



PERFORMANCES  
NEGRAS



revistadepesquisa  
em artes cênicas

v.2 n.2  
2019

MAN  
ZUÁ

# MANZUÁ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
DEPARTAMENTO DE ARTES / CCHLA

© Dos autores e do Departamento de Artes  
DEART\_CCHLA\_UFRN 2019

<https://periodicos.ufrn.br/manzua>

Para contatos escreva para:  
nairaciotti@gmail.comManzuá

## *Editores*

Naira Ciotti - PPGArC/UFRN  
Natã Ferreira - PPGArC/UFRN  
Robson Carlos Haderchpek PPGARC/UFRN

## *Conselho Editorial*

Marcilio de Souza Vieira - PPGArC/UFRN  
Robson Carlos Haderchpek - PPGArC/UFRN  
Larissa Kelly Oliveira Marques - PPGArC/UFRN  
André Carrico - PPGArC/UFRN  
Carmina Mendes André - IA/UNESP  
Marcos Bulhões Martins - ECA/USP  
Artur Matuck - ECA/USP  
Karina Quintanilha - PUC USP

## *Pareceristas*

Marianna Francisca Martins Monteiro - IA/UNESP  
Alexandre Falcão de Araújo - UNIR  
Cassia Maria Fernandes Monteiro - EBA/UFRJ  
Vicente Concilio - UDESC  
Lidia Olinto do Valle Silva - Faculdade de Artes  
Dulcina de Moraes - Brasília

## *Revisão*

Erhi Araujo

## *Diagramação*

Natã Ferreira - PPGArC/UFRN

Manzuá [recurso eletrônico]:  
Revista de Pós Graduação em Artes Cênicas - Vol. 2, n. 1 (jan. 2019). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Artes, 2019  
Modo de acesso: Internet.  
Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.ISSN 1982-9507  
ISSN ELETRÔNICO 2238-204611. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Departamento de Artes DEART.

**revistadepesquisa  
em artes cênicas**

**v.2 n.2  
2019**

**E D I T O R I A L**

**M A N Z U Á**

Por  
**NAIRA CIOTTI**

## Setembro 2019

Performances negras é o tema da quarta edição da Revista Manzuá, parece estar havendo no atual cenário do teatro a ocorrência marcante do corpo negro. As performances negras vêm ganhando outras escrituras, como a produção de Ayrson Heráclito. Sua obra provoca novos circuitos temporais e estéticos. Surge a possibilidade de visibilidade. As performances negras contemporâneas produzidas longe das capitais. Vozes vindas de um fora, ressoam preconceitos e paranoias. Como lidar com esta produção de indivíduos vistos como subalternos, que convivem com broncas, chamadas, ironias: convivem com os apagamentos. Na entrevista que Ayrson Heráclito concedeu à Manzuá é possível entender a encenação dos sangramentos do desejo do branco pelos corpos negros, sua obra chama à consciência, estuda a estética africana em reação ao modernismo colonial. Nesta edição, estamos propondo uma direção que nos parece mais abrangente, pois incluímos entrevistas e dramaturgias relativas à produção que se autodenomina enquanto arte voltada para as questões das populações negras e com vocação para os estudos da cultura afro-brasileiras são muitos os autores convocados para estas discussões na contemporaneidade mas o ponto de convergência foi a escuta por uma demanda por incluirmos literatura e temáticas voltadas para os artistas negros dentro da universidade. Estes sujeitos constantemente se deparam com a invisibilidade de suas questões culturais nos currículos de Artes Cênicas e sendo a função deste trabalho editorial investigar as demandas por leituras que nossos parceiros sentem

em relação à pequena inserção das performances negras na universidade. Passamos a dedicar espaços nos laboratórios de pesquisa e na programação das disciplinas, dando espaço ao teatro produzido com o objetivo de ressaltar a cultura negra e afro-brasileira e pudemos perceber que se trata de uma opção política.

Mas, antes dessas iniciativas pedagógicas performáticas serem postas em prática de maneira duradoura, dramaturgicamente falando consultamos os oráculos para sabermos qual o melhor caminho a seguir nestes tempos de políticas circuitadas por ódio e violência. Sabiamente, fomos aconselhados a começar pela pesquisa. De fato, é assim que o conhecimento de Artes Cênicas tem avançado, criamos grupos de pesquisa, convidamos professores artistas para compartilhar seus saberes e práticas em palestras, residências, oficinas. Produzimos textos e lemos teóricas abordando a história e estética da arte africana e discutimos juto com pesquisadores de graduação e pós graduação, além de outros professores.

Após todos esses movimentos cognitivos que a pesquisa produz poderemos sonhar em reformar nossas grades de disciplinas de módulos com o conhecimento acumulado. Assim, esse número sobre as Performances Negras traz então à comunidade científica a produção destes dois autores da arte afro-brasileira uma entrevista com o artista Ayrson Heráclito e a dramaturga de Fernanda Julia e Fernando Santana, que é a primeira vez que publicamos nessa nossa Manzuá um texto teatral completo, mas, com certeza, não será a última. Embora os dois sejam artistas diferentes em termos de experiência e

visibilidade, ambos são plenamente reconhecidos em suas áreas, por isso, os colocamos lado a lado.

Outra contribuição para a nossa Manzuá que esperamos ser proveitosa e coerente com o espírito de nossa revista é a participação do artigo intitulado “The Laboratory Spirit – Third Theatre and its Legacy.” (O espírito do laboratório – Terceiro Teatro e seu legado), de Alice Jacome. Ela caracterizou esse texto como uma provocação poética sobre o chamado terceiro teatro destacando aspectos como ethos, ofício, (re) encantamento) e relata seu primeiro encontro com o Odin Theatre, 1979. O texto relata o diálogo entre Patrick e Jane e sua participação no Nordisk Teaterlaboratorium (NTL), como eles afirmam no texto ”ao seu sucesso em nutrir, ao apoiar novas práticas de teatro. Nós todos viajamos longe de nossas casas, como ilhas flutuantes, espalhados pelo mundo para participar deste evento. Jane e eu realmente nos sentimos privilegiados por fazer parte do festival.”

S U M Á R I O

EDITORIAL - 03

ENTREVISTA COM AYRSON  
HERÁCLITO - 07

RELATOS E NARRATIVAS  
O ESPÍRITO DO LABORATÓRIO  
TERCEIRO TEATRO E SEU  
LEGADO  
[The Laboratory Spirit – Third  
Theatre and its Legacy] - 19

TRAVESSIAS EM PESQUISA /  
CROSSINGS IN RESEARCH  
OGUM - 40

ENTREVISTA

**C O M**

**A Y R S O N  
H E R Á C L I T O**

POR NAIRA CIOTTI

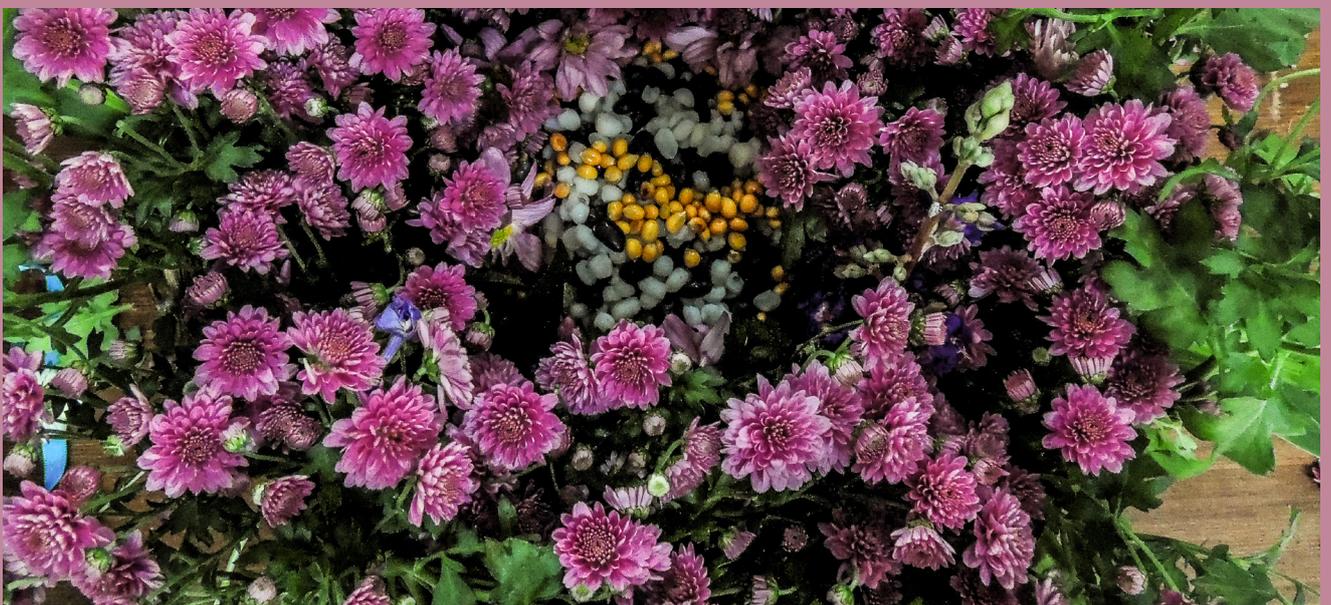
Os tempos em que vivemos são de pura atualização, simultaneidade e racionalidade Este é um convite a todos os que se inquietam, problematizam e exorcizam seus fantasmas através da performance. Talvez o contato com as energias ancestrais possam nos auxiliar a entender melhor eventos de neofascismo abrangente e global. O trabalho de Ayrson Heráclito mostra a relação entre o artista, seu corpo e suas possibilidade no cuidado do contexto, dos espaços de convivência.. Segundo Mariana Tessitore\*:

“Praticante do candomblé há mais de vinte anos, Ayrson Heráclito acredita na arte como uma forma de cura. Para o artista baiano, é preciso “exorcizar os fantasmas da sociedade colonial” que ainda assombram o País. Em suas performances, vida, arte e religião se misturam num mesmo caldeirão, onde também entram alimentos da cultura baiana como o açúcar, a carne de charque e o dendê.

\* Link de acesso (14/08/2019): <  
<https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>



Imagens: Processo do  
compartilhamento  
do artista Ayrson  
Heráclito, foto Renan  
Carlos, Natal , 2019



**Naira:**

Hoje é dia 9 de agosto de 2019, estamos falando com o artista e professor baiano, Ayrson Heráclito, que terminou uma residência artística aqui na cidade de Natal organizada pelo LABPerformance como parte do evento Reperformar o Afeto 2019. E essa é uma entrevista para a revista Manzuá. Partindo da ideia de que o número dessa revista é sobre os Corpos Políticos.

**Ayrson:**

No meu trabalho eu sempre tive uma preocupação social, sempre senti que encontrei uma ocupação social com o coletivo. Nunca fui, dentro da minha formação, um artista que pensou em temáticas poéticas, muito subjetivas, muito minhas. Então essa relação com pensar um corpo social sempre me motivou muito, Logo no início da minha carreira, me deparei com a obra do artista e escultor alemão Joseph Beuys. Ele trazia toda aquela ideia de Escultura Social, de uma Plástica Social, aquele envolvimento para pensar a Arte, a performance e o corpo dentro dos seus contextos sociais e políticos.

**Naira:**

Pensando hoje nessa relação do seu trabalho com Joseph Beuys, que na minha opinião é total, eu lembro de ter lido que Beuys falava que ele estava curando, curando uma ferida da Alemanha na Segunda Guerra, do nazismo.

**Ayrson:**

Beuys tem no trabalho dele a abertura dessa ferida, e isso foi um ensinamento político e estético que eu tive dele, de abrir nossas feridas e mergulhar

sobre nossa vida. Eu sou da geração 80, quando comecei a trabalhar com a ideia desse corpo cultural afro-brasileiro percebi que pouquíssimos artistas contemporâneos se debruçavam sobre essa questão. Então, é essa ferida que para nós e para mim é algo que gera uma série de doenças de consequências contemporâneas na sociedade, como a desigualdade, a miséria, a discriminação e o racismo. Essa ferida da Escravidão sempre passou ao largo, principalmente dos repertórios artísticos do universo das Artes Visuais, da Performance e até mesmo do Teatro.

É como se essa questão não estivesse dentro desse universo de apaziguamento que as estratégias de democracia racial, implementadas no Brasil, como se essas estratégias surtissessem um efeito que dissimulasse, que dissolvesse todas as tensões que surgem sobre esse tema. Então, eu comecei a mergulhar profundamente nisso e, para mim, foi bastante importante porque, ao mesmo tempo era entender esse corpo, pensar esse corpo, esgarçar esse corpo e reivindicar para este corpo um protagonismo. No meu trabalho, a história, que dissimula, e que jogou tanto com as tensões e com as problemáticas que a sociedade tem com esse corpo afro-brasileiro é realmente, apresentado na sua plenitude.

