

CAPILÉ RIVERA, Juliana; AZEVEDO, Maria Thereza de Oliveira. Decolonialidade e dramaturgia contemporânea antropofágica no intercâmbio com o Odin Teatret. Cuiabá: UFMT. PPG ECCO; Doutorado.

Resumo

O objetivo desse artigo é analisar elementos de pós-colonialidade no intercâmbio iniciado na década de 1970 até 1990, ocorrido entre o Odin Teatret, sediado na Dinamarca e países latino-americanos, observando a influência recebida pelo grupo europeu ao tomar contato com a realidade dos grupos latino-americanos. O que se pode observar é que a dramaturgia dos espetáculos do Odin Teatret possui a influência latino-americana, mostrando que o grupo não somente influenciou a cena latino-americana, como também foi influenciado por ela. Acredita-se que este intercâmbio profícuo e conflituoso pode ter instigado mudanças na condução dos estudos teatrais e práticas estéticas do grupo dinamarquês em suas incursões pelo mundo. Para observar como se deu este intercâmbio observo os registros realizados durante os encontros de teatro desde a década de 1970 até 1990, em especial dos grupos participantes do Festival de Caracas (1976), além de registros dos atores europeus. Para um olhar decolonial deste intercâmbio, se apoia nos estudos de autores como Anibal Quijano, Madina Tlostanova, Santiago Castro-Gomez, Ramón Grosfoguel e Walter Dignolo.

Palavras-chave: Teatro latino-americano, decolonialidade, dramaturgia contemporânea antropofágica, Odin Teatret.

É vasta a literatura que explora a influência do Odin Teatret (Dinamarca) e de seu diretor Eugenio Barba para as práticas teatrais latino-americanas. Desde sua primeira visita na América, na década de 1970, a presença do Odin Teatret ganhou força e se alastrou sendo absorvidas por diversos grupos de teatro de vanguarda atuantes da época que estavam em busca de uma linguagem que

representasse seu posicionamento político frente aos governos ditatoriais. A compreensão do comportamento “pré-expressivo” (BARBA/SAVARESE, 2012) nas mais variadas tradições e estilos teatrais, estudado e apontado pela experiência teórica de Barba, possibilitou uma expansão do corpo expressivo do ator e forneceu “repertório” para seu trabalho artístico. Também redimensionou o trabalho do ator, mostrando uma prática que dependia mais do material corporal produzido pelo ator do que da genialidade de um diretor ou dramaturgo. Para os atores desse período, esse “empoderamento” significava um trabalho mais coletivo, democrático e humano, mais afinado com os desejos de liberdade política que ocorria aos povos latino-americanos neste momento da história. A presença do grupo europeu trouxe também uma consciência de que a dramaturgia de um espetáculo vai além de seu texto escrito; está em cada elemento da cena apresentada ao público, a citar os estudos de Barba sobre os vários níveis de dramaturgia¹ e sua distinção quando trata de “dramaturgia do ator” o trabalho corporal produzido pelo elenco, o que gerou no meio artístico teatral os termos “dramaturgia textual”, “dramaturgia da cena” e “dramaturgia musical”, por extensão. Além de influenciar na técnica de trabalho, o Odin Teatret também influenciou na estética dos espetáculos produzidos por determinados grupos latino-americanos deste período, assim como na forma como esses grupos eram constituídos. A relação com os grupos Yuyachkani (Peru), Teatro de los Andes (Bolívia), Quatrotablas (Peru) e Lume Teatro (Campinas), se deu, principalmente, pela relação pessoal de amizade ou inimizade, que ocorreu entre os diretores, respectivamente Miguel Rubio, Cesar Brie, Mario Delgado e Luis Otávio Burnier. Mas, será que um grupo de teatro europeu no contato com grupos de teatro de países latino americanos só pode ter ocorrido uma única via de influxo; o grupo europeu “oferta” o conhecimento que é “absorvido” pelos grupos latino-americanos? Com certeza, não.

