadas, essa idéia de liberdade potencializadora também encapsulou esses mesmos princípios, transformando-os em um uniforme com características muito distintas e reconhecíveis.

Mais uma vez, a mesma pergunta surge: como importar uma poética desenvolvida em um contexto outro?

Se essa passagem foi realizada ou não pelos grupos influenciados pela Antropologia Teatral é algo complexo de se responder, mas o que permanece é o fato de que essa problemática estaria muito mais ligada à adoção de uma ética, que se configuraria em uma busca, em uma atenção para esses fatos.

Se alguns vêm buscando esse caminho através de um mergulho intracultural, ou da total negação desses princípios, ou da tentativa de se filtrar o que há de potente nessa dinâmica, essas atitudes poderiam ser vistas como elementos dessa ética. Assim como a observação nada crítica, o endeusamento, e a falta de um auto-questionamento poderiam estar na outra ponta.

Mas, o mais importante seria dizer que, independente da poética, superar o mestre, para além de uma atitude de reafirmação, faz-se uma necessidade. Entretanto, quando se pensa em Terceiro Teatro, algumas características estéticas, ou em relação aos modos de trabalho são, em muitas ocasiões tão intensas que se percebe uma grande vontade de diferenciação.

Outra problemática de superação do Terceiro Teatro está na relação com a técnica: como não se apaixonar por ela a ponto de se atingir uma “falsa segurança” em relação ao trabalho do ator? Como transformar o treinamento em um gerador de provocações, perguntas e auto-observações constantes? Como não transformar a disciplina em rigidez? Como arejar esses procedimentos?

Se essas perguntas fazem parte ou não da rotina de um coletivo no Terceiro Teatro é difícil dizer, mas são questões pertinentes ao processo, ou melhor, são questões relevantes quando se pensa em ética. Mas, talvez, o caminho esteja na própria dinâmica do Terceiro Teatro, ou seja, na imagem das “ilhas flutuantes”.

Além do Terceiro Teatro

Ilhas que se comunicam. Contra a histórica falta de comunicação, principalmente do Brasil com o restante da América Latina, o Terceiro Teatro se instaura justificando-se através do imperativo da comunicação.

Sobrevivência, longevidade, contradições: colocar todos esses elementos em jogo, em relação.

A rede do Terceiro Teatro faz sentido no continente latinoamericano para além do próprio Terceiro Teatro e, talvez, aí esteja muito de sua importância. A falta de estrutura e as dificuldades políticas aprofundam cada vez mais o desenvolvimento de vozes que se expressam longe do chamado Primeiro Teatro, ou seja, do “teatrão”.

O Terceiro Teatro, para além dele mesmo, alimenta uma atitude, sem romantismos, e parte para a invenção de diferentes modos de se colocar em trabalho, apesar de tudo.

As contradições continuam, já que como organismo vivo, o Terceiro Teatro segue, No final das contas, o que se mantém é aquilo que, de novo, está além dele mesmo, sendo esta, talvez, uma de suas maiores contribuições.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **A Dictionary of Theatre Anthropology**. New York: Routledge, 2006.

_____. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

_____. **A Terra de Cinzas e Diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **La Conquista de la Diferencia**. Lima: Editorial San Marcos, 2008.

_____. O Quarto Fantasma. **Revista Urdimento**. Florianópolis: UCESC/CEART, no. 9, dezembro, 2007.

_____. **Queimar a Casa, origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **The Paper Canoe**. London, New York: Routledge, 1995.

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

BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture**. London, Routledge, 1993.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **A Cinética do Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

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

CARLSON, Marvin. Brook and Mnouchkine: passages to India. In: PAVIS, Patrice (ed.) **The Intercultural Performance Reader**. London: Routledge, 1996.

DELEUZE, Gilles. Idéia e Virtualidade. In: **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____ & GUATTARI, Felix. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 1995. Disponível em

_____ & _____. Três Novelas ou 'O que se passou'. In: **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____ & PARNET, Claire. O Atual e o Virtual. In: **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

_____ & _____. Políticas. In: **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Hucitec, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____ (ed.) **The Intercultural Performance Reader**. London: Routledge, 1996.

_____. **Theatre at the Crossroads of Culture**. London: Routledge, 1992.

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

PETERS, Julie Stone. Intercultural Performance, Theatre Anthropology, and the Imperialist critique – identities, inheritances and neo-orthodoxies. In: GAINOR, Ellen (ed.). **Imperialism and Theatre – Essays on World Theatre, Drama and Performance**. London: Routledge, 1995.

RIBEIRO, Darcy. **O dilema da América Latina: Estruturas de poder e forças insurgentes**. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

_____. **As Américas e a Civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUBIO, Miguel. **El Cuerpo Ausente**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

SANTOS, Valmir. **Coreautas de Barão Geraldo: Uma transversal do Teatro de grupo no distrito de Campinas**, 2009, 202f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), ECA, USP, São Paulo, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____ & WOLFORD, Lisa (ed.). **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge, 2006.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

VILLEGAS, Juan. **Historia Multicultural del Teatro y las Teatralidades en America Latina**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

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

_____. **Towards the Third Theatre**. London, New York: Routledge, 1993.

Entrevistas

ACHIRICO, Lucas. Entrevista concedida pessoalmente a Andrea Paula J. Santos, em fevereiro, 2010.

CORREA, Ana & CORREA, Debora. Entrevistas concedidas pessoalmente a Andrea Paula J. Santos, em maio, 2009.

FERRACINI, Renato. Entrevista concedida pessoalmente a Andrea Paula J. Santos, em setembro, 2010

Periódicos

BJERREGAARD, Lena. Sobre el entrenamiento del cuerpo y de la voz – entrevista con Teresa Ralli, actriz de Yuyachkani. **El Tonto del Pueblo**, Sucre, Bolívia, n. 3, mai 1999, pp. 18-20.

BOLETIN FIA 2010 [da] Escuela de Arte Escénico, Universidad Nacional. Costa Rica, 2010.

BRIE, Cesar. Por un Teatro Necesario. **El Tonto del Pueblo**, La Paz: Plural Editores, n. 0, ago 1995, pp.65-71.

_____. Sobre Yuyachkani. **El Tonto del Pueblo**, La Paz: Plural Editores, no.3-4, mai 1999, p. 21.

_____. Teatro de los Andes. **En un sol amarillo**, Programa da Peça, La Paz: Plural Editores, 2004, p. 3.

BURNIER, Luís Otávio. Primeiras Reflexões sobre o Trabalho de Eugenio Barba. **INACEN, Boletim Informativo**, ano II, 2a. série, n. 9, out 1987.

CAFIERO, Carlota. A arte de Luis Otávio Burnier em busca da memória. **Revista do LUME**. Campinas: UNICAMP, LUME, COCEN, n. 5, jul 2003.

CARDONA, Patricia. Estamos tan lejos, y la vez tan cerca...” **Escenica, Revista de Teatro**. Universidad Nacional Autonoma de Mexico, Número Extraordinário, 1986. pp. 27 – 33.

CARREIRA, André. Experimentação e teatro de grupo nos anos 90. **Cadernos de Comunicações do 21º. Festival Universitário de Teatro de Blumenau**. Blumenau: FURB/UDESC/UFU, julho, 2007, pp 15-16.

CARVALHO, A. L. F. & SILVA, A. F. C. Breves considerações sobre o treinamento no teatro de grupo. **Cadernos de Comunicações do 21º. Festival Universitário de Teatro de Blumenau**. Blumenau: FURB/UDESC/UFU, julho, 2007, pp 11-14.

DIEGUEZ, Ileana. Cenários Liminares: onde se cruzam arte e vida. (O grupo Yuyachkani... para além do teatro). **Revista Camarim**. Ano II, 2º Semestre, 2008.

FERRACINI, Renato. O Treinamento Energético e Técnico do Ator. **Revista do LUME**, Campinas: UNICAMP, LUME, COCEN, n. 3, set, 2000.

LEVI, Clóvis. Barba; um produtivo desencontro. **INACEN, Boletim Informativo**, ano II, 2 a. série, n. 9, out 1987.

MICHALSKI, Yan. Eugenio Barba no Rio; Azar e Rigor. **INACEN, Boletim Informativo**, ano II, 2 a. série, n. 9, out 1987.

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, p. 32-37.

RALLI, Teresa. Presentación In: ALCÁZAR, Hugo Salazar del. **Notas sobre el Primer Taller nacional de Formación Teatral – dramaturgia**. Ediciones Grupo Cultural Yuyachkani, 1990.

TROTTA, Rosyane. Eu não sou um Realista. **INACEN, Boletim Informativo**, ano II, 2 a. série, n. 9, out 1987.

Artigos publicados em meios eletrônicos

BARBA, Eugenio. Eugenio Barba to Phillip Zarrilli: About the Visible and the Invisible in the Theatre and about ISTA in Particular. **TDR** (1988-), Vol. 32, No. 3, pp. 7-16, (Autumn, 1988),. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1145900>>. Acesso em: 04/12/2009 09:48.

BHARUCHA, Rustom. Negotiating the "River: Intercultural Interactions and Interventions. **TDR** (1988-), Vol. 41, No. 3, pp. 31-38, (Autumn, 1997). Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/1146607>>. Acesso em: 04/12/2009, 09:51

_____. Politics of Culturalisms in an Age of Globalisation: Discrimination, Discontent and Dialogue. **Economic and Political Weekly**, Vol. 34, No. 8, pp. 477-489, (Feb. 20-26, 1999). Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4407678>>. Acesso em: 04/12/2009, 09:51

_____. A Reply to Richard Schechter. **Asian Theatre Journal**, Vol. 1, No. 2, pp. 254-260, (Autumn, 1984). Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/1124574>>. Acesso em: 04/12/2009, 09:50

BERTONHA, João Fábio. Sendero Luminoso: ascensão e queda de um grupo guerrilheiro. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/003/03bert.htm>>. Acesso em 15/05/2009.

BORJA, Luis Arce. Peru - um informe policial de US\$13 milhões. Disponível em: <http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1016&Itemid=105>. Acesso em 15/05/2009.

BORJA, Luis Arce. 'Antisenderismo', a justificativa do crime e da corrupção no Peru." Disponível em: <http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=727&Itemid=105>. Acesso em 15/05/2009.

BRIE, Cesar. El Oficio, el Presente, el Mercado, la Diferencia. **CELCIT**, n. 32, 2007. Disponível em: <<http://www.celcit.org.ar/>>. Acesso em 15/05/2009.

_____. Notas sobre el Actor, el Presente, el Coro, la Envidia, el Galateo y la Vanguardia. **CELCIT**, n. 30, 2006. Disponível em: <<http://www.celcit.org.ar/>>. Acesso em 15/05/2009.

CABRERA, Hilda. Entrevista a Cesar Brie, director del Teatro de los Andes. **Página Digital**, 2001. Disponível em: <<http://www.paginadigital.com.ar/>>. Acesso em 20/12/2010.

CARREIRA, André. Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar. **Latin American Theatre Review**. Spring 1994, pp. 103 - 114. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr>>. Acesso em: 27/03/2010.

_____. Teatro de Rua: Mito e Criação no Brasil. **Revista Arte Online**. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm>. Acesso em: 26/03/2010

_____. Teatro de grupo anos 1990: um novo espaço de. **Próximo Ato**. 2009. Disponível em: <<http://proximoato.wordpress.com/textos>>. Acesso em: 13/12/2010.

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>. Acesso em 26/03/2010.

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>>. Acesso em: 26/05/2010.

ELIZONDO, Pedro Bravo. 'El teatro es un camino de autoconocimiento': Entrevista con Liuba Cid, directora teatral cubana. **Latin American Theatre Review**. Fall 1994, pp. 167 – 173. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr>>. Acesso em: 27/03/2010.

GRANDI, Alessandro. Um teatro che tiene svegli. **Peace Reporter**, 2006. Disponível em:<<http://www.peacereporter.net>>. Acesso em 02/01/2011.

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>>. Acesso em: 26/05/2010.

MUGUERCIA, Magaly. Transcender la Literalidad. Disponível em: <www.dramateatro.arts.ve>, 2005. Acesso em: 26/03/2010.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. Eugenio Barba e o Teatro de Grupo. Disponível em: <http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=259>. Acesso em: 26/03/2010.

_____. Teatro de Grupo: identidade e conformação. **Espaço Acadêmico**, n. 5, junho 2003, ano 23. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/025/25coliveira.htm>>. Acesso em: 26/03/2010.

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>>. Acesso em: 27/03/2010.

RIBEIRO, Darcy. A América Latina existe? **FUNDAR, Fundação Darcy Ribeiro**, 1986. Disponível em:

<http://www.fundar.org.br/darcy_politica_temas_americanidade.htm>. Acesso em 10/01/2011.

RIZK, Beatriz J. La Asociación de Colombianistas y el teatro en Colombia. *Latin American Theatre Review*. Spring 1996, pp. 165 – 172. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr>>. Acesso em: 27/03/2010.

ROJAS-TREMPE, Lady. Yuyachkani y sua trajetoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Corre y Augusto Casafranca. *Latin American Theatre Review*. Fall, 1994, pp. 159-165. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr>>. Acesso em: 26/05/2010.

SCHECHNER, Richard. A Reply to Rustom Bharucha. *Asian Theatre Journal*, Vol. 1, No. 2, pp. 245-253, (Autumn, 1984). Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/1124574>>. Acesso em: 04/12/2009, 09:50.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Por uma pedagogia da diferença. Disponível em: <<http://www.lite.fae.unicamp.br/papet/ep514/texto11.htm>>. Acesso em 26/03/2010.

SOUZA, Germán de. Entrevista con Cesar Brie. Disponível em: <www.newtonpelotas.net>, 1998. Acesso em 10/01/2011.

TABARES, Vivian. As tensões entre indivíduo e grupo. *Jornal Sarrafo*, n. 9, Mar 2006. Disponível em: <<http://www.jornalsarrafo.com.br/sarrafo/edicao09/mat07.htm>>. Acesso em: 05/09/2009.

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>>. Acesso em: 26/05/2010.

_____.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>>. Acesso em: 26/05/2010.

WATSON, Ian. Third Theatre in Latin America. **The Drama Review: TDR**, Vol. 31, No. 4, pp. 18-24, (Winter, 1987). Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1145832>>. Acesso em: 04/12/2009, 10:19.

ZARRILLI, P. For Whom Is the "Invisible" Not Visible?: Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba. **The Drama Review: TDR** (1988-), Vol. 32, No. 1, pp. 95-106, (Spring, 1988), Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1145872>>. Acesso em: 04/12/2009, 09:47.

Fontes Fotográficas

CERASOLI Jr., Umberto. **O LUME no contexto do teatro de pesquisa no século XX**. 2010, 227f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), ECA, USP, São Paulo, 2010.

Fontes Fotográficas em meios eletrônicos

www.odinteatret.dk

www.lumeteatro.com.br

www.yuyachkani.org

www.teatrodelosandes.com

<http://www.mostrasescdeartes.com.br/mirada/category/blog-do-mirada>

<http://www.flickr.com/photos/42603991@N06/>

<http://www.flickr.com/photos/yuyachkaniteatro/>

APÊNDICE

Índice

1. Encontros, Conferências, Demonstrações de Trabalho.....	203
a. Julia Varley (Odin Teatret - demonstração de trabalho)	205
b. Eugenio Barba (Odin Teatret -conferência)	209
c. Encontro entre os grupos Odin Teatret, Yuyachkani e LUME.....	213
2. Laboratórios e Workshops.....	219
a. Treinamento Técnico do Ator (LUME).....	221
b. La Voz como Actor en Escena (Teatro de los Andes).....	230
c. Laboratorio Abierto Internacional (Yuyachkani)	236
d. A Presença do Ator (LUME).....	245
e. Corpo como Fronteira (LUME).....	245
3. Resenha.....	251
a. Peça <i>Hecho en Peru</i> – Yuyachkani.....	253
4. Entrevistas.....	261
a. Ana Correa (Yuyachkani).....	263
b. Débora Correa (Yuyachkani).....	274
c. Augusto Casafranca (Yuyachkani).....	277
d. Lucas Achirico (Teatro de los Andes).....	279
e. Renato Ferracini (LUME).....	288
5. Informações sobre os grupos.....	307
a. Yuyachkani.....	309
b. Teatro de los Andes.....	315
c. LUME.....	320

Encontros, Conferências, Demonstrações de Trabalho

DEMONSTRAÇÃO DE TRABALHO

“O tapete voador”

Julia Varley (atriz, Odin Teatret)

Local: Teatro Sérgio Cardoso – São Paulo.

Data: 06/05/2010



Julia Varley

A demonstração de trabalho apresentada por Julia Varley, atriz do Odin Teatret, precedeu a conferência dada pelo diretor Eugenio Barba.

Varley entra no palco descalça e vestida de branco - em seguida, explica, num português muito claro, como será a apresentação: primeiro, a atriz demonstraria alguns procedimentos técnicos utilizados em seu treinamento vocal; em seguida,

ela apresentaria trechos de todas as peças em que participou, mostrando como trabalhou a questão da voz em cada uma delas.

Na primeira parte, Varley falou sobre o uso de diferentes princípios a fim de desenvolver uma série de qualidades diversas no que concernem as ações vocais.

Primeiro, a atriz diz um título, por exemplo, “pontuação”, para, através da frase “a voz é como um tapete”, demonstrar o que poderia ser esse tipo de qualidade vocal.

A sentença era repetida inúmeras vezes, indicando a existência de uma série de variações possíveis dentro desse mesmo princípio.

Assim, dizer uma frase “pontuando” significa poder dizê-la de maneiras diferentes a partir dessa mesma qualidade.

Os princípios utilizados foram, falar com:

- pontuação;
- intervalo;
- diferentes ritmos;
- o uso de imagens (fumaça, chuva);
- o uso de imagens de animais (hipopótamo, gato apaixonado, pássaros);
- os sons dos diferentes idiomas (russo, chinês, vendedor de peixes napolitano);

- os sons de diferentes pessoas (professora de escola, locutor esportivo, um sedutor);
- a ilustração de situações (contando um segredo, calmo, quente/frio, excitado);
- a utilização de verbos (carregar, empurrar, puxar, apontar, lançar, acariciar, correr, correr rápido);
- música.

Logo após essa primeira parte, Varley começa a dar exemplos destes e de outros princípios utilizados nas diferentes peças em que participou dentro do Odin Teatret.

Apesar de estar fazendo uma demonstração vocal, a atriz utiliza o corpo como um todo, não só durante a apresentação dos trechos das peças, mas também enquanto os princípios são apresentados, ou seja, durante a parte técnica – essa integração corpo/voz ilustra o caminho dessa reverberação, e como essa trajetória auxilia na pesquisa de diferentes camadas de movimentação.

Se a apresentação teve uma parte pré-expressiva, para depois deixar que o público visse como os procedimentos técnicos se desdobram na criação, ou seja, na parte expressiva, o que poderia ser dito é que essas divisões, muitas vezes, confundem-se, constituindo uma fronteira muito mais fluida do que o próprio Odin Teatret parece conceber.

Pois, se a demonstração dos princípios já traz consigo muito de criação, de cena e de construção, quando da apresentação dos trechos das peças, há também certo virtuosismo que, em ocasiões, soa “técnico” demais, no sentido da frieza até.

Portanto, as questões que surgem são: qual seria a fronteira entre o pré e o expressivo? Onde estaria localizada essa fronteira? Onde estariam os pontos de encontro?

CONFERÊNCIA

Eugenio Barba (diretor, Odin Teatret)

Local: Teatro Sérgio Cardoso – São Paulo

Data: 06/05/2010



Eugenio Barba e Julia Varley

Assim que Julia Varley sai do palco, quem surge é Eugenio Barba. Vestido informalmente e usando chinelos, a conferência inicia-se, também em português, de maneira descontraída e cheia de piadas.

Barba começa se questionando do porquê de tantas pessoas lotarem um local (mil lugares, sem contar as pessoas sentadas no chão) para ouvi-lo falar. Por que

pessoas ficariam horas numa longa fila esperando¹²³? Será que era para conhecer a voz, ou melhor, a pessoa por trás dos textos, das palavras?

Em seguida, Barba fala de um dos temas que pontuam seus escritos há anos: a importância da trajetória pessoal *versus* a limitação que a cultura impõe.

O diretor afirma que o Odin Teatret, com suas escolhas, disciplina e ética, é um exemplo dessa questão.

Após tirar os chinelos e ficar descalço, ele declara que essa é uma das duas condições primordiais que guiaram, desde o início, o trabalho de seu grupo: estar descalço seria uma dessas facetas sobre a questão da trajetória pessoal, já que esse simples gesto carregaria consigo a atitude de livrar-se dos condicionamentos externos, em busca de um posicionamento pessoal.

Quando Barba fala da cultura de grupo, ele aprofunda essa mesma questão ao apontar a capacidade que um grupo tem em criar uma pequena comunidade que não se reduza simplesmente ao espetáculo.

Mas, se o processo criativo é fundamental, esse mesmo processo não significaria nada se não houvesse o encontro com o espectador.

Para o diretor, o encontro com o público é o momento da verdade do ator.

Poder-se-ia incluir nessa comunidade a questão da disciplina: aqui ela é vista como um elemento que traz em si uma semente de rebelião, já que, se envolve uma necessidade pessoal que passa, por vezes, até pelo sacrifício, continua sendo uma escolha, e nunca uma imposição.

¹²³ Os ingressos deveriam ser retirados com uma hora de antecedência, ou seja, às 18h30min. Mas, já havia pessoas esperando desde as 15hs na fila.

Se o estar descalço seria uma das condições de trabalho estabelecidas ao seu grupo, o silêncio é a outra.

De acordo com Barba, é só através do silêncio que o ator seria capaz de ver a si mesmo e, em conseqüência, ver o outro também, sempre atento às diversidades.

E quanto a prosseguir trabalhando, após mais de 40 anos, Eugenio Barba utiliza duas recordações de viagem para explicar seu ponto de vista: primeiro, ele cita uma ocasião na qual viu cadeirantes, no México, atravessando um trecho do mar, sempre tentando manter a cabeça fora d'água. E na China, ele conheceu um menino que se divertia intensamente, mas que tinha apenas poucos meses de vida, devido a uma doença incurável.

Nas palavras de Barba:

“Teatro é a maneira de sobreviver com a cabeça fora d'água. A cada dia, consigo viver com meus atores, com um pouco de fogo... um dia, vou perder isso, como o menino chinês, mas a cada dia vou viver isso mantendo minha capacidade de indignação.” ¹²⁴

O que poderia ser dito sobre a importância dessa conferência para o projeto de pesquisa foi poder observar que ali, possivelmente, estariam condensados alguns dos elementos que ajudaram Eugenio Barba e o Odin Teatret a exercer uma espécie de fascínio e admiração entre aqueles que se influenciaram diretamente por suas colocações: ou seja, o caráter informal, o bom humor, a utilização da língua local como fator de aproximação, o uso de imagens poéticas para justificar uma prática e sua trajetória pessoal como exemplo de um tipo de ética.