**Naira:**

Então, é uma guinada, esse protagonismo do corpo afro-brasileiro traz, é como iluminar esses corpos, isso perpassa o político.

**Ayrson:**

Certamente. Eu comecei a elencar diversas táticas e estratégias para

sanar essa invisibilidade em relação à contribuição cultural desses corpos. Não só na construção de uma nação, mas na construção dos fazeres, dos sentidos dessa nação, desse complexo cultural maior, desse andar dessa nação, dessa forma de pensar dessa nação, dessa forma de comer e se alimentar, dessa forma de pensar, produzir, de amar e de odiar. Então, eu comecei a elencar uma série de questões que, de certa forma, traziam como objetivo central essa ideia desse apagamento. Nós passamos por uma violência muito grande, os africanos que vieram escravizados para a América, eles foram pessoas completamente destruídas nos seus vínculos familiares e culturais. Ao girar sobre essas árvores, ao atravessar essas portas do esquecimento muita coisa ficou de lado. Então, essa violência que foi a travessia desses corpos, que foi esse útero que gerou essa ideia de Atlântico Negro criou justamente essas anormalidades, doenças e anomalias sociais. A minha ideia é tentar ir trabalhando essas anomalias justamente para voltar a tentar retornar um sentido desse corpo invisível, que foi passado ao largo, sempre ocupando o segundo plano ou o plano subalterno da sociedade.



Imagens: Ayrson Heráclito durante a conferência de abertura de sua residência no LABPerformance, Natal, 2019 foto Renan Carlos



**Naira:**

Eu acho que a gente podia insistir um pouco mais nessa ideia que também é o tema da revista, o do apagamento. A gente partiu de algumas pesquisas de uma holandesa, chamada Saskia Sassen, que tem esse livro “Expulsões”, em que ela fala que o limite máximo disso hoje é o que já aconteceu aqui nesse país: no mundo, tem de três ou quatro pessoas que não podem ter nenhuma nacionalidade, porque foram migrantes, obrigados a migrar, não conseguiram chegar a outro país, perderam o primeiro passaporte e não conseguiram outro, até chegar um ponto em que elas são desprovidas de qualquer tipo de cidadania. Então, ela vai dar esse exemplo do auge do apagamento, a gente nunca vai saber essas histórias, a gente nunca vai saber as origens e os destinos dessas vidas.

**Ayrson:**

O apagamento cria fenômenos bastante distintos e diversos. Estudei muito esse processo de apagamento de africanos e descendentes de africanos, eu trabalhei com uma documentação de uma escrava lá do Recôncavo da Bahia, de Santo Amaro da Purificação. Olha que interessante, ela já tinha uma carta de liberdade, já tinha alforria, mas ela se envolveu numa questão policial e aí ela foi chamada para ser intimada. O nome dessa ex-escrava da Bahia era Esperanças de Boaventura. Eu fiquei tocado quando vi essa documentação e depois com o auxílio da professora Wlamyra\*, que chegou até a escrever

um capítulo de um livro dela onde fala sobre como foi complexo esse processo de abolição da escravidão no Brasil. Era um momento em que o que era invisível tinha de se tornar visível, então foi muito complexo. Mas que tipo de visibilidade foi essa? Então, é um momento importantíssimo para a gente entender no Brasil essa ideia desse corpo afro-brasileiro enquanto um ser político também, é um momento chave no país o da pós-Abolição. É o momento que vai se criar a ideia de uma cidadania brasileira e como esse corpo afro-brasileiro vai se tornar brasileiro. Muitas disputas, muitos jogos e muitas simulações. Mas eu queria falar sobre essa carta, essa documentação de Esperanças de Boaventura, porque ela lembrava de nada, ela foi trazida para o Brasil muito jovem, então ela inventava uma África completamente mítica. Uma África que eu acho que, nem nas mais pitorescas descrições de viajantes e naturalistas poderia retratar. Então, esse fenômeno do apagamento criou também toda essa construção e essa idealização do que está distante, de certa forma uma fantasia. Isso é interessante também, isso para mim é muito importante porque a partir daí a gente consegue compreender como é que essas narrativas sobre a África no Brasil e a partir dessa população que foi escravizada, começam a ser contadas. A minha experiência que tem relação, na Bahia, com o movimento negro político. Movimentos culturais, por exemplo, como os blocos afro, como o

Ilê Aiyê, colocam a África como essa mãe dessa população do mundo todo, o que também é consequência dessas reinvenções. Então, apagou, mas não se perdeu o vínculo.

A única alternativa é reinventar. O processo de apagamento também gera e multiplica as possibilidades de reinvenção. Isso é fascinante também. É cruel, é perverso, mas ao mesmo tempo fascinante porque é um fenômeno cultural que existiu e que é coletivo, e que continua existindo também. Hoje em dia, com as mídias sociais, as pessoas quando não vão à África descobrem como ela é.

Antes de ir à África, por exemplo, eu não imaginava que na África existisse países que não tivesse turismo, que não existissem hotéis. Por outro lado, nestes países há uma movimentação comercial interna e ela perpassa outra forma de acomodações. Mas não existe essa ideia do turismo externo. No Congo mesmo, onde você não pode fotografar, se for fotografar você tem que pedir autorização. Eles não querem que ninguém saiba o que está acontecendo lá dentro, não querem que a imagem saia dali porque eles não querem que ninguém vá para lá. Nem fique lá. É uma situação muito crítica, e ao mesmo tempo, então, você tem um processo de invisibilização de um país na contemporaneidade, de uma forma de vida na contemporaneidade. E por que isso? Porque se você “cutuca” percebe que são consequências dos processos coloniais, principalmente da perversa e genocida colonização belga na África, especificamente no Congo. Então todo esse conflito, toda essa miséria, toda essa desigualdade, a raiz dela, é justamente porque Bruxelas é tão rica, tão poderosa hoje. São contrastes estabelecidos no mundo

por esses processos. de invisibilidade e visibilidade.

Então, pensar essas coisas é pensar como um corpo se torna invisível e se torna visível, como ele reinventa a sua visibilidade ou como ele nega a sua visibilidade. É um território de pesquisa bastante complexo e bastante atual, principalmente porque todo corpo é político. Eu já falei anteriormente em outras entrevistas que toda ação é política, compreendendo a política como o silenciar, você está fazendo política ao falar também.

Existem, além das metodologias mais tradicionais do ativismo político, outras metodologias próprias do campo da arte para investigar, e eu comecei a me definir como um agente político que produz de certa forma um ativismo místico. Então eu ajo muito na energia. Existem ativistas políticos que estão trabalhando com outras formas, com outros métodos. Mas eu acho importantíssimo prestar muito apoio também para grupos de ativistas. Eu já trabalhei com grupos de ativistas de latino americanos, quase sempre negros refugiados na Europa, onde eu fui convocado para trabalhar espiritualmente. Por quê é luta e ativismo 24 horas por dia que aqueles corpos passam. Então, eu fui convidado para fazer uma vivência trabalhando para que a energia corporal deles, a energia que move todo o seu desejo de luta também não ficasse adoecida por esse esgotamento que esses lugares e situações de extrema tensão geram no corpo e no espírito das pessoas.

**Naira:**

Então é uma espécie de cura e uma projeção para o futuro, essa ideia da cura desses corpos, em um certo

sentido bem poético, amplo ou energético em uma conexão política.

**Ayrson:**

Exatamente. Acho que Beuys dizia, voltando a ele, que a gente tem que tornar produtivos os segredos. E eu acho que um dos grandes segredos dessa história toda que foi a escravidão negra na América, foi esse legado pré-colonial que chegou até nós e que sobreviveu nos lugares onde eu aprendi a fazer a minha arte, os terreiros, as casas de Axé, as casas de Santo, os Ilês, etc. Então, esse legado que sobreviveu é justamente essa relação que a África pré-colonial nos doou sobre como a gente conviver com um mundo que é apenas liso, raso da racionalidade e das sensações mais urgentes dessa lógica de percepção ocidental. A ideia de você ouvir, de você se conectar, de você buscar apoio, de você ser também, de você estar, tocar os elementos da natureza são fundamentais assim para a promoção de uma vida e de uma qualidade de vida e conseqüentemente para curar de certa forma diversas mazelas que essa história nos legou.

**Naira:**

Eu tenho mais uma pergunta, eu acho que sim de alguma forma a gente está vivendo um momento que foi muito o que moveu a gente do LabPerformance a lhe convidar para vir fazer essa residência artística, que também é um momento de curar as universidades federais. Os corpos nas nossas universidades federais passando por ameaças de apagamento. Essa última pergunta, como é que foi vir para cá, como foi a sua estadia do seu ponto de vista e que relato você quer deixar para nós?



Imagens: Entrega de presentes para as Iabás na praia da Costeira, Natal RN foto Renan Carlos.





Imagens: Entrega de presentes para as Iabás na praia da Costeira, Natal RN foto Renan Carlos.



Ayrson: Foi maravilhoso, né. Eu não sou um messiânico. Minha função é mostrar que existem outras formas de você se relacionar com a crise e com os problemas que assolam o país a cada dia, que não é só alopatia, terapia. Existem outras maneiras de você buscar o bem-estar, como essa vinda para cá, em uma universidade pública, muito semelhante com a universidade que eu trabalho na Bahia.

Estamos no Nordeste, comemos uma comida parecida, temos um habitat bastante parecido. Temos conflitos, tensões internas, temos elites, pessoas que estão à margem, todas essas complexidades da vida, do mundo. Então, para mim, é muito importante e eu acho que no meu trabalho, pensando, digamos assim, nessa luz anti-apagamento promovida pelo processo todo de invisibilização do povo, do corpo e da cultura afro-brasileira traz também as curas que esse mesmo corpo nos deixou, nos legou. Então, com certeza isso é fundamental. Estar nas universidades é exatamente isso. Como professor, é também falar que existem outras formas de compreensão de ensino, de maneiras e de métodos de ensino. Então, nós vamos ter que olhar também para os nossos livros que são escritos pela natureza, que estão escritos pelas culturas indígenas e negras. Esse arquivo, essa biblioteca imensa e seu legado imenso que foi escrito ali nos terreiros. Então, vamos também olhar para esses mestres, esses teóricos, esses filósofos porque eles não podem ficar mais invisíveis.

## O ESPÍRITO DO LABORATÓRIO

TERCEIRO TEATRO  
E SEU LEGADO

[The Laboratory  
Spirit – Third Theatre  
and its Legacy]

Por  
**ALICE JACOME**

#### RESUMO:

O presente artigo é uma transcrição do seminário apresentado por dois pesquisadores ingleses no primeiro Festival NTL - Nordisk Teaterlaboratorium\*, intitulado de “The Laboratory Spirit” (O Espírito do Laboratório). O festival, ocorrido entre os dias 30 de Janeiro e 3 de Fevereiro de 2019, reuniu jovens artistas e pesquisadores de várias partes do mundo, em busca de uma possível resposta em relação ao laboratório teatral : “O que é esse espírito do laboratório que reúne grupos do mundo inteiro?”, “Qual a sua importância nos dias atuais?”. Ao longo do festival, os participantes foram questionados a partir de 8 oficinas com diversos artistas e vários tipos de treinamento físico; ao se colocarem em posição de público em 23 apresentações teatrais; e no último dia do festival, a partir do simpósio transcrito nesse presente documento. O seminário começa com uma pequena fala de Julia Varley, atriz do Odin Teatret, introduzindo os dois pesquisadores ao universo do grupo. Então, os dois narram suas trajetórias e mesclam as teorias do terceiro teatro com o que foi visto e vivido nos cinco dias do festival.

Palavras-chave: terceiro teatro; Odin Teatret; laboratório teatral.

Apresentação: Patrick Campbell é professor na área de Drama e Jane Turner na área de Artes Contemporâneas, no Departamento de Artes Contemporâneas da Manchester Metropolitan University, Inglaterra. Os dois têm uma forte relação com o Odin Teatret, e já escreveram juntos o artigo “The Tree do Odin Teatret: interpretando nos interstícios”; um capítulo no livro “Time and Performer Training”; e irão lançar um novo livro nomeado de “The Third Theater, is still important?”.

\* O primeiro Festival e Encontro de Teatro da NTL aconteceu entre os dias 30 de janeiro a 4 de fevereiro de 2019 no Odin Teatret, em Holstebro, na Dinamarca. O festival teve o intuito de realizar oficinas; demonstrações de trabalho em andamento; apresentações; e um simpósio, com artistas e grupos que já trabalharam com o Odin no passado, sejam por uma relação autônoma, residência artística ou co-produção.

