

## **Odin Teatret, uma Força Propulsora: *Ur-Hamlet* no Castelo de Kronborg**

A. Gabriela Ramis<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Olympic College – Bremerton/Washington, Estados Unidos da América

**RESUMO – Odin Teatret, uma Força Propulsora: *Ur-Hamlet* no Castelo de Kronborg – *Ur-Hamlet* é uma produção de Eugenio Barba apresentada em 2006 no castelo de Elsinore, Dinamarca. O Odin Teatret trabalhou em colaboração com muitos atores, bailarinos e músicos de diferentes culturas e tradições teatrais. O artigo descreve as relações que o Odin Teatret tem estabelecido com outros grupos teatrais do mundo inteiro, suas trocas e o conceito de Terceiro Teatro. Analisa as práticas artísticas usualmente aplicadas pelo Odin Teatret e como a integração de atores com diferentes origens ocidentais e orientais foi marcada por suas trajetórias profissionais. Havia uma clara distinção entre os atores com diferentes formações e tempo de experiência teatral e aqueles mais jovens, ocidentais, que participaram de oficinas do Odin Teatret.**

**Palavras-chave: Princípios Estéticos. Ética. Marginalidade. Multiculturalismo. Terceiro Teatro.**

**ABSTRACT – A Driving Force, Odin Teatret: *Ur-Hamlet* at Kronborg Castle – *Ur-Hamlet* is Eugenio Barba's production performed at the Elsinore castle in Denmark in 2006. Odin Teatret worked in collaboration with many actors, dancers and musicians from diverse cultures and theatrical traditions. This paper traces the relationships that Odin Teatret has established with other theatre groups in the world, their exchanges and the concept of the third theater. It analyzes the artistic practices that Odin Teatret usually applies and how the integration of actors with different Western and Eastern backgrounds was marked by their professional trajectory. There was a clear distinction between actors with diverse theatre training and also experience, and younger Western actors who took part in Odin Teatret's workshops.**

**Keywords: Esthetic Principles. Ethics. Marginality. Multiculturalism. Third Theater.**

**RÉSUMÉ – Odin Teatret, une force motrice: *Ur-Hamlet* au château de Kronborg – *Ur-Hamlet* est une mise en scène par Eugenio Barba réalisée au château de Elsinore au Danemark en 2006. Odin Teatret a travaillé en collaboration avec de nombreux acteurs, danseurs et musiciens issus de cultures et de traditions théâtrales diverses. Cet article retrace les relations qu'Odin Teatret a établies avec d'autres groupes de théâtre dans le monde, leurs échanges, et le concept du troisième théâtre. Il analyse les pratiques artistiques qu'Odin Teatret applique habituellement et comment l'intégration des acteurs avec différentes expériences professionnelles occidentale et orientale a été marquée par leur trajectoire professionnelle. Il y avait une nette distinction entre les acteurs avec la formation théâtrale diverse et longue expérience, et les jeunes acteurs occidentaux qui ont participé aux ateliers d'Odin Teatret.**

**Mots-clés: Principes Esthétiques. Éthique. Marginalité. Multiculturalisme. Troisième Théâtre.**

Todos os anos, há um evento anual no mês de agosto no Castelo de Kronborg, uma construção medieval localizada em Elsinore, Dinamarca que foi totalmente reconstruída entre 1574 e 1585. O *Hamlet Sommer* começou com uma performance de Hamlet em 1816 e, um século depois, as produções continuaram a ser oferecidas com algumas interrupções<sup>1</sup>. Em 2006, o Odin Teatret, sediado em Holstebro, Dinamarca e dirigido por Eugenio Barba, apresentou *Ur-Hamlet* no *Hamlet Sommer*. Essa produção não era uma encenação do texto de Shakespeare, muito menos uma tentativa de recuperar o texto perdido atribuído a Thomas Kyd e Shakespeare.

Eugenio Barba é um diretor italiano que fundou o Odin Teatret com atores noruegueses em Oslo, em 1964. O grupo recebeu uma oferta da cidade de Holstebro, Dinamarca para transformar-se em uma companhia residente com apoio municipal, e, desde 1966, está sediado na localidade. Barba estudou teatro na Polônia e, entre janeiro de 1962 e abril de 1964, colaborou e aprendeu com Jerzy Grotowski. Barba declara, a respeito de sua experiência com Grotowski:

Meu papel como ‘assistente de diretor’ em *Akropolis* e *Doutor Fausto* consistia em sentar e assistir o progresso dos ensaios e das sessões de formação e depois, sentado sozinho com Grotowski, fazer comentários, expressar dúvidas, pedir explicações, fazer sugestões, abrindo-se a todas minhas associações, impressões e perguntas. Fiz isto durante trinta meses. Raramente tive a oportunidade de eu mesmo dirigir os atores. [...] (Barba, 1999a, p. 34).

Trabalhar individualmente com Grotowski deu forma à interação de Barba com os atores do Odin Teatret. Embora o trabalho em equipe seja extremamente importante nesse grupo, não é incomum que o labor individual seja compartilhado com o diretor antes da interação com o restante do grupo.

Durante os primeiros anos, os atores e o diretor do Odin Teatret tinham que ganhar a vida fazendo trabalhos não relacionados ao teatro<sup>2</sup>. Na Dinamarca, não limitaram suas atividades à criação de um teatro laboratório, em que o autodidatismo fosse fundamental e o treinamento praticado diariamente, mas também abrangeram outras áreas que ampliaram sua influência no mundo do teatro: pedagogia, pesquisa e publicação. Em Holstebro, Barba organizou performances de companhias estrangeiras, além de oficinas e aulas de atores e diretores visitantes, começando com Jerzy Grotowski. Barba também fundou uma editora para divulgar a teoria e a histó-

ria do teatro que, embora fundamental, não era bem conhecida. Em 1965 começou a publicar o periódico *Teatrets Teori og Teknikk*. O próprio Barba escrevia e escreve com grande erudição, em estilo poético, sobre teoria do teatro.

O Odin Teatret tinha um problema crucial em Holstebro: a barreira linguística que separava os atores noruegueses do público dinamarquês. Tal fato foi decisivo para as escolhas estéticas feitas pelo grupo. A limitação os restringia a desenvolver um estilo de performance que pudesse se fundamentar mais em outras linguagens do palco. Não eliminaram a linguagem verbal de suas produções, mas tinham que se certificar de que os elementos visuais, os sinais cinésicos e paralinguísticos seriam mais importantes<sup>3</sup>. Logo depois que o Odin Teatret se estabeleceu em Holstebro, atores de diversas nacionalidades se juntaram ao grupo. Em suas produções, os atores falam línguas diferentes, às vezes cada um em sua própria língua, mas também outras línguas que aprenderam<sup>4</sup>.

A maior parte dos escritos de Barba tem forte referência autobiográfica. Em geral, faz referência à morte de seu pai, um militar que lutou no exército fascista antes e durante a Segunda Guerra Mundial. Sendo um menino oriundo do sul da Itália, que desfrutava dos privilégios de uma família burguesa, Barba tinha a necessidade muito pessoal de ir além de sua própria identidade. Esse desejo o levou a viajar à Noruega aos dezoito anos de idade<sup>5</sup> (depois de frequentar uma escola militar por três anos), a estudar na escola de teatro de Varsóvia e também com Jerzy Grotowski, na Polônia, e visitar à Índia para assistir performances *Kathakali* e conhecer suas escolas, as quais fotografou e relatou a Grotowski. Ao longo dos anos, o estudo das tradições teatrais orientais de Barba foi contínuo e também manteve trocas com os mestres dessas tradições. Além disso, o Odin Teatret alcançou profissionais e pesquisadores ocidentais e estabeleceu projetos e colaboração em comum com eles.