¹²⁴ Trecho da conferência

A pergunta que emerge após a conferência é: poderíamos dizer que esse conjunto de elementos ajudaria a localizar alguns dos fatores que explicariam a influência do Terceiro Teatro na América Latina?

Encontro entre os grupos Odin Teatret, Yuyachkani e LUME

FILTE 2010

Participantes: Eugenio Barba (diretor, Odin Teatret), Miguel Rubio (diretor, Yuyachkani) e Carlos Simioni (ator, LUME).

Local: Cabaré do Teatro Vila Velha, Salvador, BA.

Data: 11/09/2010



Eugenio Barba. Julia Varley, Carlos Simioni, Miguel Rubio

O Festival Latino Americano de Teatro da Bahia, na sua 3ª. edição comemorou os 40 anos do Yuyachkani com uma série de demonstrações de trabalho e cinco peças de seu repertório. Além do Yuyachkani, estavam presentes o LUME e o Odin Teatret.

Essa foi uma grande oportunidade de ver todos esses grupos juntos; e isso realmente se materializou no encontro promovido pelo festival, no qual Eugenio Barba, Carlos Simioni e Miguel Rubio sentaram para uma conversa. Os organizadores prepararam quatro perguntas para serem respondidas pelos três

convidados; essas perguntas se concentraram em abordar aspectos das condições de trabalho dos três grupos.

Considerando-se que o Odin Teatret tem 46 anos, o Yuyachkani faz 40 anos em 2011, e o LUME esta comemorando 25 anos agora, um balanço que poderia ser feito dessa conversa é o seguinte: positivo, se pensarmos que foi muito interessante aprender um pouco sobre como esses grupos foram se organizando ao longo do tempo, e entender algumas das razões de sua sobrevivência. Mas, levando-se em conta suas trajetórias, limitar a conversa a condições de trabalho, e não abordar aspectos mais complexos, polêmicos, contraditórios e relevantes das obras, da ética, da produção criativa desses grupos foi algo, digamos, até certo ponto, decepcionante. Mesmo assim, há coisas importantes que foram ditas. Aqui, vamos tentar fazer um resumo.

As perguntas foram:

1. Por que teatro de grupo?
2. Vocês têm um espaço? Como conseguiram esse espaço?
3. Qual a rotina do grupo? Quantas pessoas trabalham, quais suas funções, como é o planejamento disso tudo?
4. Com se mantêm juntos por tanto tempo?

As respostas foram:

1. De acordo com Simioni, estar num grupo dá a possibilidade de aprofundamento do trabalho de ator. Para o Yuyachkani, as razões de se estar num grupo foram se modificando ao longo do tempo: no início, eles eram mais uma célula política; em 1978, na época do primeiro encontro com Barba, eles finalmente se profissionalizam; e agora, eles continuam, pois Rubio acredita que a única possibilidade de resistência e sobrevivência na América Latina é gerar embriões cênicos em comunidades de grupo.

Eugenio Barba afirmou que um grupo de teatro incorpora muitas outras coisas que não apenas se juntar para fazer um espetáculo. Uma peça é efêmera, mas o ambiente, as pessoas, não. Em um grupo, há a possibilidade de se criar sua própria sociedade de acordo com suas necessidades. Os grupos são formas anômalas do teatro e um dos possíveis caminhos para a revolta pessoal.

2. Segundo Simioni, Burnier (fundador do LUME) quis entrar para uma universidade, pois percebeu que ali era o único local que lhe daria a possibilidade de pesquisar. Começaram utilizando um salão de festa de uma igreja em troca de limpeza. A casa de Barão Geraldo veio depois de nove anos de pesquisa. Com a sede, começaram a apresentar seus espetáculos e outros grupos foram se formando em volta, não como uma irradiação do LUME, mas como forma de sobrevivência.

Miguel Rubio contou que em 1982, depois de uma turnê pela Europa, compraram uma casa, seguindo o modelo emprestado do grupo Candelária da Colômbia, que tinham um local onde os atores treinam, almoçam e fazem espetáculos no mesmo lugar.

Barba falou da ida do Odin Teatret da Noruega para a Dinamarca e como essa mudança foi fundamental para o grupo, já que o primeiro choque foi a perda do idioma. Numa granja, nasceu o teatro laboratório: os atores ajudaram a construir, literalmente, as salas e um espaço para hospedagem. Ele afirma que o grupo está em intensa relação com os habitantes da cidade.

3. Nas palavras de Simioni, não ter um diretor é difícil, mas é bom, pois todos se organizam e decidem as coisas em conjunto. Nos primeiros dois anos, ele recebia 10% do salário que o Burnier recebia como professor na UNICAMP. A rotina do grupo foi mudando com o tempo, principalmente

com o nascimento dos bebês das atrizes do grupo. Cada ator é responsável por uma área específica. Cada dois anos, um ator é responsável pela parte artística decidindo questões sobre produção, venda de espetáculos, se os atores devem se concentrar mais em treinamento, etc.

Miguel Rubio contou que o trabalho em sala depende das finanças. Antes eram oito horas diárias, mas os atores não têm salário, vivem de oficinas, aulas em universidades. Já tiveram vínculos com ONGs, mas isso mudou muito. As turnês também ajudam, pois facilitam a execução de projetos próprios.

Já a estrutura do Odin Teatret é outra: eles têm 22 pessoas trabalhando, sendo que essa aliança foi feita na base dos interesses em comum, pessoais, econômicos ou políticos: são acordos de colaboração. Nos primeiros 10 anos, eles tinham uma rotina, depois o treinamento mudou: no começo era para mudar com a cultura pessoal. Com o tempo, o treinamento é o espaço que o ator tem para criação, para dramaturgia do ator, um momento com o diretor, para trabalhar a estrutura espetacular. Os integrantes passaram a se dedicar a interesses pessoais e esse espaço é valorizado no grupo, pois Barba acha uma injustiça que um ator fique 10 anos trabalhando em conjunto e tenha que ir embora por falta de espaço para dar continuidade a seus projetos. A partir disso, a dinâmica do grupo mudou muito e o diretor é aquele que administra a junção desses tentáculos que surgem.

4. Simioni contou que há cinco anos, ele tem essa estrutura atual, na qual todos têm um salário da universidade. No começo, eram apenas Burnier e Simioni. Quando Ricardo Puccetti entrou, o salário era dividido entre os três. Os outros atores trabalhavam fora, dando cursos. Dar cursos na sede do LUME era também uma maneira de chamar as pessoas para a sede. Depois de 20 anos, todos são contratados como atores pela UNICAMP. A

equipe é o grupo que paga. Tudo que se ganha vai para o grupo, não importa quem faz o quê, quem fez mais espetáculos em determinado período, tudo vai para o mesmo fundo. Por fazer parte da universidade, eles têm acesso a subvenções da FAPESP para projetos de pesquisa, professores visitantes, computadores, passagens, etc.

Rubio disse que é muito difícil manter o prazer de estar junto, se não existem espaços pessoais no grupo, e isso realmente renovou a dinâmica do Yuyachkani. Não existe estabilidade de trabalho, tem que haver outra razão para se estar num grupo, cada um tem sua maneira de sustentar-se. Rubio não gosta da estabilidade de salário, pois estar num grupo não tem que ser uma fonte de sustento e sim um *plus* em sua vida. Eugenio Barba diz que há dois lados nesta questão: se você recebe pouco dinheiro, você tem menos responsabilidades e mais liberdade para usá-lo como quiser.

No caso do Odin Teatret, no começo, eles usavam esse dinheiro para financiar as turnês na América Latina, por exemplo. Quando o estado dá uma subvenção, surgem os problemas, pois, no caso do Odin Teatret, quanto mais dinheiro, mais eles têm que trabalhar para sustentar seus projetos, já que eles nunca renunciaram certas iniciativas; por exemplo, as turnês em Cuba, que tem que ser totalmente financiadas por eles mesmos; uma escola que construíram em Bali a fim de ajudar na continuação de um gênero que está morrendo. Por conta dos projetos que vão ficando cada vez maior, mesmo com 40% de subvenção do Estado, os atores têm que trabalhar bem mais para manter o conjunto todo dos projetos que fazem parte do grupo.

Laboratórios e Workshops

WORKSHOP

“Treinamento Técnico do Ator”

LUME

Ministrante: Eduardo Okamoto

Local: Sede do LUME - Barão Geraldo/Campinas

Período: 09/02/2008 a 14/02/2008

O workshop “Treinamento Técnico do Ator”, ministrado por Eduardo Okamoto, ex-integrante do grupo Matula, que fez sua formação na UNICAMP e junto ao LUME, aconteceu no período de 9 a 14 de fevereiro de 2008, em Barão Geraldo.

Dia 09

O espaço do LUME em Barão Geraldo parece uma pequena chácara: muitas árvores, cachorros que entram e saem, uma rede na varanda, barulho de pássaros e cheiro das frutas caídas pelo chão.

A idéia, segundo os integrantes, é que nos sintamos em casa, bem relaxados e confortáveis. Há uma série de regras sobre convivência em grupo que recebemos assim que chegamos e, durante as semanas que se passam, pessoas de diferentes lugares do mundo entram e saem, usam a cozinha, a Internet, o DVD, a biblioteca, etc.

Ao lado da casa principal, há o que chamamos de “sala de ensaio”: um pequeno galpão todo colorido por fora e com chão de madeira.

Ao entrarmos, deixamos os sapatos ao lado. Antes de começarmos, sentamos numa roda, pois Eduardo Okamoto, ator que iria conduzir os treinamentos, tem algumas observações sobre como o trabalho será desenvolvido.

A questão da ética na sala de trabalho é colocada:

- Não há tolerância para atrasos;
- Não comentar o que se faz dentro da sala de ensaios, antes, durante, no intervalo ou após o término do treinamento. (Okamoto explica que, durante o andamento do workshop, muitas questões serão resolvidas pelos próprios

participantes individualmente através da experiência do processo. Além disso, falar sobre o trabalho pode trazer “dispersão de energia”);

- Somente no último dia, teremos uma conversa sobre o processo;
- Limites do corpo: respeitar os seus limites, já que você conhece o seu próprio corpo melhor que ninguém. O papel do treinador é o de instigar, provocar para que você jogue com os seus limites. Não se entregar, mas sim jogar com os limites, com a gravidade, com o cansaço, etc.;
- Coragem: segundo os Chineses, essa é principal característica do ator (palavras de Okamoto);
- Olhos abertos: sempre presente, você não precisa se fechar dentro de si para perceber o que está acontecendo internamente. Não é preciso fechar os olhos para o que está acontecendo a sua volta, a fim de se concentrar no que acontece dentro de você.

Os participantes têm perfis variados e vêm de todas as partes de país: desde pessoas sem nenhuma experiência teatral, dançarinos, palhaços, estudantes de teatro, até atores que trabalham profissionalmente em seus estados.

Treinamento:

- Consciência Corporal: cada movimento é feito e você precisa entender como ele é executado;
- Fluxo: ligação com a terra, subindo até o topo da cabeça – trabalho de enraizamento;
- Quadril: o corpo é um saco de ossos que balança a partir do quadril;
- Ativação da energia interna: consciência para que todo o trabalho não se disperse;
- Ser capaz de ligar/desligar, ativar/desativar essa energia, com qualidade;
- Repetição, cansaço, dor;
- Dança dos ventos: contraponto ao trabalho de enraizamento;
- Todo o treino termina com uma ou duas canções trazidas pelos participantes.

Minha impressão: Okamoto parece um mestre “ninja”, de arte marcial. Ao mesmo tempo, tem toda a leveza de um bailarino e se movimenta com graça e consciência.

Ficamos o treino todo em silêncio, mas há música, de todo tipo: de *world music* até música sertaneja (Tonico & Tinoco).

O que foi mais enfatizado nesse primeiro momento: tirar o foco do trabalho da cabeça, do cérebro, e levá-lo ao corpo.

Dia 10

Segundo Okamoto, o treinamento é uma ginástica “não ginástica”, já que é mais integral e menos mecânica.

O trabalho de hoje focou na percepção dos opostos: do estado em que cada um se encontrava quando chegou, em comparação ao estado que passa a se encontrar depois de algumas horas; de pontos opostos do corpo; da qualidade das energias durante o treinamento; dentro (“bombando”) e fora (estátua).

A idéia é a de que o ator não demonstre esforço, não demonstre o que está acontecendo internamente: capacidade de manter a qualidade dos movimentos, deixar que explosão aconteça internamente.

Koshi: andar extracotidiano, percepção do centro de gravidade, controle de energia.

Massagem e canções no final.

Minhas questões até aquele momento:

- O extracotidiano pode virar cotidiano em algum momento após tanto treinamento? A dor e o esforço sempre será parte do processo, ou a idéia é a de que tudo se torne tão “normal” e “comum” que um dia simplesmente nem percebamos o que está acontecendo?
- Treinamento: haverá um aprofundamento de tanta informação?

Minhas impressões:

No segundo dia, a dor estava insuportável: tive muitas dores no joelho – Okamoto afirmou que tudo podia doer, menos o joelho. Percebi então, que havia uma questão de consciência corporal que eu não estava trabalhando direito. Passei a ficar muito mais alerta em relação a como cada movimento era feito, havia uma busca intensa de perfeição técnica. Momento bem difícil, pois sentia que tudo aquilo que o meu corpo estava experimentando necessitava de um aprofundamento muito maior do que uma semana poderia me proporcionar.

Dia 11

A cada treino fazemos os mesmo exercícios e vamos acrescentando aos poucos novas informações.

A dor vai diminuindo aos poucos, o corpo vai se acostumando com o desconforto. Hoje nos concentramos na coluna: trabalho em círculos, ondulações, consciência de cada uma das vértebras.

Ultrapassar os limites através de saltos: trabalho energético – criar energia através de movimentos soltos, rápidos e intensos; estátua com concentração de energia.

Exercício repetido continuamente, exaustivamente: trabalho com diferentes níveis de energia.

Okamoto: “Você pode ter um repertório fixo de movimentos, mas isso não significa que você perca sua liberdade”.

Exercício: Criamos uma pequena seqüência, improvisando apenas com os exercícios que fizemos até então – tentar não fugir dos movimentos já treinados, tentar manter o fluxo, não pensar muito, deixar que a sabedoria do corpo te leve de um movimento ao outro, sem interrupção. A idéia não era a de criar algo, mas sim de deixar que a memória do corpo viesse à tona.

Trabalhamos a “onça”: o foco não se concentrava somente na posição correta do animal, através da utilização da coluna e membros, mas também com a questão

da atenção. Precisamos nos movimentar sempre com a consciência de que o “inimigo” pode surgir a qualquer momento, e de qualquer lado.

O trabalho com o enraizamento dos pés: até então eu não sabia, mas trabalhamos o “primeiro andar” do Decroux – descobri isso recentemente já que esse fato não foi citado durante o treinamento. Processo difícil, já que o enraizamento se dá por etapas que começam das pontinhas dos dedos, passando pelo peito do pé, até chegarmos ao calcanhar. Trabalho técnico e detalhado.

Questões:

Minha principal questão continuou sendo a do treinamento: conseguiremos aprofundar essas informações?

Dia 12

Na primeira parte do treino, trabalhamos os exercícios que já havíamos desenvolvido anteriormente:

- Aquecimento individual;
- Trabalho com a coluna: diversas ondulações até chegar aos quatro apoios, e treinar as posições da onça;
- Dança dos ventos;
- Trabalho Energético.

Na segunda parte do treino, trabalhamos a figura do Samurai: energia “forte”, “guerreira”, “viril”, “precisa”, “exata”, “masculina”, com movimentos “retos”.

Trabalhamos os três movimentos do Samurai: segundo Okamoto, se todos os seus movimentos forem baseados no koshi, e cada parte do seu corpo for movimentada a partir dele, você alcança equilíbrio, precisão, segurança, leveza.

Onça: fizemos um exercício no qual, com os olhos vendados, éramos “atacados” pelos nossos colegas – tivemos que “ligar” a onça, como se tivéssemos olhos nas

costas. Estado de alerta total, se você deixa de estar “presente”, você corre o risco de ser machucado.

O estado de alerta era de quem estava vendado, bem como de quem estava do lado de fora, “atacando”.

Minhas impressões:

Quase todos os participantes não reclamaram de dor nesse dia – a impressão era de que o corpo estava “aceitando” aquela rotina. A minha questão principal: o que fazer com tudo isso depois? Será possível trabalhar individualmente sem um olhar “externo” te observando? Esse processo pode ser solitário ou somente funciona em grupo?

Dia 13

Além de todos os exercícios anteriores, hoje contrapomos a figura do Samurai com a da Gueixa: energia da “delicadeza”, “leveza”, do “feminino”, dos movimentos “redondos” e “lentos”.

Na Gueixa, não há codificação como no Samurai, há uma maior “liberdade” nos movimentos. Mas esses movimentos precisam ser feitos dentro de uma consciência enorme de tudo que está sendo proposto – pela primeira vez, trabalhamos com os olhos fechados.

Penúltimo dia, muitos dos exercícios que eram tão difíceis acabam por se tornar mais comuns: por exemplo, a posição básica do corpo em pé, segundo Okamoto, envolve a correta colocação do peito do pé no chão, dos maléolos sendo “empurrados” pra fora do corpo, da ativação do koshi, da coluna reta, mas ao mesmo tempo com leveza, dos braços pesados, como “toalhas molhadas”, e do pescoço e cabeça em direção ao horizonte. No primeiro dia, essa foi uma das posições mais desconfortáveis; agora, parecia que o corpo “encaixava” com mais facilidade.

Fizemos vários exercícios com as articulações dos braços: movimentos precisos e muito dolorosos.

Todos os exercícios com articulações passaram a ser feitos ao mesmo tempo em que tínhamos que cantar: cantar e se posicionar foi difícil, já que não podíamos demonstrar esforço e sim leveza.

O trabalho com os saltos continuou: a idéia era de que testássemos diferentes tipos de saltos – rápidos e precisos, ou longos como numa dança, fortes como numa luta, etc. Em alguns, tínhamos que “recolher” toda a energia produzida; em outros, tínhamos que deixar que o salto “continuasse” pelo ar, apesar do corpo já está parado no espaço. A idéia era a de que algo “continuava” e “atingia” quem estava a sua volta, mesmo que o seu corpo estivesse parado no espaço.

Nesse penúltimo dia, o princípio das oposições ficou bem mais claro em todos os níveis: em relação às partes do corpo, à energia produzida, ao esforço que se faz, à dor que se sente, aos movimentos, etc.

O trabalho do koshi “saiu” da noção do corpo e “invadiu” a dança dos ventos: enquanto cantávamos, “conduzíamos” o koshi pela sala; do menor e mais escondido koshi, ao maior e mais aparente: nossas vozes, em conjunto, trabalharam o koshi pelo espaço da sala.

Luta dos samurais: colocamos os movimentos codificados em prática numa improvisação – formamos um ringue e lutamos uns contra os outros, utilizando somente os três diferentes movimentos que aprendemos da figura do Samurai.

Dia 14

Último dia, repassamos brevemente todos os exercícios que fizemos durante a semana, na primeira parte da aula – na segunda, após o intervalo, sentamos pra conversar.

O que percebi através dos testemunhos dos participantes é que muitas das dúvidas foram mesmo sendo sanadas ao longo da semana, através da repetição dos exercícios – pra mim mesma, a sensação que tive é que muitos conceitos que pareciam muito subjetivos nos livros, tornaram-se mais claros, por conta dessa experiência de deixar que o meu corpo experimentasse esse processo.

Algumas pessoas disseram que se sentiram “sozinhas demais” durante o processo, por conta da falta de conversa e exercícios em que os atores pudessem interagir mais.

Foi um trabalho totalmente técnico, e não necessariamente voltado pra criação, então algumas pessoas sentiram falta disso.

Eduardo Okamoto falou sobre muitas coisas, principalmente sobre seu próprio processo no LUME. O que mais me chamou atenção:

- Quando Okamoto diz que nem sempre eles treinam diariamente - isso depende de muitas coisas, mas o principal é: “ser ator no Brasil é diferente de ser um ator como no Odin Teatret, aqui ator tem que vender peça, produzir, ir atrás de patrocínio, e nem sempre dá pra se dedicar a oito horas diárias de treinamento”.
- Nem sempre o treino é feito em grupo, muitas vezes, é feito solitariamente, já que a agenda dos integrantes varia muito.
- O mais importante é se colocar em “trabalho”: segundo Okamoto, não podemos parar pra pensar que nossa estrutura, e nossa condição no Brasil não são perfeitas para esse tipo de trabalho de ator que se dedica ao treinamento técnico. O mais importante é colocar-se em movimento, é começar a treinar, a criar, a produzir dentro das condições que existem e não dentro das ideais.

As questões que permanecem pra mim são:

- Como utilizar-me de todas essas informações na hora da criação? Como necessariamente trabalhar essa energia no processo de criação de um espetáculo?
- Como fazer uma ponte dessa técnica pro palco, pra aquilo que se chama de “presença cênica”?

Acredito que para entender melhor o processo de criação a partir desses procedimentos técnicos seria necessário realizar workshops diferentes desses que lidam somente com a parte “pré-expressiva”.

Só o treinamento em si, feito assim por durante apenas uma semana, não é suficiente para se entender como essa ponte é feita, e como esses elementos são utilizados no momento da criação dos trabalhos.

O processo de desenvolvimento de espetáculos também é algo que está ainda longe de estar claro, já que o treinamento levantou algumas questões, mas não conseguiu responder a todas as perguntas.

WORKSHOP

“La Voz como Actor en Escena”

Teatro de los Andes

Local: Sede do LUME - Barão Geraldo/Campinas

Ministrante: Lucas Achirico Espinoza

Período: 02/02/2010 a 10/02/2010

O workshop “La voz como Actor en Escena”, ministrado por um dos atores do grupo boliviano Teatro de los Andes, Lucas Achirico Espinoza, aconteceu no período de 2 a 10 de fevereiro de 2010, em Barão Geraldo, como convidado do LUME.

Esse trabalho tem como base a pesquisa vocal realizada dentro do grupo boliviano, e esses estudos partem da idéia de que a voz é um ator na cena, como se funcionasse como um companheiro dentro do jogo cênico – segundo Lucas Achirico, a voz tem um papel próprio. Assim, a idéia seria colocar essa voz em jogo com o corpo, a fim de que se pesquise que tipo de reverberação ocorre a partir dessas relações.

Achirico acredita que, para tanto, é necessário um treinamento específico com base em um trabalho individual, centrado na descoberta das possibilidades de cada um; em um segundo momento, o foco está no individual em relação ao coletivo, e como essa nova situação dá outras vazões para o trabalho vocal.