O Odin na América Latina

¹ Como exemplo, os níveis de dramaturgia elencados por Eugenio Barba: Dramaturgia Orgânica ou Dinâmica: trata do nível elementar do trabalho de atuação; Dramaturgia Narrativa: a trama dos acontecimentos; e Dramaturgia Evocativa: a faculdade que o espetáculo tem de gerar ressonâncias íntimas em cada espectador. (Barba, 2010, p. 39-40)

[...] la progresiva influencia del Odin en Latinoamérica es en realidad el contrapunto externo de um processo subterrâneo a través del cual el teatro latino-americano se convierte involuntariamente en uno de los hilos fundamentales que tejen, en la sombra, la identidad del Odin. (MASGRAU, 1994-1995, p. 148)

O intercâmbio do grupo com os países latino-americanos iniciou em 1976, com o convite de Carlos Gimenez para participarem do Festival de Caracas e também para o Congresso do ITI sobre o futuro do teatro no terceiro mundo. Durante a longa viagem até a Venezuela, o grupo discutia as razões de se fazer um festival de teatro em um país com conflitos sociais e políticos tão urgentes e questionava sua própria participação no evento. Consideravam o tema o “exemplo de um problema ocioso” e se perguntavam sobre o sentido de se fazer teatro na América Latina, “numa realidade sociocultural tão dramática, onde as tensões são tão agudas e as tragédias tão evidentes”. (Barba, 2010, p. 227)

Por detrás dessas perguntas retóricas havia o preconceito de que o teatro só poderia alimentar populações que já estavam de barriga cheia. Falávamos do carnaval, que para nós, europeus, praticamente não existia mais. ‘Qual o sentido de fazer teatro, essa arte de importação, numa terra em que os rituais, as festas e as manifestações coletivas e populares estão vivas e têm uma força infinitamente maior do que qualquer espetáculo teatral com seus poucos espectadores?’ (Barba, 2010, p. 227)

A participação do grupo no festival gerou conflitos quando se recusaram a se hospedar em um hotel de luxo oferecido pelos organizadores, preferindo alugar uma casa na periferia da cidade, o que lhe possibilitou uma interação com a comunidade local. No dia da apresentação do espetáculo, um bar nas proximidades do teatro tocava uma música extremamente alta e o grupo se recusou a apresentar enquanto o estabelecimento não cumprisse com o acordo de abaixar o volume da música. Irritado com o atraso e com o impasse com o comércio local, o organizador do festival desabafou com um grupo de espectadores que aguardava do lado de fora, reclamando do comportamento “dos europeus, que chegam aqui e ainda colocam em discussão a hospitalidade de nosso país” (Rasmussen, 2016, p. 107), pressionando o grupo a iniciar o espetáculo. O Odin entrou em cena para apresentar *Come! And the*

day will be ours, espetáculo criado a partir de uma viagem de Barba à América Latina e discutia os efeitos da colonização em uma tribo indígena. O episódio acirrou uma animosidade anti colonialista contra o grupo; foram acusados de serem arrogantes e colonizadores, ao mesmo tempo em que despertou a empatia de muitos grupos de teatro latino-americanos presentes na contenda, entre eles La Candelaria (Colômbia), Quatro Tablas (Peru), Libre Teatro Libre (Argentina) e outros.

Os conflitos com a organização do festival uniu os grupos, tornando-se abertos ao diálogo. Barba assiste aos espetáculos e fica bastante impactado com a profundidade dos temas, a estética própria e a inesperada profusão de grupos de teatro. Depois do festival os grupos vão manter o diálogo, se encontrando muitas vezes mais tarde gerando um intercâmbio bastante significativo. No livro de Iben Rasmussen (2016), Eugenio escreve sobre o quanto ficou chocado ao descobrir a quantidade de grupos de teatro existentes ali, associando o teatro a uma espécie de revolução em um “combate simbólico” contra uma sociedade melhor e vê os grupos de teatro latino-americanos como a “prova concreta do teatro como prática de uma rebelião pessoal e social” (Barba, 2016, p. 108). Anos mais tarde ele desenvolve o entendimento do nível do “valor” do teatro como sendo o elemento que torna a obra profunda; um desdobramento do *ethos* (Barba/Savarese, 2017).