Ao responder a Ian Watson, que falava do multiculturalismo como a principal característica do trabalho de Barba, o diretor escreveu *La conquista della differenza* (A conquista da diferença) em 2004, na qual reconhece que o multiculturalismo está presente em todos os seus projetos. Entretanto, afirma que não é uma meta, mas uma consequência da necessidade de ir além da própria identidade, “recusa e fuga”: “[...] o contato com mundos diversos transforma-se em um caminho para dar um passo atrás, a partir da

própria origem, do mundo ao qual alguém pertence. Fazer algo emergir” (Barba, 2004, p. 272). Reunir-se com pessoas que pertencem a outras culturas e tradições também ajuda a questionar os princípios que o Odin Teatret estabeleceu como grupo do teatro. É uma forma de evitar um impasse.

Barba destaca a importância da marginalidade para que um grupo se incline a desafiar tradições teatrais: “Começamos ‘diferentes’ porque éramos pobres em termos teatrais, nascidos fora das grandes tradições ocidentais. Mais tarde, nos tornamos ‘diferentes’ por escolha e vocação” (Barba, 2004, p. 281)<sup>6</sup>. Os atores eram estudantes que haviam sido reprovados no exame obrigatório para fazerem sua formação em uma escola tradicional. Apesar de seu nível universitário e do período de aprendizagem com Grotowski, Barba não conseguiu encontrar trabalho como diretor em Oslo. Todos os fundadores do Odin Teatret haviam sido rejeitados pela comunidade teatral de Oslo e os aspirantes a ator não receberam nenhuma formação. Assim, tiveram que abrir caminho por meio do autodidatismo.

O multiculturalismo está presente na composição do grupo, no qual há representantes da Escandinávia, Itália, França, Inglaterra, Espanha, Estados Unidos e Brasil. Também está presente no seu público: espectadores que viajam a Holstebro e espectadores que o Odin encontra quando viaja para se apresentar em outros países. O multiculturalismo também está presente na colaboração de mestres e pesquisadores do teatro, na composição de grupos de estudantes na Escola Internacional de Antropologia do Teatro; na colaboração com atores internacionais no *Theatrum Mundi*, nos *barbers*<sup>7</sup> culturais promovidos com as comunidades nos países que visitam, e na colaboração de pesquisadores do teatro que escrevem sobre o Odin Teatret e são membros do conselho editorial de sua editora. O multiculturalismo do Odin Teatret tem sido muito criticado como forma de colonialismo por alguns profissionais e estudiosos. A prática de tirar expressões culturais de seu contexto e usá-las em produções do Odin foi considerada uma forma de apropriação. Entretanto, o Odin Teatret aborda expressões culturais de culturas ocidentais da mesma maneira. Por exemplo, símbolos católicos são usados em algumas produções, mas estão tão distantes de seu contexto quanto qualquer outro símbolo de uma cultura oriental ou uma cultura indígena latino-americana. Adam Ledger discute o conceito de “imperialismo cultural” do qual Barba foi acusado por seu uso de multiculturalismo, e

conclui que o diretor “trata os atores de *Theatrum Mundi* da mesma maneira que o faz com atores do Odin” (Ledger, 2012, p. 190)<sup>8</sup>.

Assim, a influência do Odin Teatret no mundo teatral não está limitada às produções que apresenta. O grupo é uma força propulsora que agrega e reúne grupos teatrais que, por serem instituições marginais, têm condições semelhantes e não têm objetivos comerciais. Barba chama essa categoria de Terceiro Teatro para diferenciá-la dos teatros tradicionais e de vanguarda. Define esses grupos de teatro como aqueles que “[...] sofrem discriminação pessoal ou cultural, profissional, econômica ou política. Os mestres da escrita são aqueles que decidem a validade daquilo que estes grupos estão fazendo” (Barba, 1999b, p. 184)<sup>9</sup>.

Barba caracteriza o Terceiro Teatro como grupos de teatro que preferem estabelecer sua própria disciplina, às margens do teatro oficial, e aceitar as consequências que a rejeição do sistema pode causar. Essa postura implica um etos que diferencia esses grupos teatrais dos demais. Embora o Terceiro Teatro represente alguns artistas que estão acima da média ética em grupos teatrais, ele afirma que esses artistas não necessariamente possuem os mesmos princípios estéticos. De fato, compartilham alguns princípios estéticos, como a importância do ator acima de qualquer outro elemento do palco, porém, Barba enxerga mais valor nos princípios éticos: “A produção não produz apenas mercadoria, mas também relações entre as pessoas. Isto também é verdadeiro para o teatro: não produz apenas performances, produtos culturais” (Barba, 1979, p. 149)<sup>10</sup>.

Para Barba, os três conceitos de autonomia, aspectos em comum [comunalidade] e cosmopolitismo são igualmente fundamentais tanto para o componente do grupo como para o grupo como um todo<sup>11</sup>. Os aspectos em comum não se estendem apenas às relações entre os componentes do grupo ou o grupo e seu público, mas também a outros grupos de teatro que compartilham dos mesmos princípios éticos<sup>12</sup>. E, ainda mais, os aspectos em comum também se referem àqueles antecessores que praticavam um Terceiro Teatro ao reafirmarem sua autonomia da sociedade:

Existem aqueles dois tipos de história. A história do teatro oficial – e não há nada de negativo nesta palavra – aquela história que lemos em todos os livros, e as ideias em bibliotecas móveis, que é outro tipo de história. E esta história é muito peculiar; são os livros que lemos e que, de repente, nos dão um soco no estômago. Aqueles livros parecem se transformar em um vírus,

como se uma frase, uma página, uma imagem metamorfoseada sofresse uma mutação em vírus, e penetram em nossos organismos como parasitas que nunca nos deixam. No fim, nos esquecemos deles; vivemos nossas vidas, mas tudo que fazemos é resultado de uma simbiose anônima. Embora rejeitemos a influência daqueles que vieram antes de nós, é resultado dos mortos que nos precederam (Barba, 2006a, p. 47)<sup>13</sup>.

Barba aponta que esses profissionais não pareciam se sobressair na sua época, ou pelo menos no começo de suas carreiras. Como exemplos, menciona Sulerzhitski, Vachtangov, Stanislavsky, Meyerhold, Craig e Artaud, que são lembrados hoje, diferente de seus colegas bem-sucedidos como os atores da *Comédie Française* ou do Teatro Imperial Russo (Barba, 1999b).

Alguns dos grupos que fazem parte do Terceiro Teatro se encontram com o Odin Teatret quando o grupo de Barba viaja ou quando eles visitam Holstebro. Estes grupos vêm trabalhando de maneira muito similar e independente. Além disso, há inúmeros grupos que foram fundados por profissionais que receberam alguma formação no Odin Teatret: David Korish, codiretor norte-americano do *Teatro Abya Yala* na Costa Rica; Stephen Legawiec, fundador do *Ziggurat Theater* em Los Angeles; Pippo Delbono, diretor da *Compagnia Pippo Delbono* na Itália; Etelvino Vázquez, diretor do *Teatro del Norte* na Espanha; Richard Fowler, fundador do *Canada Project*; César Brie, diretor argentino, fundador do *Teatro de los Andes* na Bolívia, entre muitos outros.

