



Segue o Fluxo: rastreando o Teatro Laboratório na Revista Brasileira de Estudos da Presença

Patrick Campbell¹

Andrea Maciel Rodrigues¹

¹Manchester Metropolitan University – MMU, Manchester, Reino Unido

RESUMO – Segue o Fluxo: rastreando o Teatro Laboratório na Revista Brasileira de Estudos da Presença – Este artigo propõe uma reflexão dialogada sobre o legado do teatro laboratorial a partir das experiências do Workcentre de Jerzy Grotowski e Thomas Richards, do Odin Teatret de Eugenio Barba e do LUME Teatro da Unicamp. Com base nas edições especiais da *Revista Brasileira de Estudos da Presença* (especialmente os números dedicados a Grotowski, Odin Teatret e Lume Teatro e o *Laboratórios em Fluxo*), discute-se como essas práticas enfatizam o encontro consigo mesmo, com o outro e com a alteridade cultural. Reflete-se também sobre a atualidade dessas abordagens ante as urgências contemporâneas e o desafio de continuidade desses processos diante do imediatismo imposto pelas lógicas neoliberais.

Palavras-chave: **Teatro Laboratório. Workcentre de Jerzy Grotowski e Thomas Richards. Odin Teatret. LUME Teatro. Cross Pollination.**

ABSTRACT – Going with the Flow: tracing the Theatre Laboratory in the Brazilian Journal on Presence Studies – This article proposes a dialogical reflection on the legacy of the theatre laboratory, drawing on the experiences of Jerzy Grotowski, Eugenio Barba's Odin Teatret, and Lume Teatro. Based on special issues of the *Revista Brasileira de Estudos da Presença* (particularly the editions dedicated to Grotowski, Odin Teatret, and LUME Teatro and *Laboratories in Flux*), we discuss how these practices emphasise encounters with the self, with others, and with cultural otherness. We also reflect on the contemporary relevance of these approaches in light of current urgencies and the challenge of sustaining such processes in the face of the immediacy imposed by neoliberal logics.

Keywords: **Laboratory Theatre. The Workcentre of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Odin Teatret. LUME Teatro. Cross Pollination.**

RÉSUMÉ – Suivre le Flux: traquer le Théâtre Laboratoire dans la Revue Brésilienne d'Études de la Présence – Cet article propose une réflexion dialoguée sur l'héritage du théâtre-laboratoire, en s'appuyant sur les expériences de Jerzy Grotowski, de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba et du LUME Teatro. À partir des numéros spéciaux de la *Revista Brasileira de Estudos da Presença* (en particulier ceux consacrés à Grotowski, Odin Teatret et LUME Teatro et à *Laboratoires en mouvement*), nous analysons comment ces pratiques mettent l'accent sur la rencontre avec soi-même, avec autrui et avec l'altérité culturelle. Nous réfléchissons également à la pertinence actuelle de ces approches face aux urgences contemporaines et au défi de la continuité de ces processus, dans un contexte marqué par l'immédiateté imposée par les logiques néolibérales.

Mots-clés: **Théâtre-Laboratoire. Le Workcentre de Jerzy Grotowski et Thomas Richards. Odin Teatret. LUME Teatro. Cross Pollination.**

Patrick

A releitura das edições especiais do *Jornal Brasileiro de Estudos da Presença* dedicadas ao Teatro Laboratório se revelou uma experiência instigante, comparável a um exercício de percepção de fluxos em constante movimento. Os dossiês temáticos se debruçam, respectivamente, sobre Grotowski (2013), o Odin Teatret (2019), o LUME Teatro (2021), culminando na edição *Laboratórios em Fluxo* (2021), que funciona como uma coda para a coleção.

Ao revisitar essas publicações, chamou-me a atenção, em especial, a noção de *fluxo* – possivelmente por estarmos atravessando um período pós-encerramento de ciclos. O Workcenter de Jerzy Grotowski e Thomas Richards concluiu sua trajetória como centro; o Odin Teatret, embora ainda em atividade, deixou sua sede histórica e passou por uma radical reconfiguração enquanto grupo; o LUME permanece atuante e resiliente, mas de modo geral vivemos um momento de intensas transformações sociopolíticas e econômicas que impactam de maneira profunda e, por vezes, devastadora, os coletivos teatrais.

Os artigos históricos reunidos nesses dossiês compartilham o foco no treinamento e nos processos criativos como formas de encontro com a alteridade – uma alteridade compreendida em múltiplos níveis: pessoal, interpessoal e transpessoal, abrangendo tanto o autoconhecimento quanto o encontro com o outro e com diferentes culturas. A pulsão investigativa característica do Teatro Laboratório exige um investimento significativo de tempo, algo que hoje se coloca como um desafio de grandes proporções.

Vivemos uma era marcada pela crise e pela contração do tempo – uma compressão temporal que coloca em xeque a continuidade de práticas laboratoriais no teatro contemporâneo. Em tal contexto, manter uma pesquisa continuada tornou-se um privilégio acessível a poucos.

Lembro-me de uma conversa com o Professor Dr. Gilberto Icle – também ator e diretor vinculado ao Teatro Laboratório –, na qual ele sugeriu que talvez seja a Performance, hoje, o campo que mais resiste e persiste nesse cenário de investigação e devir criativo (Icle, 2023). Isso se daria, segundo ele, graças à sua capacidade de operar processos e procedimentos criativos mais

ligados ao plano do imediato, oferecendo respostas instantâneas às urgências políticas do presente.