**JULIA VARLEY:**

Patrick e Jane vão se apresentar, então eu não quero falar muito sobre eles, apenas que eles são amigos. Eu só queria dizer muito rapidamente algo sobre... história: quando alguns dos alunos de Patrick chegaram e eu os conheci, eu disse olá e eles olharam para mim e disseram “Quem é você?”, e eu disse “Julia Varley” e eles pareciam surpresos. Tem-se a sensação de que as pessoas que estudamos nos livros não estão vivas. Como vocês provavelmente notaram nestes 5 dias, estamos vivos. Uma das relações do Odin é com a história. O que eu acho fantástico é que como pessoas de teatro, podemos escolher nossa história, nossas referências, podemos escolher quem somos e de onde viemos, então é algo que não é inerente, é uma escolha ativa, onde está nossa história. Mas algo que também é interessante é que há muitos jovens pensando que estão inventando algo pela primeira vez. Lembro-me durante uma sessão da Universidade Norueguesa de Teatro, alguns grupos jovens falando sobre seus grupos e suas atividades, como se fossem absolutamente novos, como se nunca tivesse acontecido isso antes. E tudo que eu estava pensando era “oh, eu fiz isso 20 anos antes, e é claro que isso aconteceu 20 anos antes, 30 anos antes, 40 anos antes, 100 anos antes...” Então é importante saber, que muitas experiências que achamos que são completamente novas, já aconteceram de fato. Estamos aqui hoje para falar sobre o espírito de laboratório, mas também sobre o termo “Terceiro Teatro”. Só para dizer que já tivemos também outras reuniões de simpósios sobre o terceiro teatro... Aconteceu no ano passado em Bolonha, na Itália, organizado por outro acadêmico e historiador com quem construímos

**JULIA VARLEY:**

Patrick and Jane will introduce themselves, so I don't want to say so much about them, only that they are friends. I just wanted to say very quickly something about... history : When some of Patrick's students arrived, and I met them, I said hello, and they looked at me, and they said “Who are you?”, and I said “Julia Varley” and they looked surprise. One has a feeling that people who one's studying in books are not alive. As you have probably noticed in these 5 days, we are alive. One of Odin's relationship is with history. Which I think is fantastic, as theatre people, we can choose our history, our references, we can choose who we are and where we come from, so it's something that's not inherent, it's an active choice, where our history is. But something that it's also interesting it's that there are many young people thinking that they're inventing something for the first time. I remember during a session of the Norwegian Theatre University, some young groups talking about their groups and their activity, as they are absolutely new, as that have never happened before. And all I was thinking was “oh, I have done that 20 years earlier, and of course this has happened 20 years earlier, 30 years earlier, 40 years earlier, 100 years earlier...” So, it's important to know that a lot of experiences that you think are completely new have, in fact, happened. We're here today to talk about the laboratory spirit, but also, the term “Third Theatre.” Just to say that there have also been other symposiums meetings about third theatre... It happened last year, in Bologna, Italy, organized by another scholar and historian with whom we have built a tight and close interesting

uma relação estreita e interessante, da mesma forma que construímos com Patrick e Jane.

**JANE:**

Muito obrigada a todos por terem vindo. Acho que começaremos com uma “Provocation: a poetics of third theatre – ethos, craft, (re)enchantment” (Provocação: uma poética do terceiro teatro - ethos, ofício, (re)encantamento). Meu primeiro encontro com o Odin foi em 1979, em Cardiff, no País de Gales. Eu estava morando lá na época fazendo trabalho voluntário, em um hospital, e havia um espetáculo que ia acontecer nos jardins do castelo, e eu decidi que iria ir. Então, imaginem: choveu toda a semana. O espetáculo estava programado para acontecer fora, nos campos do castelo. E foi no último momento que a decisão foi tomada para ir adiante com a apresentação, por causa da chuva, da chuva e da chuva. Eu e o resto dos espectadores entramos nesse campo lamacento, liderado por alguns personagens muito estranhos, com tambores e assobios. Devo admitir que não me lembro muito da apresentação, porque era uma cacofonia de som e espetáculo visual. Eu me senti tonta com a mistura. Mas uma coisa me marcou: a apresentação de uma figura acima de mim, eu sempre chamei a figura de um abismo, mas na verdade esse era o título do espetáculo de rua. Ela cambaleava, precariamente, através da superfície lamacenta desigual do campo. Ela tremia, parecia muito vulnerável, frágil, confusa, mas então, de repente, ela explodiu nessa dança agitada e frenética, e foi aterrorizante. Mas também era forte e belo, e nunca me esqueci. Esse espetáculo continuou dentro de mim, eu não sabia quem

relationship, in the same way we have built with Patrick and Jane.

**JANE:**

Thank you very much, everybody, for coming. I think we'll start with a “Provocation: a poetics of third theatre – ethos, craft, (re)enchantment.” My first encounter with Odin was 1979, in Cardiff, Wales. I was living there at the time doing voluntary work, in a hospital, and there was a show that was going to take place in the grounds of the castle, and I decided I'd go. So, picture this: it has rained all week. The performance was scheduled to be taken place outside, in the fields of the castle. And it was at the very last moment that the decision was made to go ahead with the performance, because of the rain, and the rain, and the rain. The rest and I of the spectators made our way into this very muddy field, led by some very odd characters, with drums and whistles. I must admit I don't remember much of the performance because it was a cacophony, of sound and visual spectacle. I felt dizzy with the mix. But one thing marked me: the performance of this figure towering above me, I've always called the figure an abyss, but in fact this was the title of the street performance. She staggered, precariously, across the very uneven muddy surface of the field. She trembled; she appeared very vulnerable, fragile, confused, but then, suddenly, she bursts onto this frantic and frenetic dance, and it was terrifying. But it was also strong and beautiful, and I never forgot. As this performance stayed with me, I didn't know who the group was, and only until 1992, when I returned to Cardiff, to an ISTA event. I've been given a book by a friend, titled “Beyond the

era o grupo, até 1992, quando voltei a Cardiff, para um evento do ISTA (ISTA, The International School of Theatre Anthropology). Eu recebi um livro de uma amiga, intitulado “Além das ilhas flutuantes”, e ela disse “Acho que você pode achar isso interessante, é escrito por alguém chamado Eugenio Barba”, e então eu vi a imagem da capa. E toda a minha jornada se tornou um círculo, porque de repente eu percebi que essa era o espetáculo. Eu tive que ir ao evento, e isso começou um relacionamento muito duradouro com o Odin, mas também me levou à antropologia teatral. Assim, as práticas do terceiro teatro envolveram meu pensamento, meu ensino, minhas práticas dramatúrgicas e toda a minha vida.

**PATRICK:**

Quando eu tinha 11 anos, acidentalmente me encontrei imerso, ainda bem jovem, na prática do teatro. Tornei-me membro de um teatro juvenil chamado “Bare Essentials”. As crianças em Bare Essentials eram muito difíceis: havia muitas mulheres jovens, muitas crianças de diferentes origens étnicas, e nenhum de nós era um material de “escola conservadora”. A única coisa que todos nós tínhamos em comum era que éramos pobres. Mas nós não tínhamos um problema com isso. Fazer drama, como nós o chamamos, fazer teatro, era a vida literalmente à beira de Coventry, porque vivíamos na periferia da cidade, nas margens. Mas também era uma vida extraordinária, no limite de nossas vidas diárias. Nos encontrávamos na igreja, que o padre nos deixava usar de graça, chegávamos no espaço às seis e meia da tarde, à noite, o chão de concreto estava frio, e nós brigávamos para ligar o aquecimento durante o

floating islands”, and she said “I think you might find this interesting, it’s written by someone called Eugenio Barba”, and then I saw the image of the front cover, and my whole journey became a circle, because I suddenly realized that this was the performance. I had to go to the event, and this began a very long-lasting relationship with Odin, but also, led me into theatre anthropology. So, third theater practices have involved my thinking, my teaching, my dramaturgical practices, and my whole life.

**PATRICK:**

When I was 11 years old, I accidentally, found myself immersed, at a very young age, at the practice of theatre. I became a member of a youth theatre called “Bare Essentials.” The kids in Bare Essentials were very difficult: there were lots of young women, lots of kids from different ethnic backgrounds, and none of us was “stage school-conservatoire” material. The one thing we all had in common was that we were poor. But we haven’t made an issue about that. Doing drama, as we called it, making theatre, was life literally on the edge of Coventry, cause we lived in the very edge of the city, on the quite margins. But it was also extra-ordinary life, on the edge of our every daily lives. We would meet at the church, which the priest let us use for free, we would arrive in the space at six-thirty pm, in the evening, the floor was cold, and concrete, and we would fight to get the heating turned on during winter. Everyone

inverno. Todo mundo deveria pagar 50 centavos, mas nem todo mundo tinha essa quantia para gastar. Se a nossa diretora e professora Karen não estava lá, alguém geralmente fazia uma fita com uma música, começávamos a tocar a música e começávamos a improvisar no espaço. Crianças de 18 anos acompanhavam crianças de 5 anos e vice-versa. E mais importante, Karen estudou com Roberta (Carreri), e ela trouxe de volta o treinamento que aprendeu com Roberta, que se tornou base de seu trabalho como atriz, mas mais importante, bases de seu trabalho como pedagoga. Então, ela nos ensinou alguns dos princípios básicos que aprendeu com Roberta, mas ensinou-os de uma maneira apropriada para crianças. Então, nós fazíamos o treinamento, mas foi infundido com brincadeiras, imaginação e alegria. Então quando a sessão terminava, nós nos sentíamos revigorados. Nos sentíamos vivos. E sentíamos que a vida importava.

**JANE:**

Então Patrick e eu nos conhecemos em 2014 na Manchester Metropolitan University e descobrimos que tínhamos uma necessidade compartilhada de trabalhar com uma forma particular de treinamento de teatro e do performer derivada de nossas experiências explícitas com o Odin. Após a celebração do 50º aniversário do Odin, em 2014, refletimos sobre o número de praticantes e grupos que também foram impactados pelo Odin ao longo de cinco décadas. Queríamos descobrir mais sobre esses diferentes grupos, praticantes, indivíduos e mapear suas atividades, para ver se eles ainda tinham um terreno comum. De repente, percebemos (ou lembramos) que na verdade, Eugênio havia escrito

was supposed to pay 50cents, but not everyone had that amount of money to spend. If our director and teacher Karen wasn't there, someone would usually make a tape with a music, we would start to play the music, and we would begin to improvise in the space. 18-year-olds would follow 5-year-olds and vice versa. And more importantly, Karen had studied with Roberta (Carreri), and she brought back the training that she learned with Roberta, which became bases of her work as an actress, but more importantly, bases of her work as a pedagogue. So she taught us some of the basic principles that she had learned with Roberta, but she taught them in a child-friendly way. So we would do the training, but it was infused with playfulness, with imagination, and joy. So when the session ended, we would just feel invigorated. We felt alive. And we felt that life mattered.

**JANE:**

So Patrick and I both met in 2014 at Manchester Metropolitan University, and discovered that we had a shared necessity to work with a particular form of theatre and performer training derived from our experiences, explicit with Odin. Following Odin's 50th anniversary celebration, in 2014, we reflected on the number of practitioners and groups who had also been impacted by Odin over 5 decades. We wanted to discover more about these different groups, practitioners, individuals, and map their activities, to see whether they were still common ground. We suddenly realized (or remembered) that actually, Eugenio had written a manifesto for these groups in the 70s. This is an extract of

um manifesto para esses grupos nos anos 70. Este é um extrato do terceiro manifesto de teatro:

**PATRICK:**

“O Terceiro Teatro vive à margem, muitas vezes no exterior ou na periferia dos centros e capitais da cultura, um teatro de pessoas que se dizem atores, diretores, gente de teatro, quase sempre sem ter passado pelas escolas de formação tradicionais ou pelo tradicional aprendizado teatral, e, portanto, nem sequer são reconhecidos como profissionais. Mas não são amadores. Seu dia inteiro é cheio de experiências teatrais, às vezes pelo que eles chamam de treinamento, ou pela preparação de espetáculos pelas quais eles devem lutar para encontrar espectadores. De acordo com os padrões tradicionais de teatro, o fenômeno pode parecer insignificante, mas do ponto de vista sociológico, o terceiro teatro faz pensar, como ilhas sem contato entre si, jovens na Europa, América do Norte e do Sul, Austrália e Ásia, reunidos para formar grupos de teatro, determinados a sobreviver”\*.

