

# EUGENIO BARBA E A INVENÇÃO DO TERCEIRO TEATRO

## EUGENIO BARBA AND THE INVENTION OF THIRD THEATRE

Marco De Marinis

Università di Bologna

Tradução: Priscilla Duarte

**Resumo:** Neste artigo, elaborado a partir de palestra realizada virtualmente no dia 1º de outubro de 2021, durante o evento *Encontros sobre o Terceiro Teatro e a Antropologia Teatral - uma homenagem a Eugenio Barba: 85 anos de vida, 60 anos de teatro, 34 anos de encontros no Brasil* (organizado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto), retoma-se a noção de Terceiro Teatro – concebida por Eugenio Barba em 1976, para nomear e definir uma realidade teatral extremamente variada e irregular. Salienta-se que o conceito desloca o plano do discurso para o campo da ética, colocando ao lado da questão do *como* fazer teatro, outras duas tão ou mais importantes, relativas a *porque* e *para quem* fazer teatro. A discussão é aprofundada aproximando o Terceiro Teatro ao Teatro-laboratório que, por sua vez, compreende experiências teatrais diversas que vão dos Estúdios ou Ateliês da primeira metade do século XX aos Teatros-laboratório propriamente ditos, da segunda metade. Apolitologia (tomada de distância, simbólica ou material, da polis), enclave (separação do contexto social) e associabilidade (como contraponto à sociedade da injustiça) são alguns dos conceitos que, neste artigo, se articulam com a noção de Terceiro Teatro.

**Palavras-chave:** Terceiro Teatro, Eugenio Barba, Apolitologia, Associabilidade.

**Abstract:** In this article, drawn from a lecture held virtually on October 1, 2021, during the event *Meetings on Third Theatre and Theatre Anthropology - a tribute to Eugenio Barba: 85 years of life, 60 years of theatre, 34 years of meetings in Brazil* (organised by the Postgraduate Program in Performing Arts at the Federal University of Ouro Preto), the notion of Third Theatre – conceived by Eugenio Barba in 1976 to name and define an extremely varied and irregular theatrical reality – is resumed. It is noted that the concept shifts the plane of discourse to the field of ethics, placing alongside the question of *how* to do theatre, two others that are equally or more important, relating to *why* and *for whom* to do theatre. The discussion is deepened by bringing Third Theatre and Theatre Laboratory closer, which, in turn, comprises diverse theatrical experiences ranging from the Studios or Ateliers of the first half of the 20th century to the Theatre Laboratories proper, of the second half. Apolitology (taking symbolic or material distance from the polis), enclave (separation from the social context) and associability (as a counterpoint to the society of injustice) are some of the concepts that, in this article, are articulated with the notion of Third Theater.

**Keywords:** Third Theatre, Eugenio Barba, Apolitology, Associability.

Recebido em: 03/10/2023

Aceito em: 20/11/2023

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

## Prólogo pessoal: “Terceiro Teatro: ontem, hoje e amanhã” (março de 2017)

Gostaria de começar por um projeto organizado quatro anos atrás no Centro La Soffitta, da Università di Bologna (Itália), intitulado “Terzo Teatro: ieri, oggi e domani” (Terceiro Teatro: ontem, hoje e amanhã). O projeto era composto de uma série de espetáculos de artistas ou de grupos, e se encerrou com uma jornada de seminário. Os anais foram publicados no nº 27 de “Culture Teatrali” (Culturas Teatrais).

Confesso que o projeto nasceu de uma irritação não extemporânea com o modo como observadores e estudiosos (para resumir, os especialistas), já há muito tempo na Itália, tratavam daquela vasta vertente da cena contemporânea a qual correspondia, e ainda corresponde, à denominação Terceiro Teatro. Como sabemos, no exterior, a situação sempre foi diferente.