O workshop se dividiu em cinco partes:

1. Aquecimento
2. Respiração: controle da entrada e saída de ar
3. Aquecimento vocal
4. Prática individual
5. Prática coletiva

Diariamente, esses exercícios eram realizados e, ao longo de dez dias, foram se desenvolvendo num crescendo, ou seja: no começo, eles eram bem longos e cansativos, com repetições infinitas. Nos dias seguintes, foram ficando mais rápidos e breves, e outras propostas foram acrescentadas.

Assim, se nos primeiro dias, os participantes eram expostos mais a exercícios técnicos, com um espaço menor para a experimentação pessoal e, com o passar dos dias, os exercícios técnicos passaram a ser feitos numa primeira hora, pra dar mais tempo a todo um trabalho de pesquisa individual mais longa, e de um contato maior dessa pesquisa individual com o coletivo.

1. Aquecimento

O mesmo exercício de coordenação motora era realizado todos os dias: eram dois passos à frente, e dois passos atrás, onde se pontuavam os calcanhares e a ponta dos dedos dos pés. Com a base em movimento, os braços entravam em ação realizando movimentos diversos, por exemplo, palmas, golpes ao peito, ou nas coxas, entre outros. Com o passar do tempo, começou a emissão de palavras. Eram realizadas variações dos movimentos entre as pessoas, mas sempre em conjunto, respeitando o ritmo criado pelo passos dos pés. Segundo Achirico, o importante é estar atento ao que se está fazendo, mas não se deixar ensimesmar, não se esquecer da relação com o outro.

2. Respiração

Este trabalho propunha uma sensibilização do diafragma e da capacidade respiratória: esse processo foi num crescendo, até todo o grupo conseguir, no final do curso, estar manipulando a saída e a entrada de ar por longos períodos.

Na atividade seguinte, cada um dos participantes tentava alcançar tons médios, baixos e altos, controlando essa saída/entrada de ar, mas com um

detalhe: essa emissão de sons tinha que ser feita no volume mais baixo possível, quase inaudível.

3. Aquecimento Vocal

O aquecimento passa por exercícios onde são feitas caretas, massagens, dinamização da língua e do diafragma. Em seguida, a emissão de diferentes sons vocais, das vogais a todas as variantes de consoantes. Depois, um exercício onde o som se concentra nos ossos na face, a fim de se alcançar o maior volume possível.

4. Prática Individual

Neste momento, cada participante, que já havia previamente trazido um pequeno texto decorado, passa a praticá-lo nas diferentes variações de volume, tom e velocidade. Achirico estimulava os atores a utilizar o corpo, a fim de materializar essa voz. Ele vai passando o tempo todo de pessoa a pessoa, e vai fazendo observações, escutando e indicando o que seria interessante o participante investigar um pouco mais.

5. Prática Coletiva

Na prática coletiva, exercícios diferentes foram feitos:

- No início, o texto era repetido, diversas vezes, para o resto do grupo, variando o volume e a intenção (primeiro, falo para mim mesma, depois para alguém ao meu lado e, em seguida, para uma platéia);
- A segunda proposta: Repetição o texto, sem intervalos, e, a cada passagem, pesquisar uma diferente intenção. Alguns momentos, alguém sentava ao lado e reagia de maneira bem oposta ao que estava sendo dito: segundo Achirico, a intenção é a de observar como essa interação reverbera no uso do texto, e como ele pode ser lido de inúmeras maneiras;

- Na terceira proposta, solicitou-se que cada participante inventasse um gramelô do que seria o som do japonês – aqui, o som deveria se interar com o físico, ou seja, quem seria esse japonês fisicamente para cada um dos atores;
- Na quarta proposta, os atores eram convidados a reagir, tanto na parte vocal quanto física, aos sons de diferentes instrumentos como violão, percussão, etc.;
- A quarta proposta parte de um exercício no espaço, com marcações no chão, no qual cada ator estabeleceu uma trajetória fixa de cinco pontos diferentes, sempre em linhas retas ou diagonais. Vários jogadores eram colocados em cena ao mesmo tempo, e ao cruzarem com o outro, deveriam falar uma palavra que vinha a cabeça. Com o tempo, essa palavra tinha que ser emitida, considerando uma intenção pré-estabelecida por Achirico. Depois, um dos jogadores sentava no centro, e quando algum jogador cruzava com ele, tentava reagir a partir dos estímulos que esse encontro proporcionava. No final, todos os elementos estavam em conjunto: o jogo com o outro, as intenções contraditórias, diferentes maneiras de enfrentar o texto, o gramelô do japonês e os sons de instrumentos.

Alguns pontos que são importantes enfatizar:

- a. O trabalho de coordenação motora, onde há um efeito cumulativo de movimentos, voz e interação com o outro;
- b. Trabalho exaustivo e repetitivo: de acordo com Achirico, a repetição cria algo que fica tão “automatizado” que, com o uso do texto, das diferentes intenções, da relação com o outro, passa a ser um elemento com um potencial orgânico. A técnica, acredita Achirico, tem que ser, primeiro, forçada artificialmente para, em seguida, ser absorvida pelo *performer* a ponto da mente não ser mais o principal, e sim o corpo que age de acordo com os estímulos do jogo. Primeiro, a técnica bem forçada, depois a naturalidade e criatividade, sendo que uma coisa leva à outra;

- c. “Roubar”, tomar dos seus companheiros, pois a influencia do outro sempre vai ser estimulante, e o que você fizer no seu corpo será sempre muito diferente;
- d. Escuta interna através do acúmulo de elementos treinados durante os exercícios;
- e. Escuta externa através do jogo e da relação com os companheiros;
- f. Trabalho de voz que considera as diferentes camadas de leitura de um texto, a relação com o espaço, com o próprio corpo, com os companheiros de cena.

Conclusão

A pergunta que surge após esse contato com a pesquisa do Teatro de los Andes é: em que medida situar a voz como um ator na cena não seria uma maneira de encarar a voz e o corpo como entes individuais, separados? Quais os caminhos para que não haja esta dicotomia? A própria prática dentro do workshop revela que, apesar do discurso ser um pouco ambíguo, o que é realizado em sala de trabalho rumo em direção a uma quebra dessa separação, já que, os exercícios são tão viscerais e articulam tantos elementos ao mesmo tempo em que, analisando o processo, é difícil estabelecer onde estaria essa fronteira.

Ao mesmo tempo, a confrontação da teoria e da prática leva a questionamentos importantes, já que ajuda a localizar a fragilidade, que pode ocorrer muitas vezes, em relação ao modo como se enfrenta, quando se enfrenta, o papel da voz no trabalho do ator

Durante esse contato com o Teatro de los Andes, o que percebi é o quanto não há um interesse em realizar uma pesquisa como a de um laboratório: ou seja, tentar entender mecanismos, denominá-los ou chegar a algum lugar específico.

Achirico afirma o tempo todo que foi aprendendo através do contato com outros profissionais, e que retirou aquilo que o interessava. Por isso, a idéia do “roubar”

como algo positivo, já que, no seu corpo, qualquer coisa que você “roube” se transforma em algo próprio, já que cada corpo é um corpo.

Outra coisa que o grupo reitera é sobre a função do treinamento no trabalho de um ator: nada adiantaria sair da cena, pesquisar, aprofundar-se, se esse processo não resultasse em um espetáculo. Para o Teatro de los Andes, a curiosidade e a busca são elementos importantes, mas, sem o contato com o público, não fariam sentido. Assim, esse parece ser o posicionamento que Cesar Brie passa a buscar depois de sua experiência na Europa.

LABORATORIO ABIERTO INTERNACIONAL: Encuentro Pedagógico con Yuyachkani

Ministrantes: Miguel Rubio, Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Ana Correa, Augusto Casafranca, Amiel Cayo, Julian Vargas.

Local: Yuyachkani, Magdalena del Mar, Lima, Peru.

Período: 31/07 a 08/08/2010

Dia 31/07

Apresentação de dois espetáculos:

“No me toque ese Valse” com Julian Vargas y Rebeca Ralli

“Adiós Ayacucho” com Augusto Casafranca y Ana Correa

Dia 01/08

O dia começa com a apresentação dos participantes que se inscreveram no laboratório: a idéia era que cada se apresentasse através de uma cena, uma performance, um canto, palavras, etc. Deveríamos falar de nossa relação com o teatro.

CONFERÊNCIA: “Grupo, Memória y Frontera” com Miguel Rubio, diretor

Durante a conferência, alguns temas essenciais na trajetória do grupo serviram como base para reflexão: cultura de grupo, criação coletiva, migração. O foco central foi o de enfatizar o Yuyachkani como resultado de diversas migrações. Sendo que o sentido dessa migração está na possibilidade do trânsito, da busca, do estar numa fronteira. E essa movimentação se deu pelo grupo e seus integrantes desde a relação com seu país, até migrações pessoais em busca de seu trabalho, de suas questões íntimas, a relação com o teatro, e com os mestres, etc.

Essa migração é importante, segundo Rubio, pois a idéia é de inventar um teatro que seja necessário para eles como artistas, cidadãos, indivíduos.

De acordo com o diretor, o Yuyachkani não tem um método, e sim uma atitude perante seu trabalho, e essa atitude se resume no fato de que, para o grupo, o mais importante são as perguntas que surgem ao longo do tempo, e como cada um dos integrantes se relacionam com elas.

AÇÃO CÊNICA: “Confesiones” com Ana Correa

Essa ação cênica, como o grupo define esse tipo de trabalho dos atores que fica entre o espetáculo e o testemunho, é sobre as percepções pessoais do processo de dar vida à diferentes personagens ao longo de sua carreira. Ana Correa fala sobre viagem: de sair da sala de ensaio, passar por diversas experiências e voltar à mesma sala de ensaio, e a partir desse momento, materializar as questões que surgem através do treinamento e da criação.

A atriz fala da experiência de não navegar em águas seguras, mas de se colocar na fronteira, disponibilizando-se, correndo riscos, experimentando. Toda sua trajetória é marcada por essa necessidade.

Dia 02/08

TREINAMENTO COLETIVO:

Durante toda a semana, houve um treinamento, em jejum, às 7 horas da manhã. O treinamento misturou exercícios de Tai Chi, com um grande foco na respiração, precisão, fluidez, energia, centro de força, velocidade, diferentes níveis, direções, relação com o espaço e com o outro.

DEMONSTRAÇÃO DE TRABALHO: “Ejercícios Matinales” com Rebeca Ralli

Esse trabalho demonstra a construção da partitura da atriz Rebeca Ralli no espetáculo “El Ultimo Ensayo”. Rubio vai desmontando a partitura, ao lado da atriz, e realiza variações ao propor novos estímulos a fim de que outras descobertas sejam realizadas. Esses estímulos podem vir através da música, de figurinos distintos, diferentes textos, ou até mesmo, através das variações de velocidade e das diversas possibilidades de relação com o espaço. Segundo o diretor, há o ator codificado e há aquele que trabalha a partir do que olha, sente, percebe. Para Rubio, o Yuyachkani busca o meio termo, já que com base num treinamento, os atores trabalham sobre suas dificuldades e sensibilidades.

EXERCÍCIO sobre “Retorno” com Julian Vargas e Augusto Casafranca.

Esse foi um exercício proposto pelo diretor em cima do trabalho dos atores para essa peça montada nos anos 90. O trabalho consistia nos atores apresentarem um trecho do espetáculo, mas aqui, totalmente voltados para o texto, sem figurinos, e com total neutralidade na fala e gestos. Foi uma experimentação.

CONFERÊNCIA: “Reflexiones sobre Teatralidad y Fiesta” com Miguel Rubio

A conferência aborda o tema das formas teatrais que não se reduzem ao texto. As festas tradicionais andinas são um vasto campo de exploração e pesquisa sobre a teatralidade para o Yuyachkani.

O ponto central da conferência foi o afirmar que o contato do grupo com as raízes de seu país não significa um desejo de recriar um passado, mas de estabelecer um diálogo com outra época. Várias máscaras de festas tradicionais de diferentes regiões do Peru foram mostradas.

DEMONSTRAÇÃO DE TRABALHO: “El Actor que Danza” com Amiel Cayo

Amiel Cayo é o ator do grupo que pesquisa as danças populares das diferentes regiões do Peru. São festas religiosas nas quais as pessoas saem nas ruas e trazem consigo uma grande variedade de rituais, máscaras e costumes.

Cayo faz uma releitura dessas danças, aprendidas quando o ator ainda era criança, a partir dos princípios da Antropologia Teatral: energia, peso, oposição equilíbrio.

Para o ator, a dança é uma expressão extra-cotidiana: por essa razão, seria possível desconstruí-la a partir desses princípios e utilizá-la como treinamento para o ator.

AÇÃO CÊNICA: “Ente Sonoro” com Julian Vargas.

Julian Vargas é o integrante do grupo que pesquisa uma pesquisa musical aprofundada. Ele traz para o grupo a questão do ritmo através de instrumentos de percussão. Nesta demonstração, o ator fala de sua relação desde a infância com a música e, a partir da composição rítmica, Vargas cria um espaço de diálogo entre ação, musicalidade, silêncio, personagem e corpo.

DEMONSTRAÇÃO DE TRABALHO: “Antígona” de Teresa Ralli

Nessa apresentação, Ralli fala sobre a razão de ter escolhido montar um clássico, e como esse texto se relaciona com a situação de milhares de mulheres, filhas, mães, irmãs de desaparecidos políticos no Peru.

Ralli vai dissecando o processo, da descoberta das diferentes formas e vozes dos diversos personagens da peça (já que se trata de um solo da atriz), da relação com os objetos, da dramaturgia do figurino, do texto, etc.

O que ficou claro é que muito do que foi estudado, ou utilizado no treinamento veio das necessidades que foram surgindo ao longo do processo. Então desde estudar teatro não, ou estudar pinturas de artes plásticas foram fatos que surgiram ao longo do desenvolvimento criativo da peça, e não algo pré-estabelecido.

Segundo Teresa Ralli, há momentos em que depois de muito estudo e pesquisa nada aparece, e é exatamente nesse momento, que algo verdadeiro surge. Segundo a atriz, já que o mais frágil do ator está em lidar com os seus próprios fantasmas.

Dia 03/08

TREINAMENTO COLETIVO:

DEMONSTRAÇÃO DE TRABALHO: “No me toque esse valse” com Julian Vargas e Rebeca Ralli

O ponto central colocado pelos atores é o da importância da partitura e de que há uma história secreta em cada fragmento dela. A idéia é construir o trabalho com as sensações, mas o público não precisa saber disso, e sim agir de maneira ativa, completando o que assiste a partir de suas próprias experiências e pontos de vista. Os atores constroem a partir de suas subjetividades em relação ao entorno, e se tornam fontes de criação – ao expectador/interlocutor são dadas “pistas” a serem completadas.

DEMONSTRAÇÃO DE TRABALHO: “Cuerpo Ausente” com Augusto Casafranca

O dilema desse trabalho foi o de como materializar a história de um indivíduo que havia sido dado como desaparecido durante a guerra, e que volta para pedir ao presidente, em praça pública, para que dê conta de seu corpo, a fim de ser enterrado. Como encontrar um personagem cujo corpo não está lá.

A pesquisa mergulhou nas tradições peruanas de máscaras, objetos, danças e figurinos, e foi a partir daí que diferentes possibilidades foram descobertas. Segundo o ator, a pergunta principal que norteou essa pesquisa não foi “por que” e sim “pra que”, já que essa última é teatral, contém uma dramaturgia. Os “por que(s)” se perdem com o tempo, segundo Miguel Rubio.

DEMONSTRAÇÃO DE TRABALHO: “La Rebelión de los Objetos” com Ana Correa

O trabalho começa com uma investigação da relação do corpo do ator com os objetos, considerando peso, textura, forma, diferentes dinâmicas, movimentações e maneiras de manipular. A idéia é combinar os objetos com diferentes estados emocionais, a fim de que a técnica desapareça e sobressaia a sensibilidade.

WORKSHOP: “Danzas” com Amiel Cayo

Aprendizado das diferentes danças populares e religiosas do Peru, e de como esse material pode ser utilizado como treinamento no trabalho do ator.

WORKSHOP: “Uso de La Máscara” com Augusto Casafranca

Introdução ao uso da máscara, em relação ao figurino, corpo, voz, etc. Muitos dos participantes tiveram sua primeira oportunidade de usar uma máscara, e entender o quão complexo é o seu estudo, durante a oficina.

Dia 04/08

TREINAMENTO COLETIVO:

WORKSHOP: “Voz y Cuerpo” com Teresa Ralli e “Explorando a Voz” com Rebeca Ralli

Curso no qual a integração entre voz e corpo é experimentada, através do trabalho baseado na respiração do Tai-Chi, da exploração da palavra e da consciência de que a voz revela nossos estados interiores, carências e valores.

WORKSHOP: “El ritmo como hacedor de La acción en el espacio” com Julian Vargas

Comunicar-se através do ritmo, dos instrumentos musicais, do canto, da musicalidade do corpo, lidando com temas como energia, conexão com o grupo, memória e trabalho coletivo. Tivemos a oportunidade de tocar instrumentos de percussão, dançar e cantar, utilizando todos esses elementos como forma de comunicação e expressão.

WORKSHOP: “Danzas” com Amiel Cayo

WORKSHOP: “Uso de La Máscara” com Augusto Casafranca

Dia 05/08

TREINAMENTO COLETIVO:

WORKSHOP: “Voz y Cuerpo” com Teresa Ralli e “Explorando a Voz’ com Rebeca Ralli

WORKSHOP: “El ritmo como hacedor de la acción en el espacio” com Julián Vargas

WORKSHOP: “Uso dramático de los objetos” com Ana Correa

Como explorar os objetos além do seu uso cotidiano, criar partituras e colocar tudo isso em jogo. Colocamos em prática elementos que foram apresentados na demonstração de trabalho feita anteriormente. Trabalhamos com uma cadeira, um bastão e diversas peças de figurino.

Dias 06/08

TREINAMENTO COLETIVO:

WORKSHOP: “Voz y Cuerpo” com Teresa Ralli e “Explorando a Voz’ com Rebeca Ralli

WORKSHOP: “El ritmo como hacedor de la acción en el espacio” com Julián Vargas

WORKSHOP: “Uso dramático de los objetos” com Ana Correa

Dias 07 e 08/08

LABORATÓRIO ABERTO

O dia todo foi dedicado a uma única atividade. Um laboratório aberto com o diretor Miguel Rubio nas quais todas as experiências vividas e durante a semana puderam ser colocadas em prática. Fomos divididos em 3 grupos: atores, diretores e observadores e uma pequena cena foi criada com a intervenção dos 3 grupos, cada um em sua função.

Conclusão

A partir de toda essa experiência há alguns pontos que sobressaíram e dizem muito sobre a pesquisa do Yuyachkani ao longo desses 40 anos:

- Criação deve sempre começar do neutro, do pequeno, do olhar, da relação com o outro
- O ator pode utilizar objetos, figurinos, música, etc., como estímulos para a criação, mas tem que ser capaz de se libertar de tudo isso, e voltar ao início, do zero, do neutro, do pequeno
- Ao diretor não interessa as motivações interiores dos atores na hora da criação: o importante é que haja um jogo entre as motivações dos atores e do diretor e que essa relação seja fonte de criação
- Dentro de um grupo, o ator também tem que saber ser um expectador: tem que saber olhar os companheiros, prestar atenção ao processo do outro e saber complementar com sua presença e jogo
- A fragmentação interessa ao grupo, pois estão interessados em um expectador/interlocutor que não consome mas sim constrói junto com os atores

- A criação pode começar de diversos materiais: tema, texto, objetos, improvisações, etc. Durante o trabalho, o ator é estimulado de diferentes maneiras, e traz à tona seus impulsos internos, sua história, suas motivações e experimenta, durante o jogo, uma gama de possibilidades
- Acumulação Sensível: o ator vai “colhendo” material ao longo de uma vida, não só ao longo de um processo criativo. Na hora do jogo, ele deixa que essas coisas aflorem, sem censura. O papel do diretor é o de selecionar, não baseado em personagens, mas em qualidades de energia e presença

Nas palavras de Miguel Rubio, o teatro não é um cânone único que vai se reproduzindo mimeticamente. Você precisa construir o teatro que é necessário para você como indivíduo, como artista.

A participação neste Laboratório Aberto foi fundamental para esta pesquisa, já que tive a oportunidade de experimentar no meu corpo quais são os conceitos que norteiam a pesquisa do Yuyachkani. Além disso, através das conferências e demonstrações, uma vasta discussão, não só o trabalho do grupo, mas sobre o teatro, o trabalho e a ética do ator, foi realizada.

WORKSHOPS:

“A Presença do Ator” – Ministrado por Carlos Simioni

“O Corpo como Fronteira” – Ministrado por Renato Ferracini

LUME

Local: FILTE 2010 – Festival Latinoamericano de Teatro da Bahia

Período: 09/09 a 12/09/2010

Participação: Observadora

Particpei dos workshops citados acima como observadora. Como já havia feito uma oficina no LUME em 2009, decidi que seria interessante observar a relação do grupo e dos participantes, com certa distancia. Os workshops duraram apenas quatro dias e ocorreram na parte da manhã (Simioni) e à tarde (Ferracini), no mesmo período, em Salvador, durante o FILTE.

O que resolvi ressaltar sobre minha observação foram os seguintes pontos:

1. Ética de trabalho
2. Dinâmica das aulas
3. Breve descrição do workshop
4. Conclusão

1. Ética de trabalho

O que ficou muito claro é que, apesar de trabalharem os mesmos princípios, os dois atores têm uma maneira muito diferente de ministrar suas oficinas. Mas o que há em comum é uma preocupação muito grande com a ética de trabalho. Logo no início, eles já deixam bem claro que ninguém iria aprender muita coisa, em termos “técnicos”, em apenas quatro dias: qualquer aprendizado do ator exige disciplina, comprometimento e, principalmente, tempo. Então, qual seria a função dessa oficina nessa situação? Segundo Simioni, aquela experiência seria a oportunidade de plantar algumas sementes, compartilhar um modo de trabalho, mostrar como eles desenvolvem seu teatro dentro do LUME.

Os atores estão ali para compartilhar uma “atitude” em relação ao ofício: ao longo da oficina, o que se percebe é que, o trabalho desenvolvido exige grande paciência e disponibilidade, pois não parece ser nada fácil - não só pela questão do cansaço físico, mas pela abertura que cada indivíduo precisa estar disposto a fim de fazer suas descobertas. E quais seriam essas descobertas? Cada um poderá dizer de acordo com sua própria experiência, já que não parece existir o “certo” ou o “errado”, mas sim sua própria maneira de materializar aqueles princípios apresentados. Ferracini fala em “potencializar singularidades”: o que se nota sobre esse discurso é que, ao longo de todo o trabalho, ele vai provocando os alunos a fim de estimulá-los, instigando o desejo da investigação e apontando possíveis caminhos. Durante as horas de workshop, a frase que mais se ouve é “tudo que você fizer está certo”.