**JANE:**

Então, podemos considerar se essas palavras ainda são relevantes hoje. Nós vamos voltar a isso. Existem muitos livros escritos sobre o Odin e outros praticantes da Europa e da América Latina que talvez tenham sido menos representados. O termo terceiro teatro ficou fora de moda, particularmente depois dos chamados “debates interculturais” dos anos 90 e 2000. Houveram muitos debates sobre a relação entre uma prática cultural e outra, e se essas deveriam

the third theatre manifesto:

**PATRICK:**

“The Third Theatre lives on the fringe, often outside or on the outskirts of the centers and capitals of culture. It is a theatre created by people who define themselves as actors, directors, theatre workers, although they have seldom undergone a traditional theatrical education and therefore are not recognized as professionals. But they are no amateurs. Their entire day is filled with theatrical experience, sometimes by what they call training, or by the preparation of performances for which they must fight to find spectators. According to traditional theatre standards, the phenomenon might seem insignificant, but from a sociological point of view, the third theatre provides food of thought, like islands without contact between themselves, young people in Europe, North and South America, Australia, and Asia, gathered to form theatre groups, determined to survive”.

**JANE:**

So we might consider whether those words still are relevant today. We'll come back to that. There has been lots of books written about Odin, and other practitioners from Europe and Latin America that have been perhaps less well represented. The term third theatre has sort of fallen out of fashion, particularly after the so-called “intercultural debates” of the 90s and 00s. There were lots of debates about the relationship between one cultural practice onto another,

\* BARBA, Eugenio. Além das ilhas flutuantes. Campinas. Hucitec, 1991. p.143

ser fundidas para criar um trabalho híbrido. Essa era uma ótima maneira de pensar sobre o espetáculo, nesse tipo de atividade híbrida, onde todas as práticas culturais ficam soltas para uma escolha, e não pertencem a nenhuma cultura particular. E, no entanto, isso não refletiu ou representou todo o trabalho que estava acontecendo, típico de muitos campos acadêmicos, achamos que sabemos melhor, e excluímos esse trabalho que não se encaixa nas categorias que impomos a ele, e eu acho que uma das coisas que Patrick e eu sentimos muito desconfortáveis é com o termo “interculturalismo”. Então, nos últimos 4 anos, temos pesquisado juntos, e isso se tornou um padrão para nós, e é isso que argumentamos em nosso futuro livro, “The Third Theater, is still important?” (O Terceiro Teatro, ainda é importante?). É uma importante comunidade teatral transnacional, que caracteriza porque uma cultura de progressão compartilhada, baseada em um ethos particular, é comunicada através da generosidade e da hospitalidade incondicional. Uma abordagem artesanal do ofício teatral e a busca pelo que estamos dizendo é realmente um encantamento. Este festival NTL reafirmou que existe uma comunidade de artistas e praticantes hoje que compartilham um mesmo ethos. Em nosso discurso de abertura, Julia enfatizou a importância da necessidade pessoal e a atenção aos pequenos detalhes, em termos do relacionamento com os outros, com os colegas e o espaço. Ela sugeriu que o NTL representa uma nova pequena tradição, uma de transmissão direta na qual há um senso comum de pertencimento e cuidado com o outro, pelo ofício, pela comunidade. Isso ressoa em

and whether those should be fused together to create hybrid work and this was an excited way forward to think about performance in this sort of hybrid activity where all cultures practices were sort of up for grabs and didn't belong to any particular culture. And yet that didn't really reflect or represent all the work that was going on, the type of many academic fields, we think we know best, and we exclude that work that doesn't fit the categories that we impose on it, and I think that one of the things that Patrick and I have felt very uneasy about, is this term “interculturalism”. So, over the past 4 years, we've been researching together, and it has become a pattern for us, and this is what we argue in our for coming book, “The Third Theater, is still important?”. It's an important transnational theatrical community that characterizes why a shared progression culture, predicated on a particular ethos that it is informed by generosity and unconditional hospitality. An artisanal approach to theatrical craft and the search for what we're saying is really enchantment. This NTL has reaffirmed that there is a community of artists and practitioners today who share a similar ethos. In our opening speech, Julia emphasized the importance of personal necessity, and attention to small details, in terms of the relationship to others, to colleagues and the space. She suggested that NTL represents a new small tradition, one of direct transmission in which there is a common sense of belonging and care with the other, for the craft, for the community. This resonates with our concept of ethos, founded on the notion of unconditional hospitality. It is completely opening up to the other, a spirit of generosity, and an acceptance of difference. Unconditional

nosso conceito de ethos, fundado na noção de hospitalidade incondicional. Abrir-se completamente para o outro, um espírito de generosidade e uma aceitação da diferença. Generosidade incondicional vem ao núcleo se você está trabalhando com um parceiro, com um objeto, ou com uma tradição particular de prática. Você permanece consciente em todos os momentos durante os exercícios a partir de um compromisso com a alteridade ou estranhamento. Uma consciência e uma sensibilidade aumentada para o outro, que se desenvolvem à medida que o ofício é dado para o eventual compartilhamento da prática. Os diferentes estados energéticos que o performer pode canalizar e o corpo no palco com o espectador.

**PATRICK:**

Nos últimos 5 dias, Jane e eu realmente testemunhamos o valor da técnica, aqui durante o festival. Tanto nas sessões de treinamento, as partilhas e as performances. O treinamento no NTL é uma prática ética. Nos últimos 5 dias, estivemos, todos nós, imersos em diversas práticas corporificadas, que, apesar de diferentes, pareciam compartilhar vários princípios comuns. Nós sentimos a transformação aqui. Os praticantes do NTL trabalharam de maneiras diferentes na transformação do treinamento que aprenderam originalmente, criando novas formas que atendam às suas necessidades. Por mais importante que seja, para nós, o treinamento em que estivemos envolvidos nos proporciona como participantes a oportunidade de transformar nosso comportamento aprendido diariamente. Nos desafia a sermos diferentes, e nos oferece estratégias que podemos transformar

generosity comes to the core whether you're working with a partner, with an object, or with a particular tradition of practice. You remain aware at all times that throughout the exercises of an engagement with alterity, or strangeness. A heightened awareness and sensitivity to the other develops as the craft is given towards the eventual sharing of the practice. The different energetic states that the performer can channel, and the body on the stage with the spectator.

**PATRICK:**

Over the past 5 days, Jane and I really witnessed the value of craft, here during the festival. Both in the training sessions, the sharings, and the performances. Training at NTL is an ethical practice. Over the past 5 days we've been, all of us, immersed in a diverse array of embodied practices, which nevertheless, although they're different, seemed to share a number of common principles. We feel the transformation here. The NTL practitioners have all in different ways worked on transforming the training they originally learned, creating new forms that suit their necessities. However, importantly, for us, the training that we have been involved in provides us as participants with the opportunity to transform our daily learned behavior. It's challenged us to be different, and moving forward it offers us strategies that we can then transform, for our own necessity.

para nossa própria necessidade.

**JANE:**

É interessante e importante que haja esses princípios de compartilhamento no trabalho e talvez, particularmente para os participantes, essa é uma questão para refletirem: em termos das experiências que vocês tiveram... Perceberam semelhanças entre as diferentes práticas com as quais vocês se envolveram nas oficinas nas partes da manhã? Vocês já repararam se existem maneiras físicas específicas com as quais vocês foram solicitados a trabalhar e que estão começando a fazer conexões?

**PARTICIPANTE 1:**

Nos pediram para ativar a nossa consciência do nosso centro e como ele reflete para o nosso corpo.

**PARTICIPANTE 2:**

Eles também enfatizaram a autonomia do artista, que todos nós temos coisas em comum e diferenças, e cada artista deve desenvolver e transformar suas próprias práticas e seus próprios rituais de estar “pronto” para criar seu trabalho.

**JANE:**

Eu acho que o que foi fascinante para mim, pois eu estava ativamente engajada em assistir e ver as transformações em todos vocês, em diferentes momentos, onde vocês tinham dificuldades com alguns dos exercícios, ou pareciam absolutamente capazes de voar com alguns dos aqueles exercícios, e foi simplesmente lindo e extraordinário de ver. E eu fiquei realmente impressionada com a relação do workshop de Djing no primeiro dia, que foi rapidamente seguido pelo workshop da Carolina,

**JANE:**

It's interesting and important that there are these share principles in the work, and perhaps particularly for the participants this is a question for you to reflect on: in terms of what the experiences that you have had... Have you noticed the particular commonalities across the different practices that you've engaged within the workshops in the mornings? Have you noticed that there are particular physical ways that you've been asked to work that you're beginning to make connections with?

**PARTICIPANT 1:**

We have been asked to activate our consciousness about our center, and how it reflects to our body.

**PARTICIPANT 2:**

They also emphasize the autonomy of the artist, that we all have things in common and differences, and each artist should develop and transform their own practices and their own rituals of being “ready” to create their work.

**JANE:**

I think what was fascinating for me, as I was actively engaged in watching and seeing the transformations in all of you, in different times, where you whether struggled with some of the exercises, or you were absolutely able to fly with some of those exercises, and it was just beautiful and extraordinary to see. And I was really taken with the relationship with Djing's workshop on the first day, that was quickly followed by Carolina's workshop and how from very different parts of the world and learning very different traditions,

e como de partes muito diferentes do mundo, aprendendo tradições muito diferentes, eles realmente estavam pedindo para vocês fazerem algo que não era diferente fisicamente, mas que exigia uma energia e dinâmica muito diferente. E mais uma vez, isso voltou quando Donald fez sua oficina. Então, para mim, tem sido interessante ver alguns desses princípios comuns que estão sendo articulados de maneiras muito diferentes.

**PATRICK:**

Falando sobre a variedade dos treinamentos dentro do terceiro teatro, eles não têm um método, e não levam a um resultado estético. Acho que começamos a ver isso na variedade de apresentações que vimos nos últimos 5 dias. Pelo contrário, a formação constitui o que Eugenio chamou de complementos de uma identidade profissional. O que é esclarecido sobre os exercícios e o treinamento que exploramos é que eles pertencem a uma tradição de laboratório compartilhada, que remonta ao início do século 20, como Julia estava dizendo “há sempre pessoas que vieram antes de nós”, mas solidifica particularmente no caso do terceiro teatro dos anos 70 em diante.

**JANE:**

Foi muito interessante o final da oficina de Donald, quando os bastões foram tirados de vocês, então seus parceiros foram tirados de vocês, e vocês foram convidados a continuar a trabalhar com essa dinâmica, e eu observei alguns de vocês com um nível muito similar de absorção. Ainda encontramos esses exercícios que nos levam a essa zona e é aí que começamos a fazer algumas descobertas e começamos a encontrar os desafios no trabalho. Portanto, o treinamento é importante e pode

they actually were asking you to do something that was not so different physically, but a very different energy and dynamic. And again, that came back when Donald did his workshop. So for me, it has been interesting to see some of these common principals that are being articulated in very different ways.

**PATRICK:**

Talking about the variety of third theatre training as we see, is not a method, and it doesn't lead to an aesthetic result. I think that we began to see that in the variety of performances that we've seen in the past 5 days. Rather training constitutes what Eugenio has called the complements of a professional identity. What is cleared about the exercises and the training that we explored, is that they belong to a shared laboratory tradition, that stretches back to the beginning of the 20th century, as Julia was saying “there are always people that have come before us”, but solidifies particularly in the case of the third theatre from the 70 onwards.

**JANE:**

It was really interesting towards the end of Donald's workshop when the sticks were taken away from you, then your partner was taken away from you, and you were asked to continue to work with that dynamic, and I observed some of you with a very similar level of absorption. We still find those exercises that take us into that zone, and that's where we begin to make some discoveries, and we start to find the challenges in the work. So training is important and can

permitir tantas descobertas pessoais, que transcendem a estética, e abrem um espaço para o que chamamos de “(re) encantamento”. Tem essencialmente o que poderíamos chamar de “numinoso”, um elevado senso encarnado do eu, ou a capacidade de rearticular erráticamente a realidade diária, mesmo por breves momentos de tempo, tanto para o praticante em treinamento, como para o espectador na apresentação. Em 2010, Eugenio escreveu o seguinte: “Eu sempre fiquei impressionado com a transformação de meus atores, era como se eles tocassem um interruptor e fossem subitamente inundados pela luz. Suas imobilidades, suas ações e silêncios excessivos, pareciam brotar de uma zona de singularidade. Eles pareciam estar em um estado diferente de consciência, carregados de determinação, sangue frio e energia sugestiva. Não era transe. Era a condição do ator depois que ele rompeu a barreira do som: ele havia superado sua técnica, esquecido a partitura e a subpartitura, e transfigurou-se no que chamei de corpo-em-vida. Mas a partitura e subpartitura continuaram a serem executadas apesar dele. E como espectador, eu tive a dupla visão: vi um personagem teatral fictício e a Desordem do microcosmo individual do ator, a artificialidade da partitura e do processo orgânico que a abalou, a coerência de uma disciplina externa e as forças das trevas que a tornaram misteriosa para mim. Essa dupla visão contribuiu para criar um espetáculo que foi a experiência de uma experiência”\*. O treinamento permite

allow so many personal discoveries, which transcend aesthetics, and they open up a space for what we have called “a (re)enchantment.” It has essentially what we might call the “numinous,” a heightened embodied sense of the self, or the capacity of erratically rearticulate daily reality, even for brief moments of time, both for the practitioner in training, and of course for the spectator in performance. In 2010, Eugenio wrote this: “I was always impressed by the transformation of my actors. It was as if they touched a switch and were suddenly inundated by light. Their immobility, their actions, silences excesses seemed to spring from a zone of uniqueness. They appeared to be in a different state of awareness, charged with determination, cold blood, and suggestive energy. It was not trance. It was the actor’s condition after he had broken through the sound barrier: he had overcome his technique, forgotten his score and sub-score, and was transfigured in what I called a body-in-life. But score and sub-score continued to operate in spite of him. As a spectator, I experienced double vision: I saw a fictive theatrical character and the Disorder of the actor’s individual microcosm; the artificiality of the score and the organic process which shook it; the coherence of an external discipline and the dark forces which made it mysterious for me. This double vision contributed to making the performance the experience of an experience.” Training allows reenchanted of the ineffable. It encourages us to go beyond daily

\* BARBA, Eugenio. On directing: Burning the house. Translated by Judy Barba. Routledge. 2009, p.31

reencantar o inefável. Ele nos encoraja a ir além dos limites diários, e assim, pode ser intoxicante e libertador. Esse encontro com o desconhecido é um aspecto pouco discutido do ofício do ator, e argumentaríamos que muitas vezes, ele é a cola que mantém um certo número de grupos do terceiro teatro juntos.