Na verdade, como se sabe, Terceiro Teatro é o nome que Eugenio Barba deu, em 1976, ao fenômeno, então emergente, do teatro de base e do teatro de grupo: essa sua teorização tendenciosa e fascinante destinou-se a nomear e definir uma realidade teatral extremamente variada e irregular, principalmente do ponto de vista das escolhas expressivas e das opções estéticas, para além da qualidade artística (BARBA, 1996).

De fato, o ponto de vista da sua reflexão não era *estético*, mas *ético* ou, melhor ainda, *antropológico*. Simplificando: distinguindo um *outro* teatro, *terceiro*, justamente, ao lado do teatro oficial-tradicional, de um lado, e do teatro de vanguarda, do outro, Barba queria, na verdade, incitar-nos a *mudar* o plano do discurso e os critérios de observação. Nos sugeria que, junto à pergunta (sempre fundamental, claramente) que diz respeito ao *como* fazer teatro, existem, pelo menos, outras duas igualmente importantes, se não até mais importantes, na contemporaneidade: aquelas relativas a *porque* e *para quem* fazer teatro.

Eu tinha pedido a Eugenio Barba para abrir a jornada do seminário. Infelizmente, seus compromissos impediram-no de estar conosco no dia 18 de março de 2017. Mas ele quis participar mesmo assim, enviando-me uma carta. Vou lê-la porque me parece um ótimo ponto de partida para o meu discurso de hoje.

Montevidéu, 15 de março de 2017

*Caro Marco,*

*a você e a todos que estão reunidos contigo hoje na Soffitta, em Bolonha, envio meus calorosos cumprimentos da América Latina, o continente onde, quarenta anos atrás, os grupos de teatro ajudaram a explicar para mim mesmo a nova cultura que crescia na Europa e em outros lugares do mundo.*

*Essa cultura, que defini como Terceiro Teatro, vive de tensões, diversidades e contrastes. O Terceiro Teatro era, e ainda é, uma variada profusão de manifestações artísticas, culturais, políticas e terapêuticas. É movido por motivações, resultados formais, dinâmicas de grupo, processos criativos e de produção gerados por frustrações, forças obscuras subjetivas, espírito de revolta, nostalgia de novas técnicas e de um objetivo a ser dado ao nosso ofício. Sempre pensei nisso como a descoberta de um sentido pessoal a ser seguido por meio do teatro. As divergências confusas e poliformes do Terceiro Teatro exprimem, no entanto, a necessidade de conceder ao teatro um valor de transformação, seja para aqueles que realizam-no, seja para a sociedade que o circunda.*

*O teatro são os homens e as mulheres que o fazem. As condições sociais e econômicas mudam. Os rostos e as vozes do Terceiro Teatro continuarão a ser diferentes. Mas não posso imaginar que perca a selvageria dissidente que me liga a ele nas suas formas contrastantes.*

*Em agradecimento por assinalar a vitalidade da massa escondida do iceberg teatral, te abraço.*

*Eugenio*

### **Terceiro Teatro: invenção ou descoberta?**

No título desta minha palestra, falo de invenção. Gostaria de explicar em que sentido.

Obviamente, e isso eu já disse, o fenômeno que Barba denomina como Terceiro Teatro já existia antes; todavia, dando-lhe esse nome, ele destaca características desse

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

fenômeno que não são sempre evidentes e, pode-se dizer que, ao fazê-lo, de alguma maneira, o inventa, ou pelo menos, o reinventa.

Quando digo que o fenômeno teatral que Barba reinventa como Terceiro Teatro já existia, não me refiro apenas aos grupos dos anos 70, ao chamado Teatro de Grupo. Refiro-me também a antecedentes do início do século XX, identificados com os Ateliês e os Estúdios que se difundiram na primeira metade do século passado. Nesses, de fato, já se praticava aquele distanciamento da cidade, aquela fuga (ao menos temporária) do Centro (como condição para elaborar e consolidar a própria alteridade) que encontramos como característica dos grupos do Terceiro Teatro nos anos 70. Os Teatros-laboratório nascidos nos anos 60 funcionam como ponto de união entre eles.