Entretanto, ao retornar à leitura desses artigos, fui profundamente tocado pela beleza do encontro consigo e com o *outro* possibilitado pelas práticas do Teatro Laboratório. Pela força de uma “experiência oceânica” (Federici; Roble, 2021) gerada pelo treinamento psicofísico e pelas dramaturgias que colocam o corpo energético no centro da criação. Trata-se de uma vivência que alarga o tempo e amplia a capacidade de afecção.

Considerando a atual conjuntura política global, marcada por tendências autoritárias que beiram o fascismo, sigo acreditando na potência transformadora desse encontro com o Grande Outro – como um gesto de resistência, cuidado e escuta profunda.

Andrea

Os três eixos que você delimita com tanta clareza dão visibilidade a um prisma dialógico dessas abordagens de uma forma simultaneamente expandida e expansiva. Os *Estudos da Presença* exploraram em profundidade as vozes e eixos metodológicos que compõem o Teatro Laboratório em suas diversas configurações – de Grotowski ao Odin Teatret, do LUME às extensões que emergem dessas linhagens.

É especialmente instigante a forma como você posiciona os três pilares – o eu, o Outro e os outros – como rastros que persistem, apesar dos contextos políticos. Rastros que se apresentam como possíveis encarnações do vigor e do rigor que compõem o legado dessas práticas.

Interessante notar que essas metodologias – ou talvez seja mais preciso dizer epistemologias – emergem entremeadas por este par indissociável: vigor e rigor. Elas surgem completamente imbricadas ao contexto político de sua época. Não é possível dissociar o Teatro Laboratório do espírito dos anos 1960. Esse devir *zeitgeist* é fundamental de ser examinado. Não apenas porque nenhuma prática teatral pode ser analisada fora de seu tempo histórico, mas também porque o modo como a olhamos hoje delineia os contornos de seus possíveis desdobramentos futuros.

Vale perguntar: o que, naquela emergência dos anos 1960, estava tão profundamente entrelaçado a essas práticas? O período pós-Segunda Guerra



Mundial é riquíssimo justamente por apresentar um novo paradigma de mundo que se torna possível, marcado por uma ruptura radical com a ordem anterior. A performance, nesse contexto, está em vizinhança direta com tais movimentos.

Naquele momento, testemunhava-se a dissolução das grandes narrativas, o início do colapso da última delas: a polaridade entre comunismo e capitalismo, encerrada simbolicamente com a queda do Muro de Berlim. O que me parece radicalmente amalgamado ao Teatro Laboratório é a questão de um novo paradigma humano. Essa pergunta foi levada para dentro dos processos artísticos e profundamente incorporada por esses grupos, gerando uma contribuição que reverbera diretamente no desenvolvimento dos trabalhos colaborativos no teatro.

As décadas subsequentes são atravessadas por esse impulso, sobretudo no Brasil, onde a tendência de agrupamentos criativos marcou fortemente os anos 1970. Nesse momento de encerramento de ciclos, como você tão bem assinalou, torna-se pungente reconhecer tanto os impulsos que originaram essas práticas quanto aqueles que ainda remanescem. De que maneira tais impulsos persistem? Talvez Gilberto Icle nos ofereça uma pista ao mencionar a emergência da performance, precisamente por esta marcar o território de fricção entre arte e vida.

A pergunta que se coloca, portanto, não é sobre a mera preservação dessas práticas, mas sobre os arcos que elas descreveram. Quais territórios incendiaram? Que modos de fazer inauguraram? E, sobretudo: o que o Teatro Laboratório deixou em nós que hoje nos faz olhar para nós mesmos e para o outro de um modo transformado – distinto daquele que era possível antes da existência dessas práticas?

Patrick

Vou arriscar uma formulação que talvez soe um tanto redutora, mas, no campo da performance, creio que o enfoque recai majoritariamente sobre a subjetividade pessoal: o artista se expressa a partir de sua vivência, de sua experiência encarnada, de seu *eu* situado. Não se trata de negar que haja, também na performance, encontros com o outro; contudo, é notável a centralidade do posicionamento identitário e político do performer, o que se tornou uma das marcas fundamentais nas artes da presença.

Em contrapartida, o Teatro Laboratório tinha como horizonte um mergulho nas energias, uma busca por descobertas – por vezes marcadas por certa ingenuidade – em relação às culturas não europeias, algo que refletia claramente as tendências vigentes nos anos 1960. À luz do presente, torna-se possível perceber que muitas das táticas derivadas desses processos ditos *interculturais* operavam de forma assimétrica, revelando desequilíbrios importantes. Havia, nesses encontros, uma presença hauntológica do colonialismo – uma espécie de espectro persistente que assombrava os modos de relação e apropriação cultural.

A figura do guru, por exemplo, frequentemente se impunha como símbolo de autoridade espiritual e artística, enquanto o pupilo era convocado a se sacrificar diante dessa estrutura hierárquica de poder. Trata-se, muitas vezes, da apropriação ocidental de tradições profundamente enraizadas em culturas asiáticas, onde o gesto de incorporação, ainda que motivado por uma busca genuína, não escapava às lógicas de exotização e subalternização.