Os dois atores trabalharam com exercícios que levaram os alunos a experimentar extremos, não só em termos de cansaço, mas de investigação também. Simioni fala em “sofrimento”: quem tem prazer é o espectador; o ator precisa sofrer muito para, depois de muito tempo, poder também compartilhar esse prazer com o público. Simioni deixa claro que tudo que acontece na sala de ensaio precisa ficar ali, para não haver nem dispersão de energia, muito menos uma banalização do que é realizado: afinal de contas, ele está compartilhando seus segredos de trabalho, e isso é sagrado, não no sentido religioso, mas no sentido do respeito.

2. Dinâmica das aulas

Os atores avisaram, desde o início, sobre a disciplina em relação ao horário e o fato de que faltas ou atrasos não seriam tolerados. Nem todas as pessoas conseguiram seguir à risca essas regras que, podem até parecer simples, mas que, depois de dias e mais dias, vão ficando cada vez mais difíceis de serem respeitadas. Isso acontece, possivelmente, devido à repetição: o trabalho proposto além de ser dolorido fisicamente, é delicado psicologicamente, já que um processo de busca pode ser, por vezes, bastante frustrante. Ainda mais quando não está muito claro o que se está procurando. Se Simioni fala muito durante as aulas, e inicia cada encontro com todos sentados dando um pequeno depoimento de como

foi sua experiência no dia anterior; Ferracini conduz uma aula mais silenciosa, com diferentes tipos de música interferindo de vez em quando durante os exercícios. A conversa não é permitida, a idéia é que não se fale na sala de ensaio, mas essa regra nem sempre é seguida também. A conversa final só ocorreu no último dia, quando em roda, todos deram seus testemunhos sobre o que havia ocorrido durante aqueles quatro dias.

3. Breve descrição do workshop

Nas aulas de Simioni, basicamente houve um trabalho com os seguintes pontos;

- a. *Koshi*: aprender a andar a partir da bacia, joelhos levemente dobrados, planta do pé no chão;
- b. Todos os movimentos são realizados com uma consciência a partir da barriga;
- c. Acionar a musculatura interna: crescendo, expandindo, diminuindo, esticando – caso contrário, os movimentos tornam-se vazios.

Todo o trabalho esteve em torno desses três pontos; cada exercício precisava ser realizado a partir da consciência do *koshi*, da barriga e da musculatura sempre expandida. Segundo Simioni, é quando se experimenta trabalhar com essa musculatura em um estado modificado, expandido, que o ator consegue aprender sobre si mesmo, a partir das dificuldades que vão surgindo.

Já Ferracini estabeleceu um trabalho não tradicional em relação ao energético: aqui, as pessoas se dedicaram muito mais á exercícios isométricos: sem muita repetição, mais estáticos, onde partes mais profundas da musculatura seriam acionadas.

A maioria dos exercícios foram realizados em duplas e percebe-se que muitos deles foram extraídos do *yoga* e do *pilates*. Ferracini afirma que mais importante é o processo e não, necessariamente, o objetivo final - já que é, durante o processo que se trabalha com os limites, na fronteira.

Depois que toda a base é fortalecida e ativada, durante mais ou menos umas duas horas, os alunos passam para uma segunda fase, onde há uma interação entre o quadril e a coluna. Aqui, todos começam a “dançar” a energia construída na

primeira fase, e essa dança é realizada de diferentes formas, com a utilização de inúmeras imagens. Ferracini usa metáforas como “dançar internamente de maneira lenta com vibração rápida”, “deixe a coluna vibrar microscopicamente, enquanto o olhar se expande no espaço”, “dance muito rápido por dentro, mas não mostre nada por fora”, “carregar o trabalho pelo espaço lento, suave, para baixo, para frente”, “mesmo parado, continue o movimento até o fim, expandindo”, etc. No meio dessas imagens, ele vai pedindo para que os alunos “liguem/desliguem”: mesmo que não esteja muito bem claro o que isso significa, é evidente que, observando, percebe-se que algo está acontecendo.

4. Conclusão

O primeiro fato que notei durante esse período foi como os integrantes do LUME trabalham de maneiras muito diferentes idéias bastante parecidas: mesmo o discurso, se em relação à disciplina é bastante parecido, em sala de ensaio, as dinâmicas são muito diversas. Depois de anos de trabalho coletivo, fica evidente que cada ator pegou aquilo que mais interessava e aprofundou da sua maneira. Como já havia dito na primeira parte, nota-se que, muito mais que uma série de exercícios, o mais importante é a ética em relação ao ofício: o comprometimento com a pesquisa, a disposição para entrar em sala de ensaio por horas, mesmo que o processo seja frustrante e cansativo. O nível de comprometimento parece tamanho que, mesmo os mais interessados, nem sempre conseguem dar conta da rigidez em relação ao comportamento em sala de ensaio. Pois, trata-se de um trabalho de concentração muito grande, que muitas vezes não dá espaço para nenhum tipo de descontração. Mas, ao mesmo tempo, é impressionante perceber que, mesmo não seguindo tudo tão à risca, ao final de horas de suor, as pessoas acessam canais muito diferentes – e isso fica evidente para quem está assistindo. Levando em consideração que a maioria dos alunos, alguns, atores profissionais, não conheciam bem o trabalho do LUME ou não haviam nem sequer lido seus livros ou visto seus espetáculos, houve uma interação interessante – pois se não estavam “endeusando”, ao mesmo tempo, estavam todos muito disponíveis para aquilo que eles não tinham a mínima idéia do que aconteceria.

Mas, apesar de Ferracini insistir em dizer que o que ele estava mostrando não era a única forma de se fazer teatro, mas a forma que *e/le* fazia, muitos dos alunos/atores se sentiram bastante instigados a encontrar um meio de prosseguir com o trabalho depois no dia a dia. Muito da conversa final foi sobre esse assunto. Devo dizer que a primeira vez que fiz um workshop do LUME, o “Treinamento Físico para o Ator”, a sensação foi a mesma, um misto de ansiedade e frustração, como se eu tivesse descoberto algo e não pudesse dar continuidade naquilo. Realmente, o que se percebe é que:

- o trabalho só funciona em grupo;
- é preciso haver uma condução muito precisa de todo o processo;
- não adianta imitar os exercícios, é preciso bastante disponibilidade para não fazer tudo “pela metade”.

Para mim, o que ficou como experiência é que se trata de uma série de “bons conselhos” - termo que o próprio Eugenio Barba gosta de utilizar - mas que, durante o processo, torna-se sedutor o suficiente para que se tenha a impressão que essa seria a única maneira de se fazer teatro, de se adquirir “presença”, mesmo que não se saiba muito bem o que isso significa. Mas penso que essa “sedução” não venha de uma atitude dos atores do grupo especificamente: deduzo que venha do fato de que a pesquisa do LUME, quer desafios concordem ou não, está muito bem fundamentada em anos de experimento, tentativa e erro. E essa pedagogia carrega esse peso.

Mesmo que, logo depois, perceba-se, como foi o meu caso, que o mundo é muito mais vasto que isso, penso que, como já foi dito, um dos elementos mais sólidos do LUME, e talvez esse seja, afinal, o seu legado, é mesmo a ética de trabalho. Pois, independente do tipo de teatro que se faça, essa postura seria fundamental para um ator que pretenda manter uma relação instigante com o próprio ofício.

Resenha

PEÇA

Hecho en Peru

(Teatro Vila Velha, Salvador, BA – 18/09/2010)

FILTE



Hecho en Peru é um exemplo, entre os trabalhos mais recentes do Yuyachkani, que materializa as experimentações fronteiriças que o grupo se propôs na época do final da guerra suja no Peru.

Se o grupo já falava em “cholificação” em relação às suas pesquisas, foi nesta peça que eles radicalizaram a proposta: se o corpo dos atores havia no passado servido de suporte aos corpos de desaparecidos, mutilados, ou até mesmo daqueles que foram enterrados clandestinamente, o Yuyachkani chega aos anos 2000 com uma reflexão diferente:

“Si nuestros actores buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo, concreto, material, desprovido de toda metáfora.” (RUBIO, 2008:37)

Assim, em *Hecho en Peru*, a “cholificação” inicia-se na necessidade de cada um dos atores sobre suas relações como indivíduos e o seu entorno. A partir disso, essa idéia se amplia e chega até a necessidade do grupo em criar um vínculo com outras manifestações artísticas que tomam conta das ruas do país no final da guerra: como, por exemplo, as *performances* urbanas, o trabalho dos artistas plásticos, o circo, etc.

Ileana Dieguez enxerga nas obras realizadas pelo Yuyachkani, nesse período, a possibilidade de reler o conceito de liminaridade proposto por Victor Turner (1974):

“Em meus escritos mais recentes, tentava demarcar o liminar como essa zona transdisciplinar em que se cruzam o teatro, a *performance*, as artes visuais, o acionismo. E embora associasse o liminar com a experiência do exílio, o desterritorializado, o mutável e transitório, o processual e inconcluso, o presentacional mais que o representacional, nas análises práticas do tema eu estava ainda demasiado fascinada pelos abstracionismos teóricos.

Se algo aprendi, confirmei, experienciei (*através do contato com o Yuyachkani*) é o liminar como situação, como maneira de estar simultaneamente na vida e na arte, como espaço em que se misturam a condição humana e a social, o indivíduo e seu entorno; como lugar de travessia em nós mesmos e em direção aos outros; como ação da presença num meio de práticas representacionais. O fronteiro me seduz por sua real condição de risco, de exposição, de transgressão, de fragilidade, contágio e vírus.” (DIEGUEZ 2008:29)

Partindo da reflexão de Diegues sobre o fronteiroço e a transgressão, em *Hecho em Peru*, o Yuyachkani, além de realizar um cruzamento entre as instalações plásticas, a *performance* e o teatro, coloca o corpo do ator lado a lado a uma série de objetos que carregam em si um peso tão grande quanto a presença física dos atores. O corpo é um dos elementos que ajudam a reconstruir a memória de uma nação, em meio a um amontoado de fragmentos constituídos por fotos, peças de roupas, máscaras, objetos, imagens em vídeo, etc.

O corpo do ator é uma espécie de suporte, junto a todos os objetos da cena, de toda uma memória coletiva. Ali, tudo se reveste de uma importância não hierárquica, pois tudo se funde para se conformar em uma experiência para o espectador.



Ao adentrar o teatro, a primeira impressão que surge é a que estamos entrando em um “infernhinho”, com direito a letreiros coloridos e uma música ensurdecadora.

Não há uma divisão entre palco e platéia, mas seis vitrines dispostas, três de cada lado, frente a frente. No largo corredor que se forma ao meio, o espectador passeia e escolhe onde parar. Tudo ocorre simultaneamente, sendo que, por conta disso, uma imagem ou som contamina o que está acontecendo na vitrine ao lado. Instalação, quermesse, zoológico, *peep show*... São muitas as conotações que vem à mente.

Cada uma das vitrines tem um título: “El Dorado: The Original Peruvian Native”, com Amiel Cayo mostrando o índio, ou melhor, o “cholo” que chega à cidade grande e é alçado à categoria de “exótico”. Essa foi a instalação que mais me ative, talvez por ser uma das mais irônicas e bem humoradas. Cayo vai se despindo das roupas de “homem da cidade” até chegar a nudez dos índios, mas neste caso, o corpo do nativo vira um objeto que se expõe como se estivesse num clube de *striptease*. Em seguida, o ator veste uma máscara de diabo, para, ao mendigar dinheiro com uma mão, ironizar o espectador com a outra.

Outra instalação marcante foi “La Madre Pátria” da atriz Rebeca Ralli: a pátria peruana vestida de gueixa, cantando antigos boleros, trocando de roupa na frente do espectador, ao mesmo tempo em que toma o microfone, de tempos em tempos, para dar notícias sobre o ex-presidente Fujimori ou fofocas de celebridades, como a gravidez de Penélope Cruz.

Ana Correa está na vitrine “Pielés de Mujer”: a atriz realiza uma reflexão, através de um marcante trabalho corporal e sua interação com objetos e imagens projetadas, sobre todos esses anos de conflito nos quais o corpo da mulher representou momentos de dolorosa sobrevivência dentro da história recente peruana. Em “El Asesor”, Julian Vargas parodia muitos políticos corruptos através da figura de Vladimiro Montesinos, principal assessor do ex-presidente Fujimori; enquanto Teresa Ralli traz a vitrine “La Mano Poderosa”, com imagens de líderes políticos raivosos, água, adagas, autoflagelo e flores: tudo em nome de refletir sobre a questão da crença e da religião no Peru.



Augusto Casafranca está na vitrine “Desembarque” onde mostra a questão das migrações: em um aparente saguão de aeroporto, onde há um painel informando sobre o número de exilados peruanos no mundo, o ator faz sua mala, sem esquecer-se de levar consigo objetos típicos reconhecíveis de seu país, como por exemplo, a lhama, lembranças de Machu Pichu, e o Pisco, bebida tradicional peruana.

A reação do público é também bastante fragmentada: alguns tiram fotos como se estivessem perante um produto exótico, ou como se estivessem levando lembranças de uma viagem; uns se detêm apenas em uma vitrine, outros vão de um lado para o outro, alguns observam o conjunto das vitrines de longe, e há inclusive aqueles que conversam entre si ou até no celular.

Essa liberdade é dada ao espectador, ou seja, ele escolhe como vai se portar ou o que vai fazer, sendo que uma coisa é certa: a fim de acompanhar o que o grupo propõe, o público precisa recriar, a sua maneira, a partir de seus referenciais o que é apresentado. É o espectador que escolhe como dialogar com aquilo que está sendo exposto na sua frente. Aliás, tão interessante quanto a própria peça é

observar como o público reage. Para Ileana Dieguez, as experiências recentes do Yuyachkani partem de:



“(...) um questionamento de sua maneira de estar na vida, como outro modo de acompanhar e participar do processo coletivo de reconstrução da memória que o país tem vivido nesses últimos anos. A busca de novas linguagens sintetizada em *Hecho en Peru* foi um complexo diálogo com um entorno que cotidianamente apelava à teatralização de sua gesticulação política.” (DIEGUEZ, 2008:30)

Essa busca por outras linguagens nasceria da necessidade de refletir em cena uma realidade tão complexa e permeada por questionamentos como a de um país recém saído de uma guerra, ainda tentando entender o significado de tudo o que aconteceu. Não se pode esquecer que a população ficou no meio de um conflito entre partes que se diziam representar aquilo que eles acreditavam ser o melhor para o país: como resultado, de um lado o Sendero Luminoso acreditando que para acabar com a violência do capitalismo na vida dos trabalhadores, só utilizando mais violência ainda; e um governo que, ao tentar reprimir essa violência, utiliza-se de meios mais desastrosos ainda.

“Se vivemos numa realidade que sofre cada vez mais intervenção, que nos mostra tudo como desencaixado, uma realidade surrealista e patética, o teatro se torna estéril, pequeno.”¹²⁵

A busca pelo fronteiroço, pela “cholificação” em *Hecho en Peru*, revela uma tentativa do Yuyachkani de experimentar outras maneiras de se olhar e se posicionar sobre o que estava acontecendo em seu entorno. Assim, a incursão pelas fronteiras vai de encontro com a necessidade de pensar uma realidade que não pode mais continuar “sendo abordada a partir dos cenários tradicionais e nem observada da comodidade de uma poltrona de teatro” (DIEGUEZ, 2008:30). Então, o cruzamento é muito mais que estético – é uma experiência que mescla, que “cholifica” o indivíduo, o cidadão, o ator, o profissional, etc., em uma experiência que abre a possibilidade do próprio público participar, enriquecer e complementar esse território.

¹²⁵ Teresa Ralli, atriz fundadora do Yuyachkani falando com Ileana DIEGUEZ (2008:30)

Entrevistas

YUYACHKANI: Ana Correa

Local: Centro Cultural São Paulo, SP.

Data: 05/05/2009

As diferentes fases do grupo nestes 40 anos de existência

A origem do grupo está ligada ao desejo de se construir um teatro peruano, tínhamos uma crítica ao teatro de autor que se fazia no momento, sentíamos que era um teatro importado que não dialogava com o público peruano e também sentíamos que as salas teatrais tinham muito pouco espectadores e nós queríamos chegar num público maior. Sentíamos que tínhamos que construir esse público e construir espetáculos diferentes para outros espaços, conquistar um novo espectador.

Então essa etapa está muito ligada a nossa militância política. Inicialmente, nós militávamos em partidos políticos de esquerda e sentíamos que o teatro era nossa maneira de militar. No entanto, conforme passaram os anos, fomos nos dando conta que o teatro se servia de uma linguagem de um trabalho forte... Inicialmente, nosso trabalho estava um pouco como a serviço da agitação e da propaganda, mas entramos em um debate interno sobre forma e conteúdo... Então se realmente queríamos optar pelo teatro, nós teríamos que ser bons e nossos espetáculos teriam que ir mais além de uma proposta de buscar uma conscientização. Então, mais ou menos a partir daí, decidimos nos dedicar ao teatro em tempo completo: isso é algo interessante, essa primeira etapa de agitação e propaganda... A maioria era estudante e vivíamos na casa dos pais. Então era um pouco como militância de estudantes.

E já quando nós, a partir do ano de 1983, começamos a casar, saímos da universidade - não terminamos de estudar - e decidimos que iríamos fazer teatro em tempo completo, profissionalizado... Entramos em um momento em que nós dissemos que se iríamos fazer teatro, teríamos que buscar um diálogo entre forma e conteúdo, e que já não exista essa oposição... A não ser buscar que os atores do grupo conquistassem uma qualidade... Então entramos nessa segunda etapa, vamos chamar de etapa, mas nós não dissemos conscientemente que iríamos

iniciar outro momento. Mas, esse momento, falamos muito desse ator e atriz múltiplo. Então decidimos dedicar tempo integral à investigação do trabalho do ator: corpo, voz, instrumentos musicais, máscaras com os cantos... É uma etapa onde construímos... Então nessa etapa, construímos o talento - pessoalmente porque não me considero uma atriz talentosa, e sim uma atriz trabalhadora. Construí meu talento pouco a pouco: reconhecer suas limitações e estabelecer um plano estratégico de trabalhar essas limitações, de lutar contra essas limitações.

Então decidimos que o teatro que teríamos que fazer era em espaços abertos, que havíamos que conquistar um novo espectador: então nós necessitávamos da máscara, da voz, do vestuário, porque não haveria uma cenografia, um teatro, o público não estaria sentado, não se apagariam as luzes, ninguém veria um telão. E fomos atuar nas quadras esportivas, colégios, pátios, praças, igrejas. Então essa etapa é muito importante.

Sinto que nesse momento o Yuyachkani tinha uma reflexão e uma aproximação com as ciências sociais. Desde o começo temos uma relação muito forte com historiadores, antropólogos, economistas, por causa da nossa militância... Então essa militância cria essa relação com os cientistas sociais... Pode haver todo esse trabalho de investigação que o grupo realizou para entender a sua sociedade, e sentir através do seu trabalho artístico que tema iria trabalhar.

Então essa etapa eu considero como uma etapa de conquista de um novo espectador. Nessa busca, trabalhamos com o público campesino, porque em toda a primeira etapa, trabalhamos muito com trabalhadores, bairros pobres, organizações de esquerda; mas vimos uma necessidade de uma relação muito grande com o campesinato, com os setores mais pobres no país, e passamos a buscar dentro desse ator múltiplo nossas razões pessoais.

Por exemplo, meus pais nasceram em Lima, mas minhas avós são indígenas, são migrantes, então começo a construir uma ponte com os avós, com uma família ancestral e isso acontece com todos.

Nessa etapa, decidimos deixarmos adotar cada um por uma determinada cultura do país. Por um lado, eu havia nascido em Lima, havia escutado muito música *criolla*, afroperuana... Eu sentia que precisava conquistar e descobrir a cultura das

avós, a cultura andina, mas por outro lado sentia o impulso da cultura *criolla*, afroperuana.

Então criamos uma obra muito importante nessa época que se chama *Os Músicos Ambulantes*: é uma obra de 27 anos que seguimos fazendo... É uma adaptação do conto dos “Músicos de Bremen” e também utilizamos a versão de Chico Buarque. Assim, dialogamos com a cultura do nosso país, fizemos uma terceira versão, a peruana: um cachorro pobre da costa norte, uma galinha senhora negra, um burro jovem indígena, uma gata juvenzinha de mais ou menos 16 anos.

Começamos a cantar a diversidade, a pluralidade cultural, o multilinguístico que é nosso país... Pegamos uma frase de Jose Maria Arguedas, que foi muito importante para nós: ele disse que no Peru todo homem e mulher, não embrutecidos pelo egoísmo, poderiam viver felizes em todas as partes. Então nós no grupo sentíamos felizes em todas as partes.

Então chegou um momento que devíamos incentivar o crescimento pessoal de cada um - se na etapa anterior, fazíamos todos tudo, não tínhamos um coordenador, pensávamos que deveríamos ler as mesmas obras, ter a mesma discussão... Foi uma etapa que aprendemos a tocar os mesmos instrumentos, treinar juntos, todos tinham que ter a mesma utopia...

Mas, nessa segunda etapa, demos conta que na medida em que se déssemos importância para o crescimento individual, mantendo a crítica, iríamos conseguir que o grupo crescesse e se enriquecesse tal como dizia Jose Maria Arguedas, onde poderíamos viver felizes em todas as partes.

Arguedas havia falado do Peru como um país rico, frente à proposta de outros historiadores que estabeleciam que para ser uma nação, deveríamos ter uma mesma língua, mesma, raça, mesma história, mesmo passado – mas Arguedas disse não, nós somos muitas línguas, muitas raças... Então somos caóticos na nossa formação, um país rico; então demos conta de que era importante que cada um de nós, para crescer, adotasse uma cultura nacional.

Então é uma fase muito rica, porque está aí a base do trabalho do treinamento vocal, corporal: conquista de uma técnica que nos fortaleceu a fim de buscarmos esse novo teatro.

Depois entramos num outro momento quando já se declara a guerra abertamente, onde sentíamos que era importante que a esse crescimento técnico, político, deveria haver uma busca por um crescimento em nível da humanidade. Foi a época onde desaparecem muitos partidos políticos de esquerda... As Forças Armadas e o Sendero Luminoso eliminaram toda uma geração de dirigentes de trabalhadores camponeses, bairros populares... Toda uma geração de direção no país foi eliminada e a esquerda entra em crise total. Nós vimos desaparecer, ao longo da história do grupo, todos os partidos políticos de esquerda divididos em mil, e se havíamos deixado essa militância partidária, no entanto, sentíamos ser seguidores de uma militância grupal, mantendo os princípios de um trabalho coletivo, mas com nosso desejo de crescimento de cada um dos indivíduos.

