

EUGENIO BARBA: ALGUMAS REPERCUSSÕES NO TEATRO DE GRUPO NO BRASIL

EUGENIO BARBA: SOME REPERCUSSIONS ON BRAZILIAN'S GROUP THEATRE MOVEMENT

André Carreira

Universidade do Estado de Santa Catarina – CNPq

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre as relações entre o pensamento e a prática de Eugenio Barba e a cena brasileira. A partir da análise crítica das inúmeras visitas de Barba, Julia Varley e do Odin Teatret (além de outros grupos relacionados com a ISTA – International School of Theatre Anthropology) – que deixaram uma marca reconhecível no campo da experimentação teatral do país –, o texto aborda os processos relacionados com o movimento de grupos da cena brasileira, principalmente nos anos 80 e 90, período no qual as ideias de Barba e dos grupos relacionados com o Terceiro Teatro começaram a circular no país.

Palavras chave: Terceiro Teatro; Movimento brasileiro de Teatro de Grupo; Atuação.

Abstract: This article reflects on the relations between the ideas and practices of Eugenio Barba and the Brazilian theatre. Based on the critical analysis of the numerous visits by Barba, Julia Varley and Odin Teatret (as well as other groups related to ISTA – International School of Theatre Anthropology) – which left a recognizable mark on the field of theatrical experimentation in Brazil –, the text addresses the processes related to the movement of theatre groups, especially in the 80s and 90s, a period in which the ideas of Barba and the groups related to the Third Theater began to circulate in the country.

Keywords: Third Theatre; Brazilian's theatre groups movement; Acting.

Recebido em: 31/03/2024

Aceito em: 13/05/2024

O convite para participar deste dossiê sobre Eugenio Barba me fez voltar a um texto que apresentei em 2010 por ocasião de um evento do Centro Latino-americano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT Argentina). Naquele material, eu afirmava que:

Nos anos 80, uma experiência interferiu decisivamente no movimento dos grupos de teatro. Este movimento vivenciou, a partir de 1987, quando da primeira visita de Eugenio Barba organizada pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), mudanças importantes no que diz respeito à adoção de novos elementos técnicos. Vários procedimentos que caracterizam o pensamento de Barba e as práticas de grupos como Odin Teatret, Farfa e Tascabile passaram a conformar tema de conversação comum entre nossos grupos, e a influenciar a formulação de modos de trabalho e de organização coletiva. No entanto, a visita de Barba não se deu sem gerar controvérsias, diretores, atores e críticos que participaram do seminário no Rio de Janeiro, discutiram não apenas as ideias de Barba, mas também seus procedimentos pedagógicos. Apesar das controvérsias, a partir deste evento, e das subsequentes visitas de Barba e dos grupos relacionados com o projeto da International School of Theatre Anthropology (ISTA), se abriu um diálogo intenso entre as formas e modos de trabalho de vários grupos do Brasil e as referências dos europeus da Antropologia Teatral. Hoje em dia, passados já quase vinte anos dessa visita, podemos dizer que a difusão das ideias de Barba representou uma ruptura – ainda que não central – com a linha histórica do movimento dos grupos brasileiros. O contato com os princípios da Antropologia Teatral contribuiu para instalar no ambiente dos grupos uma série de procedimentos técnicos que se caracterizam pela ênfase no treinamento do ator e nas práticas interculturais, bem como na utilização das demonstrações de trabalho e práticas pedagógicas. (2010, s/p)

Hoje, passados quase 15 anos do encontro em Buenos Aires, retomo essa reflexão para pensar sobre as relações entre o pensamento e a prática de Eugenio Barba com a cena brasileira. Para tanto, parto da constatação de que as inúmeras visitas de Barba, Julia Varley e do Odin Teatret – além de outros grupos relacionados com a International School of Theatre Anthropology (ISTA), deixaram uma marca reconhecível no campo da experimentação teatral do país.

Considerando isso, este artigo oferece um olhar sobre os processos relacionados com o movimento de grupos da cena brasileira principalmente nos anos 80 e 90, pois este é o período no qual as ideias de Barba e dos grupos relacionados com o Terceiro Teatro começaram a circular no país.