O tema do Congresso do ITI (International Theatre Institut – UNESCO) era o futuro do teatro no terceiro mundo. Mais tarde, logo depois da experiência da Venezuela, Barba participa de outro congresso, em Belgrado, onde desenvolve um manifesto que usará pela primeira vez o termo “terceiro teatro” para designar grupos que identificam com o teatro no campo no “valor”, e não do produto; não são nem teatro tradicional e nem vanguarda.

Esse encontro com a realidade latino-americana, sem dúvida, facilitou e reforçou a tomada de consciência pelo grupo do valor intrínseco do performer, tanto no plano artístico, quanto no plano pedagógico e da ética grupal. Além disso, a experiência venezuelana forneceu para o diretor estímulos que o conduziram à teorização de um novo tipo de teatro contemporâneo. A marginalidade e a exclusão ligadas ao conceito de Terceiro Mundo conduziram Barba a nomear esse movimento como Terceiro Teatro, apenas alguns meses depois da viagem à Venezuela. (De Sanctis, 2012, p. 181)

Além de participar do Festival e do Congresso, o grupo foi convidado a um encontro com uma aldeia yanomami no interior da floresta Amazônica e realizar lá uma troca artística; apresentariam alguns espetáculos de seu repertório e veriam algo da cultura local. O convite foi recebido com assombro pelo grupo, porque acreditavam que o que quer que possam apresentar na aldeia, não haveria interesse nenhum por parte dos yanomamis. Para os antropólogos, a intenção era apresentar para os indígenas uma faceta do homem urbano que eles ainda não conheciam e se interessavam pelo encontro de duas “microssociedades: a indígena e a teatral” (Barba, 2010). Fazia parte da comitiva uma equipe cinematográfica incumbida de documentar a troca.

Eles olham com maravilhamento Else Marie (Laukvik) que come espaguete e que termina comendo o cadarço do seu sapato. Mas talvez os índios não saibam o que é espaguete, e nenhum deles utiliza sapatos. Aos seus olhos, as cenas deviam parecer completamente absurdas. Mas eles ficam alarmados cada vez que a equipe cinematográfica venezuelana cai na gargalhada de modo retumbante. Onde está o cômico? [...] (Rasmussen, 2006, p. 95-96).

Na apresentação do espetáculo “Come! And the day will be ours”, que retrata a colonização e seu efeito sobre uma tribo indígena, a reação dos yanomamis foi inesperada.

Os números de clowns que tinham sido antes vistos e julgados pelo público europeu e de Caracas como divertidos e engraçados suscitaram nos índios um sentimento de desorientação, assim como uma incompreensão em relação ao riso dos cineastas. Ao contrário, durante a apresentação do espetáculo *Come! And the day will be ours*, os Yanomamis caíram na gargalhada. Esse espetáculo que supostamente fala da colonização e dos efeitos sobre as populações indígenas ameríndias, e que era *normalmente* percebido como trágico, provoca neles reações hilariantes. Esse comportamento é incompreensível aos olhos do Odin. (De Sanctis, 2012)

O que era dramático para o conceito europeu, era piada para os indígenas. Riram de sua própria tragédia? Ou o riso era uma identificação com cenas que já conheciam? É possível que o reconhecimento tenha despertado o riso, assim como a perspectiva esquizofrênica do ponto de vista dos indígenas: eram brancos oferecendo em representação a história que os unia quanto seres humanos. Essa experiência impactou o grupo e influenciou sua percepção de encontro com o espectador.

Eles encontram comicidade em *Come! And the day will be ours*. Pequenas risadas e zombaria acompanham as notas do violino, a luta dos pioneiros e os gritos desesperados do xamã [...]. (Rasmussen, 2016, p. 117).