Ana Woolf, uma das assistentes de diretor em *Ur-Hamlet*<sup>14</sup>, é uma atriz argentina que salienta que o Odin Teatret cumpriu um papel pedagógico com suas performances e demonstrações em diversas comunidades teatrais do mundo:

O Odin Teatret não é uma escola, nunca a teve e nunca aspirou tê-la. Não obstante, muitos profissionais e grupos de teatro independentes do mundo (eu enfatizaria na América Latina) fizeram formação e aprimoraram nossa formação na 'escola Odin'. O que significa isto? Por meio de educação literária (através de toda a literatura 'Odin' escrita por Barba, por seus atores e os estudiosos da ISTA, entre outros); por uma formação 'itinerante', composta de maneira fragmentar por momentos de encontro. Através de pedaços de vida compartilhada tomada do trabalho diário em determinado tempo e lugar: festival *Encuentro Ayacucho*, ISTA, semanas Odin, aniversários, conferências e performances do Odin realizados em nossos países ou em países vizinhos... Cada momento de nosso encontro era e é um momento pedagógico. Porque a teorização é apresentada após a prática. A teoria se trans-

forma em reflexão em um processo vivo, e não em sugestões teóricas de um modelo a ser construído (Woolf, 2004, s. p.).

Alguns desses profissionais foram formados na Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA). Não é uma instituição que funciona o ano inteiro, mas sim um encontro celebrado aproximadamente a cada dois anos. Mestres da performance ocidentais e orientais, profissionais do Terceiro Teatro e estudiosos se reúnem para participar de aulas, demonstrações, prática e discussões que constituem uma oportunidade para estudar diferentes técnicas e tradições de formação. Ian Watson descreve o espírito desses encontros nos seguintes termos: “O conceito de ‘comunidade’, de pessoas reunidas em um ambiente relativamente isolado onde trabalham, dormem e se alimentam juntas, começou com os encontros do Terceiro Teatro e foi levado para a ISTA” (Watson, 1993, p. 150).

Barba se interessa por pesquisar a disciplina que definiu como antropologia do teatro: “Diferentes intérpretes em diferentes épocas e lugares e, apesar das formas estilísticas específicas de suas tradições, têm compartilhado princípios em comum. A primeira tarefa da antropologia do teatro é seguir estes princípios recorrentes” (Barba, 2006b, p. 29). Esses princípios não dependem de técnicas ou culturas; são comuns a todos os intérpretes. Contudo, as técnicas tradicionais de performance oriental são muito precisas, daí o interesse que Barba e o Odin Teatret têm pelo teatro e a dança oriental. Barba formula uma série de princípios que qualquer tradição aplica para que o ator alcance uma presença extracotidiana que demande a atenção do espectador<sup>15</sup>.

*Ur-Hamlet* é um projeto que foi preparado durante um longo período de tempo e em países diferentes: começou em 2003, na Dinamarca, e continuou em sessões da ISTA em Sevilha, em 2004, e em Breslávia, em 2005, bem como em Batuana, Bali, em 2004 e em 2006. Em 2006, foi apresentado em Ravenna, Itália, e em Elsinore, Dinamarca<sup>16</sup>.

Essa produção utiliza dois dispositivos artísticos que são típicos do Odin Teatret: o estranhamento e a dificuldade da forma, conforme serão definidos abaixo, integrando os atores com uma diversidade de técnicas e tradições. *Ur-Hamlet* expressa uma mudança no status do Odin como Terceiro Teatro e na relação com sua plateia, que será discutida abaixo.

No programa de *Ur-Hamlet*, Barba afirma que a produção é baseada em *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus (1979), o qual é um texto narrativo, não um texto dramático. É uma crônica de Jutland, escrita em latim no século XII. As ações apresentadas em *Ur-Hamlet* são algumas daquelas que Saxo narra nos livros III e IV, porém a produção toma apenas alguns elementos do texto medieval. Embora Barba indique que a versão do Odin Teatret mantém o tema da luta pelo poder, existe uma diferença fundamental. No texto de Saxo, a sagacidade e a astúcia de Hamlet para superar dificuldades estabeleceu um humor sutil que contrabalança o tema da luta pelo poder. O *Ur-Hamlet* do Odin é totalmente focado na luta pelo poder e não tem espaço para o alívio cômico.

No *Ur-Hamlet* de Barba, há um narrador, Saxo Grammaticus, interpretado por Julia Varley. A imagem predominante é a morte, tanto na ação de muitos personagens morrendo ou, mais especificamente, sendo mortos, como nos ossos e no crânio manipulados pelo personagem de Saxo. Augusto Omolú<sup>17</sup>, um ator brasileiro com formação em balé clássico, dança moderna e candomblé<sup>18</sup>, interpreta Hamlet. Roberta Carreri interpreta Gertrude, mãe de Hamlet; Mia Theil Have interpreta a irmã adotiva de Hamlet<sup>19</sup> e Torgeir Wethal interpreta Polichinelo, o mestre de cerimônias. Esses componentes do Odin Teatret colaboram com outros intérpretes internacionais. O ator de teatro *Noh*, Akira Matsui, interpreta a Rainha dos Ratos e o irmão adotivo de Hamlet. Cristina Wistari Formaggia, atriz italiana formada na tradição *Gambuh* de Bali, interpreta Orvendil, pai de Hamlet, e também um Conselheiro. I Wayan Bawa, artista de *Gambuh*, interpreta Fengi, tio de Hamlet. O *Gambuh Pura Desa Ensemble* de Batuan, Bali, composto por 30 atores/dançarinos e músicos, três músicos do Odin Teatret, e o coral de Estrangeiros, formado por 43 atores da Europa, América Latina e América do Norte, completam a equipe<sup>20</sup>.

Já na seleção do elenco, em que atrizes interpretam papéis masculinos e um ator interpreta um papel feminino, pode-se ver o dispositivo do estranhamento, formulado por Shklovsky em 1917 como uma técnica de arte fundamental. Consiste em fazer da percepção do objeto artístico um processo extraordinário, diferente do cotidiano, que deve durar tanto tempo quanto possível (Shklovsky, 1973). A necessidade de percepção rápida e a meta da eficiência é essencial para o cotidiano, mas a arte requer um sincronismo diferente, e sua finalidade não é alcançar uma meta com o mínimo de inves-



timento possível. Entretanto, em *Ur-Hamlet*, a superabundância de sinais no palco chama a atenção primeiro para outros aspectos. Esse é o efeito do dispositivo da *dificultação da forma*, que cria obstáculos à percepção do objeto artístico (Shklovsky, 2005). O espectador precisa superar a dificuldade imposta pela polifonia das linguagens do palco, como um motorista que é momentaneamente cegado pelo sol. Os sentidos e a atenção do espectador precisam de algum tempo para começar a enxergar a performance.

O espaço do palco é definido por seis seções retangulares de assentos para a plateia, organizadas em uma forma poligonal no pátio do castelo. Um dos lados do polígono não tem assentos e funciona como bastidores. Há diversos aquários grandes sobre pedestais vermelhos com tochas; alguns formam um círculo em torno de um poço de pedra, que fica no centro do espaço. As tochas estão ardendo, mas ainda há luz do dia. Ao lado do poço, um pano de seda azul claro brilhante está no chão. Fora do círculo e junto ao espaço dos bastidores, há quatro plataformas: duas são pretas e têm cadeiras, microfones e uma bateria; duas plataformas são marrom-claro e bem mais baixas que as pretas; cada plataforma tem um gongo e muitos instrumentos musicais. De encontro ao fundo, há longos estandartes dourados esvoaçando na frente da torre principal do castelo. Atrás de cada plataforma, há diversos refletores que não estão acesos. Depois que os espectadores se sentam, há tempo suficiente para que percebam em detalhes o espaço do palco antes que a performance comece.