Então sentíamos que entramos num momento que era importante renovar as utopias, era importante frente à crise, morte, não ter medo da crise... Sabíamos, por nossas experiências teatrais, que frente ao momento terrível, de obscuridade... Esse momento anunciava o nascimento de algo novo.

É um pouco o que Miguel (Rubio, diretor do grupo) disse: a cada crise, foi surgindo a necessidade de uma nova técnica... Então começamos a falar do ator integral que deveria ter também, como cidadão, uma opinião como ser humano... Como renovar as utopias num momento onde não havia as utopias... As utopias caíram... Como renovar nossa militância? Construir e seguir com a construção de um país mais democrático.

Essa vem a ser uma etapa onde incentivamos o laboratório, o crescimento humano e também demos espaço para a espiritualidade que havia sido negada nos primeiros anos. Porque a militância de esquerda se colocava como agnóstica... Havíamos depreciado a espiritualidade... Então voltamos a integrar e sentir que somos esse corpo... Esse ser com um lado espiritual riquíssimo. Então aparece o trabalho das mulheres do grupo - as mulheres sentiram a necessidade de nos conhecermos. No grupo, a idéia foi rechaçada, criticada pelos companheiros homens do grupo, pois eles diziam: "você são fortes, você são dirigentes, por que se querem juntar? Força não lhes falta".

Então, não se tratava de buscar a fortaleza, mas havia uma série de elementos de ser mulher que precisávamos buscar.

Nós nos juntamos e começamos a fazer oficinas com outras mulheres - fizemos contato com o projeto Magdalena (*The Magdalena Project*, dirigido por Julia Varley, atriz, Odin Teatret); uma série de atrizes europeias estupendas que se reúnem nesse espaço buscando mais que um discurso feminista, buscando, a partir de seus trabalhos, ampliar outras sensibilidades. Sentíamos instintivamente que era importante juntarmos e criarmos um espetáculo das mulheres: *A Primeira Cena*.

Nossa não militância política toma outra matriz no trabalho das mulheres porque, em plena guerra, começamos a trabalhar com as mulheres que foram violadas, com as mães dos desaparecidos, dos seqüestrados... Começamos a dar oficinas. Nessa etapa, começamos a descobrir uma série de exercícios que haviam nos servido para o trabalho de criação, mas posto dentro no contexto dessas mulheres juntas tinha outro sentido...

Depois de toda essa etapa, o Yuyachkani cria espetáculos dando a palavra aos mortos, aos desaparecidos, aos seqüestrados; é uma longa etapa que sentíamos que termina com a criação da Comissão de Verdade e Reconciliação no Peru em 2002.

Essa comissão dá um enfoque sobre o que foi a violência extrema no país: assim se descobre algo que é tremendo, os grandes abismos sociais que perduram na sociedade peruana, racismo, discriminação aos indígenas... A existência de cidadãos de primeira e segunda categoria... Em torno de 70% dos mortos, do total de 70 mil, são indígenas... Nunca pensamos isso, sempre pensamos que grande maioria era de estudantes universitários, dos estados do interior do país, mas não...

E a Comissão faz audições publicas onde as pessoas testemunham e dão conta do que lhes aconteceu. É um momento muito importante para a história do país e para a história do Yuyachkani, porque, nesse momento, nossos personagens deixam de ser, para dar a voz aos verdadeiros testemunhantes... Assim, entramos em outra etapa onde o Yuyachkani está próximo de completar 40 anos e toma

parte na historia do país onde viveu tanto, onde viu tantos grupos morrerem, tantas organizações feministas, partidos políticos, ONGs, escolas... Vimos muita gente da nossa geração ir para a guerra, trabalhar em diferentes universidades... De repente você se dá conta que também é parte da historia do país.

Então começamos a nos olhar e indagar qual o espaço do Yuyachkani... Porque nós, durante os mais de 20 anos de guerra, fomos como oráculos deles, de nossa gente que morria e era seqüestrada... As nossas mulheres que foram violadas agora podem falar... Depois da Comissão estão buscando os fatos, para que haja uma reconciliação. Então, estamos vivendo um país com dor e que, todavia, não conseguiu a justiça - um país enfermo onde há milhões de jovens que participaram da guerra, que estiveram nas Forças Armadas, ou grupos armados que se dissolveram... Estavam fora e hoje aumentaram enormemente a violência familiar: aparecem mulheres mortas dentro de malas, abriu-se um grande espaço para o trafico de meninas... A gente do norte que caiu na violência, que se juntou ao narcotráfico... Há mulheres violadas que criaram seus filhos rechaçados pela comunidade, acusadas de mentirosas...

Então agora é um momento em Lima que há muitos espetáculos *clown*, cômico... Espetáculos que se compram no estrangeiro, montam e há um publico consumidor que não quer pensar, só divertir-se... Então começamos a falar de um espectador interlocutor, frente a esse publico consumidor.

Nós estamos propondo um espectador interlocutor onde os espetáculos que criamos, nós devolvemos a liberdade ao espectador de poder selecionar o que vê e poder completar o que damos.

Não temos que dar tudo ao espectador - cremos que estamos nesse momento novo construindo esse espaço onde há que se construïrem novos espetáculos... Onde, nesses 20 anos, o tema fundamental foi da violência política do país, a memória... Agora, como construir de outra maneira? Com essa nossa presença... O último espetáculo mostrou isso... Mostra este trânsito, de voltarmos a olhar a nós mesmos para que surja um novo momento. Sinto que estamos em trânsito.

Sobre a sobrevivência na época da guerra

Compramos uma casa muito antiga, faz mais ou menos 29 anos, num bairro antigo: treinamos, trabalhamos - saímos para a rua para atuar, para outros espaços também, pois sentíamos que necessitávamos apenas de uma casa.

Nos primeiros anos de guerra, começamos a ter problemas em sair, então vendemos a casa e compramos uma que era o dobro do tamanho, mais antiga ainda, mas que nos permitia construir na parte de trás um teatro. Então, pouco a pouco, no primeiro ano de guerra, buscando a solidariedade de muita gente, fizemos um galpão grande, múltiplo, com galerias - não pensávamos numa sala teatral convencional.

Há espetáculos nossos que fazemos que colocamos galerias, há espetáculos que as pessoas andam ou colocamos as galerias aqui e ali. Criamos um espetáculo múltiplo que se pode utilizar de muitas maneiras...Tivemos que começar a criar espetáculos para esse espaço , pois era muito difícil sair, difícil chegar até o interior do país. Essa nova etapa, esse espaço que a guerra nos coloca... Surge a necessidade de criar espetáculos de um ou dois ou três atores.. Era muito difícil com todo o grupo.

Houve um momento da guerra que tivemos que hipotecar a casa para podermos viver - e também nos demos conta que a única coisa que podia nos proteger do desaparecimento era sermos muito bons. Que a crítica de direita poderia discordar com o tema do espetáculo, mas não poderiam criticar a qualidade artística do grupo.

Foi muito importante durante a guerra ser muito bons, e também aceitar participar de festivais e mandar informações da crítica internacional sobre Yuyachkani – então, fortalecemos muito os vínculos culturais com os países fora de Peru, e creio que esse foi um dos elementos que nos ajudou muito... Pois tanto o Sendero quanto as Forças Armadas respeitaram a vida do Yuyachkani. Tivemos nossos telefones grampeados, ameaças, perseguição das Forças Armadas... Casais de namorados que paravam em frente de porta do grupo... No entanto, não se seqüestra e não se elimina ninguém do grupo.

A guerra nos coloca essa necessidade de criar uma comunicação com o inconsciente do público... Cada vez os espetáculos do grupo buscam uma maior

complexidade para poder atravessar a censura que existia no país - recorremos ao mito, à lenda, ao canto, à música, a outro tipo de dramaturgia; tínhamos que inventar muitas maneiras de dialogar com os espectadores. Então, recentemente, faz dois anos, conseguimos levantar a hipoteca... Quase perdemos a casa. Foi um ano muito difícil, no entanto, com a solidariedade de muitos grupos de teatro, quando o grupo completou 35 anos, fizemos uma campanha para levantar a hipoteca. Conseguimos a solidariedade de grupos de teatro de todo mundo e nos ajudaram a levantar a hipoteca.

Somos uma associação cultural registrada e assim colocamos a casa como pertencente à associação cultural. Então, isso também dá uma receita e todo somos membros da associação e todos nós decidimos sobre a casa, as coisas, etc.

Nós todos trabalhamos com outras coisas, somos professores de teatro fora da casa. Eu ensino na universidade católica, workshops treinamento. Convidam-nos para fazer trabalhos com jovens, workshops. Cada um no grupo tem outras fontes; nossa fonte não está somente no grupo porque o grupo mesmo tem que criar recursos para produzir os espetáculos e para que a casa sobreviva.

Conseguimos sobreviver, pois não sobrevivemos do grupo.

Terceiro Teatro

Nós sentimos, em primeiro lugar, que toda nossa formação está na origem da dramaturgia peruana e latinoamericana; sinto-me herdeira do Arena de São Paulo, de Augusto Boal, La Candelária do mestre Santiago Garcia, da experiência do Grupo Galpão de Atahualpa del Cioppo - então o Yuyachkani toma muito do teatro latinoamericano. Em toda nossa origem, foi fundamental o teatro latinoamericano por um lado, e por outro lado, a grande fonte foi Brecht. Então, aí nos construímos como grupo de teatro, como coletivo de criação, valorizando o que era mais importante, ou seja, a obra que queríamos criar não estava escrita, não havia dramaturgos; que a dramaturgia que queríamos não poderia ser somente literária, pois nosso povo canta, dança usa máscaras, tem festas populares - a dramaturgia

do Yuyachkani não poderia ser só uma literária. Então, sinto-me herdeira do teatro latinoamericano, foi o primeiro que conheci, o primeiro que estudei.

Escutamos Santiago Garcia; fomos atrás de Atahualpa Del cioppo, quando ele estava exilado no México; Augusto Boal viveu no Peru por muitos anos.

Então, primeiramente, o Yuyachkani tem essa formação. Mas há um instante, num segundo momento, a partir dos anos 80, nós conhecemos o movimento do Terceiro Teatro de Eugenio Barba e os grupos ao redor de Grotowski.

Inicialmente, tivemos um choque muito forte, fomos ao primeiro Ayacucho (*Tercer Encuentro de Tercer Teatro* em 1978) e fomos parte da oposição, porque não entendíamos a necessidade que eles sentiam, como grupos europeus, de se admirar a Ásia, da construção de um teatro eurasiático, dessa fala da cultura de ator - atores que se formavam no teatro da Índia, de máscaras de Bali, mas com danças andinas, capoeira... Então, não entendíamos e nos preocupamos muito que muitos grupos latinoamericanos se esquecessem das nossas raízes riquíssimas e comessem a imitar esse teatro que víamos como híbrido.

No entanto, reconhecemos que os princípios para desenvolvimento do trabalho em nível do corpo e voz eram fundamentais, importantíssimos.

Grotowski e Barba aportam trabalhos científicos... Ficamos muito amigos, mas sempre tivemos claro que tínhamos que pegar os princípios, não imitar, mas *cholificar-los*.

A palavra *cholo* nasce como um termo sobre o índio que ia para a cidade... Ele não era um índio, pois vivia na cidade, se não era um índio, era *cholo*.

Ao longo dos anos de imigração em Lima, a palavra *cholo* se inverteu, pois significa fortaleza: onde está seu índio? Agora ele tem uma nova sabedoria, pois já conquistou a cidade também, mas ainda mantém raízes fortes.

Então, pegamos essa idéia e começamos a falar em *cholificar*: pegar um princípio e torná-lo próprio, com sua postura, sua língua, história, tema, país.

Então, nós estabelecemos um diálogo muito aberto e de muita amizade, muito agradecimento a Barba e Grotowski - como eles sistematizaram esse trabalho de ator e entregaram de uma maneira tão aberta, com a quantidade de publicações e

demonstrações. Então, também eu sinto que dentro da minha formação está o aporte *barbiano* e *grotowskiano*. Então também considero como parte minha.

Era como o baile que dançamos no final (da peça *El Último Ensayo*): dançávamos agarrados, juntos - aqui tenho todas minhas raízes, peruanas e latinoamericanas, e aqui tenho todo o universal, o europeu, asiático... Não tenho mais como algo híbrido, pois aprendi a entender o lado híbrido e roubar o melhor da globalização. Se a globalização te revolta e te mata, se tu não estás com suas raízes se tu não tens aceitado tuas raízes...

Então, há gente que, de repente, por causa da rigorosidade do trabalho do treinamento corporal, vocal, tem o Yuyachkani como parte do Terceiro Teatro - e pela profunda amizade e admiração que temos para com o mestre do Odin Teatret, Grotowski... Mas dentro da minha história também está Antunes Filho, ele tem sido importantíssimo para nós.

Depois de ter treinado rigorosamente o princípios da Antropologia Teatral conhecemos Antunes em Cuba - Miguel teve a oportunidade de participar de um workshop e conhecer todo o princípio do desequilíbrio de Antunes. Também nos sentimos herdeiros do mestre Antunes Filho. Então, não se trata de encarcerar os grupos: creio que somos também seres humanos, não est tudo fechado... O ser humano segue crescendo... Há uma frase importante no grupo, dizemos que somos principiantes com experiência – então, somos abertos para seguir um laboratório de investigação. Então é ampla a quantidade de mestras e mestres que temos.

Não estou falando das mulheres agora, pois foram os homens que escreveram – mas é essa a importância do projeto Magdalena que nós estamos envolvidas: ele estabelece a necessidade das mulheres começarem a escrever... Começamos a socializar nossas experiências.

Então, eu creio que, dependendo da maneira que se olhe para o Yuyachkani, as pessoas verão um grupo de folclore, um grupo de dança; outros dirão que somos do Terceiro Teatro; outros dirão que somos da dramaturgia latinoamericana... Então acredito que Yuyachkani bebe as fontes e *cholifica*: faz com isso o que acha necessário.

Legado

Para um jovem: quanto ao ofício, o mais importante é que ele/ela pode construir seu talento com disciplina e perseverança.

Creio também que é importante na necessidade de se manter um espectador interlocutor, e se você sente que seu espectador não está, busque. Ajude a construir também.

Eu creio que Yuyachkani encontrou seu aporte em suas raízes, creio que Yuyachkani é a expressão de uma grande diversidade. Creio que permanecer dentro de um grupo, um coletivo, não significa matar os indivíduos; senão, pelo contrário, incentivar profundamente as diferenças e enraizá-las.

Creio que isso é um legado para a América Latina. E a perseverança: não ter medo das crises, seguir e perseverar. Creio que é a perseverança, buscar suas raízes e, a partir disso, poder beber todo tipo de água, poder beber de todas as raças e culturas.

Porque somos isso também.

YUYACHKANI: Debora Correa

Local: Centro Cultural São Paulo, SP.

Data: 06/05/2009

Formação

(sobre o trabalho com mulheres vítimas da violência da guerra)

Dentro do grupo, temos diferentes áreas e temos a área de teatro comunitário, onde trabalhamos com crianças e jovens, em como o teatro pode ser um meio e não um fim. Quando trabalhamos com atores, trabalhamos com a técnica, a voz, o treinamento, a máscara.

E como esse mesmo trabalho pode ser adaptado, levado à gente comum que não vão ser atores, mas como o teatro se converte numa ferramenta que cura, como a arte pode ser cura, e como libera sua voz, corpo, mente e imaginação. E como pessoas comuns não vão poder fazer isto, então, com as ferramentas da arte, podemos brindar as pessoas com amor, harmonia, paz, cura espiritual.

E com essa premissa, trabalhar a arte como elemento de cura da mente, corpo, espírito, trabalhamos com algumas instituições que trabalham com mulheres. Em Lima, trabalhamos com muitas instituições que trabalham com mulheres. Há também advogadas e psicólogas, porque nesses trabalhos, feridas, corações e mentes são abertos; é importante ter um apoio psicológico. Então as psicólogas apóiam e reforçam, e esse trabalho abre uma janela, pois as mulheres podem ver a vida de outra maneira. Esse trabalho é uma ferramenta a mais, pois elas vêm todo o trabalho jurídico, e os psicólogos, a depressão, as doenças. Essa é uma ferramenta a mais que vai ajudar a curar a dor, uma cura espiritual.

Pesquisas Pessoais

Desde que entrei o grupo sempre trabalhou com máscaras; nosso povo tem muita tradição, com cultura, dança e festas folclóricas. Temos aproximadamente 700 máscaras com sua própria história e dança, e temos amigos que pesquisam

máscaras no mundo: eles se surpreendem em encontrar no Peru tanta diversidade.

Então sempre gostei e tenho uma demonstração de trabalho sobre isto. E partir desse trabalho fui encontrando uma metodologia, uma técnica de chegar a máscara. Desenvolvi um workshop com o uso da máscara, com treinamento; também aprendi de outras culturas, como a Commedia Dell'arte.

Fizemos workshops com vários mestres e encontramos uma técnica própria. Usamos personagens peruanos, comicos andinos; trabalhamos o corpo, voz, improvisação. A tradição afroperuana nos ajuda a trabalhar outro tipo, pois cada máscara tem um tipo de personalidade. E o treinamento da dança é muito acrobático.

Dentro do grupo cada ator pesquisa algo diferente: Teresa e Rebeca Ralli, a voz; Julian Vargas, a música; Ana Correa, objetos; Amiel Cayo, a dança e eu, as máscaras. Mas aprendemos tudo com todo mundo.

Mestres

Aprendemos de muitos mestres: de Grotowski, Barba, Santiago Garcia, criação coletiva, teatro japonês.

Somos autodidatas e aprendemos de muitos mestres e de nossa cultura, que é muito rica e variada. Aprendemos de nosso povo, danças, história, elaboração de figurinos e máscara. E à parte disso, Tai Chi tibetano: Isso nos deu outro treinamento, sobre o lado suave da energia.

Legado

Nosso legado é: cada um buscar sua própria cultura, na riqueza de seus povos para encontrar força, porque a técnica se aprende, da Europa ou da Ásia. Usamos uma palavra: “cholificar”, mistura, pois tomamos dessas técnicas.

Técnica você encontra em qualquer parte do mundo, mas sua riqueza cultural, só vai encontrar na sua origem, sua identidade. Se você tem uma identidade forte, solida, terá uma auto-estima forte e vai poder recorrer ao teu povo. Quanto mais

local, mas universal você se converte, pois vai encontrar essa profundidade, e as pessoas vão perceber que o que faz é sincero e verdadeiro.

Esse é o aporte que damos, mais do que uma técnica, mas apropriar-se do que é seu, pegar as técnicas e transformá-las em suas, no seu próprio estilo.

YUYACHKANI: Augusto Casafranca

Local: Centro Cultural São Paulo, SP.

Data: 06/05/2009

Sobreviver na época da guerra

Não suspendemos nossas atividades, nosso contato com o público, apesar de todas as dificuldades que poderiam existir. Sempre estávamos presentes no cenário, sempre tivemos um ponto de vista sobre a política, arte, cultura, sobre os temas que nos tocam.

Situação Financeira

Não vivemos de teatro, sobrevivemos com o teatro - então buscamos muitas maneiras, temporadas, difusão da nossa obra, viagens dentro e fora do país, vínculos com outros grupos, cada um é um criador, temos muitos trabalhos.

Há momentos que temos que optar por trabalho ou teatro, então procuramos harmonizar e colocar vida e teatro no mesmo espaço.

Terceiro Teatro

Independentemente de nossa vontade de aceitar ou não esse termo, Terceiro Teatro é uma opção de teatro. Não é a nossa, temos uma maneira distinta de conceber uma teatralidade, a partir de nossa opção, de nossos elementos, de identificação nacional.

Somos do Peru, somos de distintas partes, lugares do país; então como tal, obedecemos a nossas fontes de cultura. Temos uma relação democrática com aportes da cultura do Terceiro Teatro, de intercâmbio, aprendizagem mútua, que nos ensinou uma síntese de uma proposta Euroasiana.

Também temos relação com o teatro de nosso país, uma nação em formação, que tem muitas nacionalidades. Trabalhamos nossa própria identidade.

A existência de um grupo de teatro quem determina é cada grupo, cada organismo; cada núcleo de atividade, de reflexão teatral, nasce com autonomia.

Mas essa autonomia evidentemente precisa ir crescendo, desenvolvendo-se e nesse crescimento aparecem conceitos, como o do Terceiro Teatro, que nos ajudam também - seria injusto negar que nos abrem uma porta importante para a afirmação dos nossos próprios elementos. Mas o conceito mesmo de organização, solidariedade, de aprendizagem seguimos nossas próprias fontes culturais. Creio que a cultura andina tem elementos de solidariedade e reciprocidade; creio que o conhecimento e o reconhecimento das nossas próprias fontes culturais são bases suficiente para podermos construir com autonomia uma capacidade de diálogo com qualquer cultura teatral no mundo.

Teatro e Política

Assumimos o direito ao pão e á beleza, como dizia José Maria Arguedas, buscando o direito à invenção e ao diálogo: um diálogo inteligente e provocador com o público, não uma missa para curas, mas uma relação dignificante, que possa estabelecer outra maneira de entender a relação de um público não passivo; queremos interlocutores, com os quais possamos dialogar, discutir, conversar. Não queremos mostrar coisas acabadas, pois isso não é verdade. O teatro não vai solucionar nenhum problema, o teatro vai falar de problemas existentes e memórias que temos alimentar de recordações - já que a memória vazia pode ser presa, instrumento de sistema, da dominação

Somos como uma caixa de ressonância do que acontece no país, queremos apresentar mais de um ponto de vista, Não queremos fazer um teatro imediatista.

Ator

Pensamos na construção de um ator múltiplo, que tenha consciência de sua própria identidade, origem e cultura; que tem consciência da sociedade, elementos, da política, da arte, ideologia, da sua tradição.

É importante, porque em tempos de hegemonia e globalização, temos que cuidar de nossa identidade, temos que ser autênticos.

TEATRO DE LOS ANDES: Lucas Achirico

Local: Núcleo Interdisciplinas de Pesquisas Teatrais – LUME, Barão Geraldo, São Paulo.

Data: 08/02/2010

Começo do grupo

Comecei com música, ainda estava na escola, antes da universidade, viajando por diferentes cidades, e aí conheci Naíra Gonzalez e Cesar Brie (*diretor e fundador do grupo*). Eles me convidaram para fazer uma oficina. Isso foi fevereiro de 1992.

A gente se encontrou em Sucre. Fiz a oficina por três meses, todos os dias à tarde, aberto a gente da universidade, e aos interessados em geral. Conheci outro boliviano Gonzalo Callejas. Eram dois italianos, um espanhol, Cesar e Naira, mais Giampaolo Nalli, que veio a se tornar administrador do grupo.