Na Venezuela o Odin encontrou um público que estava livre das convenções seguidas pela maioria dos espectadores europeus urbanos; os yanomamis não respondiam aos estímulos da mesma forma que os usuais espectadores do grupo. Pela primeira vez estavam diante de um espelho autêntico, que reagia de forma inesperada, e podiam medir a extensão do seu trabalho. Na mesma ocasião, os indígenas ofereceram ao grupo uma história de seu repertório mitológico, mostrando que o que o grupo teorizava como sendo *trueque*, *barter*, ou simplesmente *troca*, na cultura indígena é princípio básico de convivência.

Diante dos Yanomamis venezuelanos o grupo se viu diante o “outro”, na visão de Quijano (2005), e são surpreendidos por espectadores que não estavam dispostos a corresponder a um código pré determinado de protocolo cênico. Qual teatro conseguiria dialogar com yanomamis e espectadores europeus ao mesmo tempo? Que dramaturgia seria necessária para romper as barreiras entre as culturas?

As duas vias do racismo

Antes que os colonizadores ibéricos e britânicos chegassem a tomar as terras dos povos nativos das Américas, o território era povoado por diversos agrupamentos diferentes, com distintas culturas, idiomas, leis, características fenotípicas diversas, sendo comum que uns fossem mais poderosos que outros, uns mais tecnológicos que outros, mas todos indiscutivelmente diferentes. Com a chegada do colonizador todos se tornaram “índios”. Esse fenômeno também acontece na África com os povos feitos escravos, que são inúmeros e diversos, mas que no fim das contas são identificados como “pretos”, simplesmente. A denominação generalista e negativa não configurou somente o controle dos bens desses povos, mas também e mais grave, excluiu seu protagonismo na história da produção cultural da humanidade.

Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua realocação no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser o *passado*. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo. (Quijano, 2005, p.238)

É claro que a história da relação Europa-Américas não pode ser vista hoje com a ideia maniqueísta de povo poderoso x povo subjugado; as questões que estão em torno da história das colonizações vão além disso. Mas, o que é necessário analisar aqui é que no imaginário dos grupos de teatro participantes do Festival de Caracas ecoava uma cautela em relação ao grupo dinamarquês pela historicamente justificada razão de que temiam uma “colonização” em nível estético, poético, teatral. O que podemos observar é que ao mesmo tempo em que havia um fascínio com a presença do Odin Teatret e sua pulsante teatralidade, existia também, da mesma forma, uma repulsa por tudo que representavam para a subjetividade latino-americana.

Por ser um grupo constituído por integrantes “estrangeiros” em sua maioria, o Odin se vê sem referências nacionalistas. Apesar de estarem sediados no pequeno país da Jutlândia, seus espetáculos não tratam de questões dinamarquesas ou do ponto de vista da Dinamarca, mas se concentram em questões mundiais, tendo a guerra, uma questão mundial, como tema recorrente em seus espetáculos. O estudo de Barba em torno da Antropologia Teatral é um exemplo do olhar que mira para o humano e seu corpo em estado de representação (Barba, 2012), se concentrando em “princípios que recorrem” e tradição teatral, não em questões locais ou regionais específicas. No entanto, quando estavam frente a frente com o teatro de grupo latino americano, foram identificados genericamente como “europeus”. Não eram “aqueles europeus” que mataram Montezuma e saquearam o ouro Inca, mas eram europeus. Esse sentimento tornava os sucessivos encontros do Odin com grupos de teatro latino-americanos verdadeiros embates calorosos e passionais, porque não se tratava de uma discussão fria sobre conceitos e técnicas: era a herança genética e cultural sendo trabalhada em teatro. Uma herança que havia trazido

os princípios da arte cênica para as Américas, tal como era compreendida na Europa, e que havia ditado as normas do fazer teatral aos povos ameríndios; por outro lado, havia o próprio entendimento de teatralidade desenvolvido pelos descendentes históricos miscigenados que não podia ser descartado. Os grupos de teatro precisavam gritar bem alto que o teatro realizado nas Américas era diferente, especial, particular e que não tinha nada a dever do que era feito na Europa. E esperavam que o Odin Teatret ouvisse seu grito, sua revolta, e saíssem correndo de volta para de onde vieram, mas o que aconteceu foi que o Odin Teatret amplificou esse grito para que todos pudessem ouvir.