Após uma fanfarra, os músicos entram e se sentam nas plataformas. Alguns são componentes do Odin Teatret: Kai Erik Bredholt, Magnus Erboe e Jan Ferslev. Outros são músicos que têm colaborado com a ISTA e o *Theatrum Mundi* durante anos: o flautista indiano Annada Prasanna Pattanaik e o percussionista brasileiro Cleber da Paixão, bem como os músicos do *Gambuh Pura Desa Ensemble*. Os cantores também entram com os músicos: Ni Nyoman Candri (cantora clássica de ópera balinesa), Brigitte Cirla (mezzo-soprano francesa) e uma soprano ocidental cujo nome não é informado no programa. Os músicos e os cantores estão vestidos de vermelho ou preto. Depois que os músicos ocupam seus lugares, a maioria dos atores, exceto aqueles dos dois corais, entra e assume posições bem ordenadas atrás da plataforma preta à direita do palco. Alguns atores acendem as tochas que ainda estavam apagadas. A música, composta especialmente por Frans Winther para a produção, começa a tocar. Os instrumentos são balineses,

ocidentais e afro-brasileiros. Os dançarinos balineses entram. A seguir, as dançarinas balinesas entram e se dividem em dois grupos. Torgeir Wethal, como o mestre de cerimônias Polichinelo, e outros Polichinelos, usando máscaras, exibem um cartaz em que se lê: *O monge Saxo escava a Idade das Trevas e desenterra a história de Hamlet, Conde de Jutland*, enquanto um dos dançarinos balineses perfuma o palco com incenso. Saxo, com sua cabeça calva que emerge de uma longa veste vermelha, violeta e laranja, caminha rumo ao poço, inclinando-se para trás e em um ritmo lento. Levanta o pano azul e o coloca sobre o poço, revelando um crânio e ossos humanos sobre um tapete. Saxo recita um texto latino enquanto recolhe o crânio e o eleva. Homens e mulheres balineses entram novamente, agora dançando. A plateia é surpreendida por múltiplos elementos: o leve caminhar das mulheres, cujos braços descrevem ondas graciosas enquanto avançam lentamente, colocando osso por osso dos pés no chão; atraentes e detalhados adornos para cabeça usados por mulheres e homens; e o andar majestoso e frenético dos homens, com figurinos que exageram a força de seus ombros e fazem a cabeça parecer que está enterrada entre os ombros. Saxo anuncia *o pai de Hamlet* depois que as dançarinas balinesas entraram como uma corte em torno de Orvendil, papel interpretado por Cristina Wistari Formaggia. A seguir, há um duelo de espadas entre Orvendil e Fengi, respectivamente pai e tio de Hamlet, que resulta na morte de Orvendil, coreografado como uma dança em câmera lenta. Fengi coloca a coroa do rei e é carregado sobre os ombros da corte. A plateia então vê Gertrude se lamentando ao caminhar em círculo, e a atriz dobra seus cotovelos e cerra os punhos ao movimentar os braços em um V invertido, como se estivesse puxando cordas de um teto. Seu silencioso canto fúnebre termina ao lado do cadáver de Orvendil, colocado por Saxo sobre o tapete onde os ossos se encontram. Depois que Fengi ajuda Gertrude a se levantar, passeiam como um sorridente casal da realeza, enquanto ela sussurra palavras em seu ouvido que a plateia não escuta. A cena seguinte é a dança de candomblé de Hamlet com o crânio de Orvendil em suas mãos, seguido por seu galo/corvo ao planejar sua vingança e fingir estar louco. Saxo anuncia o plano de Hamlet e uma invasão. Quando Gertrude chama Hamlet, os Estrangeiros começam a invadir o castelo. O primeiro estrangeiro é uma mulher que despe uma túnica negra e um turbante e fica em pé usando sutiã preto e meias rendadas. A invasão do castelo – ação que não faz parte da história de Hamlet em *Gesta Danorum* – ocorre

simultaneamente às ações seguintes. Há um banquete de casamento de dois dos Estrangeiros, e ocorrem as primeiras mortes causadas pela praga – outra ação acrescentada por Barba à história de Saxo Grammaticus. Saxo anuncia, ‘Fengi, tio de Hamlet, decide testar a loucura de Hamlet. Acha que um louco não consegue fazer amor’. A irmã adotiva de Hamlet é apresentada a ele para testá-lo; é uma cena do amor, ecoada por outros personagens no coral de Estrangeiros. A Rainha dos Ratos, que traz a praga, entra. Um ator de teatro *Noh* interpreta este personagem. Primeiro morrem os participantes do banquete, depois outros Estrangeiros. Hamlet castiga a si e a Gertrude com uma corda branca, enquanto grita *cadela* [em português]. Depois mata o conselheiro espião escondido sob a palha. Hamlet é levado. Os Polichinelos levam embora os corpos dos Estrangeiros. Um trator recolhe mais corpos. Saxo anuncia o retorno de Hamlet com um guerreiro. Jogam uma rede – representada por muitas serpentinas – sobre a corte como uma tática de elemento surpresa, e o guerreiro assassina Fengi e os oponentes. Durante a luta, a ação da noiva e do noivo continua. As ações seguintes são a lamentação de Gertrude, o afogamento da irmã adotiva de Hamlet em uma bacia por membros da corte e a proclamação de uma nova ordem por Hamlet. Três Estrangeiros entram outra vez com um carrinho de bebê antigo e sacolas plásticas. Sentam-se para conversar e rir.

Essas ações ocorrem simultaneamente a muitas outras, como os Polichinelos levando os cadáveres dos Estrangeiros embora em um carrinho de mão ou cobrindo-os com um lençol, uma empilhadeira recolhendo outros cadáveres ou Saxo recitando o texto latino enquanto manipula os ossos – contrastando, em geral, com o ritmo ou volume da ação principal. Quando a performance inicia, os espectadores são bombardeados pela quantidade de estímulos visuais e auditivos. Sem dúvida, são usados tanto o dispositivo do estranhamento como o da dificuldade da forma. O teatro é um sistema em que existe uma polifonia de linguagens, ficando isso muito evidente ao espectador em *Ur-Hamlet*. As muitas linguagens do palco são usadas com o dispositivo do estranhamento e, assim, a recepção do espectador não é fácil. A plateia enxerga e escuta uma multiplicidade de sinais que não são emitidos de maneira usual, familiar. Às vezes, há três ações simultâneas: a principal, com a história de Hamlet, a narração de Saxo, transmitida por sinais visuais, cinéticos e paralinguísticos, além de alguns sinais verbais, e a ação dos Estrangeiros. Barba sabe que cada espectador enxergará uma produção dife-

rente porque irá privilegiar determinados sinais em troca de outros. Esse uso das linguagens do palco conduz a plateia a apreciar o processo da performance e a não se interessar por chegar ao fim da história. O modo *como* a história é interpretada é mais importante do que *o que* é interpretado. Barba menciona algumas de suas práticas como diretor que se assemelham a formas orientais tradicionais como resultado de uma pesquisa autodidata:

Não levar demais em consideração as diferenças entre o que é chamado 'dança' e o que é chamado 'teatro'; não aceitar o personagem como uma unidade de medida da performance; não fazer o gênero do ator coincidir automaticamente com o do personagem; explorar a riqueza sonora das línguas [...] além de seu valor semântico (Barba, 2015, p. 243).

A linguagem verbal é empregada apenas como um recurso significativo: seu uso é limitado, mas, quando é utilizada, expressa algo que nenhuma outra linguagem do palco poderia ter expressado nessa produção. Saxo, o narrador, anuncia personagens e algumas ações-chave em inglês. Também faz longos discursos em latim, sendo que apenas sinais paralinguísticos podem ser percebidos e não seu sentido semântico, pelo menos para a grande maioria da plateia. A mesma dificuldade à compreensão do significado semântico ocorre quando os atores balineses ou o ator de teatro *Noh* falam. Como em um ritual secreto, os textos que os atores verbalizam, que são muito poucos, têm um significado semântico, mas Barba estruturou a produção de tal maneira que a plateia consegue compreendê-la mesmo que não consiga entender as muito poucas linhas em inglês em que Saxo anuncia personagens e ações.