Começamos já trabalhando entre nós, e entre junho e julho, tínhamos o primeiro espetáculo (*Cólon, 1992*). Descobri naquele momento o teatro, pois a Bolívia não tinha um teatro profissional no sentido que ninguém vivia de teatro. Havia somente teatro popular que era conhecido e que eu não gostava.

Teatro Boliviano

Entre 1960 e 70, há experiências de grupo. Em *El Tonto Del Pueblo*¹²⁶, Cesar Brie tem um artigo sobre chilenos que fizeram uma experiência: era um grupo de uma comunidade indígena que fazia teatro.

Foi um escândalo porque indígenas não podiam entrar em certos lugares. Continuaram fazendo experiências, mas depois do golpe político tiveram que parar. Houve outra experiência, nos anos 70 e 80, e o grupo chegou a ter uma casa, eles imprimiam textos de teatro, faziam espetáculos e viajavam por centros mineiros.

Mas essas experiências eram muito adiantadas para a Bolívia. Houve um tempo de teatro popular, em algumas cidades com alguns poetas representativos e alguns escritos de teatro.

¹²⁶ Revista publicada pelo grupo entre 1995 e 2000. Foram publicadas cinco edições.

Os primeiros trabalhos

Quando começamos, só o teatro popular era conhecido, de cabaré, piadas, sketches. Mas nem todos tinham acesso a esse tipo de teatro. Quando começamos, começamos com uma forma de fazer teatro que não era conhecida. No começo, tínhamos poucos espetáculos.

Cesar achava que o primeiro espetáculo tinha que ser satírico, cômico: *Cólon* foi traduzido por Cesar de um escrito italiano.

Trabalhamos em escolas para que os jovens comessem a admirar o teatro. Agora são eles que seguem o Teatro de los Andes.

A última vez em La Paz, 90% da platéia estava lotada um mês antes, a peça era *La Odisséia*. Ganhamos público, esse era nosso objetivo, criar público para um teatro não conhecido.

A idéia era fazer espetáculos que podiam viajar. Depois de *Colon*, fizemos *Ubu* (1994): era um corredor, com público dos dois lados. Facilitou, pois pudemos trabalhar em quadras de basquete, fizemos esse espetáculo para que não houvesse limites.

Em *Colon*, tínhamos uma historieta. Em *Ubu*, Cesar pegou muitas coisas, pegou de todos os *Ubús* que existem, e como falava de poder, na Bolívia, fazia pouco tempo que havia acabado o regime militar.

A Bolívia teve muitos presidentes militares, muitos tão desastrosos que não dá nem pra acreditar. Cesar pegou essas histórias, as mais absurdas, buscou e juntou coisas que mais interessava, e nós fizemos as cenas.

Nas primeiras vezes, Cesar dizia o que deveríamos fazer, e depois de dois dias, não conseguíamos nos entendíamos. No terceiro, quarto dia, dissemos: “então faça você mesmo!”.

Então ele entendeu, deu pra nós o libreto e dizia somente como pensava a cena espacialmente. Trazíamos material, e ele propunha, mudava etc. Tínhamos também a idéia de chegar às comunidades, aonde grupos de teatro não chegavam.

Identidade Boliviana?

Las Abarcas del Tiempo (1995) é a coisa mais boliviana que fizemos. Pegamos figuras, temas, personagens bem bolivianos

Queríamos tomar um tema boliviano. Cesar nos propôs isto, e nosso grupo normalmente, quando uma proposta não é aceita, é necessário que se apresente uma contraproposta; isso é em todas as coisas, é uma regra. Cesar propôs e ali começamos a buscar material sobre mitos.

Encontramos o mito do Dia dos Mortos; contam, num povo pequeno perto donde moramos, há uma tradição: morto volta, no Dia dos Mortos. O melhor amigo se veste com as coisas do morto e volta, come, saúda, passa o dia e volta. Foi desse modo que fizemos esse espetáculo.

Agora, uma questão é dizer a *minha* identidade, outra é que nós trabalhamos sobre a parte artística. Nós, como bolivianos, não tínhamos muita experiência. Aquilo que queríamos falar é sobre um jesuíta que morreu, um mártir que trabalhou muito sobre a Bolívia. O outro é um poeta alcoólatra, soldado desconhecido que a Bolívia tem.

E ali queríamos falar também os mitos andinos. Nós descobríamos o teatro, a forma como fazer as coisas e eles (*os outros integrantes não bolivianos*) utilizavam as coisas que sabiam a partir desse material. Então o diálogo era nesse momento enquanto trabalhávamos.

Buscamos e cremos numa ética de trabalho. Eu não creio que em algum momento, houve no Teatro de los Andes algo tipo “sou boliviano”, “sou italiano”, etc.

Mais que uma questão de nacionalidade, eu acho que um grupo tem que ter diálogo: isso é muito bom, podemos dialogar.

Eu acho que nunca pegamos a cultura boliviana como estudo. Não tínhamos esse objetivo. Queríamos fazer teatro e nos aprofundar, assim como eles (*os integrantes não bolivianos*) que vinham com um trabalho em busca de algo mais autoral.

Ali podia entrar qualquer coisa. Nunca dissemos “vamos agora estudar aquela comunidade. As coisas aconteceram por conta do contato.

Cesar Brie na Bolívia

Primeiro Cesar veio já com uma idéia de ter um grupo na América Latina. Não queria voltar para a Argentina por ter uma cultura muito voltada para Europa, o Chile também... Peru e Columbia tinham guerrilhas. Queria voltar a um lugar na América Latina com uma cultura bem forte.

Quando viu uma máscara boliviana, então casualmente pensou em juntar dinheiro pra ter um espaço, um meio de transporte, mínimo de luzes, etc.

Ele já havia vivido e conhecia outros grupos. Queria que os integrantes tivessem assegurado casa e comida, e pudessem se dedicar ao trabalho.

Sobrevivência

Uma parte já tinha trabalhado na Itália, (Maria Teresa Dal Pero e Emilio Martinez), tinham uma experiência em grupo, todos juntos, com convivência, trabalho. No começo era muito difícil, ninguém nos conhecia, não tínhamos espetáculo.

Pra ir à Itália, hipotecamos toda a estrutura; quando chegamos na Itália, havia a possibilidade do grupo terminar ali, ninguém nos conhecia lá.. Conheciam somente a Cesar. Por sorte, *Colon*, de duas apresentações passou a 30, 40 espetáculos. Dali, começamos a seguir diante.

As coisas foram mudando. Depois de *Las Abarcas del Tiempo*, o grupo mudou, três saíram, fizemos espetáculos pequenos.

Saíram porque era muito difícil, pois não tínhamos dinheiro.

Tudo que ganhávamos entrava numa caixa comum, e tínhamos que, sempre que precisássemos pedir, por exemplo, por sapatos, etc. Depois, num segundo momento, fizemos uma turnê na Europa, e ficamos mais calmos economicamente. Era importante viver em comunidade, pois não tínhamos que pagar aluguel, somente uma pessoa para limpeza e comer, tudo muito básico. O projeto era mais forte que o lado econômico; não pensávamos, só queríamos fazer nossos espetáculos e, sobretudo, isso era para nós a retribuição.

Depois de 1996, demos conta que tínhamos que ter mais cuidado com nosso grupo, pois era muito cansativo fazer turnês. Paramos, fizemos oficinas, viajamos pouco.

Queríamos aprofundar o trabalho com as pessoas, pois as oficinas curtas deixavam as pessoas com vontade de mais e mais. Foi construtiva a formação para as pessoas que a fizeram. Essa é a segunda fase. É um momento mais tranquilo economicamente, e com mais tempo de trabalho. E fizemos espetáculos pequenos.

Política

Sempre houve a questão política, Digamos que o *Ubu* era muito político, *Las Abarcas* também. Era um modo de denúncia. Uma regra para nós: como recordar coisas que com o tempo se perderam.

É uma necessidade do grupo. Por isso decidimos fazer as coisas como fazemos, não temos dinheiro, mas as coisas que você quer dizer é muito mais forte do que querem que você diga. É uma ética. Nós quando tomamos um tema é porque queremos dizer algo disso, uma crítica.

Ilíada, fala de guerra, dos desaparecidos, algo muito forte para o Cesar. Tinha a ver com essa época que estávamos passando, porque foi quando começou a guerra da Yugoslávia. Foi algo forte pra nós, e estivemos na Itália, perto de Yugoslávia, era uma coisa forte para nós e para quem via o espetáculo.

Dificuldades

Chegou um momento no qual o Teatro de los Andes parecia estar num momento crucial, que tínhamos que pensar em muitas coisas. Mas esse projeto era muito mais forte que os problemas.

Em outubro de 2001, tínhamos uma turnê na França. Nossa cenografia tinha que ir por avião, pois estávamos em Miami. Quando ocorreu o problema com as torres gêmeas em Nova Iorque, os aeroportos foram fechados.

Quando chegamos na França, tivemos que comprar coisas, fazer instrumentos em 3 dias, e passamos 3 noites trabalhando, sem conhecer nada... foi muito forte, mas o projeto de fazer teatro era mais forte.

Poderíamos ter cancelado, mas nós como grupo nunca suspendemos um espetáculo. Tínhamos que fazer, pois é parte de nossa história. Depois da *Ilíada*,

queríamos fazer coisas menores. Havia uma limitação, pois não podíamos viajar facilmente. Ai, o grupo abriu portas para projetos pessoais.

Projetos Pessoais dentro do grupo

Se você tem um projeto pessoal, tem que ter um retorno para o grupo. Eu quis fazer *Te duele?*(2007). Eu propus Danuta Zarzyka (esposa de Achirico) como atriz, ela não havia feito espetáculo com o grupo. Eles aceitaram, mas queriam trabalhar em conjunto, buscando material. Teresa dirigiu muitas coisas, mas a montagem foi do Cesar – ele acompanhou todo o processo.

Até agora nos processos pessoais, o grupo sempre intervém. Pesso que tem que ser assim para não haver um desligamentor. Creio nessa forma.

Técnica

Para mim foi um descobrimento. O trabalho de teatro dentro da sala foi novo, muitas coisas me agradaram... Eu tinha 18, 19 anos, mas muitas coisas eu não entendia e com o tempo passei a entender.

Não fiz uma pesquisa, então aquilo que me interessava me servia. Treinamos em grupo. Tínhamos treinamento físico e vocal pela manhã e, à tarde, improvisações, busca de imagens e materiais. Cesar guiava.

Cesar nos ensinou diferentes coisas, estilos de movimentos, giros, saltos, aberturas, fechaduras, acrobacia.

Buscamos fazer muita coisa improvisando, fluindo, sem pensar, dar vida a isso. Era uma forma de criação, muito técnica no início, mas muito criativa... Até cansativo e chato quando não estávamos conectados.

Aprendemos a ser mais precisos. Criamos uma linguagem pessoal entre nós, é uma coisa pessoal. Eram muitas coisas as que trabalhávamos... E vocalmente, tínhamos técnicas, os ressonadores, os bloqueios, diferentes timbres, volume vocal; e depois um trabalho sobre o texto, como falar... E cantar, era outra forma de trabalhar a voz.

Boa parte do que trabalhávamos, Cesar trouxe. Emilio e Teresa já tinham um treinamento, então pegamos muitas coisas deles. Então, fomos mesclando.

Fizemos intercâmbios com bailarinos clássicos, contemporâneos. O que nos interessa, pegávamos a fim de alcançar essa fluidez... ou até mesmo para um espetáculo específico, e assim íamos acrescentando.

Mas a base da ética de trabalho começou nesse primeiro momento. No teatro, temos que repetir e repetir para entender. Temos exercícios de repetição, mas temos exercícios de improvisação.

Treinamento

O treinamento é fundamental, para o ator como qualquer outro trabalho, por exemplo, no esporte, um músico... o ator tem que trabalhar dupla, triplamente se quiser ser músico, falar bem e cantar.

O teatro que fazemos é com poucos efeitos, é uma escolha. Mas no contexto da Bolívia, não é fácil fazer coisas grandes. Somos obrigados a inventar o que é bom e rico... eu acho que esse é um trabalho do ator: fazer com que o público consiga imaginar.

O treinamento é a ferramenta. Porque se um ator decide fazer um teatro que explore a voz, o corpo, então tem que trabalhar. Outros trabalhos também têm diferentes tipos de treinamento, depende de que tipo de teatro, de escolha. Quem faz teatro tem que ter a capacidade de escolher. Todos os teatros são bons e chegam ao mesmo ponto por caminhos diferentes.

Mas acho que o treinamento pode ser uma faca de dois gumes. O treinamento tem que ter um fim, um espetáculo, treinamento pelo treinamento não tem objetivos. O resultado para um ator é fazer um espetáculo. Pra mim treinamento é muito útil, mas é aí que vamos definir se faço ou não teatro.

Nós não estudamos, nós fazemos, essa é a diferença, Teoricamente, me considero ignorante, mas na prática talvez não. Não analiso. O que é importante quando trabalho com uma pessoa é escutar e até onde posso ir. O que mais me interessa é ser um aluno que segue aprendendo. Não teorizamos, fazemos o que necessitamos fazer, coisas que gostamos ao longo do tempo.

Gostaria um dia de fazer um livro que poderia servir aos outros. Considero-me um ignorante teoricamente.

Odin Teatret

Não fizemos nunca um intercambio como grupo, mas Iben¹²⁷ veio nos visitar. Nós nos encontramos em diferentes festivais. Nós nos conhecemos, mas nunca tivemos um encontro.

Terceiro Teatro

É uma pergunta problemática. Porque conheço grupos de Terceiro Teatro que dão muita importância ao treinamento, e qualquer coisa que fazem tem uma explicação.

Eu quero fazer uma obra que toque as pessoas, que faça imaginar, então não me considero do Terceiro Teatro.

Mas o que acho bom é a obsessão pelo trabalho, temos isso também... não temos laboratório para buscar algo, pois sempre buscamos a fim de realizar uma obra. Sempre uma busca para mostrar algo ao público. Nós temos que saber o que fazemos no espetáculo, cada movimento tem um motivo, Mas o mais importante é esse contato com o público. Cremos nesse tipo de teatro de reflexão, crítica, de memória. Acredito que qualquer coisa que vá ao limite vira egoísta. Creio que o Terceiro Teatro tem boas ferramentas, mas tem que saber como utilizar tudo isso. Teatro tem a função de dizer algo.

LUME

Eu admiro a forma, estética, ética. Conhecemos em 1996, eu me lembro de uma demonstração de trabalho... Depois, nós nos encontramos em 2000 em Sucre. Em 2001, por conta da comemoração dos nossos dez anos, nós os convidamos. Ficamos muito amigos, quero fazer um monólogo e gostaria de trabalhar com Simioni.

Criação de Espetáculos

Cada espetáculo é diferente, nós também depois de cada espetáculo, queremos fazer outra coisa para não se repetir; então eu acho que alguns dos nossos

¹²⁷ Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret.

espetáculos partiram de um texto ou tema, e depois outros materiais foram se juntando. *Ilíada*, Cesar reescreveu.

Às vezes, nós improvisamos sobre um tema, depois vem o texto; às vezes, Cesar agrega, outras, a improvisação agrega. Na peça *En Un Sol Amarillo* (2004), foram entrevistas, coisas escritas, testemunhos, material audiovisual. No começo, havia dois atos: um sobre o desastre, o segundo, sobre a corrupção.

Dois anos depois, nós percebemos que havia algo errado, porque havíamos respeitado muito os testemunhos, mas na era artístico; então virou um ato só. Nessa obra que lidamos com a política de modo mais aberto.

Pra mim, não tenho preferência, gosto de buscar material. Texto é texto, material é outra coisa. A parte de criação me interessa.

Legado para a Bolívia e para a América Latina

Acho que nosso legado é o lado mais humano. Temos sempre buscado pessoas generosas para nosso grupo, pois teatro se aprende com muito trabalho, mas a generosidade, a entrega ao trabalho... isso é difícil.

Há muitas diferenças entre as pessoas que fazem teatro por hora ou todos os dias com pouco dinheiro. É o conjunto de pessoas que determina que tipo de arte será feita. Acredito que é a parte humana que deixamos quando as pessoas nos conhecem. Creio na generosidade de se dar, pra mim é isso.

LUME: Renato Ferracini

Local: FILTE, Salvador, BA.

Data: 10/09/2010

O Brasil no contexto da América Latina

O Brasil não se considera latinoamericano – as pessoas negam, pois são politicamente corretas, mas é verdade... festivais como este aqui (FILTE)... existe uma tentativa em São Paulo, uma tentativa de encontro lá na UDESC, pois o Carrera puxa muito mais para esse lado latinoamericano, pois nossos festivais internacionais puxam muito mais pra uma coisa européia e EUA do que nos *hermanos*. Existe uma relação complexa que o Brasil se coloca de fora... mas se for ler textos, politicamente corretos, o país vai estar lá incluído e se incluindo, mas a prática é diferente.

O que você pensa sobre a afirmação abaixo?

Creio que o que define essencialmente o teatro da América latina tem sido a difícil tarefa de encontrar uma expressão própria, ou seja, a invenção de uma linguagem própria. (Raquel Carrió, dramaturga cubana, Teatro Buendía)

Em certa parte essa colocação é certa, mas penso ser genérica, pois qual é o teatro “x” que não busca uma linguagem própria? Qual é o teatro que não busca uma linguagem própria? A não ser que você entenda que o teatro latinoamericano não tenha e esteja buscando e outros tenham, e ela (*Raquel Carrió*) pode estar partindo daí: o teatro americano, europeu, asiático têm, o latinoamericano estaria nessa busca. Ao mesmo tempo, eu penso que não seja tão fácil definir o que seja o teatro latinoamericano, pois é muito complexo, pois são muitas culturas, um hibridismo muito grande em relação ao teatro europeu, que faz com que cada país e grupo busque uma linguagem própria, e como relacionar essas forças de hibridação. O Yuyachkani busca o teatro do Yuyachkani que é muito diferente do

teatro do LUME que é muito diferente dos Teatro de los Andes. Ao mesmo tempo, a questão do teatro latinoamericano não é a definição do que ele é, e nem a definição (*em si*), mas ele está assentado numa questão muito híbrida, de uma miscigenação e as forças/tensões que essas relações geram. Se fossemos definir, o teatro está nessas relações de hibridação culturais, que já existem na própria cultura latinoamericana e nessas relações de forças dessas relações híbridas internas e externas, das influencias externas que esse teatro tem. Se há algum tipo de definição não é o que busca ou onde vai chegar, mas de onde ele parte. Mais partida do que chegada. Essa definição sobre busca é mais de ponta de chegada. Se pensarmos a partir da problematização e das relações de forças híbridas e complexas que esse teatro tem, talvez o que uma seja uma origem, mas de fomento inicial - ele se fomenta nessas relações de força, e aí ele talvez possa achar uma definição... mas como ele parte de uma definição de base, não de chegada, mas de entrada, as definições de chegada serão muito diferenciadas. Pois as pessoas tentam ver assim: “o teatro latino é político”, “teatro que busca uma identidade”, sempre pensando no que busca e nunca olhando para a relação de base que ele tem, quais os problemas que ele parte, pois os problemas que ele parte são os próprios problemas culturais da América Latina que é a relação de hibridação, colonização, neocolonização, influências externas, do medo do colonizado, de ser um colonizado – estamos saindo disso, mais ainda tem. A influência do Barba é grande mas, apesar de respeitar muito o trabalho dele, penso “e se ele fosse latinoamericano? Será que teria essa mesma influencia?” Será que não estamos nessa posição de “somos colonizado e precisamos dessa influencia externa?” São questionamentos. São problemas de base e não definições de ponta.

Sobre o Interculturalismo e o Teatro: Rustom Bharucha fala da importância de se considerar as contradições históricas, já Richard Schechner, e o próprio Eugenio Barba, da importância dos encontros em uma mesma profissão, independente de diferenças culturais. Como inserir a América Latina nesse debate?

Tendo a me colocar numa relação de forças entre essas duas posições. Não acho que possa se resumir de um lado ou outro. Acho que os encontros são atravessados por essas relações históricas, sociais, culturais – que não dá como negar. Os grupos de teatro são tentativas de linhas de fuga, ou seja, não é que fogem, mas assumem essas relações, mas tendem a fazer esses encontros levando em consideração todas as relações de força que a cultura/colonização latinoamericana tem. Os encontros estão aí. O Yuyachkani tem esteticamente uma formação do corpo, do Odin, do Barba, mas isso é retratado através uma visão forte política local, inserção local - essa relação estética não está desvinculada dessa relação política anticolonizadora. Há a busca por uma identidade, mas é nitidamente colocada numa influencia externa muito grande. Até que ponto o encontro do Yuyachkani com o Odin não deu ferramentas para eles trabalharem essas duas relações? O encontro “do Schechner” está trabalhando também uma relação política e cultural muito forte. O Odin deu ferramentas para o Yuyachkani se inserir dentro de um contexto político e estético também. Eles tem todo um trabalho de corpo influenciado pelo Odin, mas a serviço de uma relação política local muito forte - isso dá ao Yuyachkani uma potência muito grande, que não se reduz a nenhuma das duas questões: colonização/encontro.

Pensando no Homi Bhabha: qual é o entre lugar do Yuyachkani, do LUME? Não é o lugar do encontro nem do colonizado. Esse conceito é muito interessante.

Para Eugenio Barba, o que interessa é a identidade profissional, ao invés de se preocupar com a identidade cultural. Como o LUME se posiciona sobre isso?

Utópico do Barba... É como se você tivesse o poder de assumir outra cultura; respeito o Barba, mas tem questões que são quase românticas na Antropologia Teatral... A gente tem uma identidade profissional: a minha vem de Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Grotowski, Decroux, Burnier, Lume, eu.

Essa genealogia profissional é muito forte, e é multicultural, Teoricamente essa linhagem de busca estaria acima dessas relações culturais. Ao mesmo tempo, o LUME está muito inserido na cultura brasileira, latinoamericana... Ao mesmo

tempo em que tem essa influencia, a identidade atravessa essas relações. Não dá pra dizer que a identidade profissional cria uma fuga da identidade cultural. Essas questões estão entremeadas. Elas só acontecem via cultura, história, não dá pra criar outra relação fora disso. A cultura pressiona a identidade profissional, pois lê as pessoas através da sua cultura. Eu leio Stanislavski através das minhas relações. Grotowski também não foi tão preciso a ponto de eu poder dizer ele quis dizer “isso”, porque também estava inscrito dentro de uma cultura e uma historia. Minha cultura de pensamento não vem só da minha cultura do fazer dentro do teatro, vem dos franceses, gregos, etc. Isso também influencia essa identidade profissional. Essa identidade profissional você lê/faz muito influenciado/atravessado pela sua cultura, não faz desvinculado: você é a própria cultura. Minha identidade profissional só existe através das leituras que eu fiz de tudo isso, das ações/exercícios que eu fiz com essas pessoas atravessados pela história/ local que eu estava.