ISTA, Congressos, palestras, livros: amplificadores do grito

A aproximação dos grupos latino-americanos do Odin se estendeu também às discussões teóricas da ISTA (International School of Theatre Antropology) em torno das tradições teatrais. Várias questões do conhecimento hegemônico eurocentrado incomodavam os americanos do sul, em especial as questões em torno das tradições teatrais. No estudo da Antropologia Teatral e ao tomar contato com vários documentos da ISTA, a constatação do fluxo do conhecimento das tradições teatrais segue o sentido oriente-ocidente, ou seja, a Europa aprende com as tradições da Índia, Japão, China (Barba e Savarese, 2012). Seguiam a versão eurocêntrica de modernidade que elege o Oriente como a única categoria com a devida honra de ser chamada de “Outro”(Quijano, 2005). Da mesma forma e dando continuidade ao fluxo do conhecimento, a América Latina deveria aprender a tradição europeia de teatro. E aprendeu, logicamente, já que a colonização também se deu em nível cultural. A pergunta é: só existe um fluxo de conhecimento? A presença latino-americana vai, aos poucos, mudando a postura eurocentrada de diversos campos do estudo da Antropologia Teatral, introduzindo dúvidas, causando polêmicas, propondo alternativas, fomentando o estudo e o tornando mais múltiplo.

A participação latino-americana levanta a questão em torno das tradições teatrais estudadas na ISTA: onde está o representante da América Latina? As

tradições teatrais se referem a uma linguagem, quase como um alfabeto de posturas e gestos, e busca a pré-expressividade como sendo o “substrato comum” de todas as práticas cênicas. O nível da pré-expressividade encontra semelhanças na “utilização física e mental em situações de representação organizada” de gêneros distintos ao mesmo tempo em que reconhece suas diferenças (Barba/Savarese, 2012). Mas essas características eram observadas somente entre as tradições europeias (mimo, balé clássico, *commedia dell’Arte*, etc.) e as tradições asiáticas (kabuki, nô, kathakali, etc.). Nitis Jacon, coordenadora do Festival de Londrina, lançou a pergunta e foi buscar a resposta: teria uma tradição brasileira de acordo com esses moldes? A capoeira? O samba de crioula? O maculelê ou quem sabe o maracatu? Na ISTA de Londrina, em 1994, a primeira realizada fora da Europa, apresentaram a dança dos Orixás, de Augusto Omolú e seu grupo. Mirella Schino que participava do encontro comenta que a apresentação de Omolú não era “pré-expressivo mental, nem subpartitura, nem tampouco conhecimento incorporado, e sim, a oração que se torna um corpo; a reza que dança” (Revista Máscara, 1994-1995, p. 119). Nos anos seguintes, Omolú se tornou assíduo colaborador de Barba nos encontros da ISTA e em congressos, se tornando ator do elenco principal do grupo em 2002 até sua morte em 2013. Com ele Eugenio montou a obra *Orô de Othelo* utilizando a dança dos Orixás como partituras.

Em sua interlocução com a América Latina, Eugenio Barba redefine conceitos e se deixa influenciar poética, estética e politicamente, desconstruindo em suas obras a Europa como “motor do mundo”.