Andrea

Esse é um ponto crucial. De um lado, assistíamos à emergência de um paradigma transcultural, no qual o Oriente iluminava as práticas laboratoriais dentro da dinâmica da “experiência oceânica”. No entanto, essas estruturas hierárquicas foram transladadas de modo frequentemente enviesado.

No Teatro Laboratório daquela época, ainda que muitos artistas tenham desenvolvido suas práticas como uma forma de crítica à cultura dominante – num gesto de subversão ou de resposta às hegemonias patriarcais –, podemos perceber, paradoxalmente, a reprodução interna dessas mesmas estruturas de poder. Talvez uma crítica mais incisiva a essas contradições internas pudesse ter contribuído de forma ainda mais significativa para um processo de renovação e para a continuidade vitalizada dessas práticas.

Patrick

Essa subversão pelo e no coletivo se manifesta nitidamente no caso do LUME Teatro. É importante notar que, entre os grandes grupos teatrais surgidos nas últimas décadas, é justamente o LUME que permanece ativo e robusto. Evidentemente, não se pode ignorar a configuração institucional específica que sustenta o grupo – um núcleo de pesquisa vinculado à Univer-



sidade Estadual de Campinas. Luís Otávio Burnier foi particularmente perspicaz ao expandir a prática laboratorial inserindo-a em um locus político-acadêmico que confere respaldo e continuidade à pesquisa. Enquanto o LUME, beneficiado por essa estrutura, segue em atividade, observamos o encerramento de ciclos de diversos grupos europeus, especialmente após a pandemia. Talvez seja pertinente refletir sobre em que medida a ausência de presença física e interpessoal contribuiu para esse fenômeno. O LUME, por sua vez, responde de maneira múltipla ao momento político brasileiro atual.

Andrea

Sim, é profundamente significativo observar que a longevidade de certos grupos está articulada por devires que transbordam os limites do estúdio, engendrando composições poético-políticas. Isso me faz lembrar Peter Brook (2008), ao articular a noção de ‘interesse’ como uma pulsão – ou mesmo uma ‘centelha vital’ – que orienta a conexão entre os processos performativos e o público.

Penso que, de forma análoga, o cultivo desse interesse é igualmente vital no papel que esses grupos desempenham. A questão central, parafraseando Brook, é que não se pode fabricar o que é interessante: o interesse vem antes. É por estar interessado que me torno interessante.

Nesse sentido, torna-se pertinente perguntar: o que figurava no horizonte de desejo na fundação desses grupos? E como esse impulso originário encontrou sustentação ao longo do tempo?

A coleção *Estudos da Presença* oferece pistas valiosas nesse sentido, ao evidenciar, por exemplo, como esses coletivos estavam pautados, sobretudo, por um comprometimento ético que caminhava lado a lado com seu processo criativo e com sua proposição estética. Comprometimento este que, ao que parece, esvaziou-se consideravelmente no contexto europeu contemporâneo.

Patrick

O contexto em que refletimos essas questões é, sem dúvida, profundamente desafiador. Não se pode perder de vista que o neoliberalismo tem contribuído para a conformação de uma onda de inconsciência global. A exaustão



inevitável dos sistemas econômicos vigentes, a ascensão da extrema-direita e a inflação de discursos fascistas compõem um espírito do tempo que deixa pouquíssimo espaço para processos de subjetivação poéticos.

É precisamente por isso que, a meu ver, o Teatro Laboratório torna-se mais relevante do que nunca: ele promove o encontro com o inconsciente e nos convida a nos debruçar sobre a alteridade que habita em nós. Estamos falando de uma busca que não se realiza de forma imediata – e vivemos hoje sob o império do imediatismo. A atenção das pessoas foi reduzida a trinta segundos, em grande parte devido à lógica das mídias sociais.

Nesse cenário, o que esses grupos conseguiram – tanto na Europa quanto na América Latina – foi desenvolver processos vitalícios e éticos, os quais exigem tempo, humildade e risco. No espaço do laboratório, a experiência está sempre aberta à possibilidade do fracasso. As novas gerações, contudo, não se sentem plenamente à vontade com essa dimensão, pois vivem sob constante vigilância.

Andrea

Uma vigilância que se estende muito além dos limites do controle sobre mobilidade e aparência. A perspectiva panóptica está hoje ativa em tantas camadas que parece ter-se perdido a capacidade de cultivar o olhar que se volta para si mesmo – aquele de que você falava no início da sua fala. Parece que a mirada interna já se encontra entremeada por tudo o que o eixo panóptico carrega.

Você está trazendo uma questão absolutamente central, que por si só já constitui um campo temático a ser explorado, e que apresenta pontos de tensão. Um deles diz respeito ao papel atual do trabalho artístico – seja ele expresso por meio do cinema, do teatro ou das artes visuais – em relação ao campo da percepção dos indivíduos. As indústrias culturais já compreenderam e impuseram que seus produtos – seja no audiovisual, seja no teatro – devem ser curtos, concisos e dirigidos a um campo de consumidores previamente delimitado, com mensagens quase binárias, prontas para o consumo imediato.

Isso abre um campo de discussão extremamente fértil. Todos os trabalhos que lemos nas edições da revista trazem um legado de processos, biografias, grupos e práticas que afirmaram justamente o contrário desse paradigma industrial. No entanto, vemos também o quão difícil tem sido a sobrevivência

dessas iniciativas no contexto atual. Ao mesmo tempo, esse modelo industrial dominante é sintomático de um processo mais amplo de desequilíbrio, de empobrecimento da própria experiência de vida.