A simultaneidade e a abundância de sinais visuais e auditivos contribuem para uma percepção difícil. Uma forma específica em que o dispositivo da dificuldade da forma ocorre surge do multiculturalismo criado por tradições ou técnicas teatrais diversas, além da diversidade dos atores. Erik Christoffersen (2008, p. 122) indica que *Ur-Hamlet* “[...] cria uma reflexividade na ‘formação da alteridade’, pois qualquer um pode ser ‘estrangeiro’ no contexto social [...] um ato da reflexão se inicia sobre o que é estrangeiro, talvez dando acesso ao que é estrangeiro em nós”. Por exemplo, o personagem de Saxo, que é um monge medieval, poderia ser encarado como uma figura ocidental, o que seria mais familiar à plateia. Entretanto, embora seja o narrador e verbalize as poucas linhas que a plateia consegue compreender, Saxo fala latim durante a maior parte da performance, uma língua que é a

origem da maioria das línguas ocidentais na Europa. Ironicamente, a língua de Saxo é um elemento de dificuldade da percepção. Assim, o personagem que essencialmente poderia ser visto como a ligação entre plateia e texto da performance é percebido como estrangeiro.

O que caracteriza *Ur-Hamlet* é a participação dos artistas, que contribuem com suas técnicas específicas para a produção. A diversidade de técnicas pode ser considerada sob dois aspectos: um está relacionado à origem da formação, e o outro implica o nível de internalização da técnica.

Em dois casos, essas técnicas resultam da formação tradicional que foi transmitida através de gerações no Japão e em Bali: *Noh* e *Gambuh*. Os atores do Odin Teatret desenvolveram uma técnica desde a fundação do grupo em 1964. Afirmar que sua técnica é uma tradição é apenas uma metáfora. Embora tenha havido gerações mais recentes de atores que foram formados pelos atores mais velhos, e a vida do grupo seja longa, a técnica do Odin Teatret não pode ser considerada uma tradição porque é a técnica de um grupo. É um grupo específico, porque tem a capacidade de reunir outros intérpretes e porque cumpre uma função pedagógica. Todavia, os ensinamentos do Odin Teatret alcançaram contemporâneos agora, enquanto as tradições orientais de performance têm sido transmitidas de geração a geração durante séculos. Apesar das históricas diferenças entre o teatro *Noh*, a técnica de *Gambuh* e do Odin, todos os atores profissionais colaboram permitindo que a plateia perceba os aspectos em comum alcançados por meio da diversidade de estilos.

Barba diz que trabalha com essa heterogeneidade de estilos respeitando a identidade de cada técnica e que cria algo novo a partir dessa diversidade quando trabalha com *Theatrum Mundi*:

Empregamos uma dramaturgia embasada no entrelaçamento de estilos autônomos. Tanto o entrelaçar como o desenvolvimento do enredo são de minha responsabilidade como diretor. Aquilo que é criado pelos atores pertence a sua identidade cultural e não é usurpado pela encenação (Barba, 1996)<sup>21</sup>.

E, embora enfatize a importância de seu papel como diretor, também indica que a colaboração de artistas com técnicas e culturas muito diferentes conduz a caminhos que não podem ser previstos; assim, nunca pode começar a trabalhar com ideias preconcebidas. Adam Ledger aponta que, em *Ur-Hamlet*, o foco deslocou-se da identificação de semelhanças técnicas e transculturação

para a incorporação de gêneros diversos que, em conjunto, obtêm um resultado original em que o multiculturalismo ocorre (Ledger, 2012).

Por outro lado, os atores no coral, que participaram de uma oficina com o Odin Teatret durante 40 dias, também têm uma experiência diferente com a técnica. A diferença fundamental encontra-se no tempo para aprender determinada técnica; em outras palavras, os atores do coral não têm a experiência em formação que os demais atores possuem. São atores jovens oriundos de muitos países e podem ter uma formação heterogênea, porém, em todos os casos, não foi longa e consistente como os componentes do Odin Teatret ou outros atores bem formados, a quem Barba chama de “intérpretes mestres”. Tatiana Chemi classifica a formação que estes atores jovens receberam como uma forma de pedagogia que Barba começou a aplicar no *Theatrum Mundi* uns 20 anos antes de *Ur-Hamlet*: é oferecida por atores do Odin Teatret (Julia Varley e Augusto Omolú para *Ur-Hamlet*), não pela instituição em si, como “educação externa”, sem a intensão de preparar atores jovens para trabalhar no Odin Teatret (Chemi, 2018, p. 22-25).

Barba marcou os intérpretes no coral de Estrangeiros com um apagamento da individualidade por meio de seus estilos de atuação, seus figurinos e adereços, e sua interação com a plateia no fim da performance, bem como por meio do lugar designado a eles no programa da produção. Na encenação, a diferença é acentuada pelo papel atribuído ao coral. Seus intérpretes trabalham sob princípios estéticos que diferem daqueles dos atores experientes. Os atores mais jovens têm algumas cenas em que interpretam como um corpo, ou divididos em dois corpos. Em uma dessas cenas, avançam de modo ameaçador simultaneamente à entrada da Rainha dos Ratos, ou a praga. Uma componente do coral, Sofía Monsalve, da Colômbia, descreve a origem dessa sequência da seguinte maneira:

Foi durante dois exercícios de aquecimento que Eugenio encontrou a forma que desejava. A primeira foi uma das danças dos Orixás<sup>22</sup>, o caçador. Nas pernas pode-se encontrar o cavalo galopando incansavelmente, e no torso o cavaleiro que rodopia uma corda acima de sua cabeça. Eugenio queria que parecesse com um exército adentrando em um campo de batalha, como uma massa poderosa, um único grito ameaçador esmurando o espectador (Monsalve, 2008).

Quando os atores do Odin Teatret interpretam uma cena em que, em outras produções, formam uma unidade compacta, é sempre possível identi-

ficar as qualidades específicas de cada personagem. Diferentemente dos atores do Odin Teatret, os componentes do coral em *Ur-Hamlet* formam uma massa anônima, unificada nesse tipo de cena. Além disso, esses atores interpretam em um estilo realista. Seus figurinos são roupas ocidentais do século XXI. Têm adereços como sacos de lixo, malas e celulares que representam exatamente o que são, não outra coisa, como é o caso da maioria dos adereços que os atores mais velhos usam. Em demonstrações de trabalho, atores do Odin, como Roberta Carreri e Julia Varley, abordam o cuidado especial para selecionar os objetos que serão usados em uma produção. A seleção dos objetos é quase uma ação transcendental e os objetos são investidos de uma aura quase religiosa. Barba explica o grau de personalização que o ator tem com “materiais cênicos”, que incluem os elementos que o ator cria: “[...] ações físicas e vocais, textos, canções, figurinos ou objetos” como não transferíveis a outro ator, caso alguém deixe uma produção (Barba, 2010, p. 53).

O que as escolhas do diretor indicam é a decisão de destacar a organização hierárquica dos atores nessa produção, o que seria impensável na história do Odin Teatret. Evidentemente, há uma diferença enorme na qualidade da formação entre os intérpretes; entretanto, os componentes do coral poderiam ter interpretado sob os mesmos princípios estéticos que os atores do Odin. Como foi indicado acima, quando os atores do Odin Teatret interpretam uma ação do coral, a individualidade de cada ator é sempre identificável.