Pode-se perceber os traços da presença latino-americana em vários espetáculos do grupo europeu. No espetáculo *O Milhão* (1978) a capoeira e ritmos brasileiros aparecem como elementos de base da corporalidade dos atores; em *O Evangelho de Oxyrhincus* (1985) um dos pontos centrais da dramaturgia girava em torno da Guerra de Canudos; em *Talabot* (1988) aparece Ernesto Che Guevara como um dos personagens; *Mythos* (1998) evoca a história da Coluna Prestes, para apontar alguns, além de várias outras citações e apropriação de símbolos da cultura pré-colombiana ou folclore brasileiro. Do contato com teóricos e grupos de teatro inicia-se uma

colaboração mútua que dá origem à elaboração do conceito *Terceiro Teatro*, uma política de apoio a grupos marginais que viviam realidades de discriminação econômica, política, cultural e/ou social, que causou muita polêmica entre os grupos, que tiveram dificuldade em aceitar o termo, como lembra Adriana Mariz, pois “parece contraditório, ou no mínimo problemático, estabelecer uma diferenciação entre o Terceiro Teatro e a vanguarda, por exemplo,” (Mariz, 2007, p.64), além de ser um termo que sugere gueto, como se o teatro realizado por grupos que sofrem discriminação cultural, social ou política fosse outra coisa que não teatro. Além disso, havia grande discussão sobre o Odin Teatret se posicionar como Terceiro Teatro sendo que era um grupo europeu que desde seu início recebe subvenção do governo dinamarquês para desenvolver suas atividades.

O Terceiro Teatro vive às margens, frequentemente fora ou na periferia dos grandes centros e capitais da cultura. É um teatro criado por pessoas que se definem como atores, diretores, trabalhadores do teatro, embora tenham raramente tido uma formação teatral tradicional e, portanto, não são reconhecidos como profissionais. Mas não são amadores. Seus dias são preenchidos com a experiência teatral através daquilo que chamam de treinamento, ou na preparação de trabalhos que eles terão dificuldades para conseguir espectadores. (BARBA, 2010, p.187).

Antropofagia decolonial: um caminho?

As tradições sul-americanas eram vistas pelos pesquisadores europeus do teatro como danças festivas, manifestações folclóricas, sem um significado mitológico por trás de cada gesto, como pode ser encontrado no kabuki japonês ou na dança Odissa da Índia. Essa ideia está atrelada a um processo de colonialidade estética em detrimento da *aesthesis*, o que Mignolo aponta como colonialidade do ser (subjetividade), do sentir (*aesthesis*) e do saber (epistemologia) como frutos da retórica da modernidade (2010). De acordo com esse pensamento as manifestações ameríndias eram vistas como uma arte feia, não codificada, improvisada, com movimentos expansivos e aleatórios, e portanto, pertencente ao campo da “festa/ritual” e não da “representação

organizada”. Por essa razão, a teatralidade e o potencial cênico dos povos originários das Américas não era entendido como teatro ou dança: eram, no melhor dos casos, manifestações folclóricas. Para ser teatro a manifestação precisa sair do rito e da festa e se tornar “representação”, ou seja, é necessário que algum Téspis se autodenomine Dioníso. Mas quando o maracatu utiliza a peruca brilhante, o cajado e os passos, não estariam representando algo?

Não estamos dizendo aqui que os pesquisadores da ISTA são colonialistas e eurocentrados, longe disso. Como eram europeus em sua grande maioria é plausível que baseassem seu pensamento no ponto de vista da Europa. Além disso é necessário lembrar que grande parte da teoria teatral e seus fundamentos e conceitos estão assentados no pensamento europeu e foram difundidos a partir do modernismo. Portanto, estranho seria se pensassem diferente. Em tempo, é necessária a reflexão profunda desses princípios da história do teatro e a edificação de suas principais teorias, que ainda hoje ignoram a contribuição de povos não europeus, prolongando a colonialidade para mais além do seu tempo histórico.