**PATRICK:**

O Festival NTL desta semana também se baseia em uma longa tradição de eventos de troca de conhecimento e encontros que os teatros encabeçaram desde os anos 60, quando começaram os cinemas escandinavos originais aqui em Holstebro. Esse modelo particular de prática teatral ampliada, depois alimentado de maneira muito importante nos históricos encontros teatrais, esses foram os encontros que aconteceram os dois primeiros na Europa e posteriormente, em todo o resto da América Latina. Houveram 11 até hoje, a partir de 1976 em Belgrado, até a última em 2018 em Ayacucho, no Peru. É realmente importante para nós enfatizar que o terceiro teatro tem sido um esforço compartilhado entre grupos da Europa e da América Latina, assim como da Ásia e de outras partes do mundo. Mais uma vez, estes encontros históricos, vocês podem encontrar imagens deles nos arquivos de vídeo, eles são muito impressionantes, porque vemos mais uma vez jovens grupos de teatro e praticantes, pessoas como vocês, que tiveram que encontrar maneiras e meios de fazer eventos teatrais complexos, ocorrendo às vezes em duas cidades diferentes, incluindo partilhamentos, apresentações, e eles têm que encontrar uma maneira de fazer isso acontecer. Julia sugeriu na quarta-feira que espera que este

limits, and thus can be intoxicated, and liberating. This encounter with the unknown is a little-discussed aspect of the craft of the actor, and we would argue, it is often been the glue keeping a number of third theatre groups together.

**PATRICK:**

This week's NTL Festival also importantly draws on a long tradition of knowledge-exchange events and encounters that theatricals have spearheaded since the 60s when it began the original Scandinavian cinemas here in Holstebro. This particular model of expanded theatrical practice then fed really importantly into the historical third theatre encounters, these were encounters that took place the first two in Europe, and then subsequently all the rest in Latin America. There have been 11 to date, starting from 1976 in Belgrade, up to the latest one in 2018 in Ayacucho, Peru. It is really important for us to emphasize that third theatre has been a shared endeavor between groups from Europe and Latin America, as well as from Asia and from other parts of the world. Again, these historically encounters, you can find footage of them in the video archive, they're very impressive, because we see once again young theatre groups and practitioners, people just like you, who had to find ways and means of making these very complex theatrical events, taking place sometimes in two different cities, including sharings, performances, and they have to find a way in making it happen. Julia suggested on Wednesday that she hopes that this first NTL Festival would also go on to flourish, and

primeiro festival do NTL também floresça e seja o primeiro de muitos. Mas para que isso aconteça, temos que nos responsabilizar. Está em nossas mãos.

**JANE:**

O Festival NTL esta semana tem trabalhado com vários grupos jovens, ou uma nova geração de artistas, construindo um legado teatral transnacional. No início do nosso projeto de pesquisa, Patrick e eu questionamos a própria precisão do conceito “terceiro teatro”. Estamos cientes de que em alguns lugares do mundo, particularmente talvez na Itália, o termo se tornou associado ao teatro que agora está fora de moda, em vez do rico trabalho multivariado que testemunhamos ao longo dos últimos dias. E poderíamos argumentar que é claro que existe uma pequena tradição chamada terceiro teatro, caracterizada por grupos com um ethos de laboratório, que valorizam o ofício do teatro e seu potencial sócio-político. Em uma visita aqui ao Odin e ao NTL em 2015, Eugênio e Julia sugeriram que o que este modelo é, é uma estrutura social e uma organização de grupo, como um corpo metafórico. Este é um modelo de prática que é transferível, compartilhado e adotado como uma característica definidora por grupos de teatro e artistas solo, e tornou-se ainda mais e mais importante nos últimos anos. Eles se alinham com os princípios do terceiro teatro, e neste corpo de prática podemos identificar uma conexão evidente com alguém chamado Homi Bhabha, e sua noção de “terceiro espaço”. É lógico, coincidência, que Eugenio Barba e o crítico teórico Homi Bhabha tenham sobrenomes que pareçam semelhantes. Mas talvez haja algo em seus nomes

be the first of many. But for that to happen, we have to take responsibility. It's in our hands.

**JANE:**

The NTL Festival this week has worked with a number of young groups, or a new generation of artists, building on a transnational theatrical legacy. At the beginning of our research project, Patrick and I questioned the very accuracy of the concept “third theatre.” We're aware that in some places in the world, particularly maybe Italy, the term had become associated with theatre that was now rather unfashionable, rather than the rich multi-various work that we have witnessed under the course of the last few days. And we would argue that it is clear that there is a small tradition called third theatre, characterized by groups with a laboratory ethos, who value the craft of theatre, and its socio-political potential. On a visit here to Odin and NTL in 2015, Eugenio and Julia suggested that what this model is, is a social structure, and an organization of the group, as a metaphorical body. This is a model of practice that is transferable, shared and embraced as a defining feature by theatre group and solo artists, and it has become even and more apparent and important in recent years. They align themselves with the principals of third theatre, and in this body of practice we can identify an evident connection with somebody called Homi Bhabha, and his notion of “third space.” It is, of course, coincidence, that Eugenio Barba and the critical theorist Homi Bhabha have surnames that sound similar. But maybe, there is something in their names that suggests

que sugere um nível adicional de sincronicidade. No livro de Homi Bhabha, “O local da cultura”, escrito em 1994, ele descreve o conceito de terceiro espaço como “Reuniões de exilados e emigrados e refugiados, reunindo-se à beira de culturas ‘estrangeiras’; reunindo nas fronteiras; reuniões nos guetos ou cafés dos centros das cidades; reuniões na meia-vida, meia-luz de línguas estrangeiras, ou na estranha fluência da língua de outra pessoa; reunindo os sinais de aprovação e aceitação, diplomas, discursos, disciplinas; reunindo as memórias de subdesenvolvimento, de outros mundos vividos retroativamente; reunindo o passado em um ritual de reavivamento; reunindo o presente. Também a reunião das pessoas na diáspora” \*. Há algo na noção do terceiro espaço que ressoa com a ideia do terceiro teatro, residindo nas margens ou fronteiras da cultura tradicional. Tais grupos ou artistas podem ser definidos como ousados cruzadores, mesmo se está cruzando de um lado da estrada para outro, como na Rua Dinamarca, ou a diversidade de trabalhos como o trabalho no matadouro que experimentamos, o projeto de Marja e Adriana, com a ênfase em permanecer com o problema, também nos leva a esse espaço criativo que se desenrola e é transformador. Vários artistas que deram os workshops durante a semana basearam-se em práticas de uma grande variedade de culturas diferentes, mas sempre de forma pragmática, que serve ao corpo e ao processo criativo. É por isso que, para cada um de nós, é importante

a further level of synchronicity. In Homi Bhabha’s book, “The location of culture”, written in 1994, he describes the concept of third space as “a time of gathering, gatherings of exiles and émigrés and refugees; gathering on the edge of ‘foreign’ cultures; gathering at the frontiers; gatherings in the ghettos or cafes of city centers; gathering in the half-life, half-light of foreign tongues, or in the uncanny fluency of another’s language; gathering the signs of approval and acceptance, degrees, discourses, disciplines; gathering the memories of underdevelopment, of other worlds lived retroactively; gathering the past in a ritual of revival; gathering the present. Also the gathering of people in the diaspora”. There is something in the notion of the third space that resonates with the idea of third theatre, as residing on the margins or frontiers of mainstream culture, such groups or artists might be defined as bolder crossroads, whether this is crossing from one side of the road to another, as in Denmark street, or the diversity of works such as the site work we experienced in the slaughterhouse, Marja and Adriana’s project, with the emphasis on staying with the trouble, also takes us to this unrolling but transformative creative space. A number of the workshop’s leaders this week has drawn on practices from a wide array of different cultures but always in a pragmatic way, that serves the body and the creative process. That is why it is important for each of us, that we continue to be playful to what we have learned here, and integrate this into our ongoing practices. As Valerio

\* BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998

que continuemos a ser lúdicos com o que aprendemos aqui e integremos isso em nossas práticas contínuas. Como Valério sugeriu durante sua oficina com Alice, “precisamos da forma para nos sustentarmos, para ser uma estrutura à qual possamos retornar, mas ela precisa ser flexível o suficiente para encontrarmos desafios e despertar nossa imaginação e nossa curiosidade criativa”. Finalmente, o terceiro teatro resiste e cria um espaço laboratorial que possibilita colisões culturais, nos espaços intermediários, que Tatiana e Juliana falaram, no espetáculo ENTRENÃOOLUGARES. Na sua oficina por exemplo, Alberto e Giuseppe levaram os indivíduos para dentro de si, sob sua própria pele, mas paradoxalmente, eles removeram uma identidade externa à medida que o grupo se transformou em um corpo carnavalesco, onde “quem era quem” se tornou “sangue”, talvez uma terceira entidade começou a emergir. Isso exigiu uma generosidade e confiança que, para a maioria dos artistas, é um tabu na sociedade contemporânea. Eles ofereciam aos participantes um senso diferente de confiança, talvez secretamente, e evocaram o teatro.

**PATRICK:**

É esse distúrbio afetivo, essas forças obscuras, essas transfigurações, que Eugênio fala na citação anterior, que afirma um papel essencial no ofício do ator, que estamos sugerindo em nossa publicação, sendo encapsulado pela ideia do “intersticial”. A noção do interstício ou de interstícios: espaços entre culturas, práticas, modos de trabalhar no teatro e o tema na sociedade permitiram que Jane e eu articulássemos o complexo que sentimos no terceiro teatro, mas sem impor um termo, como “intercultural”,

suggested during his workshop with Alice, “we need form to hold on to, to be a structure, that we can return to, but it needs to be flexible enough for us to find challenges within, and to awaken our imagination and creative curiosity.” Finally, the third theatre resists and creates a laboratory space that enables cultural collisions, in the in-between spaces, that Tatiana and Juliana spoke of, in their performance ENTRENÃOOLUGARES, in their workshop, for example, Alberto and Giuseppe took individuals into themselves, under their own skin, but paradoxically, removed an external identity as the group grew into a carnivalesque body, where “who was who” became “blood”, perhaps a third entity began to emerge. This required a generosity and trust that for most artists is a taboo in contemporary society. They offered participants a different sense of reliance, to maybe covertly and elicit engage with theater.