Porque a tua formação e tua leitura dessas pessoas, não só a leitura teórica e o entendimento racional, mas o entendimento do fazer, você só lê essas pessoas mentalmente, racionalmente, corporalmente, inserido dentro de uma cultura, de uma identidade coletiva que te atravessa. Isso faz com que eu crie possibilidades outras, zonas outras que eu posso chamar identidade profissional – ela pode ser outra coisa, mas não desvinculada.

Rustom Bharucha afirma que o interculturalismo seria uma faceta da globalização. O que você pensa sobre isso?

Existe uma relação de poder, mas mesmo um Eugenio Barba, um Odin que se diz tão intercultural... eles também criam uma cultura própria que vem da cultura do Barba que é italiana, mesmo que ele negue, dinamarquesa, mesmo que ele negue, E tudo isso é organizado através dessas relações. Não consigo ver ninguém “up” cultural, não existe isso – o que existe é uma cultura privilegiada que pode dizer “eu posso pegar aqui”, mas no ato de “pegar aqui” já se contamina com a relação que ele tem com o Odin e as relações internas com a Itália, com a Dinamarca.

Pensar que você cria uma cultura extra é de uma ingenuidade um pouco gritante até. Você acha que é possível, que está acontecendo, mas não percebe que isso não é possível, pois você está sendo influenciado mesmo que seja pela cultura local que você criou, do próprio Odin que é uma cultura criada/recriada dentro da história deles.

O Odin não é dinamarquês, italiano: é uma cultura própria, tem uma cultura própria criada através das hibridações de todos os atores que passaram por lá. Ou seja, o Odin não é uma parte, é um exemplo, uma ponta de uma relação de forças que foram criadas em cima dessas relações multi/inter culturais. Não tem o poder de destaque. Não está destacada, está simplesmente colocada como cada uma dessas relações que se coloca com o privilégio, mas na verdade é fruto disso que se acha acima das relações culturais.

Qual seria a identidade do LUME?

Não temos como definir. O Burnier sempre dizia algo bonito para a gente: o LUME não é, o LUME *vai sendo*. E acho que isso tem um pouco a ver com essa relação de não buscar uma identidade, o LUME está sempre em transformação, o LUME é uma transformação. Talvez se a gente fosse radicalizar, vamos definir o LUME: ele é um processo, tem uma relação identitária muito processual. Porque a gente entendeu há muito tempo, por mais contraditório que pareça, o grupo não sobrevive por uma idéia central, um eixo central uma pessoa central, ou qualquer coisa central - o grupo só sobrevive quando você retira o centro e quando assume que ele só existe em função das relações da força e transformação que ele coloca nas relações internas. Não é que existe um eixo e você tem que abrir mão de várias coisas por causa desse eixo - quando você retira o eixo, você tem vários eixos: o ator, a história do grupo, as pessoas que morreram, as que passaram por lá... Todos esses eixos criam relações de força muito dinâmicas e isso faz com o LUME sempre se reconsidere. Percebemos que se abrísssemos mão por causa de um eixo, em algum momento da história, você não suporta mais isso e cai fora. E o grupo não são as pessoas e essas relações que elas criam, mas esse eixo que

muitas vezes é algo abstrato, o eixo é a idéia estética, trabalho que o grupo tem. Se o LUME tem uma identidade, é justamente a possibilidade de ir mudando as relações internas, mudando essas relações de força que vão definindo o LUME no gerúndio. Se você me perguntar o que o LUME era há 10 anos, hoje, ou vai ser, são respostas completamente diferentes. Todo mundo pensa que um grupo se defina pelo eixo central delimitado no início e que todo mundo se aglutina nesse eixo, e que talvez o eixo mude, mas todo mundo fique em função desse eixo. O eixo sempre vai mudando, essas relações de força definem momentaneamente uma organização, mas é algo sempre momentâneo, pois tem que ser maleável e porosa o suficiente ao mesmo tempo em que ela se destrói e se reinventa.

Qual seria a história do LUME, por onde o LUME passa? Tem uma pergunta que o LUME faz: qual é essa potência do ator? Qual é essa relação de força invisível que o ator tem? O que seria, qual é a presença do ator? Isso, pensado no eixo do ator, não da cena ou do espetáculo. Essa é a pergunta base, mas essa pergunta não é o eixo central, do tipo “ou você está aqui para fazer isso ou não faz”. Talvez seja mais um eixo de força que cria essas relações, assim como cada ator seja um eixo; talvez essas perguntas também sejam um eixo que também contribui para essa relação de força total e que se reestrutura o tempo todo. Então eu não sei, talvez outro ator diga outra coisa, mas ele não saberá qual é, pois existe uma idéia muito grande dessa relação de eixo central onde tudo se aglutina, na verdade são eixos que se estabelecem na relação de forças entre eles.

Quais as vantagens e desvantagens de trabalhar com as mesmas pessoas por tantos anos?

É claro que existe todo um clichê de pensamento de que quanto mais você é velho, mais fixado você está... É normal, isso existe, mas eu vejo o LUME cada vez mais aberto: talvez o LUME até se dissolva nessa abertura total e deixe de existir, mas tudo bem, já que o LUME é um gerúndio, é um “ir sendo” - o “ir sendo” pode levar a uma diluição, nenhum medo quanto a isso. Agora é bom porque você tem claro muitas dessas relações de força na medida em que elas vão se

estabelecendo, quais são esses eixos múltiplos. Isso é bom e ruim porque a partir do momento que você sabe quais são essas relações de força isso fica chato... Você sabe qual é o jogo estabelecido entre as forças. A questão legal é saber puxar o tapete disso - como estabelecer outras relações de forças. Ao mesmo tempo é muito chato, você já sabe que aquele ator vai chegar daquele jeito aquele dia... Eu brigo com as pessoas tanto quando minha família... Convivo mais com eles do que com minha família... Eu tenho uma relação de amor e ódio na mesma proporção porque justamente quando você convive com aquela pessoa, você sabe os jogos, relações estabelecidas, ou pré (*estabelecidas*) e você começa a achar isso um saco. Sabendo o que está cristalizado ou o que pode se cristalizar, quais os mecanismos pra gente puxar o tapete? Mas saber que a gente tem que puxar nosso próprio tapete também é ruim... Percebe que essa coisa de bom/ruim é muito misturado? É muito mais... A gente tem muito essa relação do “vamos ver o que vai acontecer.”

Qual a dimensão da influência da Antropologia Teatral na América Latina?

Tem uma influência muito grande no início do LUME: o Luis Otavio tinha essa pergunta que é um dos eixos do LUME que é como acordar essa força potencial do ator? Como fazer um ator ter presença sem necessariamente ter que passar por um trabalho pedagógico de uma técnica codificada? Tudo bem, o *Nô*, pela pedagogia dele, você tem uma presença no fim, o *Kathakali*... O *ballet*... Decroux sim, mas ele queria desvincular essa potência invisível e ver se ela era trabalhável em si, independentemente de qualquer relação de formalização *à priori*. Quando chega a Antropologia, uma das coisas interessantes, o que é a grande força e o grande problema... Ela não trabalha com formas estabelecidas, mas com os *princípios* dessas formas - tentar ver no *Nô*, *Kathakali*, clássico, Decroux o que teria de princípio comum que traria para o ator algum benefício: então, alguns princípios que são comuns, o desequilíbrio... Eu vejo uma forma básica que é *x*, o clássico tem uma forma *y*.

O que aconteceu na América Latina e no LUME, se formos pensar no LUME como um microcosmo disso; aqui não tínhamos técnicas codificadas, então se você quisesse uma técnica codificada, tinha que ir buscar , importar. Quando a Antropologia chega, ela diz “você não tem que ter uma técnica codificada, você pode trabalhar os princípios dessa técnica”. Isso é muito potente. Porque mesmo para um grupo que estava buscando essa potência, essa força de invisibilidade... Isso passa a ter princípios muito concretos de trabalho. Você trabalha não a forma, mas exercícios de equilíbrio, e ver se isso ajuda a trabalhar a questão da presença. Você pode inventar, criar exercícios de oposição, que é um princípio. Isso para a América Latina era muito potente. Nem digo que éramos escassos de pedagogia, mas de uma relação codificada de ação. Ora, a partir do momento que se trabalha com princípios, e não com formas, princípios que trazem formas muito pessoais singularizadas para cada grupo/ator, isso explodiu: você tem uma potência muito grande.

O que acontece é que você percebe que isso também é uma formalização... Trabalhar sobre princípios que são ditos universais dentro das técnicas codificadas passa a te prender, passa a ser uma forma um pouco mais generalizada, mas passa a ser uma forma. Quais são os princípios? “Esse, esse”, etc. Então você tem que trabalhar isso para te dar presença. “Então tem que trabalhar com o abdome preso, então não pode trabalhar com o abdome solto, isso não traz presença”. Isso para a ser uma camisa de força. É justamente a força e o problema. Esses princípios se formalizam, pois se busca uma universalidade. Pensando ingenuamente também que os princípios estão fora das relações culturais/estéticas de qualquer relação estabelecida dentro das técnicas codificadas. O princípio do “fora de equilíbrio” é comum aos japoneses, franceses, chineses, balineses, americanos, ou seja, há uma ilusão de universalidade, que dá uma ilusão de potencia muito grande dos princípios, que faz com que você, para ser um ator, precise pegar os princípios e trabalhá-los e aí chega a um princípio comum.

A gente começou a se afastar por causa do universalismo - está na nossa base, respeitamos e não negamos, a gente só não hoje vê como uma disciplina estética

endeusada, *à priori*, priorizante como muitos colocam. É um local de conhecimento potente, de trabalho prático muito potente, mas é um lugar como outro lugar, como a *performance* aparece, como as danças populares, que com todas essas hibridações, muitas vezes, negam os princípios da Antropologia.

Ela é uma faceta potente, mas não é a grande descoberta do mundo, eu não nego, mas não endeuso. A gente tem uma relação muito próxima com o Odin, mas não é uma relação como muitos na América Latina, de endeusamento quase. “Ou você é Antropologia teatral ou você não é”. Acho que traz elementos e ferramentas maravilhosos para o trabalho do ator no mundo, pensar as técnicas codificadas no mundo, mas ela tem falhas, como toda teoria.

Então vamos pegar da Antropologia o que tem de legal e não as falhas, pois se vamos negar todas as teorias/processos que têm falha, a gente não pega nenhum.

Pré-expressividade e universais: em que medida eu vejo somente aquilo que eu quero ver?

Ela (*Antropologia Teatral*) nasce para buscar esses princípios, mas não impede de dizer que, mesmo que esses princípios derivados sejam aqueles que você quis ver, que eles não sejam importantes. Os princípios que a Antropologia traz são de fundamental importância para um trabalho do ator, então podemos entender que o “querer ser universal” é uma pretensão e ingenuidade - o querer se destacar da cultura, o querer ser supra cultural é também, mas as ferramentas que derivavam disso são muito potentes... Você não pode negar só porque a teoria não funciona. Qualquer tipo de teoria/linha vai gerar potência - você pode ver pelo lado positivo ou negativo. A cultura mundial... Muito da nossa cultura acadêmica tende a ver com uma negatividade muito grande. “Ah, ele quis fazer isso, isso não pode”, então você nega tudo. Acho isso tão ingênuo quanto... A Antropologia tem seus problemas teóricos sim, sua ingenuidade sim, mas gerou ferramentas que são muito potentes. Porque não ficar na positividade dessas ferramentas potentes?

Qual é a importância do Terceiro Teatro para a América Latina?

A idéia é um conceito que se baseia no teatro de grupo, e que busca uma linha de fuga desses modelos construídos teatrais. Então, se você é um grupo que tem um objetivo geral ou específico de encontrar maneiras outras de construir teatro que não sejam as modelares de construir teatro, dança... Ou desconstruir essas relações, e tenha um caráter de busca, de linha de fuga... Ou quais as outras possibilidades potenciais de se construir o ator, a cena, o espetáculo... Se você está dentro dessas relações, você está dentro desse conceito que ele fala. O Terceiro Teatro nada mais é do que um teatro onde você tem uma ação de potenciais, de linha de fuga, de desmodelarização, linha de fuga dos modelos; mas você cria outros modelos, mas tudo bem, que esses modelos sejam trocados entre essas ilhas, por isso *além das ilhas flutuantes* - é uma visão bonita dele, e acho que é a grande influência dele na América Latina. Você pensar o teatro não como singularidade, “você faz teatro eu vou me juntar com aquele que faz teatro, mas eu faço, você faz... pra gente, num processo de vida, tentar achar linhas de fuga para os modelos estabelecidos e assim criar uma ilha”. E outras pessoas criam outras ilhas. O Terceiro Teatro, além de criar linhas de fugas das relações modelares, outra característica que pouca gente fala: que essas ilhas são flutuantes, mas são *comunicantes*. As características do Terceiro Teatro: não é teatro de grupo e criar linhas de fuga, mas são três eixos: criação de um grupo de trabalho com o objetivo de linha de fuga, mas que esses grupos se intercomunique, se façam uma relação social cultural intragrupos. Isso é muito bonito do Odin, pois eles nunca fugiram a esse grande objetivo de criar espaços de diálogo, e isso acontece na prática - eu falo pelo LUME, e acho que essa é a grande influência do Odin: de relação de teatro de grupo que tem uma força de buscar outra relação da cena, do ator em cena, do trabalho... e vontade de trocar o que você descobre ou as suas dificuldades, descobertas e não descobertas com outros grupos... acho que essa é uma grande influência do Eugenio Barba e do Odin. As pessoas esquecem-se dessa última relação, e que é uma das relações mais fortes que Antropologia dá. A Antropologia oferece mais, pois ela quer achar princípios em comum e como isso acontece? Colocando grupos em relação. Se eu vejo o trabalho de um, e vejo o do outro, e coloco “esse” conversando com “esse”, eles vão chegar a uma

conclusão que tem coisas comuns e diferentes. Se eu coloco três, quatro, dez grupos - se dez falam, eu já posso formar uma teoria. Então, por princípio, a Antropologia tem e deve promover encontros, diálogos, trocas... faz parte do *metier* de processo dela, senão ela não existe. Então uma característica principal é estabelecer relações entre as diferenças dos grupos.

Não importa que você esteja trabalhando com *Commedia Dell'arte* e eu com Brecht. Teoricamente, temos muito a conversar. Se você está buscando uma linha de fuga entre as relações modelares de como trabalhar a *Commedia Dell'arte*, e eu trabalhando relações híbridas com Brecht, nós temos muito a conversar. A gente conversa por diferenças.

Teria o Terceiro Teatro se fechado em uma relação de iguais, uma espécie de grupo fechado em que todos pensam e trabalham da mesma maneira?

Eu vejo que no LUME procuramos muito essas relações de diferença, a gente conversa com o Teatro de Tábuas, como Barracão Teatro e a Boa Cia... E também com o pessoal do Oi Noiz, Anônimo, Usina... E a gente forma essa rede de inter-relações. Mas o nosso trabalho não tem nada a ver com eles... Já ouvi rumores que “esse pessoal do Terceiro Teatro são amigos e todos fazem a mesma coisa”. A nível mundial ou latinoamericano não sei, mas o LUME, no Brasil, busca muito a partir das diferenças. No fundo, a gente parte das relações comuns, mas as relações comuns não são a partir do “o que você faz é comum ao que eu faço”, (*mas*) qual é a sua postura ética em relação ao teatro? É comum a minha? Se a postura ética é: buscar outras formas de fazer teatro , pesquisar outras relações, outras linguagens, linhas de fuga modelares, não importa se você faz *Commedia Dell'arte*, rua ou bonecos, a sua ética é comum a minha. Isso é o Terceiro Teatro do Barba na base.

Laboratório dentro da universidade: quais as vantagens?

O LUME é um espaço até privilegiado enquanto laboratório, pois tem uma universidade que banca, por menos que nos dê infraestrutura, que as pessoas achem que a infra é maior do que realmente tem - a UNICAMP nos dá um espaço, o que já é grande coisa; a UNICAMP não dá tudo, nos dá a possibilidade de pedir computadores a outros órgãos de fomento, e nos paga salário - mas durante 20 anos não pagou, somente meio salário. A gente batalhou 20 anos para a UNICAMP pagar para todo mundo, e o salário não é o de doutor... porque a moeda da UNICAMP ainda é o Doutorado... quem tem Doutorado ganha bem, mas só que somos um laboratório de teatro, as pessoas são atores, não doutores - eu sou, porque gosto, a Cris também se doutorou agora... Então, para os doutores, eles pagam bem, para os outros não. Então, temos que complementar salário. Então, tem toda uma relação que ainda é de batalha. Então, não é de negar que mesmo que o fato da Unicamp pagar meio salário para quatro, salário pra três, e dá toda a infraestrutura significa que a gente não seja privilegiado - mas houve muita batalha... que a gente esteja numa relação vantajosa que outros laboratórios não tem (*como negar.*) O Odin tem mais privilégios que a gente... Mas no Brasil tem poucos grupos que tem uma verba continuada como o LUME. Tem os grupos patrocinados pela Petrobras... Esses têm mais privilégios que a gente, pois tem uma infra muito grande que a Petrobras dá. Qual é a questão em relação a isso? A relação é a seguinte: da mesma forma que um Galpão... se a Petrobrás tira o dinheiro... não que o Galpão acabe, pois enquanto projeto ético, vai continuar o Galpão... mas a infra Galpão cai... Da mesma forma, é uma relação estranha, pois o Galpão é o que é por causa da Petrobrás, da mesma forma o LUME é o que é por causa da UNICAMP. A ética vai continuar, mas enquanto estrutura, o LUME enquanto ética continua, mas a estrutura de laboratório... Teremos que começar como qualquer grupo que está começando, não teremos nada... espaço... apenas os 25 anos e rezar pra alguém ajudar a gente...

O espaço que temos foi batalhado, as pessoas pensam que foi um espaço dado logo de cara, mas é um espaço que tem certas vantagens, muitas das coisas que a gente faz hoje, a gente só faz em função de estar na UNICAMP - como o Galpão só faz muita coisa hoje em função do patrocínio da Petrobrás... como o

Corpo também. Tanto que a Petrobrás parou de fazer isso porque percebeu que se hoje tira o patrocínio do Galpão e do Corpo, eles não vão mais conseguir fazer a mesma produção – (*mas*) vão cair e se reestruturar de maneira potente. Hoje, estão com outro projeto que é justamente patrocínio por dois anos, mas não mais continuado para não criar dependência de patrocínio.

Fale um pouco sobre o Treinamento Energético

O problema do energético é um problema conceitual: muita gente vivencia o energético em cursos pequenos, e o que sai do energético é que é um exercício exaustivo, como se o objetivo fosse ficar exausto. O objetivo do energético não é ficar exausto, na verdade, qualquer tipo de energético... Hoje o exercício que você viu é um energético. (*exercícios realizados no workshop “Corpo como Fronteira”, durante o FILTE 2010, em Salvador, BA*). Não um energético no sentido clássico, que está vinculado a um sistema de completa exaustão física. O exercício do energético é pra você trabalhar fora de um limite comum ou cotidiano. No início, era assim: para trabalhar fora desse limite cotidiano, se a gente cansar esse corpo, talvez ele entre nessa esfera - e a gente trabalhava assim. O objetivo do energético não é trabalhar com a exaustão física e te deixar exausto. O objetivo é você trabalhar *na* exaustão física, com um estado alterado do corpo.

O objetivo não é ficar cansado, o objetivo é tirar o corpo do estado cotidiano, para você trabalhar dentro desse outro estado. O problema é que as pessoas param aqui “então o objetivo não é trabalhar em outro estado, o objetivo é ficar cansado”: isso não leva a nada, é uma grande bobagem, entrar numa sala, ficar duas horas, ficar exausto e ir embora - pra que serve isso? Para nada! Só serve se o condutor te levar para um estado de exaustão, e trabalhar a partir desse estado. O energético trabalha com esse estado de exaustão, ou o de estar num outro estado que não seja o cotidiano. O que aconteceu é que muita gente faz workshop no LUME, dá um curso, faz as pessoas desmaiarem de cansaço e vão embora. O treinamento energético te leva a outro lugar, esse lugar pode se chegar de várias formas, uma delas é a exaustão física. Hoje (*no dia do workshop*), a gente chegou

lá de outra forma, com imagens, concentração, passo a passo, de pensar espaço e tempo de outra forma que você não está acostumado e que leva o teu corpo a outro estado. Todo o trabalho energético busca essa potência, presença, acordar esse leão.

Pedagogia

A gente tem muita preocupação, cuidado - preocupação nos workshops e livros. Temos experiências positivas de vários grupos que se formaram e levaram para outro caminho. Mas não temos como controlar isso, muitas pessoas não entendem e repetem o trabalho de outra forma. A gente já conversou internamente, ou a gente para de dar workshops e escrever livros... É a única maneira, ou sempre vai ter gente que vai ter uma leitura equivocada, mas sabemos que é uma relação que não dá pra cortar. O que a gente faz é ter uma relação ética pedagógica com o que faz/escreve. Mas não somos bobos e ingênuos de saber que mesmo com todo o cuidado, vai ter gente que vai entrar por outro caminho. A gente sempre vê “curso de técnica do LUME”, “curso de energético para dançarinos”, que não são dados pela gente com gente que fez um curso de quatro dias... Curso de quatro dias não é nada! E a gente reforça isso... Mas isso é o início do início, serve para o seu trabalho, para você entender... Mas se as pessoas pegam isso, acham que sabem e dão curso... Que controle nós temos sobre isso? Não existe um controle de *R* (*marca registrada*), e não queremos, não é nosso objetivo, então deixamos na relação ética com as pessoas, o que elas vão fazer com isso. Mas estamos felizes, pois a grande maioria entende, e leva de uma forma profissional e ética. Sempre vai ter quem usar de uma maneira nefasta, não temos controle sobre isso.

A ênfase no treinamento não poderia levar a uma cristalização?

O LUME tem vários tipos de treinamento. Temos da *práxis*, se o da *poiesis* é vinculado a um espetáculo, a gente tem sempre os dois, pois quando estamos

num espetáculo, há um treinamento para o espetáculo. Mas o treinamento de *práxis* é muito potente pra gente. Porque levamos muito do treinamento, da *práxis* para a *poiesis*. Mas, hoje, a gente dá outros nomes: treinamento de manutenção, criação e físico. Manutenção é mecânico, aeróbico, musculatura ossatura.

O físico-energético é descobrir outras formas de potencialização da presença, independe do espetáculo. E tem outro treinamento que a gente monta um espetáculo com improvisação, montagem de cenas.. é uma relação de treinamento voltado para a criação de cena.