Contexto

Meu primeiro contato com o trabalho do Odin e de Barba foi em 1987 quando o grupo realizou diferentes atividades em Buenos Aires, cidade na qual eu residia e estudava na Escuela Municipal de Artes Dramático. Recordo particularmente as atividades realizadas no espaço da Manzana de las Luces, e a presença da figura do Sr. Morte, performado por Julia Varley durante a manifestação contra a tentativa de golpe que pretendia derrubar o presidente Raúl Alfonsín. É a partir também dessas memórias que busco repensar como as visitas de Barba dialogam com nosso teatro.

Ainda que muitos de nós, pesquisadores/as e criadoras/es possamos ter a tentação de simplesmente dizer que as visitas de Barba marcaram o teatro brasileiro, uma primeira coisa necessária é constatar que falar um “teatro brasileiro” é, de alguma forma, ignorar a situação complexa dos diferentes ambientes teatrais que dão forma à cena nacional na qual convivem realidades muito diversas. Se é possível identificar um “sistema teatral brasileiro”, não se pode supor que este seja unificado, pois o que temos são diferentes modos de produção, e uma grande diversidade de contextos específicos nos quais convivem formas de trabalho muito distintas. Mesmo nas grandes cidades, existem microcontextos de produção bastante diversificados. Isso dificulta que possamos identificar uma noção de grupo ou de modo de produção teatral comum. Portanto, podemos utilizar o termo “teatro brasileiro” apenas como um instrumento facilitador, sem a esperança de descrevê-lo como algo unitário.

A produção criativa dos grupos teatrais surgidos nos anos 80 e 90 representa uma contribuição fundamental para a cena nacional contemporânea, e está marcada pela diversidade e as grandes diferenças que caracterizam nosso país. Essa produção fez cada vez mais evidente que falar de um “teatro brasileiro” exige uma nova abordagem historiográfica para romper com a centralidade do registro histórico, no entanto, essa é uma difícil tarefa, mas começar a abandonar o tom unitário já seria uma ação positiva para que exploremos outras versões que não insistam em reafirmar o teatro nacional como aquele feito em São Paulo ou Rio de Janeiro.

Portanto, refletir sobre a relação de Barba com o Brasil nos leva diretamente a um campo particular relacionado em primeiro lugar com a ideia daquilo que chamamos de *teatro de grupo*. Isso se deve ao fato de que a noção de *grupalidade* como uma qualidade

que define territórios no teatro já estava no espírito das propostas de Barba quando da organização do encontro do International Workshop of Theatrical Research, realizado em 1976 na cidade de Belgrado. Ali foi proposta a ideia do Terceiro Teatro como a construção de um lugar alternativo, um território da interrogação sobre o teatro como linguagem e como instrumento da criação de formas de relacionamento. Nas palavras de Eugenio Barba:

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. (BARBA, 1999, p. 221)

Considero que essa ideia, antes da Antropologia Teatral (AT) com seus princípios de estudo de técnicas expressivas, e mesmo a ideia de treinamento atorial, foi muito importante como estímulo para a reflexão sobre nossas práticas teatrais que se situam à margem dos sistemas empresariais do entretenimento. Isso se materializou na preocupação com as articulações grupais e o estabelecimento de redes de criadores/as, utilizando como uma de suas ferramentas as trocas técnicas, o que contribui para a construção de todo um espaço teatral. Como afirma Andrea Paula Justino dos Santos:

...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 treinamento, 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 latino-americanos. (2011, p. 30)

Mesmo reconhecendo que devemos considerar o *teatro de grupo* do Brasil como um ambiente prioritário para analisar a presença das propostas barbianas, é importante considerar que não é fácil delimitar este campo se buscarmos elementos homogêneos que o definam claramente. *Teatro de grupo* é um termo que desde os anos 80 começou a circular no ambiente teatral brasileiro contribuindo para redefinir um campo teatral que se sente excluído ou estranho aos modelos mais tradicionais de produção. Isso se deu de tal forma que ao finalizar o século XX o *teatro de grupo* é uma ideia comum que, insistentemente, aparece vinculada às mais diversas formas coletivas que se reconhecem,

ainda que genericamente, como modos de um teatro alternativo ainda que impere a diversidade de formas e modos organizativos. Se antes o termo mais utilizado pelos/as fazedoras do teatro era ‘teatro alternativo’, enquanto no resto da América Latina prevalecia o nome ‘teatro independente’, o próprio conceito de grupo foi se afastando da nomeação das formas organizativas para fazer referência à plataforma política, ética e, eventualmente, técnica.