Citando o filósofo alemão Peter Sloterdijk (2017), nesses casos, podemos falar de experiências ou práticas de uma “apolitologia” teatral, ou seja, de tomada de distância simbólica ou material da cidade, da *polis*.

### **O laboratório como prática apolitológica**

O laboratório *não* é a cidade; pode estar na cidade mas, também nesse caso, não pertence a ela, exceto fisicamente. No microcosmo do laboratório, o ator do século XX exerce uma tomada de distância, um afastamento momentâneo da *polis* e da sua cotidianidade, para elaborar uma diversidade, uma diferença, que nos séculos passados ele já possuía *a priori*, mas que agora deve ser reconquistada (BARBA, 2012), talvez para retornar em seguida à *polis*, um pouco como o xamã das sociedades tradicionais, que retornava a sua comunidade depois de um longo treinamento, isolado de seu grupo.

A história do teatro contemporâneo é repleta de *laboratórios* e de *comunidades teatrais* (como lhes chamava Cruciani), espécies de mosteiros modernos e laicos que ganham sentido e força exatamente pelo fato de se afastarem, às vezes até fisicamente, da cidade e da sociedade do espetáculo que nela habita.

Imediatamente nos vem à mente a comunidade dos Copiaus, na França, mas também outra, polonesa, a do Reduta, fundada nos mesmos anos por Julius Osterwa e Mieczyslaw Limanowski e que percorreu todo o país, até os seus cantos mais remotos, entre 1924 e 1939, chegando até onde o teatro nunca tinha chegado antes ou tinha desaparecido há séculos (OSIŃSKI, 1990, p. 293; OSIŃSKI, 2003, p. 107-118). Ou então,

poderia citar os Estúdios criados por Stanislávski (principalmente o Primeiro Estúdio, iniciado em 1912 e marcado pela personalidade extraordinária de Sulerjítiski e por suas profundas exigências éticas) aparentemente menos radicais na sua configuração, mas nos quais a tomada de distância das cidades era também, e acima de tudo, tomada de distância do teatro como simples máquina produtora de espetáculos (MOLLICA, 1989).

E, claramente, entrando na segunda metade do século XX, não são poucos os exemplos que vêm em mente de imediato: do Teatr Laboratorium de Grotowski à viajante comunidade anárquica do Living Theatre; do Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine ao CICT de Peter Brook (os dois últimos, note-se bem, foram, e ainda são, teatros parisienses de *banlieu*, um em Vincennes e o outro em Saint-Denis, mesmo que prestigiados e conhecidos no mundo inteiro); do Bread Puppet de Robert Schumann, que se auto-exilou em Vermont depois das batalhas novaiorquinas (e não apenas) dos anos 60, ao Teatro Campesino de Luís Valdez, nascido dentro das lutas sindicais dos trabalhadores temporários mexicanos da West Coast; a San Francisco Mime Troupe de Ronnie Davis, com o seu “teatro de guerrilha”. E também, e principalmente, o Odin Teatret fundado por Eugenio Barba em 1964 na Noruega.

Obviamente, trata-se de realidades muito diversas entre elas, mas unidas por uma mesma tensão apolitológica que, na verdade, considerando bem, são tensões entre cotidianidade e extracotidianidade, sociabilidade e associabilidade.

Trata-se da mesma tensão que pode ser encontrada na base de escolhas como aquelas de Leo de Berardinis e Perla Peragallo, que fogem de Roma depois do movimento de 68, e se instalam durante anos em Marigliano, uma cidadezinha da província napolitana; ou de Giuliano Scabia, que deixa o Piccolo Teatro di Milano e inventa o Teatro Vagante, microcosmo extraterritorial com o qual deu vida a experiências inéditas e extremamente originais, sempre longe do “centro” (em todos os sentidos do termo), inaugurando filões que tiveram grande futuro (ainda que nem sempre seja reconhecido por isso): da verdadeira descentralização (produtiva e não apenas distributiva) à animação teatral (termo, aliás, que ele não aprecia), do teatro de narração àquele que hoje é chamado de teatro social (ou melhor, citando Meldolesi, “teatro de interações sociais”) e tantas outras coisas. Mas também as viagens do caminhão de Carlo Quartucci e Carla Tatò pela península, nos anos 70, constituem outro belo exemplo de apolitologia teatral.