Do ponto de vista ecológico, político e existencial – refletindo, inclusive, sobre a pandemia global de saúde mental –, trata-se de uma crise que já não se restringe a dicotomias como Ocidente e Oriente, privilégio ou escassez, Brasil ou Inglaterra. Sabemos que, nos campos do ensino, da pesquisa e da arte, a saúde mental está comprometida. A relação do indivíduo com sua própria experiência de vida encontra-se diminuída, suprimida, limitando seus potenciais mais básicos.

É precisamente por isso que, diante do cenário atual, o legado do Teatro Laboratório se torna ainda mais imprescindível. Todos os arquivos e documentações gerados por esses processos – como aqueles analisados nas edições da *Estudos da Presença* – assumem uma relevância extraordinária. Talvez revisitá-los hoje possa funcionar como um índice, uma bússola para novas pesquisas, para pesquisadores que desejem pensar estratégias de enfrentamento criativo diante de uma realidade que nos impõe desafios tão urgentes.

Walter Benjamin (1969) já havia sugerido que a experiência foi esvaziada após um choque que não conseguimos assimilar. Hoje, vivemos num estado de choque permanente: saímos da pandemia para a guerra na Ucrânia, para Gaza, para um custo de vida que estrangula populações inteiras. Tudo isso ocorre num mundo sufocado pelo esgotamento do modelo neoliberal, ancorado num sistema financeiro que opera sem freios, sem rede de proteção social, e sustentado por uma retórica de austeridade que favorece um sistema falido e autorreferente. Já sabemos que o capitalismo atual não oferece qualquer perspectiva de sustentabilidade futura. Falar em sustentabilidade dentro do capitalismo tornou-se, em si, um anacronismo.

Em certo sentido, foi isso que o Teatro Laboratório postulou e ousou encarar: o que fazer diante de uma indústria que nos convoca a reproduzir a pobreza do pensamento? Pobreza aqui pode soar como um termo radical, mas trata-se da pobreza da experiência.

Patrick

Esse impasse também se manifesta na forma como a linguagem da performance passou a imperar nas mídias sociais. De certo modo, é como se esti-



véssemos testemunhando uma série de arquivos e dispositivos mobilizados por artistas nos anos 1970, sendo agora capturados e absorvidos em 30 segundos pelos *feeds* do *TikTok* e do *Instagram*.

Enquanto isso, os processos – muitas vezes vitalícios e profundamente internalizados – do Teatro Laboratório não são, e nunca serão, passíveis de captura por essas lógicas. Nesse sentido, o poder político do Teatro Laboratório adquire hoje uma potência renovada, precisamente por se contrapor à lógica falida do capitalismo midiaticizado.

Andrea

Talvez esse seja um dos traços mais marcantes da insubordinação do Teatro Laboratório que ainda persiste: a postulação do in-capturável. Poderíamos falar em traduções, sim – mas não em capturas que se reduzem a conteúdos apressados. A condição fundante do Teatro Laboratório é a experiência; sem ela, não há laboratório possível.

Isso impõe um desafio particular para nós, que atuamos no sentido de cultivar, fomentar e disseminar essas práticas, seja por meio de palestras, cursos acadêmicos, espetáculos ou residências. Como expressar, por exemplo em uma palestra de vinte minutos – ainda que dirigida a iniciados – o *it* do Teatro Laboratório? Talvez isso nos force a repensar radicalmente também os formatos através dos quais nos comunicamos.

Como falar daquilo que é inerente à experiência? Como permitir que transborde, por entre a retórica do texto, aquilo que escapa às formas de captação apressadas?

Lembro que foi precisamente esse desafio que nos moveu a coescrever nosso artigo para a Revista *GPS* (2021): uma escrita laboratorial a quatro mãos, impulsionada pelo esforço de desafiar e traduzir aspectos desses elementos incapturáveis. O trabalho de Adriana La Selva (2025), no livro *Sweating the Archive*, também se alia a essa tentativa: de adentrar a experiência condensada no tempo e refletida em tantos processos criativos.

Quando você começou a responder lá atrás, mencionou como a performance hoje foi capturada pelo capitalismo. Essa observação nos coloca em um estado de alerta importante, uma frente de ação para o campo da pesquisa,

para que táticas e criação artística possam responder a partir de um olhar atento aos arquivos que ainda mantêm sua força transformadora.

Mudando de eixo e voltando à questão das *centelhas vivas* e dos processos de continuidade, é relevante destacar os movimentos internos desses grupos que contribuíram para sua renovação. No caso do LUME, por exemplo, o trabalho *Café com Queijo* é um caso emblemático. Este trabalho canalizou uma necessidade de revisão e revitalização, colocando o grupo diante de uma energia vital que os catapultou a criar outros de si mesmos.

Nesse sentido, o fato de o LUME militar em um contexto de pesquisa artística é um fator que favorece a realização de processos longos. As políticas públicas de governos progressistas, que priorizaram o fomento continuado às artes, foram imprescindíveis nesse percurso. O papel do SESC, por exemplo, tem sido fundamental no Brasil para esse tipo de desenvolvimento – sem esses apoios, o LUME dificilmente teria alcançado o lugar que ocupa hoje. Mas me parece que o momento em que o LUME se permitiu perguntar, debruçar-se sobre uma inquietação no interior de um contexto social, foi de uma importância profunda.