Essa foi uma necessidade nossa, não de cristalizar, mas de trabalhar outras relações mesmo. Durante muito tempo, o foco do treinamento foi o físico-energético, desvinculado da relação de criação. As pessoas não entendem que o foco do LUME é descobrir como o ator pode ter presença, mas a presença não precisa estar vinculada a um espetáculo, ou pelo menos a gente achava. Então, você pode ter um ator que gere presença, mas, como ele vai aplicar isso num espetáculo veio depois. Realmente, o LUME quis tirar o ator do teatro e verificar qual era esse mecanismo de criação de presença. Nunca se esquecendo da cena, porque depois a gente voltou. Acertamos muitas vezes e erramos. Fizemos *Café com Queijo* durante 10 anos trabalhando mimesis pura, depois fomos para a cena. O *Shi Zen Sete Cuias* veio como uma tentativa de aplicação, em outro nível, do que tínhamos trabalhando antes. Ah, as pessoas falam: “o LUME não faz teatro, só treinamento”. A gente tem 13 espetáculos no repertório. Alguns são tentativas acertadas de colocar esse corpo na cena. Outras nem tanto, mas estamos tentando.

Eu não tenho nenhum problema com o ator a partir da *poiesis*, a questão do treinamento, pra mim, é ética: como você se dá um espaço de trabalho e (*busca*) encontrar mecanismos para se potencializar enquanto pessoa, ator, artista. Esse espaço pode ser da criação, fora da criação, treinamento físico - mas como você se potencializa, de que forma - se é só ensaiando, é só espetáculo, faça isso, mas de uma forma competente. Como os *performers* fazem, se é sempre estar se apresentando, então coloque isso como um espaço para você se potencializar como pessoa/artista. O treinamento está muito mais vinculado a uma postura

ética, do que saber chegar a algum lugar. Por isso que o treinamento enquanto ética é diferente do treinamento enquanto pedagogia. Há muito tempo no LUME, a gente não tem treinamento pedagógico, tipo “vamos chegar ali”... isso nunca teve... como chegar ali... a gente queria potencializar essas forças, e as vezes a gente ia pra um lado e para outro. Sempre nessa relação de tentativa e erro e descoberta.

Muitas vezes existe uma diminuição muito grande da nossa história do tipo “ah, eles esqueceram o teatro”. A gente sempre teve o treinamento como um local para descobrir coisas, não chegar num lugar, pesquisar... (*a gente*) queria tentar verificar quais as possibilidades de presença de um ator, quais são os trabalhos que potencializam isso. Só que a gente não sabia quais eram as possibilidades... Uma coisa é “o que é esse leão?” Achavam que a gente queria descobrir o que era o ator presente... queríamos descobrir *o que é presença*... isso é muito diferente! Ninguém sabia o que era esse leão. Ninguém sabe até hoje... o LUME, hoje, faz com que a gente acenda alguma coisa, que a gente pode chamar de presença. Tem alguns mecanismos. Os outros podem falar que isso não é presença.

Por que haveria, segundo suas palavras, “uma diminuição” do trabalho do LUME?

Acho que é preguiça de ler os nossos livros, é mais fácil ter uma idéia *à priori*. Acho que o caminho do LUME é muito mais sutil do que as pessoas colocam, no sentido dessa sutileza não é buscar um ator técnico. Sempre fomos avessos a um ator técnico. Já ouvi falar assim, o LUME quer fazer da técnica uma estética: é a pior bobagem! Quem fala isso não entende nada! Toda nossa relação técnica veio em função do que a gente queria... da tentativa de descobrir a potencia do ator, que já, em si, é uma relação poética. Você tem um ator presente mesmo, aquilo gera relações poéticas – A partir daquilo que se cria técnicas pessoais de atuação para cada um, a ação se dá a partir daí. Então é completamente o oposto: da poética que se gera uma técnica singularizada, e não o contrário.

(*Durante os workshops que eu dou*) em nenhum momento vou dizer: vamos fazer um exercício dessa forma, nem a palavra técnica você vai ouvir. Então, as relações técnicas derivam da potência poética do ator.

Às vezes, a gente pega esse corpo em cena e a relação poética do espetáculo. Por exemplo, *Cnossos*, o espetáculo tem problemas de dramaturgia - não que não pensamos dramaturgia, mas a gente errou. (*Tem muita importância*) pra história do LUME, do Ricardo (Puccetti), mas tem potência do ator... faz parte da história do LUME... mas o que é uma dramaturgia boa ou ruim, qual o modelo?

Por que manter um repertório?

A gente gosta de manter quando a gente gosta. A gente gosta de fazer. Muito importante, o treinamento é um local de ética. Refazer um espetáculo é recriá-lo a cada momento; se recriar é difícil, cada vez que você faz naquela estrutura, retrabalhá-la... isso é motivo... é uma forma de treinamento. *Café com Queijo* por 11 anos é um puta treinamento, treinamento poético que faz parte das *poiesis* do Matteo (*Bonfitto no livro "A Cinética do Invisível"*). Porque é um recriar-se, isso é pura *poiesis*: pra gente o espetáculo é treinamento, ensaio é manutenção física e tudo está interligado - pois não consigo fazer o espetáculo... sem aeróbica não tem *poieses* (*risos*) As coisas não são tão separadas. Redução grande... se você tiver noção global as divisões são temporais, um tempo para fazer cada coisa.

Por que só trabalham com diretores estrangeiros?

Foi o que aconteceu, não uma escolha. Depois de Burnier, queríamos fazer intercâmbio de butô: Tadashi (*Endo*) propôs (*trabalhar com eles*). Norberto (*Presta*): a gente teve uma relação de troca. É como as relações foram se estabelecendo. Talvez porque as pessoas venham com um olhar mais aberto do que no Brasil: aqui o LUME é "só treinamento", etc.

Afinidade: alguém que conhece nossa história, treinamos juntos... recebemos muitos convites por ano, mas 99% são de fora. (*o grupo*) Vertigem é o único que

nos contata. É um grupo que troca com a gente. Gostaríamos de trabalhar com o Tó (*Antonio Araujo, diretor do grupo*). (*Temos*), por principio, trabalhar com quem troca com a gente. A direção é uma conquista. Gostaríamos de trabalhar com Cesar Brie: já há uma troca com os Los Andes (*Teatro de los Andes*) - já trabalhamos, improvisamos, treinamos juntos... Demos comida, recebemos comida... Houve uma troca profissional, fomos construindo... Dirigir é uma continuidade.

Informações sobre os grupos

YUYACHKANI



Miguel Rubio, diretor



Teresa Ralli, atriz



Ana Correa, atriz



Débora Correa, atriz



Rebeca Ralli, atriz



Augusto Casafranca, ator



Amiel Cayo, ator



Julian Vargas, ator

Obras

PUÑO DE COBRE (1972)
Criação Coletiva

LA MADRE (1974)
sobre as obras de Gorki-Brecht

ALLPA RAYKU (1978)
Criação Coletiva
Direção Miguel Rubio Z.

LOS HIJOS DE SANDINO (1981)
Criação Coletiva

LOS MUSICOS AMBULANTES (1983)
Criação Coletiva
Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa Ralli,
Debora Correa, Julián Vargas, Amiel Cayo,
Direção Miguel Rubio Z.

UN DIA EN PERFECTA PAZ (1984)
Criação Coletiva
Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa
Ralli, Debora Correa, Julián Vargas,
Amiel Cayo, Rebeca Ralli.
Direção Miguel Rubio Z.

Pasacalle QUINUA (1984)
Criação Coletiva
Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa Ralli,
Debora Correa, Julián Vargas, Amiel Cayo,
Rebeca Ralli.
Direção Miguel Rubio Z.

LA MADRIGUERA (1984)
de Jairo Aníbal Niño

ENCUENTRO DE ZORROS (1985)
Criação Coletiva
Yuyachkani-Peter Elmore
Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa Ralli,
Debora Correa, Julián Vargas, Amiel Cayo,
Rebeca Ralli.
Direção Miguel Rubio Z.

BALADAS DEL BIEN-ESTAR (1985)
sobre poemas y canciones de Bertold
Brecht
Teresa Ralli
con o acompanhamento ao piano de
Pepe Bárcenas
Direção Miguel Rubio Z.

CONTRAEUVIENTO (1989)
Criação Coletiva
Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa Ralli,
Debora Correa, Julián Vargas, Amiel Cayo,
Rebeca Ralli.
Direção Miguel Rubio Z.

ADIOS AYACUCHO (1990)
versão teatral de Miguel Rubio
sobre o texto homónimo de Julio Ortega
Ator: Augusto Casafranca

NO ME TOQUEN ESE VALSE (1990)
Rebeca Ralli e Julián Vargas
Direção Miguel Rubio Z.

YUYACHKANI EN CONCIERTO (1992)
Criação Coletiva
Direção Miguel Rubio Z.

HASTA CUANDO CORAZÓN (1994)

SERENATA (1995)

Yuyachkani y Peter Elmore
Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa Ralli,
Debora Correa, Julián Vargas, Amiel Cayo,
Rebeca Ralli.
Direção Miguel Rubio Z.

RETORNO (1996)
Augusto Casafranca e Julián Vargas
Dirigida e escrita por Miguel Rubio Z.

PUKLLAY (1997)
Obra para espaços abertos
Direção Miguel Rubio Z.

YUYACHKANI EN FIESTA (1999)
Baseada na festa popular
da Virgen del Carmen
Paucartambo - Cuzco
Direção Miguel Rubio Z.

SANTIAGO (2000)
Yuyachkani-Peter Elmore
Amiel Cayo, Ana Correa, Augusto Casafranca.
Direção Miguel Rubio Z.

ROSA CUCHILLO (2002)
Ação cênica de Ana Correa,
Baseada na novela de Oscar Colchado,
Direção Miguel Rubio Z.

EI ÚLTIMO ENSAYO (2008)
Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa Ralli,
Debora Correa, Julián Vargas, Rebeca Ralli.
Amiel Cayo.
Direção Miguel Rubio Z.

Julián Vargas e Rebeca Ralli
Direção Miguel Rubio Z.

LA PRIMERA CENA (1996)
Ana Correa, Rebeca Ralli, Lucia Lora
Direção Teresa Ralli

CAMBIO DE HORA (1998)
Ana Correa, Augusto Casafranca, Julián
Vargas, Rebeca Ralli.
Atores convidados: Ricardo Delgado,
Mirka Hermoza, Percy Pinto, Rocio
Antero-Cabrera, Diego Cáceres.
Direção Teresa Ralli

ANTIGONA (2000)
Versão livre de José Watanabe
Atriz: Teresa Ralli
Direção Miguel Rubio Z.

HECHO EN EL PERÚ, Vitrinas para un
Museo de la Memoria, (2001)
Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa
Ralli, Julián Vargas, Amiel Cayo, Rebeca
Ralli.
Direção Miguel Rubio Z.

SIN TÍTULO, técnica mixta (2004)
Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa
Ralli, Debora Correa, Julián Vargas,
Rebeca Ralli.
Direção Miguel Rubio Z.

CON-CIERTO OLVIDO (2010)
Acción escénica
Ana Correa, Augusto Casafranca, Teresa
Ralli,
Debora Correa, Julián Vargas, Rebeca
Ralli.
Amiel Cayo.
Direção Miguel Rubio Z.

Repertório

CON-CIERTO OLVIDO (2010)



EL ÚLTIMO ENSAYO (2008)



SIN TÍTULO, técnica mixta (2004)



ROSA CUCHILLO (2002)



HECHO EN EL PERÚ, Vitrinas para un Museo de la Memoria, (2001)



ANTIGONA (2000)



SANTIAGO (2000)



ADIOS AYACUCHO (1990)



NO ME TOQUEN ESE VALSE (1990)



LOS MUSICOS AMBULANTES (1983)



Publicações¹²⁸

El cuerpo ausente, (performance política)
Miguel Rubio Zapata (2008), II edição

En el escenario del mundo interior (2003)
Autor: Teresa Ralli

Notas sobre Teatro (2001)
Miguel Rubio Z

Antígona
José Watanabe (2000)

Memorias del Guayabo,
Documentos de Teatro Nro 5
Autora: Lena Bjerregaard.

Recuperar la memoria del fuego
Raquel Carrió (1992)

Documentos de Teatro Nro 4, (1992)
Assunto: Talleres Teatro Mujer.

Notas sobre el 1er Taller Nacional de Teatro
Yuyachkani

Un día en perfecta paz.
Yuyachkani.

Allpa Rayku, una experiencia de teatro popular.
Miguel Rubio Z. (1983)

Intentos de teorización de la Creación Colectiva
Yuyachkani, (1982)

Asunto "La experiencia Teatral" (1983)

Tiro de gracia
Autor Feliciano Mejia

¹²⁸ Com a exceção de *El Cuerpo Ausente*, todas as outras publicações estão com edição esgotada.

TEATRO DE LOS ANDES



César Brie – Ex-Diretor



Gonçalo Callejas – Ator (esquerda)



Lucas Achirico – Ator



Alice Guimarães – Atriz (esquerda)



Daniel Aguirre – Ator



Mia Fabbri - Atriz

Outros atores que já integraram o Teatro de los Andes: Naira Gonzalez, María Teresa Dal Pero, Emilio Martinez, Filippo Plancher, Bernardo Ramos, Cristian Mercado, Isabel Villagomez, Freddy Chipana, Erika Andia, Soledad Ardaya Diego Mattos Jorge Jamarlli, Mercedes Campos, Keren Lisondra, Tanja Watoro, Paola Oña, Viola Vento, Julian Ramacciotti, Ulisses Palácio.

Obras

EL MAR EN EL BOLSILLO: 1989, Pontedera, Italia,
Texto, direção, cenografia e atuação: César Brie

ROMEO Y JULIETA: 1990, Italia
Direção e adaptação: César Brie, Naira González.
Atores: César Brie, Naira González.
Texto: Shakespeare, Manuel Scorza, César Brie, Naira González

COLÓN: 1992, Yotala, Bolivia.
Adaptação e Direção: César Brie.
Atores: Lucas Achirico, César Brie, Gonzalo Callejas, Maria Teresa Dal Pero, Naira González, Emilio Martínez, Filippo Plancher.

LA LEYENDA DE UN PUEBLO QUE PERDIÓ EL MAR: 1992. Yotala, Bolivia
Texto e direção: César Brie.
Atores: Lucas Achirico, César Brie, Gonzalo Callejas, Maria Teresa Dal Pero, Naira González, Emilio Martinez, Filippo Plancher.

CANCIONERO DEL MUNDO: 1993, Yotala, Bolivia
Criação Coletiva: Lucas Achirico, Gonzalo Callejas, Maria Teresa Dal Pero, Naira Gonzáles, Emilio Martínez, Filippo Plancher

SÓLO LOS GILES MUEREN DE AMOR: 1993, Yotala, Bolivia
Texto, direção e atuação: César Brie

LA MUERTE DE JESÚS MAMANI: 1994, Yotala, Bolivia.
Direção e atuação: Gonzalo Callejas

UBU EN BOLIVIA: 1994, Yotala, Bolivia
Tradução, Adaptação e direção: César Brie.
Atores Lucas Achirico, César Brie (Cristian Mercado, Bernardo Rosado Ramos), Gonzalo Callejas, Gianpaolo Nalli (Isabel Villagomez, Freddy Chipana), Maria Teresa Dal Pero, Filippo Plancher (César Brie).

DESDE LEJOS: 1994, Yotala, Bolivia.
Direção Musical: Filippo Plancher
Atores: Lucas Achirico, Gonzalo Callejas, Maria Teresa Dal Pero, Filippo Plancher.

LAS ABARCAS DEL TIEMPO: 1995, Yotala, Bolivia.
Texto e direção: César Brie.
Atores: Lucas Achirico, Isabel illagómez (Erika Andia, Soledad Ardaya), Filippo Plancher (César Brie), Gonzalo Callejas, Diego Mattos (Freddy Chipana, Bernardo Rosado Ramos), Maria Teresa Dal Pero.

JUAN DARIÉN: 1996, Yotala, Bolivia.
Espectáculo de rua realizado com alunos

EN LA CUEVA DEL LOBO: 1998, Yotala, Bolivia.

Texto e direção: César Brie.

Atores: Lucas Achirico (Daniel Aguirre),
Gonzalo Callejas, Maria Teresa Dal Pero
(Alice Guimaraes).

GRAFFITI: 1999, Yotala, Bolivia.
Texto e direção: César Brie
Atores: participantes de uma oficina

LA ILÍADA: 2000, Yotala, Bolivia.

Texto: César Brie

Atores: Lucas Achirico, Soledad Ardaya,
César Brie, Gonzalo Callejas, Freddy
Chipana Maria Teresa Dal Pero, Alice
Guimaraes, Jorge Jamarlli, Cristian
Mercado

EL CÍCLOPE: 2002, Yotala, Bolivia
Texto: César Brie
Atores: Lucas Achirico, Daniel Aguirre
Camacho, Mercedes Campos (Alice
Guimaraes) Jorge Jamarlli (Gonzalo Callejas).

FRÁGIL: 2002, Yotala, Bolivia

Texto: César Brie, Maria Teresa Dal Pero

Dirección: César Brie

Atores: Daniel Aguirre Camacho, Lucas
Achirico, Soledad Ardaya, (Alice
Guimaraes) Maria Teresa Dal Pero

LA MUJER DE ANTEOJOS: 2003, Yotala,
Bolivia
Texto: Eduardo Galeano
Direção e Atuação: Alice Guimaraes.

EN UN SOL AMARILLO: 2004, Yotala
Bolivia

Texto e direção: César Brie

Atores: Lucas Achirico, Daniel Aguirre
Camacho, Gonzalo Callejas, Alice
Guimaraes.

OTRA VEZ MARCELO: 2005, Yotala Bolivia
Texto e direção: Cesar Brie
Atores: Mia Fabbri, César Brie.

120 KILOS DE JAZZ: 2006, Sucre, Bolivia

Texto e direção: César Brie

Ator: Daniel Aguirre Camacho.

. ¿TE DUELE?: 2007, Sucre, Bolivia
Texto e direção: César Brie
Atores: Lucas Achirico, Danuta Zarzyka (atriz
convidada)

LA ODISEA, 2008, Bolívia

Direção Cesar Brie

Atores: Alice Guimarães, Gonçalo
Callejas, Lucas Achirico, Daniel Aguirre,
Keren Lisondra, Tanja Watoro, Paola
Oña, Viola Vento, Julian Ramacciotti,
Ulisses Palácio.

Imagens de algumas das peças do Teatro de los Andes



LA ODISEA: 2008



EN UN SOL AMARILLO: 2004



OTRA VEZ MARCELO: 2005



OTRA VEZ MARCELO: 2005



LA ILÍADA: 2000



¿TE DUELE?: 2007

Publicações

Cinco números da revista de artes cênicas *El tonto del pueblo*. 1995-2000

César Brie e il Teatro de los Andes. Ubu libri, Italia. A cura di Fernando Marchiori (2002)

Dentro un sole Giallo. 2005. Editorial Titivillus. Italia. A cura di Fernando Marchiori.

Libretos como as textos de:

La Iliada (2000)

Frágil (2002)

En un sol amarillo, Memorias de un temblor (2004)

Otra vez Marcelo (2005)

120 kilos de jazz (2006)

¿Te duele? (2007)

LUME



Luís Otávio Burnier - fundador



Carlos Simioni - Ator



Ana Cristina Colla – Atriz



Jesser de Souza, Ator



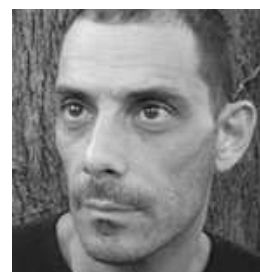
Naomi Silman – Atriz



Renato Ferracini - Ator



Raquel Scotti-Hirson - Atriz



Ricardo Puccetti – ator

Obras

Macário, 1985
Direção: Luis Otávio Burnier

Guarani, 1986
Direção: Luis Otávio Burnier

H2 Olos, 1988
Direção: Luis Otávio Burnier

Wolzen, 1991
Direção: Luis Otávio Burnier

Valef Ormos, 1992
Direção: Luis Otávio Burnier

Anoné, 1995
Direção: Carlos Simioni

Cnossos, 1995
Direção: Luis Otávio Burnier

Cravo, lírio e rosa, 1996
Direção: Carlos Simioni e Ricardo Puccetti

La scarpetta, 1997
Direção: Nani colombaioni e Ricardo Puccetti

Café com Queijo, 1999
Direção: LUME

Shi-zen, 7 Cuias, 2005
Direção: Tadashi Endo

O não lugar de Ágata Tchaik, 2006
Direção: Sue Morrison

O que seria de nós sem as coisas que não existem, 2006
Direção: Norberto Presta

Duo para piano e mímica, 1985.
Direção Luis Otávio Burnier

Kelbilim, o cão da divindade, 1988.
Direção: Luis Otávio Burnier

Nostos, 1990
Direção: Luis Otávio Burnier

Sleep and reincarnation from the empty land
(1991)
Direção: Natsu Nakajima

Taucoanaa panhé mondo pé, 1993
Direção: Luis Otávio Burnier

Mixórdia em marcha-ré menor, 1995
Direção: Ricardo Puccetti

Contadores de estória, 1995
Direção: Ricardo Puccetti

Afastem-se vacas que a vida é curta, 1997
Direção: Anzu Furukawa

Parada de rua, 1998
Direção: Kai Bredholt e LUME

Um dia, 2000
Direção: Naomi Silman

Sopro, 2006
Direção: Tadashi Endo

Kavka – Agarrado num traço a lápis, 2006
Direção: Naomi Silman

Você, 2009
Direção: Tadashi Endo

O Sonho de Ícaro, 2010
Direção: LUME

Repertório



Café com Queijo, 1999



Cnossos, 1995



Cravo, lírio e rosa, 1996



Kavka, agarrado num traço a lápis, 2006



O não lugar de Ágada Tchaink, 2006



O que seria de nós sem as coisas que não existem, 2006



Sopro, 2006



Shi-zen, 7 Cuias, 2005



Você, 2009



O Sonho de Ícaro, 2010



Kelbilim, o cão da divindade, 1988



Parada de rua, 1998



La scarpetta, 1997



Um dia, 2000

Publicações

CAFÉ COM QUEIJO: CORPOS EM CRIAÇÃO

Renato Ferracini

2006 - Editora Hucitec

CORPOS EM FUGA, CORPOS EM ARTE

Renato Ferracini

2006 - Editora Hucitec

TAL QUAL APANHEI DO PÉ: UMA ATRIZ DO LUME EM PESQUISA

Raquel Scotti Hirson

2006 – Editora Hucitec

DA MINHA JANELA VEJO... RELATO DE UMA TRAJETÓRIA PESSOAL DE PESQUISA
NO LUME

Ana Cristina Colla

2006 - Editora Hucitec

ARTE DE NÃO INTERPRETAR COMO POESIA CORPÓREA DO ATOR

Renato Ferracini

2003 - Editora Unicamp

A ARTE DE ATOR: DA TÉCNICA À REPRESENTAÇÃO

Luís Otávio Burnier

2002 - Editora da Unicamp