Erik Christoffersen discute que as diferenças estilísticas encontradas no coral têm a finalidade de apresentar os Estrangeiros como um elemento perturbador que contrasta com o enredo de Hamlet e que, ao introduzir o coral, Barba também assume um posicionamento político acerca da migração e dos refugiados (Christoffersen, 2008). Não obstante, há um conflito nesse contraste entre os atores profissionais e os mais jovens que deriva de quais ferramentas artísticas os intérpretes do coral receberam. Adolphe Appia, que queria eliminar a pintura em perspectiva no cenário, referia que o corpo de um ator e uma tela pintada no palco cancelavam o efeito da luz projetada sobre eles porque o corpo do ator tem volume e a luz cria sombras quando jogada sobre ele, enquanto não há sombra quando a luz é jogada sobre uma tela (Appia, 1993, p. 47). Ator e cenário em tela no palco formam uma inconsistência. Em *Ur-Hamlet*, os atores profissionais têm volume, mas o coral equivale à tela.

Entre os princípios éticos do Odin Teatret, há alguns que regem a interação do grupo com sua plateia. A oposição do grupo ao tratamento do espectador como cliente acarreta a rejeição de determinadas práticas do teatro que podem ser encaradas como resultado de uma relação comercial, como aplausos e reverências de agradecimento no fim de uma performance. Em geral, ao final de performances do Odin Teatret, a plateia aplaude e os atores não voltam para agradecer. A plateia aumenta o volume e o ritmo do aplauso na esperança de uma resposta, mas os artistas não retornam ao palco depois que a performance termina. Tampouco ficam no salão de entrada do teatro após a performance. Estabelecem uma clara diferenciação em sua relação com a plateia durante a performance, que é muito próxima – não apenas em distância física –, e depois dela, que é muito distante. Na performance, a precisão e o rigor dos atores são totais, assim, o espectador percebe a devoção dos atores à plateia como absoluta. Formado na prática habitual do teatro que permite que a plateia expresse sua satisfação com o trabalho dos atores, o espectador aplaude e fica decepcionado pela falta de resposta. Como regra, no teatro, durante os aplausos, o espectador tem a possibilidade de observar as reações dos atores e sua satisfação pelo reconhecimento de seu trabalho, e podem até mesmo comparar gestos e passos específicos dos atores com seus personagens. O Odin Teatret recusa-se a conceder esse prazer à plateia. Em um sentido, o grupo reafirma sua autonomia em relação à plateia ao não se deleitar com a expressão de aprovação ou admiração dos espectadores. Porém, ainda mais importante, essa recusa faz parte da construção da performance como um fenômeno não-mundano, como um evento que cria uma experiência estimulante, extraordinária e espiritual, o que confere a seus participantes uma qualidade transcendental. Esse completo desaparecimento dos atores marca a performance quase como um ato mágico. Else Marie Laukvik, atriz do Odin, afirma em uma entrevista a Erik Christoffersen:

O mais importante é o processo, não o resultado. Você deve trabalhar sem pensar que as pessoas precisam gostar do que está fazendo, deve trabalhar porque tem uma necessidade que vem de dentro. Não é porque o ator tem um grande ego que deve ser satisfeito. Você não vai para o palco para ganhar aplausos. Nunca vivenciamos isto porque, exceto em [sic] *The Million*, nunca permanecemos para receber os aplausos (Christoffersen, 1993, p. 172).



Desse modo, o desaparecimento dos atores do palco também é uma declaração contra a necessidade de reconhecimento pela plateia. Os atores do Odin Teatret ficam acessíveis de novo quando oferecem oficinas e demonstrações de trabalho nos dias seguintes à sua primeira performance. Os participantes desses eventos são espectadores que assistiram à produção e são conhecedores do teatro: atores, diretores, estudantes de teatro, professores, críticos etc. Os atores do Odin Teatret e Eugenio Barba compartilham seu conhecimento, demonstram como constroem um personagem, expõem os princípios que aplicam e introduzem os conceitos básicos da antropologia do teatro. Eugenio Barba fala longamente sobre a importância das relações entre grupos de teatro, a história do teatro e sua experiência pessoal. As demonstrações dos atores são não performances, mas aulas ilustradas com exemplos de ações. E, conquanto durante suas demonstrações revelem como constroem suas partituras<sup>23</sup>, não obliteram a natureza quase mágica da performance, porque permeiam suas demonstrações com uma natureza transcendental, embora reconheçam a presença da plateia e respondam a perguntas no fim.

Não obstante, esse princípio de clara separação entre intérpretes e plateia não é estritamente aplicado no *Ur-Hamlet*. Quando a performance termina e a plateia aplaude, os atores procedem de uma maneira não usual para o Odin Teatret. Primeiro, o fato de que *Ur-Hamlet* ocorre a céu aberto, no pátio do castelo, e durante o verão, quando a luz solar ainda está brilhando e a performance começa às 21 horas, torna o espaço do palco menos controlável. O efeito usual do *blackout*, durante o qual os atores desaparecem, não é possível. Surpreendentemente, os atores fazem reverências quando os espectadores aplaudem. O fator técnico não pode ser a única razão para essa escolha, pois há outras concessões a essa relação mais convencional entre intérpretes e plateia.

Em segundo lugar, o fato de o coral de jovens atores não proceder de maneira igual aos atores experientes ao agradecerem é intencional. No fim da performance, o coral de Estrangeiros está deitado no pátio do castelo, e embora o restante dos atores agradeça, o coral não se levanta. O aplauso termina e o coral ainda está no chão. Os espectadores continuam em seus assentos, esperando que esses atores se mexam, mas, quando concluem que o coral não se levantará, saem. Essa ação ambígua, que pretende projetar a ficção além da performance e parece indicar que esses atores e seus personagens

gens são uma coisa só, contradiz a prática geral do Odin Teatret de clara separação entre atores e plateia após a performance. O espaço dedicado à performance não é subitamente despojado de sua natureza mágica com o desaparecimento dos atores: os limites não são claros e os espectadores sentados na primeira fileira precisam até mesmo andar entre os atores deitados para saírem.

No programa da produção, cada ator e participante na produção é apresentado por uma fotografia e seu currículo, exceto os componentes do coral. Isso, que pode ser natural para a maioria das companhias do teatro, não é o que o Odin Teatret tem feito para outras produções. Os programas de outras produções informam apenas o nome dos atores, às vezes especificando qual papel interpretam e, outras vezes, nem mesmo isso. Por outro lado, todos os programas apresentam longas explicações sobre os textos literários ou experiências de vida que originaram a produção, a teoria da performance e a ética do trabalho do Odin Teatret. Esses aspectos também estão desenvolvidos no programa de *Ur-Hamlet*. O conteúdo da maior parte dos programas indica uma determinação para concentrar a atenção do espectador no trabalho do grupo como resultado de um esforço comum, em que a contribuição de todos os indivíduos é significativa. A falta da informação sobre os intérpretes ou o diretor, em outras produções, é uma indicação da falta de interesse em comprovar o valor, reafirmar o prestígio e, conseqüentemente, obter o reconhecimento da plateia. Em *Ur-Hamlet*, ao contrário, o grupo parece reivindicar esse reconhecimento.

Quando os componentes do Odin Teatret se expõem à plateia nas aulas ou nas demonstrações e quando escrevem sobre seu próprio trabalho, em geral evitam qualquer coisa que possa retratá-los como mundanos. Sempre evitaram atitudes e se preservaram de atividades que pudessem expressar um desejo de prestígio, fama e reconhecimento. As identidades fluem, e essas mudanças, na prática do Odin Teatret, demonstram que um grupo de teatro pode se comportar como um dos poucos com grande compromisso e sinceridade, mas a manutenção de tal compromisso é um trabalho duro, que exige vigilância para consigo mesmo.