Patrick

No artigo sobre o LUME, escrito por Belén Buendía (2021), é citada uma passagem reveladora relatada por Jesser de Souza, quando ele ingressou no grupo, juntamente com os então recém-chegados Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. À época, o desejo coletivo era montar um espetáculo sobre o povo brasileiro. Esse foi o ponto de partida do processo que mais tarde culminaria em *Café com Queijo*.

Foi então que Luís Otávio Burnier lançou uma provocação incisiva, perguntando se eles já haviam passado fome ou teriam comido sopa de mandioca feita com água. Burnier já levantava ali as delicadezas e desafios envolvidos na tarefa de falar sobre a diversidade do povo brasileiro sem antes buscar, de forma vivencial, o contato com comunidades que efetivamente haviam atravessado tais experiências. E foi exatamente o que fizeram.

Essa postura revela a pulsão política que está na origem da Mimesis Corpórea: um encontro com o Outro – uma tentativa, mesmo diante de toda a impossibilidade que isso implica, de encarnar a alteridade. Trata-se de um

gesto ético e estético de aproximação radical, fundado no reconhecimento da distância e na recusa da apropriação superficial.

Antes mesmo do desenvolvimento da Mimesis Corpórea e do trabalho com o Clown, o foco do grupo estava voltado à chamada Dança Pessoal – um treinamento energético que já configurava, de forma embrionária, esse encontro com a alteridade interna, aquela que jamais será plenamente capturada.

Andrea

Esse gesto marcante da trajetória do LUME toca, precisamente, em uma tática político-poética intrínseca ao Teatro Laboratório. Trata-se da pulsão radical de ir na direção daquilo que constitui a própria matéria e território de criação. A mimesis exercitada nesse contexto processual do grupo é política exatamente porque não está ancorada na representação, mas sim na maneira como o mergulho no real convoca a diferença. A diferença, de que falo, deriva aqui da leitura deleuziana de Derrida (Deleuze, 2001).

Todo o treinamento que está na base da artesanaria da Mimesis Corpórea no LUME faz parte desse gesto. Mas é importante lembrar que esse encontro com o Outro também se concretiza na performance – lugar onde o cotidiano entra em fricção com um olhar que o ressignifica por meio de um gesto criador.

Por transitar nesta zona fronteira, entre dinâmicas sociais e proposições estéticas, a performance opera transgredindo as espetacularizações da realidade e incorporando impulsos inconscientes em um território híbrido de ações. A diferença está igualmente inscrita nesse campo. A performance nos convoca a sair do estatuto instituído da arte e a nos mover em direção à vida em suas formas mais diversas. O Teatro Laboratório também protagoniza esse impulso, ainda que por uma via distinta e incluindo outras dobras de percepção – sobretudo no eixo do olhar para si mesmo com um outro.

Os encontros do Instituto Hemisférico de Performance Política, por exemplo, curados e organizados por Diana Taylor em parceria com Marlene Ramírez-Cancio, sempre incluíram representantes do Teatro Laboratório. Embora o Odin Teatret nunca tenha participado diretamente desses encontros, o Instituto historicamente acolheu representantes do teatro-laboratório e do legado grotowskiano – entre eles o Grupo Cultural Yuyachkani, um

dos mais atuantes. Em nenhum momento houve uma distinção categórica entre esses modos de criação.

Acredito, sim, que o trabalho de Jesusa Rodríguez e Guillermo Gómez-Peña possibilita um encontro profundo com o Outro por meio da performance. São práticas que operam pela fricção entre arte e vida, e que mantêm vivo o desejo de criar a partir de zonas de instabilidade, alteridade e escuta radical.

Patrick

Mas será que o que estamos tocando aqui não tangencia também uma questão macropolítica, que afeta tanto a performance quanto o Teatro Laboratório? Há uma resposta a esse panorama macropolítico que se expressa com clareza na forma como o lugar de fala hoje permeia as criações performativas. Essa resposta exige que o artista mergulhe profundamente nas questões que o afetam e oprimem, com uma urgência intensiva.

A pandemia exacerbou esse movimento e trouxe à tona mobilizações, como o *Black Lives Matter* e o *Me Too*, movimentos que, na verdade, evidenciaram diversas desigualdades e binarismos. Os debates interculturais dos anos 1990 e 2000, pautados numa crítica aos encontros entre artistas teatrais europeus ou norte-americanos com a Ásia e/ou a América Latina, não conseguem, no entanto, reduzir a potencialidade emancipatória e as linhas de fuga inerentes ao Teatro Laboratório. Modelos baseados em sujeitos posicionados de forma binária não dão conta da complexidade dos agenciamentos ativados por práticas corporais fundadas no corpo vibrátil.

Houve um processo recente de reequilíbrio, que começa a se delinear e transformar a face do teatro e da performance. No dossiê sobre Grotowski (Dossiê..., 2013), diversos artigos evidenciam como artistas inseridos nessa tradição estão abertos à ruptura de antigos paradigmas, não seguindo modelos preestabelecidos, mas operando em uma zona de fluidez entre arte e vida. A necessidade de reinvenção contínua – tanto em Thomas Richards quanto em Mario Biagini – é um ponto comum.

Mas penso que, sobretudo na América Latina, essas questões impactaram a forma como o Teatro Laboratório passou a ser percebido: em certa medida, ele acabou associado aos primeiros momentos de encontro – marcados pela sombra do colonialismo – e isso deixou uma marca.