## Dos Estúdios aos Teatros-laboratório

Anteriormente, falei de laboratório (certamente, uma palavra chave do Teatro do século XX). Entretanto, sendo mais preciso, como já adiantei antes, seria necessário fazer uma distinção entre os Estúdios ou Ateliês da primeira metade do século XX e os Teatros-laboratório propriamente ditos, da segunda metade. É evidente que existem muitas diferenças entre eles. A diferença mais importante consiste no fato que os Estúdios e os Ateliês da primeira metade do século XX nascem sempre dentro de uma realidade teatral maior e pré-existente da qual eles querem, justamente, tomar distância, funcionando um pouco como câmara de descompressão e momento de re-equilíbrio. Enquanto o teatro dedica-se efetivamente à criação e produção de espetáculos e, portanto, de algum modo, às cidades onde estão localizados, o Estúdio “dá as costas” ao espetáculo e, conseqüentemente, à cidade também, para dedicar-se a um trabalho no qual a criação não é o objetivo final. Um caso exemplar, não apenas por causa disso, é o Primeiro Estúdio, que foi criado em 1912 por Stanislávski, como lembrado antes, junto ao Teatro de Arte de Moscou, do qual ele foi o diretor junto a Nemirovich-Danchenko, mas ambos nitidamente separados e, não raro, em conflito. Mas poderíamos citar também as iniciativas pedagógicas de Meyerhold, antes e depois da Revolução, ou aquela de Copeau: a escola dos Vieux Colombier (1920-1924) e os já citados Copiaus (1924-1929). Enquanto isso, Charles Dullin, com o seu Ateliê, aberto em 1921, representa talvez uma exceção que antecipa, sob certos aspectos, os teatros-laboratório subsequentes.

Por outro lado, os teatros-laboratório, começando pelos primeiros e mais famosos, os de Grotowski e de Barba, fundados na primeira metade da década de 60 do século XX, como o nome já diz, reúnem em uma única realidade as duas entidades que estiveram separadas até aquele momento: o teatro, com a exigência de criação e produção de espetáculos e a conseqüente abertura para fora, para o público, para a cidade, e o laboratório, que “dá as costas” ao espetáculo e, portanto, ao público e à cidade. E é justamente aí que se encontra a novidade e a força deles; é isso que faz um teatro-laboratório ser um “oxímoro encarnado” ou uma “contradição viva”, como escreveu Mirella Schino, com eficácia, no seu belo livro de 2009.

Do ponto de vista desta minha palestra, é interessante e útil fazer uma distinção adicional, desta vez, graças a Ferdinando Taviani, uma das vozes que intervém no livro

coletivo de Schino. Trata-se da distinção entre teatros-laboratório e teatros “enclave” que – como diz precisamente o estudioso – são *quase* sinônimos, ou seja, indicam a mesma coisa sob pontos de vista diferentes.

Ao se falar dos teatros-laboratório como *enclaves*, põe-se em evidência aquilo que mais me interessa destacar aqui: a *separação do contexto*, como gesto fundante do *enclave*. Taviani escreve assim:

Nunca se insistirá o bastante sobre a importância do separar-se para o crescimento da vida artística e cultural, para o incremento da socialização e da integração por meio de diferenças *significativas*. [...] Também no caso do teatro, o *têmenos*<sup>61</sup> é um corte, não uma forma. É um princípio elementar de identificação: *nós* distintos *deles*. A importância do projeto fica em segundo plano.