## Notas

- <sup>1</sup> Muitas companhias teatrais de diferentes países se apresentam no *Hamlet Sommer*. Entre aquelas que se apresentaram no castelo de Kronborg estão *The Old Vic* e *Royal National Company* de Londres, *The American National Theatre and Academy* de New York, *The Dublin Gate Theatre*, *The Oxford Playhouse Company*, *Nationalteatret* de Oslo e muitas companhias escandinavas.
- <sup>2</sup> Jens Bjørneboe – autor norueguês que lamenta a rejeição de Barba por seu país quando tentou encontrar uma vaga como diretor nos teatros noruegueses depois de ter vivido na Polônia – relembra que, quando tudo o que foi oferecido a Barba foi uma vaga como contrarregista, decidiu trabalhar como lixeiro (Bjørneboe, 1970).
- <sup>3</sup> Em *Beyond the Floating Islands*, Barba explica quais recursos o Odin Teatret teve que usar nessas circunstâncias: “[...] procuramos uma lógica sonora, emotivo-sensorial na emissão de sons e sentenças; uma lógica que nos ajudasse a aumentar a potência da situação dramática, pois em nível semântico, aquele do significado das palavras, tínhamos uma desvantagem considerável: nossos atores vinham de países diferentes e falavam línguas diferentes. Durante cerca de oito anos, circunscrevemos e exploramos este campo tanto em nosso treinamento vocal como em nossas produções” (Barba, 1986, p. 76).
- <sup>4</sup> Eugenio Barba é poliglota, o que é muito útil para seu trabalho internacional em *networking*.
- <sup>5</sup> Recebeu o título de Mestre em Literatura Francesa e Norueguesa e em História das Religiões.
- <sup>6</sup> Conceito de Viktor Shklovsky a respeito da necessidade de o artista “[...] sempre fomentar a revolta das coisas” (Shklovsky, 2005, p. 73). Barba identifica Stanislavsky, Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud e Brecht como revolucionários que causaram “uma nova consciência de sua arte como agente político, ético ou espiritual” (Barba, 2004, p. 275).
- <sup>7</sup> Para o Odin Teatret, *barter* é um intercâmbio cultural que o grupo pratica quando visita uma comunidade em qualquer país e oferece a seus habitantes uma performance em troca de uma performance daquela comunidade (canções, danças etc.). Quando os habitantes de uma cidadezinha do Peru ou do sul de Itália se apresentam, não estão oferecendo uma performance profissional. Falando sobre os *barterers*, Barba enfatiza a importância de não tratar os es-

pectadores como clientes: o Odin adquiriu em Salento a sensibilidade e a competência para estabelecer contatos e relações com os espectadores além da venda de bilhetes tradicional. A economia monetária não é necessariamente a única maneira de criar laços entre atores e espectadores (Barba, 2011).

- <sup>8</sup> Ledger se refere a uma nova abordagem que o Odin Teatret tem sobre o interculturalismo, que enfatiza a “função social do teatro”: os projetos que o grupo está desenvolvendo para trabalhar na cidade de Holstebro reunindo membros da comunidade, e também relacionando a cidade com as culturas do exterior (Ledger, 2012, p. 195-196).
- <sup>9</sup> Na década de 1980, havia outros três grupos de teatro que se originaram do Odin Teatret e trabalhavam sob a égide de Barba. Esses grupos e o Odin Teatret eram o *Norddisk Teaterlaboratorium*. Iben Nagel Rasmussen fundou o *Farfa*, Toni Cots fundou o *Basho* e, Richard Fowler, o *Canada Project*. Ian Watson afirma que Barba dirigiu uma produção do *Farfa*, uma do *Basho* e uma do *Canada Project* (Watson, 1993, p. 170), mas de fato o programa de *Esperando el Alba* [Esperando pelo Amanhecer] não informa Barba como diretor. O programa de *Esperando el Alba*, do *Canada Project*, informa que a direção é de Richard Fowler, embora ele agradeça a “Jesper Gottlieb, Luca Ruzza, Else Marie Laukvik e Eugenio Barba” (Esperando..., 1987).
- <sup>10</sup> Entretanto, ao analisar o trabalho do Odin Teatret, Barba reconhece a unidade de princípios éticos e estéticos como uma relação de causa e consequência: “Todos os traços fundamentais do Odin – da técnica do ator à organização interna, de sua ética à maneira de resolver problemas financeiros e, por fim, suas performances para poucos espectadores e não baseados na compreensão de um texto composto por palavras – tudo isso é resposta a uma situação que parecia nos condenar à impotência” (Barba, 1979, p. 159).
- <sup>11</sup> Ver a explicação de Dan Rebellato do conceito de cosmopolitismo de Kant em termos de autonomia e comunalidade (Rebellato, 2009).
- <sup>12</sup> Em uma carta endereçada a Richard Schechner, Barba afirma sua identidade como um estranho na sociedade, que buscou uma identidade nova através da emigração, e que sente ligações mais fortes com os profissionais do teatro: “Entre homens e mulheres de nossa profissão, me sinto em casa independentemente de onde estamos no mundo. Você também afirmou isto em seu ensaio ‘*Magnitudes of Performance*’: atores de culturas distantes se encontram e vivem mais afinidade uns com os outros do que com seus compatriotas” (Barba, 1999b, p. 152).

- <sup>13</sup> As semelhanças desta passagem com a imagem de Jurij Oleša do besouro e da larva são flagrantes. Victor Shklovsky elaborou um relato da imagem do besouro e da larva de Jurij Oleša na introdução de *Avant-guard and Tradition*, de Jurij Tynjanov (Shklovsky, 1968).
- <sup>14</sup> As outras duas assistentes de diretor são Julia Varley e Cristina Wistari Formaggia.
- <sup>15</sup> Barba define todos esses princípios no capítulo 3 de *The Paper Canoe* (Barba, 1993).
- <sup>16</sup> Três anos mais tarde, foi apresentada de novo em Breslávia.
- <sup>17</sup> N. T.: Augusto Omolú faleceu em 2013.
- <sup>18</sup> Candomblé é uma filosofia-religião que os afro-brasileiros criaram no século XVI em Salvador da Bahia, Brasil, que era a capital da colônia portuguesa e é a cidade natal de Augusto Omolú. Essa filosofia-religião é uma forma de sincretismo, isto é, resulta do encontro de religiões africanas, do catolicismo e de alguma religião cabocla (indígena-americana). Suas características principais são o sentido forte de comunidade e “uma demonstração visível de resistência efervescente ao conformismo” (Merrell, 2005, p. 104). A dança é uma parte muito importante do rito nessa filosofia-religião. Augusto Omolú é um assistente religioso de candomblé, mas também tem preparação formal como dançarino profissional.
- <sup>19</sup> Mia Theil Have não fazia parte do elenco quando *Ur-Hamlet* foi apresentada mais tarde, em 2009. Yalan Lin interpretou o papel de irmã adotiva de Hamlet na Polônia.
- <sup>20</sup> Vicki Ann Cremona descreve os instrumentos musicais tocados na produção: “Os músicos balineses forneceram os acordes tradicionais de sua música com o uso de longas flautas de bambu *gambuh* (a base do *Gambuh*), o *rebab*, um instrumento de corda tocado com um arco, e o *gamelan*. Os músicos do Odin, usando trombeta, eufônio, acordeom, baixo elétrico e violão, tocavam música composta especificamente para eles. Eram acompanhados por um flautista indiano e por um percussionista brasileiro de candomblé” (Cremona, 2011, p. 352). Christoffersen (2008, p. 109) faz a seguinte descrição: “[...] A música e as canções em coral, compostas por Frans Winther, consistem em orquestras de *gambuh* e *gamelan* balineses, uma flauta solo indiana, tambores e percussão de candomblé, e alguns instrumentos ocidentais (violão, trompete, acordeom)”.