Na América Latina o movimento dos grupos teatrais experimentou, em meados da década de 80, mudanças importantes no que diz respeito à utilização de novos elementos técnicos, e à ênfase na reflexão sobre suas práticas organizacionais. Isso coincidiu com os processos de democratização no continente, e foi o momento no qual se registram as primeiras visitas de Eugenio Barba. Foi então quando os e as teatristas – que trabalhavam a partir dos grupos – começaram a ter contato com as ideias da AT através das iniciativas da ISTA. É também importante dizer que até então o contato com as propostas teatrais europeias era bastante escasso entre nós. Sabíamos disso através de livros e dos relatos das poucas pessoas que realizavam cursos ou participavam de festivais na Europa.

Paralelamente aos processos do movimento dos grupos, outro âmbito que abrigou o pensamento de Barba como uma referência importante para a pesquisa teatral foi constituído pelos cursos das universidades brasileiras, particularmente a pós-graduação. Esses espaços abrigaram pesquisas a partir principalmente das proposições da AT. A pesquisa universitária sempre repercutiu o pensamento de Barba, pois é, dentro de sua diversidade de abordagens, favorável para mergulhos sobre as formas de fazer teatro, particularmente, no que se refere aos procedimentos de atuação.

Na mesma esteira dos processos grupais, os cursos universitários sofreram no decorrer do final da década de 70 um processo de transformação com uma ênfase na formação de artistas. A expansão dos cursos de teatro no final da década de 80 repercutirá também na abertura de vários cursos de pós-graduação. Esta ampliação dos cursos contribuiu para o crescimento dos espaços de pesquisa, e as reflexões e experimentações no campo da atuação estimularam o contato com a obra de Barba. O caráter profundamente experimental que esta obra propõe encontrou um terreno fértil na pesquisa de pós-graduação, cujo olhar foi direcionado para práticas coletivas que se colocavam fora do espaço mais empresarial.

Temos várias pesquisas que indicam como o trabalho de Barba despertou interesse na academia, além da inclusão de suas obras nas referências bibliográficas dos mais diferentes cursos, muitas são as dissertações e teses que o têm como objeto. Mas, isso não reside apenas no campo da historiografia e da teoria teatral, pois, há pesquisas práticas que fazem referência aos procedimentos e conceitos difundidos por Barba como base do trabalho experimental.

Considerando esses elementos, pode-se dizer que existiu uma aliança estratégica entre a pesquisa na universidade e as formas grupais de organização e criação, até porque muitas vezes docentes e estudantes também conformam coletivos de criação, e conectam ambos campos de atuação. Não foram poucas os/as docentes que utilizaram os espaços institucionais das universidades para gerar processos de pesquisa que antes só se podia imaginar no contexto de grupos teatrais.

A flexibilidade da pesquisa nas universidades públicas contribuiu de muitas formas para a geração de um pensamento e de práticas que puderam estabelecer alianças com a perspectiva do Terceiro Teatro.

Mesmo que não tenha a pretensão de propor aqui um mapa de influências, é fundamental compreender essa articulação de grupos e cursos universitários, sobretudo porque isso se dá a partir de experiências pessoais e não de projetos institucionais. Um aspecto chave nesse processo é que, como diz Andrea Justino, a influência de Barba no continente, de uma forma muito diferente do que outras grandes referências como Stanislavski e Brecht, chegou através da presença da equipe do próprio Odin Teatret, de modo que “teoria e prática [foi] demonstrada e exemplificada” diretamente (2011, p. 30). Dessa forma, as ideias difundidas nos livros de Barba puderam ser experimentadas, e até confrontadas, em oficinas, palestras e demonstrações de trabalho. Portanto, esta grande mudança foi o fato de que os grupos do Terceiro Teatro criaram circunstâncias para visitar nosso continente, e assim foi possível ver – por fora dos grandes eventos e festivais –, outras formas de trocar experiências e aprendizagem.