“Enclave” salienta que não se está tratando de estruturas organizadas, mas de territórios e ecossistemas. Não de organização do trabalho, mas de um amálgama de diferentes pessoas. (TAVIANI apud SCHINO, 2009, p. 121-122).

São reflexões que Taviani faz, pensando, principalmente, na história do Odin Teatret que, ao mesmo tempo, é protótipo e exemplo extremo de teatro *enclave*, mas que pode valer, a vários níveis, para muitas outras experiências teatrais inovadoras e de ruptura do século passado. E mais: insistindo na necessidade da separação, do corte, que obviamente não quer dizer fechamento total, impermeabilidade ao que está fora e ao contexto (tentações mortíferas a longo prazo, e que, portanto, devem sempre ser evitadas), Taviani chega, talvez, a identificar uma verdadeira *precondição* da inovação teatral na contemporaneidade.

Do mesmo modo, Taviani desfaz o lugar comum sentimental, otimista e ingênuo, que pensa esses *enclaves* como análogos a “comunidades fraternas”, ao observar que “para um enclave [...] a humanidade, a ortodoxia, a comunhão são doenças mortais” (TAVIANI apud SCHINO, 2009, p. 123).

*A luta entre diversas mentalidades e opiniões, traduzida em ação e não em discussão, a lealdade aos acordos entre as partes, a defesa que cada um precisa aprender a fazer do próprio egoísmo visionário, aparecem, a*

---

<sup>61</sup> Nota da tradutora: *têmenos* é a transliteração do grego τέμενος, que deriva de τέμνω “cortar”. Na antiga religião grega, é o templo, ou recinto, bem delimitado em relação ao terreno que o circunda, considerado propriedade do Deus ao qual era consagrado (fonte: site do Istituto della Enciclopedia Treccani. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/temenos/?search=t%C3%A8menos%2F>. Acesso em 14/05/2024).

posteriori, como o cimento do enclave Odin Teatret. Com diversas variações, é o cimento de cada teatro enclave. *Quanto mais forte é a tensão, mais forte é a coesão*. Isso quer dizer que quanto mais sólido for um enclave teatral, mais estará sempre a ponto de despedaçar-se. (TAVIANI apud SCHINO, 2009, p.126, grifo do autor deste artigo)

Trata-se, aliás, de conceitos que o mesmo pesquisador exprime desde os anos 70 e sempre referindo-se ao Odin Teatret de Barba, ao falar do grupo, por exemplo, como uma “aliança obrigatória de diversos egoísmos”, ou seja, como o resultado de uma ininterrupta “dialética entre associabilidade e sociabilidade” (TAVIANI, 1978, p. 284-288).

### Terceiro teatro: elogio à associabilidade

Para todos os efeitos, Barba continua sendo o maior teórico de um fenômeno que foi muito importante nos anos 70 e 80 não apenas na Itália, antes que se fizesse um silêncio sobre isso.

É preciso dizer que, com o teatro de grupo ou Terceiro Teatro, estamos diante de um apolitologia diferente com relação às experiências de ruptura da primeira metade do século XX, mas também com relação às primeiras gerações do Novo Teatro ou Neo-vanguarda do segundo pós-guerra.

Para os grupos dos anos 1970, de fato, não se tratava mais de fugir do centro, de abandonar a cidade do teatro. Para ele, nascidos “fora dos muros”, no entanto, o problema foi procurar não *entrar* imediatamente na cidade, não aspirar ao centro desde o início, mas, pelo contrário, trabalhar sobre a própria condição de periférico e marginal, transformando essa debilidade objetiva em força subjetiva, em elemento identitário que é fruto de uma *escolha* e não de uma *submissão* passiva. Tornam-se assim “teatros da margem”, em vez de simplesmente teatros marginais (BARBA, 2012, p. 166), ou seja, microcosmos apolitológicos e, em muitos casos, também apólidos, que não mostravam tanto novas estéticas, novos estilos expressivos, quanto, pelo contrário, novos modos de viver o teatro e no teatro. Claramente, não sem excessos, ingenuidade, contradições que tiveram um papel não secundário no rápido declínio do fenômeno, ou, pelo menos, na rapidez com que passou de moda, que aliás, não quer dizer necessariamente desaparecer.