**PATRICK:**

It is this affective disorder, these dark forces, these transfigurations, that Eugenio talks about in the earlier quote, which asserts an essential part in the actor’s craft, that we are suggesting in our publication, being encapsulated by the idea of the “interstitial.” The notion of the interstitial or the interstices : spaces in between cultures, practices, ways of working in theatre, and the theme in society has allowed Jane and I to articulate the complex that we feel takes place in third theatre, but without imposing

que sentimos ser reduutivo. Intersticial significa “no meio”, então interstícios de espaços no meio, as lacunas, podem ser lacunas espaciais, lacunas temporais, poderiam ser lacunas fenomenais, assim é esse tipo de espaço entre nós que poderíamos dizer como liminar, poderíamos sugerir que o espírito do laboratório permaneça lá, não sendo uma coisa ou outra, nos desafiando continuamente, para não ficarmos presos, fixos, isso faz sentido? Então essa é a nossa escrita. O que é realmente importante é que esse espaço liminar, o espaço intersticial do laboratório teatral, precisa estar fundamentado nas preocupações materiais. Construímos a noção desse espaço intersticial, que incorpora as zonas de sobreposição entre prática e cultura, o político e o econômico; a forma com o terceiro teatro é a comunidade transacional. Além disso, essa ideia dos interstícios, desse espaço intermediário, mapeia a ideia de Homi Bhabha do terceiro espaço. Assim, sentimos que isso pode nos ajudar, como acadêmicos, a articular as formas particulares pelas quais o terceiro teatro, como tradição, se desenvolveu, sobreviveu e prosperou. E isso também indica, talvez, o valor futuro do terceiro teatro, porque o intersticial, para nós, se põe a romper com a modalidade, por isso não é uma linha reta, trata-se de encontrar o inesperado. E assim, permite a criatividade sem delinear deliberadamente a narrativa, ou se está na moda, ou se é avant-garde ou experimental ou inteligente, porque você não está pensando, o espaço intersticial tem que pensar com o corpo também. Em termos de mapeamento da prática do terceiro teatro, a noção de intersticial também pode refletir a riqueza complexa da formação, das

a term, such as “intercultural”, that we feel is reduct. Interstitial means “in-between”, so interstices of spaces in between, the gaps, so they could be spatial gaps, temporal gaps, they could be phenomenal gaps, so is this kind of in-between space that we might say is liminal, we might suggest that the laboratory spirit is remaining there, not being one thing or another, challenging ourselves continuously, not to be stuck, fixed, does that make sense? So that’s our writing. What’s really important it’s that this liminal space, the interstitial space of the theatric laboratory, needs to be grounded in the material concerns. We built the notion of this interstitial space, that incorporates the overlapping zones between practice and culture, the political and the economic, the shape with third theatre is the transactional community. Also, this idea of the interstices, this space in between, maps into Homi Bhabha’s idea of the third space. So we feel that can help us as academics to articulate the particular ways in which third theatre as a tradition has developed, survived, and thrived. And this also indicates perhaps the future value of third theatre, because the interstitial, for us, sets to break with modality, so it’s not a straight line, it’s about finding the unexpected. And so it allows creativity without deliberate setting out the novel, or fashionable, or avant-garde or experimental or clever because you’re not thinking, the interstitial space has to think with the body as well. In terms of mapping out third theatre practice, the notion of interstitial can also reflect the complex richness of training, of the dramaturgical practices that we’ve seen over the course of the festival. The festival has been for us, the interstitial

práticas dramáticas que temos visto ao longo do festival. O festival foi para nós, o espaço intersticial. Outro exemplo interessante disso pode ser o Menlo Park, que é para todos os efeitos um “laboratório de ideias”, mas também é um espaço “no meio”, um espaço intersticial para gerar ideias, como vimos durante o workshop. É caracterizado por diferenças, mas também pela hospitalidade, reúne uma gama de pessoas com ofícios diferentes, seja teatral ou econômico. O foco em Menlo Park em retribuir à comunidade também mostra que, assim como o trabalho do NTL no Festuge, ou o trabalho de Kai no laboratório da sua aldeia, mostra que a natureza intersticial do ethos do terceiro teatro, seu espírito de laboratório transcendeu o teatro. Então, talvez agora, o terceiro não seja apenas sobre teatro. O terceiro teatro está se infiltrando em um número crescente de setores da sociedade.

**JANE:**

E estamos cientes de que Eugênio escreveu o manifesto do terceiro teatro nos anos 1970 e que o mundo mudou consideravelmente desde então, como Julia disse durante o discurso introdutório, “ser rico em tempo é agora um privilégio, que não está mais entre nós”. Essa falta de tempo pode criar um desejo impaciente de buscar resultados, em vez de desfrutar e se envolver com o processo. A terceira comunidade teatral foi originalmente desenvolvida ao longo dos anos 60, e no despertar da revolução cubana, quando a ascensão da esquerda estava em alta. Hoje, em contraste, a direita está em ascensão em todo o mundo ocidental, como os nossos amigos no Brasil, na Malásia, na Itália e no Reino Unido sabem muito bem. Como o

space. Another interesting example of this could be Menlo Park, which is for all intents and purposes a “think-tank,” but it is also an “in-between” space, an interstitial space for generating ideas, as we saw during the workshop. And it’s characterized by differences, but also by hospitality, it brings together a range of people with particular crafts, be that theatrical or economic. The focus in Menlo Park in giving back to the community also shows that just like NTL’s work on the Festuge, or Kai’s work on the village laboratory, it shows that the interstitial nature of third theatre’s ethos, its laboratory spirit has transcended the theatre. So perhaps now, the third isn’t just about theatre. Third theatre is infiltrating a growing number of sectors in society.

**JANE:**

And we’re aware that Eugenio wrote the third theatre manifesto in the 1970s and the world has changed considerably since then, as Julia said during the introductory speech, “to be rich in time is now a privilege, that is no longer with us.” That lack of time can create an impatient desire to seek results, rather than enjoy and engage with the process. The third theatre community originally developed during the long 1960’s, and in the wake of the Cuban revolution when the rise of the left was in ascension. Today, in contrast, the right is in ascension across the western world, as our friends in Brazil, Malaysia, Italy, and the UK know all too well. As fascism appears to be appearing once again, third theatre groups will

fascismo parece estar aparecendo mais uma vez, os grupos do terceiro teatro terão necessariamente de se adaptar às mudanças políticas, tecnológicas e econômicas da atualidade. O que deve permanecer sacrossanto é a crença de que o teatro pode impactar ativamente a realidade social. O terceiro teatro pode muito bem oferecer táticas para resistência política e afirmação cultural hoje. Nós pelo menos testemunhamos esta semana no mundo globalizado mediado de hoje, a movimentação da historicidade sob as práticas do terceiro teatro é, em muitos aspectos, mais importante do que nunca.

**PATRICK:**

Quando estávamos pensando sobre este livro, Jane pensou sobre a performance mais recente do Odin, “A Árvore”. E quando Jane falou com Eugenio, há alguns anos, ele disse que a peça era originalmente chamada de “Voar”. E a dinâmica de voar parece muito diferente de “A Árvore”, com suas raízes, sua conexão com o solo. No entanto, Jane detectou um elo entre a árvore e os pássaros, e são as plumas. Grotowski em uma de suas cartas para Eugenio descreve o surgimento de teatros de grupo na Europa, sendo como uma “Fênix surgindo das cinzas da Europa”, no rastro da Segunda Guerra Mundial, e acreditamos que esta é nossa responsabilidade contínua, para sustentar a vitalidade do teatro como Eugenio diz “pela revolta e sendo constantemente humano”. Roberta disse que o ator nasce de si, e cito Roberta, ela diz: “É o processo da fênix árabe, que morre para renascer”\*. Todos nós, como atores, tivemos a oportunidade de ser fênix.

necessarily have to adapt to today’s changing political, technological and economic landscape. What must remain sacrosanct is the belief that theatre can actively impact on social reality. Third theatre may well offer tactics for political resistance and cultural affirmation today. We at least have witnessed this week in today’s mediated globalized world. The historicity drive under third theatre’s practices is in many ways more important than ever.

**PATRICK:**

When we were thinking about this book, Jane thought about Odin’s most recent performance, “The Tree.” And when Jane has spoken to Eugenio, a couple of years ago, he had said that the play was originally called “Flying.” And the dynamic of flying appears very different than “The Tree,” with its roots, its groundedness. However, Jane detected a link in between the tree and the birds, and that is the plumes. Grotowski in one of his letters to Eugenio describes the emerges of group theatres in Europe, being like a “Phoenix rising from the ashes of Europe”, in the wake of World War 2, and we believe this is our continued responsibility, to sustain the vitality of theatre as Eugenio says “by revolt and constantly human”. Roberta has said that the actor is born out of herself, and I quote Roberta, and she says, “It is the process of the Arab phoenix, that dies to be reborn.” All of us, as actors, had the opportunity to be phoenixes. We get to die and to be reborn. And

\* CARRERI, Roberta. *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*. Routledge. 2014. p, 19.

Nós morremos e renascemos. E talvez o espírito do teatro de laboratório, essa coisa que estamos procurando ao longo desses cinco dias, talvez seja como um pássaro em chamas, ou talvez seja como as raízes de um velho carvalho. E aqui estamos nós, as novas folhas da árvore do NTL, e isso é uma homenagem ao Odin e ao NTL, ao seu sucesso em nutrir, ao apoiar novas práticas de teatro. Nós todos viajamos longe de nossas casas, como ilhas flutuantes, espalhados pelo mundo para participar deste evento. Jane e eu realmente nos sentimos privilegiados por fazer parte do festival e poder compartilhar nosso tempo com todos vocês. Obrigado.

perhaps the spirit of laboratory theatre, this thing that we're searching for over these five days, maybe it is like a bird in flames, or maybe it is like the roots of an old oak tree. And here we are, the new leaves of the NTL tree, and this is a tribute to Odin and to NTL, to their success in nurturing, in supporting new theatre practices. We have all traveled far from our homes, like floating islands, scattered around the globe to participate in this event. Jane and I really feel privileged to be a part of the festival and to be able to share our time with all of you. Thank you.

**JANE TURNER e PATRICK CAMPBELL**

Simpósio introduzido por Jane Turner e Patrick Campbell para encerrar o Festival NTL – Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret (Reino Unido) para encerrar o Festival NTL (Nordisk Teaterlaboratorium)  
– 3 de fevereiro de 2019

Segundo o site do evento “Desde a sua criação em 1964, o Nordisk Teaterlaboratorium / Odin Teatret desenvolveu três campos de ação: artística, pedagógica e de pesquisa. Além de obter resultados autônomos, esses campos interagiram continuamente entre si.” Disponível em <http://old.odinteatret.dk/research.aspx> acesso 17/09/2019 tradução nossa.

O G U M

- DEUS

E HOMEM

Por  
**Fernanda Júlia**  
**Fernando Santana**

## PERSONAGENS

OGUM

EXÚ

XANGÔ

OXOSSI

CORO DE METALÚRGICOS

NANÃ

OYÁ

ADELÉ

ALDEÕES

IKÚ (A Morte)

## CENA 1 - PRÓLOGO

(Na entrada da platéia, na porta que dá acesso à sala de espetáculos está EXÚ posicionado. Ele, na medida em que o público entra, interage com os espectadores).

### EXÚ

(para os espectadores)

Olodumarê criou o universo, os deuses, a natureza e os homens. Os homens queriam dominar a natureza. Mas, a sua natureza os dominou (ri).

Mas, ele tinha uma sabedoria de poucos. Ele cometeu injustiça.

(firme) Mas também, fez justiça. Desbravou o universo e perdeu um amor.

Voraz. Ávido! Ele. O guerreiro que deu aos homens o segredo do fogo e do ferro.

Ele, senhor do ferro! O primeiro a lançar-se.

Aquele que abre o caminho! Ogum!

## CENA 2 – NANÃ E OGUM O EMBATE

(Estamos num “Canteiro Tecnológico”, onde praticáveis estão dispostos em alguns pontos. Uma luz se abre em resistência. Música. Entra NANÃ acompanhada por Ikú que carrega uma cadeira africana. Ikú posiciona a cadeira Nanã senta-se).

### OGUM

(entrando com dois pratos de najé [pequeno prato] um de barro e um de metal. Ogum coloca os dois pratos no chão, primeiro o de barro e depois o de metal e saúda Nanã.)  
Salubá Nanã! A senhora mandou me chamar...?

### NANÃ

Só se saúda a quem se tem respeito.

### OGUM

Isso eu lhe tenho de sobra.

### NANÃ

Cuspindo na minha cara? Me afrontando?! Trocando o barro, matéria primordial sagrada, por um artifício vulgar?! É um desrespeito ao meu tempo. O barro deu forma à carne, foi a matéria-prima para moldar o corpo. Fazer a humanidade!

### OGUM

A humanidade já foi feita e precisa de instrumentos...

### NANÃ

Agora vai me ensinar sobre a humanidade?

### OGUM

Não. Eu quero aprender com a humanidade. Essa é a minha intenção.

### NANÃ

A sua intenção é maltratar os costumes, esmigalhar a crença e rir dos antepassados. Você está inventando o fim da humanidade!

### OGUM

Talvez eu seja humano demais para ser divino.

### NANÃ

(Espantada, levanta-se e aproxima-se lentamente de Ogum) Está renegando o que Olodumarê lhe deu de mais precioso?

### OGUM

Estou melhorando uma das coisas que Olodumarê nos deu de mais precioso: a inteligência. O homem precisa evoluir.

### NANÃ

(elevando a voz) O barro não é um atraso! O barro é o princípio de tudo! (pausa, senta-se) Não se esqueça que no início de tudo era eu quem estava aqui!