A estrutura de poder do colonialismo produz alteridades e subjetividades subalternas (Castro-Gomez, 1998), desembocando em um processo que suplanta o colonialismo e se torna colonialidade. Esse fenômeno pode ser notado quando um produto artístico deixa de ser percebido pela *aesthesis*, para se tornar *estética*; enquanto que a *aesthesis* é a capacidade de perceber pela via dos sentidos, a *estética* possui em si uma referência de belo (*eidós*) como algo que o referido produto artístico necessita alcançar. (Tlostanova, 2011). Cria-se, então, uma distância entre o sentir e o saber, já que o conceito de belo é algo que se aprende; quem não conhecia o conceito de belo (o *eidós* compreendido pela perspectiva europeia apenas, não qualquer *eidós*) estava em uma posição inferior no jogo, ou melhor, uma posição subalterna. Aqui existem tantas outras situações semelhantes diante da colonialidade epistemológica, onde podemos citar a medicina dos povos indígenas, que não é medicina, é curandeira; a arte em barro dos africanos, que não é arte, é artesanato ou utensílio; a engenharia dos antigos maias, que não é engenharia, é mistério, e muitos outros exemplos.

A colonialidade se refere a um padrão de poder que está além das relações formais de exploração e inclui as relações intersubjetivas articuladas através da subalternidade racista. Enquanto que o colonialismo é um momento histórico da Europa para América, a colonialidade permanece em seu solo.

Neste sentido, a antropofagia se torna, talvez, um contra-movimento em resposta a essa colonialidade; uma retomada da *aesthesis* e da percepção dos sentidos, mas também uma digestão do que se ingere. Tornou-se um método de abordagem para a fagocitose do que é do “outro”, devorar para se nutrir do outro e ressignificar o próprio encontro. Nesse ponto, a visão decolonial passa a ser necessária para o entendimento das Américas e do restante do mundo, assim como para a compreensão da contribuição latino-americana para o teatro, além de contribuir para fomentar uma atitude menos racista e unilateral do mundo.

Talvez Eugenio Barba estivesse buscando denominar o teatro pós-colonial quando trabalhou o conceito de Terceiro Teatro, já que aponta como uma das características o fato de ser um trabalho produzido por pessoas que experimentam e vivem situações de discriminação e que usam o teatro para dar uma resposta ao mundo. Em suas palestras, sugere inúmeras vezes que os estudantes latino-americanos busquem o seu teatro autêntico que está em sua própria corporalidade, ao invés de ir buscar modelos europeus. O próprio Barba olha para a América Latina com interesse antropofágico, ressignificando as expressões, buscando as equivalências e se deixando contaminar pelas histórias e pessoas, mas principalmente, digerindo e assimilando este contato. Como faz até hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, João do. Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. Revista-rede de Estudos Sociais Ibero América Social. 18 de agosto de 2017. Em: <https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-para-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-para-dancar/>

BARBA, Eugenio. Teatro. Solidão, ofício, revolta. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caledoscópio/ Editora Dulcina, 2010.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. I Cinque Continenti del Teatro. Fatti e legende dela cultura materiale dell'attore. Italia: Edizioni di Pagina, 2017.

CASTRO-GOMEZ, Santiago e GROSGOUEL, Ramón (org.). El Giro Decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Etudos Sociales Contemporaneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar: Colômbia, 2007.

CHRISTOFFERSEN, Erik Exe. The Actor's Way. London: Routledge, 1993.

DE SANCTIS, Arianna Berenice - Venezuela 1976: o encontro entre o Odin Teatret e os Yanomamis R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 179-197, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

MARIZ, Adriana. A Ostra e a Pérola. São Paulo, Perspectiva: 2007.

MASGRAU, Lluís. Cuatro Preguntas y três diálogos: La obra escrita de Eugenio Barba. Revista Poiésis, nº28, p. 43-56, Dezembro de 2016.

----- . El Odin Teatret y latinoamérica: las dos orillas del rio. Máscara, Año 4 nº 19-20, Out. 94-Out. 95, Edición Especial de homenaje. Escenologia, A.C. México.

MIGNOLO, Walter. "Aiesthesis decolonial". CALLE14, volumen 4, número 4, enero – junio de 2010.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. En libro: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005.

RASMUSSEN, Iben Nagel. O Cavalo Cego. Diálogos com Eugenio Barba e outros escritos. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

TLOSTANOVA, Madina. "La Aesthesis Trans-Moderna en La Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-Sublime Decolonial". Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte. Volume 5, 2011.

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