As diferentes visitas de Barba e dos grupos relacionados com a ISTA estimularam a reflexão sobre as formas e modos de trabalho de vários grupos sul-americanos, e, particularmente, o foco no trabalho técnico como instrumento estruturante das práticas coletivas. Esse processo, no entanto, não consolidou correntes bem definidas, mas sim uma rede articulada, bastante coerente com a ideia das “ilhas flutuantes” que o próprio

Barba identifica como componente estrutural de um fazer teatral que se move (ou busca se mover) à margem das estruturas institucionalizadas. Esta rede funcionou a partir do contato direto entre grupos e entre pessoas que utilizaram os intercâmbios sobre o trabalho técnico e as práticas pedagógicas como principal ferramenta de troca e aprendizagem.

É interessante observar que o pesquisador Matteo Bonfitto já afirmava que, “no Brasil, a Antropologia Teatral foi introduzida primeiramente por Luís Otávio Burnier” (2006) e isso esteve relacionado com a criação do LUME por Burnier dentro da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 1985. Este projeto é uma referência fundamental, principalmente porque a equipe do LUME sempre esteve imbuída da importância da aprendizagem e da experimentação técnica como base dos projetos teatrais. Ainda que não se possa dizer que o LUME seja parte estrutural da rede a Antropologia Teatral, o trabalho de Burnier, Simioni e Puccetti, traduzindo os livros “A Arte Secreta do Ator” e “Além das Ilhas Flutuantes”, de Barba, cumpriu um papel fundamental na difusão de suas ideias entre nós. Além disso, o LUME é, atualmente, modelar no que diz respeito a um trabalho de atuação que supõe um rigoroso treinamento técnico.

Este processo, isto é, a articulação da influência a que me refiro, corresponde ao momento de um giro nos projetos teatrais dos coletivos na América Latina ocorrido ao longo dos anos 80. Naquele momento se intensificaram as buscas de modelos técnicos e estéticos, o que colocou no centro da atenção dos coletivos modos de criação e formação de atores e atrizes.

Um texto chave para pensar as repercussões do olhar de Barba com relação a esse giro dos grupos é “Teatro e revolução”, que apareceu no livro *Além das ilhas flutuantes* (1991), pois ali Barba afirma que:

O valor do teatro não reside hoje em dia na sua função sociológica, difusa e indefinível, mas sim no sentido psicológico preciso e distinto que assume para cada ator e para cada espectador (...) Não se trata de ser missionário ou artista original, se trata de ser realista. Nosso ofício é a possibilidade de nos transformar e deste modo mudar a sociedade. Não é necessário perguntar: o quê significa o teatro para o povo? Esta é uma pergunta demagógica e estéril. Melhor questionar: o quê significa o teatro para mim? A resposta, convertida em ação sem compromisso nem vacilação, será a revolução no teatro.

Esta mudança de olhar, que ocorreu em sincronia com os processos políticos de democratização no continente, marcou uma parte significativa do movimento dos grupos. No entanto, essa busca de novos rumos teatrais não correspondeu apenas a uma adaptação às condições políticas, pois houve também uma articulação com o desejo de se pensar sobre a natureza do trabalho da atuação.

A formulação do Terceiro Teatro encontra um ponto de contato com um fenômeno que foi aprofundado nas duas últimas décadas do século XX, com a aparente dissolução da herança das lutas políticas – ou aquilo que muitos gostam de chamar de “a morte das grandes narrativas” –, de tal modo que o lugar de contestação ocupado de forma central pelos grupos teatrais, característico dos anos 60 e 70, foi, aparentemente, substituído por novos elementos de coesão mais relacionados com o trabalho artístico específico do teatro e a criação de âmbitos de convivência comunitária.

As práticas de pesquisa e de preparação técnica, e uma dramaturgia nascida alicerçada no trabalho criador de atores e atrizes, constituíram, então, um ponto de apoio alternativo, que se apresentou como uma via possível para o reagrupamento dos coletivos. Isto não implicou o desaparecimento dos discursos políticos e das ações militantes, mas estas ações se concentraram na crítica às instituições, e na identificação de formas culturais de resistência às que os grupos se aproximaram, de modo que houve um reforço de perspectivas micropolíticas.