### OGUM

Eu quero...

### NANÃ

(Firme) Está decidido: nas minhas cerimônias não será usado nenhum instrumento feito de ferro.

(Pequena pausa. Os dois se olham)

### OGUM

Que seja! Salubá Nanã!

(Ela levanta-se e sai lentamente. Ogum vai para o centro do palco. Música Ogum realiza a fusão dos elementos barro e metal. Sai de cena.)

### **CENA 3 – EXÚ E OGUM NO EIXO DO UNIVERSO**

(Música. Entra Exú. Ogum entra e tenta surpreendê-lo. Os dois brincam. Ogum derruba Exú no chão. Muda a música o ambiente fica mais misterioso cada um ocupa uma extremidade do palco. Ogum e Exú {Eixo do universo})

**OGUM**

Laroiê Exú! Mojubá ô!

**EXÚ**

(ri) Demorou hein?

**OGUM**

Sem humano não há divindade. E eu quero ser humano!

**EXÚ**

Certeza?

**OGUM**

Certeza.

**EXÚ**

(Ri) Ogum procura Exú no eixo do universo. Ogum quer ser humano. Pede bem Ogum. Arriou meus ebós, fez tudo como manda os costumes... Sairá daqui do Órun para o Ayê. Se tornará o Ashiwajú, aquele que vai à frente, abrindo caminho também para outras divindades.

## CENA 4 – OGUM HUMANO

(Ogum caminha para frente.)

### OGUM

Humano

O sangue percorre as veias.

O ar sagrado de Olodumarê entra e sai.

Ainda no ventre, é legado a ele o direito e o dever do seguimento.

Sonhar, perder, sofrer.

O impulso e a ambição de modificar, de inventar.

Humano.

Materialização da autonomia da criação.

Altar vivo no qual pode ser invocada a presença do Orixá.

O corpo quente e cheio de divindade.

Partículas... poros... ancestre.

Humano.

Pés e mãos na terra, no ar, na água, no fogo.

Feitos de partículas elementares formam, deformam, constroem, destroem e nascem.

Humano.

Corpo quente, alma pulsante.

Ancestre. Humano.

## **CENA 5 – DANÇA DA TRANSMUTAÇÃO**

(A luz do centro do palco cai em resistência Exú posiciona-se no centro do palco, dois atores posicionam-se ao seu lado e cantam junto com o coro de metalúrgicos fora de cena)

### **CORO DE METALÚRGICOS**

(Ainda sem serem vistos cantam)

Imalé!

Imalé!

### **EXÚ**

Ògún pèlé o!

Ogum, eu te saúdo!

Ògún alákáyé

Ogum, senhor do universo

Osìn ímolè.

Líder dos orixás

Ògún alada méjì.

Ogum, dono de dois facões

O fi òkan sán oko.

Usou um deles para preparar a horta

O fi òkan ye ona.

E o outro para abrir caminho

Ogunhê!

Olá Ogum!

(Sons de cidade, o coro de metalúrgicos invade a cena. Movimentam-se como pessoas na cidade grande. Música. Os atores saem de cena lentamente, música acentua-se. Entra Ogum em seguida, posicionando-se, um pouco atrás, entra Exú os dois dançam a TRANSMUTAÇÃO. Os metalúrgicos lançam pedras um para o outro. Ogum dança em meio às pedras manipulando o fogo. A música progressivamente aumenta de volume e de cadência. Ogum funde pedra e fogo. As pedras viram pedaços de metais. Coro de Metalúrgicos canta.

## **CORO DE METALÚRGICOS**

Ogum! Ogum!

Ogum,Ogum, Ogum.

### **METALÚRGICO 1**

Os itans contam que Ogum manipulou o Inan e entregou aos homens.

### **METALÚRGICO 2**

Tornou-se o transmutador, o transformador do mundo físico e do mundo supranatural.

### **METALÚRGICA 1**

Ogum forja o ferro, constrói todos os instrumentos que aram a terra, que cortam a madeira, que ceifam o chão.

### **METALÚRGICO 2**

Suas pás, picaretas, facões, foices, machados deitam em Onilé, repousam das mãos do desbravador, do caçador mais velho. Engenheiro da mecânica do universo.

### **METALÚRGICA 1**

(para a platéia) Ogum não se fez apenas homem, se fez um grande homem. O maior desbravador que o continente africano já viu. Ogum conquistou sete aldeias. A mais famosa delas foi Irê. Ao conquistá-la, Ogum transformou-se no Onirê o Senhor de Irê.

## **CORO DE METALÚRGICOS**

Ogum oni alaguedé

Ogum senhor ferreiro do universo

Mariodé, ode, mariwô

Caçador que se veste de mariwô

**CENA 6 – OGUM ENSINA OXOSSÍ  
A CAÇAR**

(Floresta. Ogum e OXOSSÍ estão em cima de andaimes. Ogum come e auxilia o irmão na caça.)

**OGUM**

(apontando, falando baixo) Veja lá, Oxossi. Olhe bem, meu irmão. Preste atenção. O animal está em grupo. Protegido. Se agente atacar agora, pela distância, é arriscado não acertar e todo o bando correr. E pelo instinto desse bicho, eles não voltam mais aqui.

**OXOSSÍ**

O jeito é esperar.

**OGUM**

Esperar o melhor momento para o ataque.

**OXOSSÍ**

(preparando-se para o ataque) Ataque que precisa ser silencioso.

**OGUM**

Silencioso ao ponto de só se ouvir o coração do bicho.

(Sons de batidas do coração são ouvidos)

**OXOSSÍ**

Bicho que se esconde. Parece que sente a nossa presença.

(Oxossi desce vagorosamente o andaime, se aproximando do animal. Ogum o detém)

**OGUM**

Calma, muita calma... se afastou um pouco mais... preste atenção. Agora!

(No instante em que Oxossi vai atacar, surge Exú em outro andaime.)

**CENA 7 – OGUM E EXÚ “O AVISO  
TÁ DADO”!**

**EXÚ**

Como vai o senhor da técnica... E da guerra?!

**OGUM**

(em tom de brincadeira) Pronto! Chegou o senhor do movimento.

**EXÚ**

(aproximando-se) Eu?! Senhor?! Movimento?! Movimento é o que estar por vir.

**OGUM**

Continue.

**EXÚ**

Não sou menino de recado. Eu tenho cara de menino? Não responda!

**OGUM**

Continue!

**EXÚ**

Não vai me dar nada?

(Ogum dá uma parte da comida a Exú.)

**EXÚ**

Só isso?

(Ogum dá mais uma parte da comida a Exú.)

**EXÚ**

Só isso?

**OXOSSI**

Tá de mais!

**OGUM**

Também acho!

**EXÚ**

Ah! Então eu vou embora.

(Ogum irrita-se dá o restante da comida que estava nas mãos dele.)

**OGUM**

Toma! Toma! Fala!

**EXÚ**

Pimenta, cadê?

(Irritado, Oxossi entrega um pequeno punhado de pimenta a Exú)

**OGUM**

Satisfeito?

**EXÚ**

Mais ou menos. A pimenta tá meio mucha, mas dá pro gasto. (OT) O vento forte ficará no seu caminho. Vai soprar você pra longe (ri).

**OGUM**

(olhando para Oxossi) Vento forte?

**EXÚ**

E as labaredas de fogo incomodam (ri).

**OXOSSI**

Eu não entendo nada.

**EXÚ**

(apontando Ogum) Ele é quem vai entender. (ri)

**OGUM**

Você falou muito e não disse nada, Exú.

**EXÚ**

O recado tá dado. (sai comendo)

(Ogum fica um tanto assustado com a notícia dele.)

**OGUM**

Vento forte? Labaredas...?

**OXOSSI**

Meu irmão. Pra tudo existe remédio.

(Oxossi atira e ouve-se um rugido abafado do animal atingido, em seguida, ele desce do andaime para apanhar a caça.)

**OGUM**

Se Exú veio até aqui só para me dizer isso, boa coisa é que não me aguarda.

**OXOSSI**

(retornando com a caça) Não se preocupe...

**OGUM**

Eu só não posso ficar tranquilo, não é?

**OXOSSI**

(referindo-se a caça) Bom, com essa aqui eu retorno.

**OGUM**

Eu vou ficar mais um pouco.

**OXOSSI**

Já está escurecendo.

**OGUM**

Eu faço uma fogueira.

**OXOSSI**

Você que sabe.. (Sai carregando a caça).

## **CENA 8 – OGUM FALA A HUMANIDADE**

(Voz em off)

### **METALÚRGICO 1**

A guerra potencializa a personalidade de Ogum. A cólera é a sua casa.

Para Ogum, guerrear é vencer a si mesmo, conquistar a vida, a liberdade e tudo que ela puder oferecer.

(O Coro de Metalúrgicos entra e formam um bloco. Dançam)

### **CORO DE METALÚRGICOS**

(sussurrando)

Ogum pá gada ê

Ogum mata com seu facão

Ogum pá gadá

Ogum mata com seu agadá

Ogum pá gada ê

Ogum pá gadá

### **OGUM**

A gente se acostuma a muita coisa. E à medida que se acostuma, esquece o sol, esquece o ar, esquece a amplidão. A gente se acostuma a ler sobre a guerra. E aceitando a guerra, aceita os mortos e que haja número para os mortos. E aceitando os números, acredita nas negociações de paz. E aceitando as negociações de paz aceita ler todo dia das guerras, dos números, da longa duração. A gente se acostuma a ser ignorado quando precisava ser visto. Se acostuma a pagar por tudo o que deseja e o que necessita. E a lutar para ganhar o dinheiro com que pagar. E a ganhar menos do que precisa. E a fazer fila para pagar. A gente se acostuma a coisas demais para não sofrer. Em doses pequenas, tentando não perceber, vai afastando uma dor aqui, um ressentimento alí, uma revolta acolá. A gente se acostuma

para poupar a vida que, aos poucos, se gasta. E que se gasta de tanto se acostumar.

## CENA 9 – A APARIÇÃO DE OYÁ

(Sons de vento. Dois praticáveis. Cada um numa extremidade do espaço cênico. OYÁ, exuberante, ocupa um e Ogum, encantado com ela, está posicionado no outro. Sons de vento forte. Oyá, ao ver Ogum, também encanta-se, parece hipnotizada pelo homem viril e de olhar apaixonado. Os dois, esboçam um movimento, tentando se tocar. Música. Pela distância, não conseguem. Oyá e Ogum descem dos praticáveis e a penumbra os envolve. Ogum aproxima-se de Oyá, vai tocá-la. Black repentino. Oyá aparece do outro lado. Ogum, enfeitiçado, vai ao seu encontro. Outro Black repentino. Oyá aparece em outra área do palco, de costas, banhando-se com mel. Ogum paraliza-se diante da beleza e encanto de Oyá. A luz de Oyá desmaia lentamente e ela surge novamente atrás de Ogum. Os dois estão próximos, corpo a corpo. Ogum a agarra, Oyá o aperta forte. Os dois corpos viram um só. Ogum e Oyá saem de cena entra Exú sons de vento.)

### EXÚ

(Dirigindo-se a platéia) - Amaram-se!  
Liquefizeram-se!

Os corpos negros escuramente acesos dançavam ao som da respiração acelerada de seus desejos.

O grande Onirê rendeu-se e a grande rainha de Irá correspondia e soprava seu vento na forja do guerreiro.

Oyá que faz a folha flutuar, ventania que pariu o fogo na travessia da montanha. Oyá da roupa de fogo, vendaval e brisa, dona do vento da vida, agora cavalga o universo em suas plenitudes de amor por Ogum.

Ogum o senhor do ferro, dono do pânico e do silêncio, o entalhador

calou-se e seus lábios abriram-se apenas para sussurrar, para gritar de amor e prazer.

Não há nada mais humano que amar e Ogum amou e foi amado.

(Exú sai de cena)

## CENA 10 – ADELÉ AQUELE QUE HERDA

(Ogum ensina golpes de capoeira para Adelé.)

### OGUM

(Ofegante) Vencer é muito bom e é sempre o objetivo daquele que luta. Mas, mais importante que vencer é que a vitória venha de uma luta justa, honrada. Vitórias sujas não formam um grande homem, muito menos um grande líder. Entende isso meu filho? (Abraça-o)

Preciso que aprenda tudo isso e não esqueça Adelé, para que se torne em breve um grande líder.

Adelé! (fala com admiração) Aquele que herda!

Você vai assumir Irê, meu filho e para isso precisa estar preparado. Estamos apenas esperando o sinal de Exú para realizarmos o ritual de entronamento, segundo o ifá, o oráculo, será na lua cheia.

Lembra do que o Babalawô te disse sobre Exú?

### ADELÉ

Para abrir os caminhos é Exú quem se saúda primeiro.