Andrea

É particularmente relevante sublinhar essa questão, pois a marca a que nos referimos parece ter emergido justamente de um gesto que contraria o impulso inicial. Esse impulso foi, como você bem descreveu, a necessidade de deslocamento e de vivência processual da *presença*. Mais do que nunca, a questão da presença constitui o eixo central dos processos laboratoriais: trata-se de uma presença dilatada, expandida e problematizada, viabilizada por meio das técnicas. As técnicas não existem para se alcançar algo externo, mas para expandir essa presença em sua máxima potencialidade – uma presença capaz de articular-se consigo mesma e com o Outro.

Não estamos falando aqui apenas da presença do sujeito consigo mesmo dentro do estúdio, nem exclusivamente da presença do corpo diante do espectador. Evidentemente, esse aspecto também está presente e possui um legado inegável nas escolas de teatro que compartilham dessa epistemologia e que entendem a presença do ator no Teatro Laboratório como um fundamento essencial de nossa prática. O que esse legado específico trouxe à compreensão da presença do ator em cena é vasto e incontestável. No entanto, não se trata apenas da presença vibrátil do corpo diante do Outro no espaço teatral, mas também diante do Outro no mundo.

A pergunta que se impõe é: como estou, hoje, no mundo – como indivíduo e como presença? Se não posso estar presente no mundo de forma ativa, se minha presença não é capaz de instaurar uma relação com o lugar, com o espaço e com aquilo que se coloca diante de mim (e esse é o desafio que vivemos hoje), talvez o teatro seja precisamente o meio para responder a essa incapacidade. Talvez seja necessário retornar ao estúdio, ao *ethos* da coletividade e da criação, para, junto aos meus pares, perguntar-me: o que é preciso fazer para estar no mundo de maneira ativa, engajada e conectada com o lugar que habito?

Essa indagação nos atravessa em todas as esferas: como professores, pesquisadores e companheiros de criação. Ela deve se manter como uma constante inquietação – como aquelas que motivam os artigos que aqui discutimos.

Patrick

Historicamente, grupos europeus e figuras representativas como Grotowski e Barba estabeleceram diversas trocas e entrelaçamentos a partir de encon-



tros artísticos e antropológicos com o Oriente, abrindo-se para que dessas interações emergissem práticas e pensamentos que apontavam para possíveis caminhos de ampliação da presença – uma presença entrelaçada às dimensões do *estar no mundo*. Para eles, esse movimento constituiu uma forma de fabulação – rica, sem dúvida –, investida em encontros muitas vezes duradouros, que atravessaram toda uma vida. No entanto, persistiam as sombras dos processos coloniais e das pulsões colonizadoras.

É importante reconhecer que o artista precisa sustentar-se, gerar fabulações em múltiplos níveis, e que, por meio dessas práticas, a figura do guru assumiu um papel central – promovendo, e até mesmo funcionando como estratégia de *marketing*, a construção de um certo misticismo em torno de seu trabalho. A hierarquia entre guru e discípulo exerce ainda hoje um forte poder de atração. Contudo, atualmente, tornaram-se evidentes as sombras desses processos, que se mostram cada vez mais insustentáveis.

Há ainda um outro aspecto histórico relevante: é nos anos 1960 que se observa o surgimento da criação coletiva, marcada pela latência de processos mais horizontais. Esse é um legado extremamente significativo e com plena validade no contexto contemporâneo. Um exemplo é a edição especial *Laboratórios em Fluxo* (2021), que apresenta, entre outros, o trabalho do grupo Cross Pollination, que se pauta na tentativa de constituir um ambiente colaborativo e horizontal. Há também exemplos de laboratórios voltados à música e outras configurações experimentais. Renato Ferracini, juntamente com Chavanes Péclat e Elias Lopes (2021), discute o treinamento no Odin Teatret e no LUME, destacando uma ética centrada no labor – no trabalho do ator – como elemento fundamental. Esses são legados de grande importância, sobretudo no contexto político em que nos encontramos atualmente.

Andrea

Sim, há algo importante a ser observado nesse movimento de queda da figura do guru. Seria pertinente refletir sobre o que está implicado nesse declínio. Certamente, manifesta-se um certo luto em diferentes camadas das comunidades que se estruturaram a partir desse eixo hierárquico, mas, ao mesmo tempo, abre-se um espaço fértil para exercitarmos uma apreensão filosófica e espiritual que se volte, em primeiro lugar, para o questionamento das razões da existência dessas dinâmicas: a que serviram, que funções cum-

priram – e, agora, o que significa a sua queda? Que indícios, pistas e necessidades emergem dessa nova realidade?

A invisibilização dessas figuras acabou por dar maior visibilidade justamente ao que você menciona: um processo iniciado no âmbito do Teatro Laboratório, que inaugurou, como nunca antes, a valorização da colaboração, da horizontalidade, do espaço compartilhado com o outro. Trata-se de um espaço relacional, no qual o trabalho poético sobre si convive com a consciência de uma sustentação coletiva.