O célebre manifesto de Barba intitulado *Terceiro Teatro*, de 1976, destaca exatamente este deslocamento do plano do discurso e do âmbito da pertinência: não mais



a estética do novo ou do transgressivo a qualquer custo, mas, em vez disso, a ética e a antropologia da auto-suficiência, da liminaridade, do isolamento, enfim, da apolitologia:

*O Terceiro Teatro vive às margens, frequentemente fora ou na periferia dos centros e das capitais da cultura. É um teatro de pessoas que se definem como atores, diretores, homens de teatro, quase sempre sem terem passado pelas escolas tradicionais de formação ou pelo aprendizado tradicional do teatro e que, portanto, nem mesmo são reconhecidos como profissionais. Mas não são amadores [...] Ilhas sem contato entre si [...] jovens que se reúnem e formam grupos teatrais que teimam em resistir. Mas podem sobreviver apenas sob duas condições: acomodando-se nas regiões dos teatros reconhecidos, aceitando a lei da oferta e da procura teatral, dos gostos atuais, das preferências dos ideólogos políticos e culturais, adequando-se aos últimos resultados aclamados; ou então, pela força de um trabalho contínuo, conseguindo identificar um espaço próprio, diferente para cada um, buscando o essencial ao qual manter-se fiel, tentando forçar os outros a respeitarem esta diversidade". (BARBA, 1996, p. 165-166, grifos do autor deste artigo)*

Três anos depois, em um texto mais amplo, *Teatro-cultura*, ele aprofunda a questão, levando em conta reações que ocorreram ao manifesto de Belgrado. Esta é a ocasião na qual lança as imagens mais célebres do Terceiro Teatro, imagens que se esforçam em sintetizar metaforicamente o seu caráter "apolitológico". Barba fala de "vocação à recusa", "reservas", "jangadas", "guetos", "ilhas flutuantes". Mas, principalmente, ele reflete de modo novo e original sobre o valor social e cultural do teatro e, precisamente, sobre a importância da associabilidade para esse fim:

*Para avaliar o teatro, como fenômeno social e cultural, tomamos automaticamente o público como referência. Mas as relações entre os atores e o público só se tornam importantes em um segundo momento. Antes de mais nada, o que conta são as relações que se instauram entre aqueles que fazem teatro. A primeira fase social do teatro ocorre dentro dele mesmo: é o modo como diferentes indivíduos regulam suas relações de trabalho e socializam as próprias necessidades. (BARBA, 1996, p. 177, grifos do autor deste artigo)*

E cita a Commedia dell'Arte:

*Esses indivíduos – os primeiros atores profissionais dos tempo modernos – transformaram o seu desvio, a sua "associabilidade", reunindo-se em grupo. Socializaram a própria diferença. (BARBA, 1996, p. 178, grifos do autor deste artigo)*

E segue assim, em um verdadeiro crescendo, com um luminoso e apaixonado elogio da associabilidade:

Não novos conteúdos, mas novas relações — muitas vezes difíceis de decifrar — passam a ocupar o lugar vazio deixado pelos conteúdos habituais do teatro. *Não é um “outro teatro” que nasce. Outras situações começam a ser chamadas de teatro.* [...]

Portanto, são grupos forçados a verificar cotidianamente a necessidade de uma teimosia “anti-histórica”: *a necessidade de perseverar, mesmo no isolamento, na busca de uma resposta aos próprios desejos individuais.* São pessoas que, por meio do teatro, perseguem o sonho de construir a própria vida. [...]

Mas, se apesar de tudo, esse alguém consegue sobreviver, então, paradoxalmente, sua “associalidade” se transforma em algo social. [...]