O Terceiro Teatro reconhece como eixo de uma grande variedade de teatros os processos criativos e a gestão coletiva de projetos de longa duração. Isso se diferencia das formas de trabalho estruturadas pela realização de encenações pontuais, e aposta nas redes como contexto que define o campo do teatro.

Essa perspectiva representou para vários grupos um referente que permitiu uma identificação propiciadora de coesão. A opção por projetos duráveis, bem como a busca de elementos de identificação com outros grupos, favoreceu o estabelecimento de uma espécie de campo do teatro de grupo, ainda quando muitas das estruturas e organizações não tinham o perfil óbvio do grupo teatral, pois, como exemplo, temos, dentro do movimento, “grupos” formados apenas por casais de artistas. Apesar disso, esse processo abriu uma zona de reconhecimento para coletivos que se postulavam como alternativos às formas de agrupação temporárias e instáveis, cujo princípio e fim era a fabricação de espetáculos unitários, produções com data para começar e desaparecer.

Em princípio, podemos observar uma oposição do modelo do *teatro de grupo* com o dos grupos vinculados a um teatro militante, no entanto, parece mais pertinente pensar este teatro que se autodenomina “de grupo”, considerando que, desde o surgimento dos grupos amadores dos anos 40, já estavam presentes elementos de antagonismo com o teatro de empresa, que naquele momento se referia às companhias das grandes figuras.

Teatro de grupo é uma expressão que busca delimitar um território que se identifica com práticas coletivas e com redes de produção e circulação que reivindicam modos de trabalho não relacionados com a indústria cultural. No entanto, essa diferenciação com os modelos empresariais não pode ser tomada de forma simples, dado que a realidade da multiplicidade de maneiras de trabalhar que finalmente estão, no caso do Brasil, sob o guarda-chuva do *teatro de grupo* exige um olhar mais atento na hora de estudar o contexto sociocultural que abarca o teatro que se reconhece como “de grupo”.

Quando se pensa no *teatro de grupo* é natural que se parta de uma certeza de que se está falando de um movimento de grupos com características bastante identificáveis. Consequentemente, essa ideia inicial genérica nos faz supor um conjunto de coletivos que pode ser associado a um modelo que ressoa no imaginário como coletivos com plataformas artísticas e políticas bastante estabelecidas, e como estruturas de trabalho definidas por uma horizontalidade marcada pela dissidência com relação aos modelos empresariais. Provavelmente, estamos imaginando (ou desejando) um grupo como aqueles que supomos definiram os processos da geração dos anos 60 e 70. Grupos como os que são estudados no livro *Teatro da Militância*, de Silvana Garcia.

A reivindicação do grupo, não da forma jurídica, mas do espírito coletivo, e do modo de articulação de poéticas coletivas, teve impacto não apenas na estruturação de grupos teatrais, mas sobretudo em projetos que desafiaram a imposição da condição periférica como inevitável. Mas, seria muito redutor pensar que isso é uma consequência direta das propostas do Terceiro Teatro. Devemos entender que as iniciativas de Barba refletem um espírito do tempo, tendências que nos anos 80 começaram a circular e a produzir um ânimo de trabalho que repercutiu na articulação de redes.

A grande contribuição de Barba foi não apenas sugerir uma nomenclatura, mas também desenvolver ações que buscavam aproximar pessoas e formas de trabalhar. Por isso é importante identificar como tais ações contribuíram para estabelecer algumas linhas de trabalho que nos permitem refletir sobre a influência do teatro de grupo na formulação

direta, mas não sistemática, de modelos de trabalho coletivo e de modos de construção de espetáculo e de pesquisa em atuação que se relacionam com a transformação da cena brasileira, aprofundando sua complexidade.