- <sup>21</sup> O diretor compara seu trabalho àquele dos arquitetos medievais do estilo românico, que, tendo perdido o conhecimento profissional que permitiria que construíssem uma coluna ou um capitel, utilizavam elementos arquitetônicos tirados de prédios remanescentes de diferentes períodos e estilos diversos da Antiguidade, criando, por meio de montagem, um novo estilo (Barba, 1996).
- <sup>22</sup> Orixás são divindades africanas reverenciadas no candomblé.
- <sup>23</sup> A partitura do ator (um dos termos criados por Barba para se referir à dramaturgia do ator) é a cadeia de atividades criadas durante uma improvisação e memorizadas, que pode ser repetida. Entretanto, é importante apontar que, ao contrário de uma partitura musical, a partitura de um ator do Odin Teatret não é um texto que possa ser interpretado por outro artista.

## Referências

APPIA, Adolphe. **Texts on Theatre**. Ed. Richard C. Beachman. London: Routledge, 1993.

BARBA, Eugenio. **The Floating Islands**. Ed. Ferdinando Taviani. Trans. Judy Barba, Francis Pardeilhan, Jerrold C. Rodesch, Saul Shapiro, Julia Varley. Holstebro, Denmark: Thomsens Bogtrykkeri, 1979.

BARBA, Eugenio. Beyond the Floating Islands. Trans. Judy Barba et al. **Performing Arts Journal**, New York, p. 149-150, 1986.

BARBA, Eugenio. **The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology**. London: Routledge, 1993.

BARBA, Eugenio. The Romanesque Method. **Odin Teatret Archives**. Holstebro, Denmark, 1996. Disponível em: <[http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/1996\\_The\\_Romanesque\\_Method.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/1996_The_Romanesque_Method.pdf)>. Acessado: 30 jan. 2017.

BARBA, Eugenio. **Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland**. Aberystwyth. Wales: Black Mountain, 1999a.

BARBA, Eugenio. **Theatre: Solitude, Craft, Revolt**. Ed. Lluís Masgrau. Trans. Judy Barba. Aberystwyth. Wales: Black Mountain, 1999b.

BARBA, Eugenio. La conquista della differenza. Lettera a una storica sull'indeterminatezza della memoria autobiografica. (The Conquest of Difference. Letter to a Historian on the Indeterminateness of Autobiographical Memory). **Teatro e Storia**, Roma, anno XVIII, n. 25, p. 271-290, 2004. Odin Teatret Archives. Disponível em: <[http://www.odinteatretarchives.com/close-](http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/1996_The_Romanesque_Method.pdf)



up/media/urhamlet/documents/2004\_LA\_CONQUISTA\_DELLA\_DIFFERENZA.pdf>. Acessado: 29 fev. 2017.

BARBA, Eugenio. Ellos están entre nosotros (They Are Among Us). **Tablas**, Havana, n. 3-4, p. 45-54, 2006a.

BARBA, Eugenio. Theatre Anthropology. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. **A Dictionary of Theatre Anthropology**. The Secret Art of the Performer. Trans. Richard Fowler. 2. Ed. New York: Routledge, 2006b. P. 6-20.

BARBA, Eugenio. **On Directing and Dramaturgy: Burning the House**. New York: Routledge, 2010.

BARBA, Eugenio. Il mio teatro come ricerca (My Theater as Research). By Adelmo Gaetani. **Quotidiano di Puglia**. 25 Sept. 2011. Disponível em: <<http://www.quotidianodipuglia.it/articolo.php?id=164291>>. Acessado: 12 mar. 2012.

BARBA, Eugenio. **The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques**. New York: Routledge, 2015.

BJØRNEBOE, Jens. "Eugenio Barba and Norway." Trans. Esther Greenleaf Müer. **Odin Teatret Archives**. 1970. Disponível em: <[http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EUGENIO\\_BARBA\\_AND\\_NORWAY\\_BY\\_JB.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EUGENIO_BARBA_AND_NORWAY_BY_JB.pdf) 31>. Acessado: 30 jan. 2017.

CHEMI, Tatiana. **A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity: Odin Teatret and Group Learning**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.

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

CHRISTOFFERSEN, Erik Exe. *Theatrum Mundi; Odin Teatret's Ur-Hamlet*. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 24, p. 107-125, 2008.

CREMONA, Vicki Ann. *Bali and Beyond: Eugenio Barba's Ur-Hamlet*. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 27, p. 341-357, 2011.

ESPERANDO el Alba (Wait for the Dawn). By Richard Fowler. Dir. Richard Fowler. Perf. The Canada Project. Program. Montevideo, Uruguay. 3 July 1987.

GRAMMATICUS, Saxo. **The History of the Danes**. Ed. Hilda Ellis Davidson. Trans. Peter Fisher. 2 v. Cambridge: D. S. Brewer, 1979.

LEDGER, Adam J. **Odin Teatret: Theatre in a New Century**. New York: Palgrave, 2012. Kindle file.

MERRELL, Floyd. **Capoeira and Candomblé: Conformity and Resistance in Brazil**. Princeton: Markus Wiener, 2005.

MONSALVE, Sofia. *Ur-Hamlet*. **Odin Teatret Archives**. Holstebro, Denmark, 2008. Disponível em: <[http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/2008\\_Sofia\\_Monsalve\\_Ur-Hamlet.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/2008_Sofia_Monsalve_Ur-Hamlet.pdf)>. Acessado: 13 mar. 2012.

REBELLATO, Dan. **Theatre & Globalization**. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

SHKLOVSKY, Viktor. Introduction. In: TYNJANOV, Jurij. **Avanguardia e Tradizione**. Trans. Sergio Leone. Bari: Dedalo, 1968. P. 16-17.

SHKLOVSKY, Viktor. The Resurrection of the Word. **Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation**. In: BANN, Stephen; BOWLT, John E. Trans. Richard Sherwood. Edinburgh: Scottish Academic Press, 1973. P. 41-47.

SHKLOVSKY, Viktor. **Knight's Move**. Trans. Richard Sheldon. Champaign: Dalkey Archive, 2005.

UR-HAMLET. By Eugenio Barba. Dir. Eugenio Barba. Perf. *Theatrum Mundi*. Kronborg Castle, Elsinore, Denmark. 5 Aug. 2006.

UR-HAMLET. By Eugenio Barba. Dir. Eugenio Barba. Perf. *Theatrum Mundi*. Audio-cassette. Kronborg Castle, Elsinore, Denmark. 5 Aug. 2006.

UR-HAMLET. By Eugenio Barba. Dir. Eugenio Barba. Perf. *Theatrum Mundi*. Program. Kronborg Castle, Elsinore, Denmark. 5 Aug. 2006.

WATSON, Ian. **Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret**. New York: Routledge, 1993.

WOOLF, Ana. *Ur-Hamlet: 40 días en el desierto*. (Ur-Hamlet: 40 Days in the Desert). **Odin Teatret Archives**. Holstebro, Denmark, 2004. Disponível em: <[http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/2008\\_AnaWoolf\\_UrHamlet.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/close-up/media/ur-hamlet/documents/2008_AnaWoolf_UrHamlet.pdf)>. Acessado: 17 fev. 2017.

A. Gabriela Ramis é professora de espanhol, coordenadora do corpo docente.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2906-4553>

E-mail: [agramis@gmail.com](mailto:agramis@gmail.com)





Este artigo inédito, traduzido por Ananyr Porto Fajardo, também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 16 de novembro de 2018*

*Aceito em 22 de abril de 2019*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.