*Ninguém é associal. A pessoa se torna associal.* Uma outra emigração, paralela àquela que se faz em busca do pão, atravessa a geografia e a própria consciência da nossa sociedade. É composta pelos *desenraizados, voluntários ou não, arrancados de um país, de uma religião, de uma ideologia, de uma classe.*

Muito pouco nos une no nosso passado, na nossa vida, além do fato que necessidades diversas e distantes forçaram nossa união.[...]

Nunca é possível estar “fora da sociedade”. Podemos apenas divergir das suas normas. [...]

Por que ter medo das palavras? Tornar-se “associal” é a tentativa de construir sua microscópica “associedade”, na qual tentar concretamente a vida a qual se aspira, não uma emotividade sem forma, um sentimentalismo vago do tipo “todos irmãos”, “todos semelhantes uns aos outros”. [...]

*Você tem que ser “associal” se quiser criar um exemplo contrário à sociedade da injustiça.*

*Você tem que ser “associal” se não quer aceitar as regras do jogo no qual ficará perdido e amarrado.* Você tem que tornar-se “associal” se quer tentar romper ao menos uma malha dessa rede, e encontrar um outro espaço fora dela, outras relações.

Você tem que ser “associal” se quiser transmitir a sua presença e a sua ação também àqueles que, amanhã, poderão confrontar-se com as suas experiências, a partir dos seus rastros. [...]

Você seria apolítico por causa disso? O que é a política? Não é a arte do possível?

Você tem que ser “associal” para realizar o seu possível. (BARBA, 1996, p. 181-190, grifos do autor deste artigo, a exceção do último).

## Conclusão

Quarenta anos depois, estas reflexões não perderam nada em termos de sua atualidade e de sua necessidade. Ainda mais hoje que, ao que parece, a cidade do teatro tornou-se um “fortaleza vazia” (CIVICA; SCARPELLINI, in TAFURI; BERONIO, 2016, p. 34-

69), o chamado de Barba à *associabilidade* (a do dissidente, não a do cismático) como condição indispensável a ser conquistada para restituir sentido, identidade e também eficácia à ação teatral, não perdeu nada da sua urgência.

Para dar vida a novas, mais satisfatórias e mais justas formas de convivência e de sociabilidade, para revitalizar e renovar uma prática da *polis* e, portanto, da política, o afastamento, ao menos temporário, da cidade e, portanto, da política, tal como elas são, parece ainda hoje, aliás, talvez mais hoje do que nunca, uma condição imprescindível. A associalidade, assim entendida, longe de negar qualquer forma de comunidade e de convivência, resulta, ao contrário e cada vez mais, em uma prática necessária de distanciamento provisório da cidade real e de todos os seus condicionamentos e limites, para poder imaginar e também animar a “cidade futura”, ou seja, novas e mais humanas formas de sociabilidade, novas e mais justas formas de comunidade, começando daquelas provisórias, mas potentes, às quais o teatro pode dar vida, como nos mostrou o século XX.

De todo modo, trata-se de uma lição que não deve ser jogada fora, como infelizmente, em geral, tende-se a fazer, pelo menos na Itália, mas que deve ser reativada fazendo jus às necessidades atuais. E, para dizer a verdade, não faltam exemplos reconfortantes, apesar de tudo.

Do Teatro Valdoca, de Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri, aristocratas e cultivadores da marginalidade excelente, ao Teatro delle Albe e seu precioso trabalho com jovens e crianças nas periferias do planeta (de Ravenna-non scuola a Scampia, do Senegal a Chicago); de Ascanio Celestini, verdadeiro poeta antropólogo do proletariado e sub-proletariado urbano, a Pippo Delbono, escandaloso anunciador de um Evangelho teatral do acolhimento e da inclusão com migrantes e marginais de todo tipo, a Armando Punzo com sua auto-reclusão de décadas no presídio de Volterra, fértil de beleza e novas conscientizações; ao Teatro delle Ariette dos artistas-camponeses Paola Berselli e Stefano Pasquini, que há vinte anos criaram raízes no campo, em Castello di Serravalle (Bologna), base de uma peregrinação ao mesmo tempo nova e antiga pela Europa e que faz escola com seus rituais íntimos de comida, vinho e poesia teatral. E gostaria de lembrar também os jovens, muito queridos por mim, do grupo ErosAntEros (Agata Tomsic e Davide Sacco), de Ravenna, virtuosos da dialética entre sociabilidade e associabilidade, como também o demonstra o festival “Polis”, organizado por eles há anos em sua cidade.