Os grupos e o trabalho técnico

A questão do trabalho técnico, bem como a da formação de atores e atrizes, foi, ao longo do século XX, um aspecto pouco desenvolvido no seio dos processos grupais. Nossa linha de tradição não esteve marcada por uma forte presença de uma escola ou mais escolas de atuação. Este é um desenvolvimento posterior, bem mais trabalhado pelos grupos, a partir do final dos anos 70, o que articulou um ambiente com o qual finalmente a proposta de Barba dialogou. Apesar de discursos relacionados com a necessidade de se fazer um teatro brasileiro, isso passou mais pela busca da criação dramática do que pelas técnicas de atuação. Então referências de atores e atrizes importantes em nossa cena não foram tomadas em consideração, e assim o trabalho de atores e atrizes como Grande Otelo, Cacilda Becker, ou Maria Alice Vergueiro, não constituíram referências para nossos coletivos.

Nos anos 50, a formação de elencos estáveis foi chave no processo que foi associado a uma modernização da cena brasileira e partiu de uma perspectiva de ruptura com a lógica do negócio teatral chefiado pelos atores “divos”. A luta contra esse modelo hegemônico estimulou vários teatristas a buscarem alternativas para a criação de um fazer teatral que estivesse assentado em projetos artísticos, de forma a superar o hábito de criar espetáculos para destacar figuras famosas e arrecadar somas significativas de dinheiro. Isso implicava em romper com os mecanismos de repetição baseado apenas no ciclo de comercialização, isto é, no respeito absoluto ao “gosto do público”, e também favoreceu a busca de elementos técnicos que pudessem ir além dos modelos herdados da cena romântica.

Nesse processo, é importante reconhecer o trabalho pioneiro de Álvaro e Eugênia Moreira com o Teatro de Brinquedo, Paschoal Carlos Magno com o Teatro do Estudante do Brasil, Abdias do Nascimento com o Teatro Experimental do Negro, e Jerusa Camões e Renato Vianna com o Teatro Universitário. Essa “modernização”, que na cena paulistana aparece com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, criou uma demanda de formação

técnica mais apurada. Mas, uma característica importante de todo o processo do final da primeira metade do século XX foi o fato de, no Brasil, o contato com a escola stanislavskiana só ter ocorrido já no pós 2ª Guerra Mundial com a chegada ao país da “turma da Polônia”, como bem definiram Jacó Guinsburg e Fausto Fuser no texto “A ‘turma da Polônia’ na renovação teatral brasileira” (1992).

Nesse processo, foi muito importante o trabalho do ator russo (nascido nos Balcãs) Eugenio Kusnet, que tendo sido formado em um estúdio do método em Moscou, começou a atuar no Brasil em 1951 a convite do diretor polonês Zbigniew Ziembinski. Posteriormente, Kusnet se tornou uma referência como docente, tendo como centro a proposta de atuação de Stanislavski.

O registro histórico mostra que o crescente número de grupos e projetos dos anos 50, entre os quais também estavam Paschoal Carlos Magno com o Teatro do Estudante do Brasil, o Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento, e a companhia Os Comediantes, favoreceu a estruturação de um movimento de grupos independentes. Isso teve como repercussão, entre outras coisas, o aparecimento dos dois grupos que conformaram o eixo do modelo de grupo do século XX: o Arena (1953) e o Oficina (1958).

Estes dois grupos instalaram uma forma de fazer teatro, na qual predominou o projeto coletivo e também uma busca de formação técnico expressiva bem mais estruturada que na etapa anterior. Estes coletivos estruturaram tentativas de encontrar novos caminhos organizativos e estéticos, o que representou não apenas a reivindicação da independência, mas o grupo como plataforma de intervenção direta no contexto teatral nacional que articulava discursos ideológicos com propostas artísticas como ação política.

Esse foi um padrão de referência para a maioria dos projetos grupais dos anos de 60 e 70. Durante os anos da ditadura militar, os grupos tomaram os discursos políticos como elemento chave de suas práticas como estratégia de resistência. Nesse período, os festivais de teatro amador constituíram um amplo movimento teatral em âmbito nacional, fomentando os encontros e dando vida a uma rede de grupos. Este foi um fator central na conformação do movimento que posteriormente vai se aproximar do *teatro de grupo*.