(Adelé saúda Exú. Coro de Metalúrgicos cantam ao fundo)

### ADELÉ

Exú odará, omokunrin idólofin.

(Exú odará, o homem forte de idólofin.)

Exú Lóogemo órun, a nla kálú

(Exú, o indulgente filho de Deus, cuja grandeza se manifesta em toda parte.)

La Nyan hamana

(Ele caminha movendo-se com altivez)

Kó lá kó rá obá ona ojá ilê su

(Ele faz com que no mercado nada se compre e nada se venda)

O se firi oko ero ojá

(Ele se torna rapidamente o senhor daqueles que passam pelo mercado.)

Ero palemo wara wara

(Os passageiros preparam-se rapidamente)

A kílí lówó láí mu ti Exú

(Quem tem dinheiro reserva para Exú)

A kílí lóyó láí mu ti Exú kurô

(Quem tem felicidade reserva para Exú a sua parte)

### OGUM e EXÚ

Axé! (Os dois saúdam Exú e riem saem de cena)

## **CENA 11 - ENTRONAMENTO DE ADELÉ**

(Palco vazio. Música. Entra Adelé e se posiciona no centro do palco, em seguida entram 2 aldeões, logo após Ogum e Oyá e por último entra Exú. Cerimônia do entronamento de Adelé.)

### **OGUM**

Adelé parte de mim! Adelé aquele que me representa.

Irê hoje está em festa, eu entrono meu filho e dou a ele todo o meu AXÉ!  
Obá Nlá Adelé Onirê ô!

### **ADELÉ**

Teu olhar é o meu olhar, teu suor é o meu suor. A sua força é a minha força!  
Eu vejo você! Ogunhê!!!!

(Ogum abençoa o filho e eles abraçam-se.)

## CENA 12 – APRESENTAÇÃO DE XANGÔ

(FESTA. Celebração do entronamento de Adelé. Oyá dança para Ogum, este faz algazarra e se deleita com a beleza de sua amada. Todos dançam. Chega XANGÔ. Xangô cumprimenta todos os presentes inclusive seu irmão Ogum, que não retribui ao cumprimento. Xangô dança no meio do círculo formado pelos participantes. Oyá o observa dançar. Parece encantada com ele. Vez por outra, Xangô olha para Oyá e pede para que ela entre na roda e dance com ele. De início ela rejeita, mas depois cede. Os dois dançam. Aborrecido, Ogum avança para dentro da roda e empurra Xangô que revida com outro empurrão. Uma grande confusão se forma.)

### OGUM

Na minha festa você nunca foi bem vindo!

### XANGÔ

Só você pode se divertir?! (para os outros participantes, debochando) É o dono do terreiro (ri)!

OGUM- Você é meu irmão, mas isso não lhe dá o direito...

XANGÔ- Eu só estava me divertindo. Você mesma viu. (insinuante para Oyá) Não viu? (pisca o olho pra ela).

(Ogum, percebendo a provocação do irmão, arma-se. Os dois ficam frente a frente em posição de ataque. Uma tensão paira no ambiente. Os outros presentes estão nervosos. Ogum aproxima-se de Xangô e, repentinamente, começa a rir.)

### XANGÔ

(sem entender) Qual é a graça?

### OGUM

Você não vai estragar a minha alegria. Eu sei que é tudo que você quer. Só veio pra isso.

### XANGÔ

Que conversa é essa? (para os presentes) O dono do terreiro correu do pau!

### OGUM

Preste atenção. Nunca corri de uma briga! E não será agora.

### XANGÔ

Então...?

(Oyá tenta interferir, mas é interrompida)

### OGUM

Todas as vezes que nos encontramos é a mesma história.

### XANGÔ

Se depender de mim...

### OGUM

De mim também. Mas quero fazer uma aposta com você.

### XANGÔ

Aposta?

### OGUM

É. Eu quero dar uma trégua em nossas brigas.

### XANGÔ

(desconfiado, rindo) Trégua?

### OGUM

Uma trégua até a próxima lua cheia. Tenho uma proposta que vai lhe interessar, apesar de nossas diferenças, você e eu somos iguais. Somos alafins.

**XANGÔ**

A diferença é que eu uso uma coroa.  
Já você...

**OGUM**

(rindo, sarcástico) Você é muito engraçado. Muito. Bem, como todo rei queremos riquezas.

**XANGÔ**

Claro. Quanto mais búzios melhor.

**OGUM**

Pois então, amanhã na praia, cedo, nós dois nos encontraremos. Quem conseguir apanhar mais búzios é o vencedor. Sendo que quem perder deve entregar a quantidade que conseguiu catar ao vencedor. Fica acertado assim?

**XANGÔ**

(depois de um tempo) Tudo bem, dono do terreiro. Amanhã cedo. Prepare a sua sacola bem cheia de búzios para me entregar. Até amanhã (Vai sair, volta. Para OYÁ) Você dança muito bem. (sai rindo)

**OGUM**

(para os presentes) Vamos nos divertir!

(A festa continua. Exú em outro plano.)

## CENA 13 – A APOSTA

### EXÚ

Ogum prepara uma armadilha para o irmão. Fala com Ikú, a Morte, para ajudá-lo a pregar uma peça em Xangô. Ele tem pavor da Morte. Ela representa a sua oposição. Xangô é vida, o fogo flamejante, as brasas ardentes e da morte ele queria distância. Ogum e Ikú eram muito amigos, o grande desbravador andava sempre acompanhado por Ikú. E em breve ela seria a sua única companheira.

(Muda a luz. Praia. Manhã do dia seguinte. Ogum está sozinho e olha longe. Depois de um tempo, chega Xangô cantando.)

### OGUM

Pensei que não vinha mais. Marquei cedo.

### XANGÔ

(sarcástico) Você disse cedo. Mas não disse que horas. Além de dono do terreiro você agora é dono do tempo também? (ri)

### OGUM

(sério) Você é muito engraçado. Seu senso de humor é contagiante.

### XANGÔ

Obrigado. É de família.

### OGUM

Bem, vamos para a nossa aposta.

### XANGÔ

Claro! E limpe bem os búzios quando for me entregar. Não sou chegado à sujeira.

(Os dois passam a catar os búzios sobre a areia da praia e colocar em

seus respectivos sacos. Vez por outra, Xangô lança comentários debochosos para Ogum que não lhe dá ouvidos. Xangô distancia-se de Ogum. Surge IKÚ, a morte. Ela pára diante de Xangô e ri. Ele, apavorado, corre deixando o saco cheio de búzios para Ogum. Ikú e Ogum riem muito. Saem de cena.)

## CENA 14 – O CONFLITO DE OYÁ

(Exú aparece na platéia o palco fica escuro apenas luz onde Exú estiver.)

### EXÚ

Amar, entregar-se por amor. Como evitar um sentimento? Como refrear o coração? Essas eram as perguntas que Oyá se fazia. Apaixonara-se por Xangô. Era um sentimento forte, irrefreável. Ele era o trovador dos trovões, o dançador de alujá, o corpo de fornalha, e ela, vendaval incessante, não resistiu, não pode conter a combustão. (Fecha-se o foco de Exú.)

(Penumbra Oyá entra em cena e dança. Uma dança leve, suave e que vai ficando cada vez mais forte, em outra parte do palco entra Xangô que realiza o mesmo ritual. Ogum ocupa o centro do palco e também realiza o mesmo ritual.)

### XANGÔ

(Num foco de luz) Uma beleza preta no ventre do vento! Me desavessa o desejo. Dona que despenteia os campos. Inflama minhas labaredas, minha alma. Seu fogo queima como o sol. Mulher que doma a dor do vazio, a dor da tristeza. Afaga meu peito e me toma de amor.

Uma beleza preta no ventre do vento!  
Oyá ô!

(Ogum num foco de luz luta com um inimigo invisível, música, o foco de Xangô é aberto eles se olham. Furioso, Ogum vai pra cima de Xangô. Eles lutam num corpo a corpo violento. Disputam o amor de Oyá.

Ogum vence vai matar o irmão. Ouve-se um lamento ao longe abre-se o foco de Oyá.)

### OYÁ

Um me toma nos braços como um troféu.

O outro me toma em seus braços e nossos corpos se fundem.

Me agita e me acalma, me desestabiliza e me desassossega.

Me desconcerta por inteira e meu corpo vai, me desobedece e segue.

Preciso apagar a luz para enxergar melhor o que ouço...

Há uma febre! Não se controla o que está vivo, pulsante, então quando pareço liberta algo se aquece e repentinamente tudo é...

Um vento de noite enluarada atravessa as labaredas e me salpica esperanças intuitivas e fazem meus lábios se abrirem num sorriso.

São homens! Hálito, pele, mãos. E eu respiro tanto, tanto que achei que ia...

Tenho a respiração alterada, a mente confusa e o coração quente.

Amo e o amor me toma por todos os lados.

Amo a minha direita e amo a minha esquerda.

Mas preciso rumar numa única direção.

(Oyá olha para Ogum, mas vai embora com Xangô.)

## CENA 15 – A SAÍDA DE IRÊ

(Ogum está só. Vaga sozinho. Está desolado. Sons de vento invadem o palco Ogum sai tendo Ikú como sua única companheira.)

### ALDEÃO

(para a platéia) Ogum partiu de Irê sem data para voltar. Embrenhou-se pelo mundo e desbravou outros impérios. Sutura sozinho a sua dor.

### ALDEÃ

(para a platéia) A tristeza tomou conta de todo reino, pois não se ouviu mais o alarido das gargalhadas e das ordens do grande Onirê. Dentro dele, Oyá continuava viva como fogo. Ela soprava e seu vento ainda alimentava o amor de Ogum. Mas havia muito a fazer, muitos mundos a conquistar.

### ADELÉ

(Em outro foco, falando para o grupo de aldeões. Triste) Anos já se passaram e meu pai Ogum não retornou a Irê. Como seu filho e ocupante do trono, sou obrigado a dar meu pai como morto. (pausa) Por isso, instituo, a partir de hoje, nessa data, o dia do silêncio, este dia deve ser consagrado a meu pai. Ninguém deve pronunciar uma palavra durante todo o dia, em memória do grande Onirê Ogum.

## **CENA 16 – A VOLTA A IRÊ**

(Silêncio. Os aldeões ocupam o palco e em silêncio voltam a montar a engrenagem que outrora o Coro de Metalúrgicos montava.

Ogum entra em cena. Tenta falar com um, com outro, mas eles não o reconhecem e o ignoram. Seu olhar é colérico. Por conta do ritual, não respondem a nada ao que ele diz.)

### **OGUM**

(numa crescente) Eu conquistei esta terra. Eu os abriguei! Transformei Irê no que ela é hoje e é assim que me recebem? Negando-se a matar minha fome, minha sede. Não me dão de vestir. Sequer dirigem a palavra a mim?!

## CENA 17 – O MASSACRE

(Os aldeões reconhecem Ogum, mas é tarde demais. Ele começa a atacá-los. Ogum inicia um massacre. Muita gritaria e pânico. Ogum, furioso, mata algumas pessoas e já coberto de sangue, destruindo tudo, encurrala três pessoas num canto do palco.)

### ADELÉ

(tomando a frente dos encurralados)  
Pai! Estão em silêncio em sua homenagem. Achávamos que o senhor havia morrido. Hoje é o dia em que não se fala em homenagem ao Onirê Ogum.

### OGUM

(atônito) Silêncio em homenagem a mim? Silêncio para mim? (Olha os mortos ao seu redor)

(Ogum, envergonhado, cai de joelhos e chora. Os encurralados fogem assustados. Diante de Ogum, só seu filho que o abraça em prantos. Ainda muito abalado, pede para o filho o deixar sozinho. Adelé obedece. Sai de cena)

## **CENA 18 – A VOLTA AO ÓRUN**

(Ogum está no centro do palco com a testa tocando o chão. Exú está na outra extremidade do palco.)

### **OGUM**

(ainda com a testa tocando o chão)  
A humanidade me amou. Foram honestos em seu amor e eu os traí. Eu os aniquilei com minha mão cruel. Não sou digno de viver entre eles. (levantando a cabeça) Peço permissão para voltar para o Órun e me redimir perante Olodumarê. Entre os homens não posso mais ficar.

### **EXÚ**

(Surgindo ao fundo) Do Órun, você vai continuar a acompanhar a humanidade, protegendo-a e abrindo seus caminhos. Em cada toque de atabaque, em cada roda de candomblé, em cada tilintar de metal, lá estará Ogum. Você amou tanto ser homem e hoje é um deus.

(Ogum pega seu agadá e finca o chão. Dá um grito ensurdecedor e é tragado pelo chão. Os aldeões entram e montam a grande estrutura que é um globo terrestre Ogum é envolvido pela estrutura eles cantam e Adelé faz a estrutura girar.)

### **FIM**