Portanto, ainda que limitando-me ao meu país, não são poucos os exemplos de obstinação, na contra-corrente em relação ao fascínio fatal do “centro” e às suas seduções.

Por fim, *last but not least*, não podemos nos esquecer da tribo do Terceiro Teatro, povo invisível no Velho e no Novo Mundo que, desdenhando os modismos e as políticas, continua a praticar com coragem e santa ingenuidade a associabilidade do dissidente, para ao menos manter viva a nostalgia de uma *polis* menos desumana que aquela sobre a qual, infelizmente, o noticiário nos conta todo dia. É também o que demonstra — para concluir com um pequeno, grande exemplo — a experiência de décadas do minúsculo laboratório Isola dei Confini, fundado em 2007 na Umbria, em uma cidadezinha de 2.000 habitantes (San Venanzo, província de Terni), por dois atores, Valerio Apice e Giulia Castellani.

Isola dei Confini estava entre os participantes da pequena mostra que ocorreu dentro do meu projeto sobre o Terceiro Teatro em 2017. Junto a eles estavam:

- Teatro Potlach, de Fara Sabina
- Mario Brazaghi/Teatro dell’Albero, de Milano
- Claudia Contin Arlecchino, de Pordenone
- Lorenzo Glejjeses, de Napoli
- Teatro Akropolis, de Genova
- Teatro dei Venti, de Modena
- Instabili Vaganti, de Bologna
- ErosAntEros, de Ravenna.

## Referências

BARBA, Eugenio. *Terzo Teatro* (1976). In: BARBA, Eugenio. **Teatro. Mestiere, solitudine, rivolta**. Milano: Ubulibri, 1996.

BARBA, Eugenio. *Teatro-Cultura*. In: BARBA, Eugenio. **Teatro. Mestiere, solitudine, rivolta**. Milano: Ubulibri, 1996.

BARBA, Eugenio. **La conquista della differenza**. Trentanove paesaggi teatrali. Roma: Bulzoni, 2012.

CIVICA, Massimiliano; SCARPELLINI, Atilio. *La fortezza vuota*. Discorso sulla perdita di senso del teatro. In: TAFURI, Clemente; BERONIO, Davide (Org.). **Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni**, vol. VII, Genova: AkropolisLibri, 2016.

OSIŃSKI, Zbigniew. *La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio* (con una nota di M. Fabbri) in **Teatro e Storia**, 9, 1990.

OSIŃSKI, Zbigniew. *Grotowski e Reduta*. La vocazione del teatro in **Culture Teatrali**, 9, 2003.

SCHINO, Mirella. **Alchimisti della scena**. Teatri laboratorio del Novecento europeo. Roma-Bari: Laterza, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. *La città e il suo contrario*. Apolitologia per grandi linee. In: SLOTERDIJK, Peter. **L'imperativo estetico**. Scritti sull'arte (2014). Milano: Raffaello Cortina Editore, 2017.

TAVIANI, Ferdinando. **Il libro dell'Odin** (1975). Milano: Feltrinelli, 1978.

TAVIANI, Ferdinando. *Enclave*. In: SCHINO, Mirella. **Alchimisti della scena**. Teatri laboratorio del Novecento europeo. Roma-Bari: Laterza, 2009.

### Referências em português

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

BARBA, Eugenio. **Teatro**: Solidão, Ofício, Revolta. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2010.