Logo, com a retomada da democracia, esse movimento foi se diversificando e a base de grupos e projetos cresceu; entre muitos outros, pode-se citar o União e Olho Vivo (SP), Briga de Galo (SP) e Forja (SP), o Tá na Rua (RJ), o Oi Nóis Aqui Traveiz de (RS), o Imbuça (SE), Teatro do Ornitorrinco (SP), Piolim (PB), Asdrúbal Trouxe o Trombone (RJ),

o Pad Minoga (SP), LUME (SP), Teatro dos Artistas Plásticos (DF), Do Jeito Que Dá (RS), Galpão (MG), Fora do Sério (SP), Oikoveva (RJ).

Segundo a pesquisadora Silvia Fernandes, nos anos 80, predominavam duas tendências, a primeira mais definida pelo teor político das propostas, e logo estava a corrente na qual se alinhavam os grupos mais comprometidos com o teatro como manifestação artística, lúdica ou como meio eficaz de autoexpressão (FERNANDES, 2000).

No início dos anos 90, já circulava entre os grupos e artistas a ideia de que um dos pilares do *teatro de grupo* seria uma noção de ator/atriz centrada na realização de experiências técnicas fundadas na prática do treinamento. O que se buscava de modo mais explícito eram atores e atrizes capazes de estruturar projetos artísticos com base em sua própria experimentação cênica.

Pode-se atribuir isso a uma translação direta das práticas do Odin e das repercussões das sessões da ISTA que começaram a circular entre nós. De fato, tal ideário pode ser observado, como mencionado anteriormente, nas práticas do LUME, do Oikoveva, do Fora do Sério, do Moitará, e de outros grupos, mas, efetivamente se pretendemos compreender a complexidade e importância da ideia de *teatro de grupo* é necessário ir muito além do regime do treinamento. A parte das práticas cotidianas e sistemáticas do trabalho de atores e atrizes, também devemos considerar todas aquelas práticas coletivas que formulam as poéticas dos coletivos, que constituem o componente central da identidade grupal.

Para a pesquisadora Rosyane Trotta, vários grupos, entre os quais ela menciona o *Galpão*, *Oi Nós Aqui Traveiz*, *Imbuça*, *Teatro de Anônimo*, *Quem Tem Boca é Pra Gritar*, tomaram da AT a noção de *teatro de grupo* como um elemento de identidade (2005). Isso teria permitido delimitar um espaço de pertencimento bastante específico, ainda quando estava claro que estes casos não podem ser imediatamente identificados com as redes da AT.

Aqui cabe uma ressalva importante: pode-se fazer referência à Antropologia Teatral, ainda que de forma genérica, como um movimento cujos signos identitários são reconhecíveis para muitos/as de nós. No entanto, é imperativo afirmar que é melhor considerar a AT como um campo, e não uma corrente estética do teatro de grupo.

Situar o trabalho criativo e organizacional dentro do campo do *teatro de grupo* significou para estas agrupações definir um âmbito particular e diferenciado no contexto teatral, e assim foi possível estabelecer novas relações com os padrões hegemônicos, construindo mecanismos de sobrevivência e uma nova situação no quadro da cultura nacional, a partir de experimentações sobre modelos de teatro baseados no trabalho técnico da atuação.

Projetos pedagógicos e *grupaldades*

Um elemento que se destaca entre os vários que podem ser relacionados como influências das trocas com Barba está a incorporação sistemática de projetos pedagógicos nas atividades dos grupos. Isso contribuiu tanto para um reforço econômico dos grupos, como para consolidar os projetos artísticos a partir da articulação de um pensamento que fundamentasse o pedagógico.

As práticas pedagógicas que deram forma a cursos, oficinas e, eventualmente, escolas de teatro organizadas pelos grupos, se constituíram como uma ferramenta de aglutinação grupal, mas também ofereceram aos coletivos instâncias de autorreflexão. Isso é particularmente notável na prática da demonstração de trabalho, e posteriormente, nas desmontagens de espetáculo.