Essa autopoiese sustentada pelo todo, pelo grupo, revela-se hoje como uma forma necessária de criação de mundos diante do colapso sistêmico, da crise estrutural do capitalismo contemporâneo. Uma das vozes mais significativas na atualidade sobre essas premissas catastróficas do *fim do mundo* é Ailton Krenak (2019), que propõe uma escuta do fim como território fértil para o surgimento de novas possibilidades. A exaustão do fim talvez nos convoque, em vez de buscarmos soluções externas, a reconectarmos com territórios essenciais e conosco mesmos – o que parece ser uma chave fundamental nos movimentos que estamos aqui tentando apreciar.

Patrick

Para sobreviver, o Teatro Laboratório desenvolveu práticas expandidas – e essa expansão é, sem dúvida, uma chave fundamental. Lembro da sua colocação durante o ensaio da demonstração de trabalho, quando afirmou que o seu treinamento consiste em estar presente o tempo todo: na vida cotidiana, na relação com o outro, no palco, no próprio processo de treinamento. Essa noção expandida da prática e do treinamento é profundamente valiosa.

Da mesma forma que, ao longo da última década, testemunhamos a queda de diversas grandes narrativas sociais, é necessário repensar o teatro laboratório sob novas perspectivas. No dossiê dedicado ao Odin Teatret, há uma entrevista belíssima entre a acadêmica francesa Raphaëlle Doyon e o saudoso Torgeir Wethal, um dos fundadores do grupo (Wethal; Doyon, 2019). De maneira despretensiosa, Wethal desmonta vários mitos que cercam a história do Odin. Observa-se ali um homem de teatro que deixou de treinar há décadas, refletindo sobre aspectos pragmáticos e sobre sua relação com o primeiro professor que teve, ainda antes de conhecer Eugenio Barba. Essa

entrevista permite uma compreensão mais clara da complexidade dessas trajetórias pessoais.

A dimensão da *necessidade pessoal* sempre esteve presente no cerne do Teatro Laboratório, e talvez esse seja um dos legados mais valiosos: uma via para revitalizar essa forma teatral. Ao nos afastarmos das grandes narrativas e retornarmos às necessidades individuais, talvez encontremos respostas significativas. A dedicação de uma vida inteira ao treinamento faz sentido se compreendermos esse treinamento como algo expandido, fluido, em constante devir. Evitar esse devir, ao contrário, pode nos levar a práticas involuntariamente masoquistas ou moldadas por forças hegemônicas e normativas.

Andrea

A revisão da ideia de treinamento é central, pois expande o legado deixado por eles. Vai além do arquivo e convoca à criação de táticas de vitalização do arquivo em movimento – uma dimensão amalgamada com todas as necessidades humanas que enfrentamos neste momento do mundo. Se é um arquivo vivo, ele pode ser reativado ao ser lembrado e cultivado.

Aquilo que Torgeir evoca sobre outras necessidades que a vida no Teatro Laboratório suscita deixa ecos a serem escutados sob diversas perspectivas. Como é pensar o treinamento a partir de outros paradigmas?

Porque, se o treinamento nos habilitou a estar presentes, a responder, a ter integridade e resiliência, a acessar o encantamento – como você tão bem desenvolve em seu livro (Turner; Campbell, 2021) –, sem esses pilares (o encantamento, o saber exercitar a hospitalidade incondicional), haveria a possibilidade de criação e implementação dessa cultura? Esses elementos não estariam ainda ativos em nossos corpos vivos, agora, como professores, como praticantes?

Como é para você? Como você percebe o treinamento como um arquivo vivo no seu corpo hoje?

Patrick

O que se torna cada vez mais nítido para mim é a noção proposta por Eugenio Barba, de que se trata de um legado de nós para nós mesmos (Barba, 1992). Um legado construído com os companheiros, no seio do compa-



nheirismo, e acolhido por professores e mestres – criando, assim, uma rede de afetos.

Trata-se, ao mesmo tempo, de uma genealogia e de um processo contínuo de reatualização do Teatro Laboratório. Nós dois começamos praticamente como crianças: eu com onze anos, você com quatorze. Para mim, o Teatro Laboratório me presenteou com uma linguagem; ofereceu-me a possibilidade de ser professor, de ter uma profissão – deu-me uma vida, e por isso sou profundamente grato.

Mas talvez o mais significativo, especialmente para mim como europeu, como inglês, é que esse percurso me ofereceu um espaço para o encantamento: um lugar onde posso louvar meus ancestrais, conectar-me e celebrar as energias que habitam em mim, nos meus companheiros, e que emergem de um contexto que é ao mesmo tempo solitário e coletivo.

O encontro com essas energias é, para mim, de extrema importância. Tem a ver com o que você trouxe na sua observação do Ailton Krenak, sobre a cosmovisão dos povos originários, que ainda mantêm, com absoluta clareza, a percepção da nossa presença holística no mundo – como extensão da natureza. De certa forma, tive a sorte de encontrar isso no Teatro Laboratório. Esse espaço é essencial para mim – e, para ser sincero, é importante que não tenha caráter religioso, nem provenha, necessariamente, de uma das minhas raízes culturais. Isso me oferece a possibilidade de atualizar essa experiência no aqui-agora, por meio do ritual vazio que o teatro torna possível

Andrea

A forma de honrar o legado e a experiência com o Teatro Laboratório, para mim, é manter viva a minha conexão com o mistério. Meu contato com essa prática teve início aos quatorze anos, quando o Odin Teatret visitou o Rio de Janeiro, em 1986. Na ocasião, assisti às demonstrações de trabalho de César Brie e de Iben Nagel Rasmussen. Houve algo naquela forma de estar, naquela vitalidade, naquela presença dilatada e extensiva, que me convocou e me tocou profundamente como ser humano.