As práticas formativas estimularam a articulação de discursos que contribuíram para a definição dos projetos estéticos e políticos dos grupos. Então o interesse pela técnica e pelo procedimento do treinamento reforçaram elementos identitários para os grupos que estiveram relacionados com o desejo de se estabelecer linguagens próprias. Nesse contexto, a noção de *grupaldade* passou a representar um valor diretamente relacionado com o potencial de projeto artístico dos grupos, com a estrutura grupal, em si mesma, funcionando como uma forma geradora do trabalho criativo. Este pode ser considerado um ponto chave no processo de renovação da cena dos grupos no teatro brasileiro. Isso se deve ao fato de que a partir disso se começou a construir um ambiente de contenção para projetos teatrais dispersos e diversos, sobretudo situados fora dos espaços hegemônicos.

Ainda podemos conectar tal processo com a difusão da ideia de que os atores e atrizes produzem com seus trabalhos os elementos axiais que definem o grupo. Assim, a expressão “ator compositor” ganhou, entre os grupos brasileiros, um sentido que vai além

da composição da personagem, estes atores e atrizes passaram a ser o elemento que define a forma de trabalho grupal. Nesse contexto, esse ator e atriz seria capaz de se reinventar, e de inventar o próprio trabalho coletivo, através de uma disciplina regida por uma ética que emerge da prática no coletivo.

Relacionando tais elementos, e considerando as práticas grupais, é possível compreender em que medida a associação da disciplina técnica com os significados atribuídos aos processos de formação sustenta a própria ideia do grupal. E nesse território, ainda que de forma difusa para muitos grupos, podemos identificar a presença de Barba entre nós.

Referências

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo/Campinas: HUCITE/Ed. da UNICAMPI, 1991)

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

BONFITTO, Matteo. “Antropologia Teatral”. *Dicionário do Teatro Brasileiro* (Temas, formas e conceitos). São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

BRANDÃO Tânia. “Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas”. In *Revista do patrimônio Brasileiro*, n. 29, 2001.

BURNIER, Luís Otávio. “Primeiras reflexões sobre o trabalho de Eugenio Barba”. In: *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro de 1987.

CARREIRA, André. “Formação do ator e teatro de grupo: periferia e busca de identidade”. In DIAB MALUF, Sheila (org.). *Dramaturgia em cena*. Edufal: Maceió, 2006.

CARREIRA, André. “O teatro de grupo como fala alternativa”. In DIAB MALUF, Sheila (org.), *Olhares sobre textos e encenações*. Edufal: Maceió, 2007.

CARREIRA, André. “El Teatro de grupo en el Brasil: identidad y experimentación”. In *Revista Território Teatral* (IUNA). Buenos Aires, n. 1, maio 2007. Disponível em: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/01.pdf>. Acesso em 19/05/2024.

CARREIRA, André. O teatro de grupo e a renovação do teatro no Brasil. In *Anais V Congresso da ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008.

CARREIRA André. “TEATRO DE GRUPO: RECONSTRUINDO O TEATRO?”. In *Congreso Internacional de Teatro Argentino y Iberoamericano*. Universidad de Buenos Aires – GETEA, 2010. (Disponível em:

https://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/045_Andre_Carreira.pdf

FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais, anos 70*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

FUSER, Fausto y GUINSBURG, Jacó. A “turma da Polônia” na renovação teatral brasileira – presenças e ausências, in *Diálogos sobre teatro* (org. Armando Sérgio da Silva). São Paulo: Perspectiva, 1992.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*, São Paulo: Perspectiva, 1992.

ICLE, Gilberto. “Da Antropologia Teatral a Etnocenologia: pré-expressividade comportamento espetacular”. Comunicação V Colóquio Internacional de Etnocenologia, Salvador, 2007.

JUSTINO DOS SANTOS, Andrea Paula. *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. PPGAC UNICAMP: Campinas, 2011.

MARINA, Heloísa. *Atuar-Produzir: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023.

MICHALSKI, Yan. “Eugenio Barba no Rio: azar e rigor”. In *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro, 1987.

MILARÉ, Sebastião. *A batalha da quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, p. 130.

DE TORO, Fernando. El Odin Teatret y Latinoamérica. *Latin American Theatre Review*, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 91-97, 1988. DOI: 10.17161/latr.v22i1.761. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/761>. Acesso em: 19/05/2024.

TROTТА, Rosyane. “Eu não sou um realista”. In *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro, 1987.

TROTТА, Rosyane. *Teatro de Grupo: utopia e realidade* (mimeo). 2005.

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