A partir daquele momento, iniciei um percurso imersivo e dedicado ao trabalho no estúdio, elaborando o treinamento como artesanato – mas sempre impulsionado por uma poética que se expandia para além do próprio treinamento. Para mim, o legado que permanece é o estar presente. Há ali um



valor intrínseco, no sentido de sustentar-se por algo que pertence ao campo do invisível: aquilo que o LUME nomeia e que Luís Otávio Burnier evocava – onde é que encontramos *a força do leão* (Ferracini, 2023)? Onde está a nossa energia invisível, sem a qual nada do que é visível poderia existir?

Essa dimensão filosófica e epistemológica eu percebi com muita clareza nos grupos com os quais tive contato. E posso afirmar que, desde então, essa *coisa*, quase indizível, que se presentificou naquele momento, ainda hoje se atualiza toda vez que pratico – toda vez que me coloco diante de pessoas que compartilham essa perspectiva de vida. Carrego isso comigo, inclusive em ambientes onde sei que essa dimensão não está presente, mas ela vive em mim.

Trata-se de estar presente ao dar aula, de estar presente diante das atrocidades, de estar vivo na própria vida. E isso ecoa diretamente no que Ailton Krenak (2019) propõe como uma nova cosmovisão, necessária para adiar o fim do mundo.

Patrick

Acho que o treinamento nos oferece a possibilidade de retornar à condição de criança, de voltar a não saber. Você mencionava Krenak, que afirma que todo adulto deveria passar ao menos três horas por dia aprendendo com as crianças (Penzani, 2019) – e talvez haja, justamente aí, algo essencial no não saber. Especialmente em nosso tempo, em que as epistemologias são capitalizadas, torna-se fundamental afirmar: eu não sei; eu vou aprender com a vida.

Andrea

Claro. Com a vida.

Referências

BARBA, Eugenio. 'Eftermaele: 'That Which Will be Said afterwards'. **TDR**, v. 36, n. 2, p. 77-80, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. Traduzido por Harry Zohn. Nova Iorque: Schocken, 1969.

BROOK, Peter. **The Empty Space**. Londres: Penguin, 2008.



BUENDÍA, Belén. 'Mímesis Corpórea: la observación creativa'. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/108766>. Acesso em: 11 jun. 2025.

DELEUZE, Gilles. **Difference and Repetition**. Londres: Continuum, 2001.

DOSSIÊ Grotowski. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan./abr. 2013.

FEDERICI, Conrado Augusto Gandara; ROBLE, Odilon José. Presença no Trabalho do LUME como Alargamento Temporal e Sentimento Oceânico. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/108797>. Acesso em: 11 jun. 2025.

FERRACINI, Renato. **Pedagogias, Processos e Arquivos da Presença**. Projeto apresentado a FAPESP. 2023.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

LA SELVA, Adriana Parente. **Sweating the Archive**: virtual translations of embodied knowledge in performer training. 2025. Thesis – Faculty of Arts and Philosophy, Ghent University, Ghent, 2025.

LABORATÓRIOS em Fluxo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 4, out./dez. 2021.

LUME Teatro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, jul./set. 2021.

ODIN Teatret: 55 anos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 3, jul./set. 2019.

PÉCLAT, Chavannes; FERRACINI, Renato; LOPES, Elias. O Treinamento como Caminho para o Ethos na Formação do e da Atuante. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 4, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/110708>. Acesso em: 11 maio 2025.

PENZANI, Renata. Krenak: "O que as crianças aprendem ficando presas? A fugir". **Lunetas**, 02 maio 2019. Disponível em: <https://lunetas.com.br/ailton-krenak/>. Acesso em: 11 jun. 2025.

TURNER, Jane; CAMPBELL, Patrick. **A Poetics of Third Theatre**: Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action. Abingdon: Routledge, 2021.



WETHAL, Torgeir; DOYON, Raphaëlle. O Treinamento deve ser um Processo Vivo: uma entrevista com Torgeir Wethal. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 3, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/94375>. Acesso em: 11 maio 2025.

Patrick Campbell é Professor Sênior em Drama e Performance Contemporânea da Universidade Metropolitana de Manchester (Reino Unido) e criador de teatro. Ele é coautor dos livros: *A Poetics of Third Theatre: Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action*, escrito ao lado da Dra. Jane Turner, e *Owning our Voices: Vocal Discovery in the Wolfsohn-Hart Tradition*, escrito ao lado de Margaret Pikes, ambos publicados pela editora Routledge em 2021. É membro central da Cross Pollination.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6349-4445>

E-mail: p.campbell@mmu.ac.uk

Andrea Maciel Rodrigues é Professora em Drama e Performance Contemporânea na Universidade Metropolitana de Manchester (Reino Unido). É dançarina, performer e coreógrafa. Seu trabalho acadêmico/artístico investiga a ressonância física do espaço em paisagens urbanas por meio da dança, performance e instalações. Ela possui um PhD em Performance Política pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) / Departamento de Performance, New York University (NYU). É diretora de arte da Intercultural Roots e membro central da Cross Pollination.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5528-0298>

E-mail: andrealmrodrigues@gmail.com

Disponibilidade de dados de pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 30 de junho de 2025

Aceito em 04 de agosto de 2025

Editor responsável: Gilberto Icicle

