



Revista Brasileira de Estudos da Presença

ISSN: 2237-2660

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

De Sanctis, Arianna Berenice
Renforcer, Renouer et Étendre les Liens: l'Odin Teatret à Cuba et en Uruguay au XXI^e siècle
Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 9, n° 3, e90942, 2019
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DOI: 10.1590/2237-266090942

Disponible sur: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463561488007>

- Comment citer
- Numéro complet
- Plus d'informations sur l'article
- Page web du journal dans redalyc.org

UFRJ
redalyc.org

Système d'Information Scientifique Redalyc
Réseau des Revues Scientifiques d'Amérique Latine et les Caraïbes, l'Espagne
et le Portugal
Sans but lucratif académique du projet, développé dans le cadre de l'initiative
d'accès ouvert



Reforçar, Renovar e Ampliar Laços: o Odin Teatret em Cuba e no Uruguai no século XXI

Arianna Berenice De Sanctis¹

¹Université Paul Valéry Montpellier 3 – Montpellier, França

RESUMO – Reforçar, Renovar e Ampliar Laços: o Odin Teatret em Cuba e no Uruguai no século XXI – O Odin Teatret, fundado em Oslo em 1964 e estabelecido na Dinamarca desde 1966, começou a tecer relações importantes com artistas latino-americanos a partir da segunda metade dos anos 1970, sobretudo durante suas diversas turnês além-mar (de 1976 até os dias de hoje). No artigo, através de dois estudos de caso (as turnês do Odin em Cuba, em 2002 e no Uruguai, em 2006), serão analisadas algumas características dessa rede, ao mesmo tempo antiga e contemporânea, que permitiu aos performers dos dois continentes tornar suas aventuras teatrais mais sólidas e duráveis por meio do compartilhamento de reflexões e *savoir-faire*, bem como de formas de produção e de divulgação alternativas.

Palavras-chave: **Odin Teatret. Cuba. Uruguai. Teatro de Grupo. Século XXI.**

ABSTRACT – Reinforce, Renew and Expand Ties: Odin Teatret in Cuba and Uruguay in the 21st century – The Odin Teatret, founded in Oslo in 1964 and established in Denmark since 1966, began to build privileged relations with Latin American artists from the second half of the 1970s, especially during its many tours beyond the Ocean (1976-today). In this article, through two case studies (tour of the Odin in Cuba in 2002 and in Uruguay in 2006), we will analyze some characteristics of this network, both old and contemporary, which allowed the performers of the two continents to make their theatrical adventure more solid and sustainable by sharing reflections, know-how as well as alternative production and distribution channels.

Keywords: **Odin Teatret. Cuba. Uruguay. Theater Group. 21st Century.**

RÉSUMÉ – Renforcer, Renouer et Étendre les Liens: l’Odin Teatret à Cuba et en Uruguay au XXI^e siècle – L’Odin Teatret, fondé à Oslo en 1964 et installé au Danemark depuis 1966, a commencé à tisser des relations privilégiées avec les artistes latino-américains à partir de la deuxième moitié des années 1970, notamment lors de ses nombreuses tournées au-delà de l’Océan (1976-aujourd’hui). À travers deux études de cas (tournées de l’Odin à Cuba, 2002 et en Uruguay, 2006), cet article analyse quelques caractéristiques de ce réseau, à la fois ancien et contemporain, qui a permis aux performeurs des deux continents de rendre leur aventure théâtrale plus solide et durable en partageant des réflexions, des savoir-faire ainsi que des voies de production et de diffusion alternatives.

Mots-clés: **Odin Teatret. Cuba. Uruguay. Théâtre de Groupe. XXI^e siècle.**

O Odin Teatret, grupo de teatro fundado em Oslo em 1964 e estabelecido na Dinamarca desde 1966, começou a explorar o continente latino-americano a partir da segunda metade dos anos 1970¹. Durante suas turnês além-mar, ele dedicou-se tanto a apresentações de performances e demonstrações de trabalho quanto à organização de encontros, seminários e trocas com as comunidades locais. O grupo também produziu e apresentou filmes sobre sua própria atividade, estabeleceu parcerias com instituições culturais locais e desenvolveu localmente uma importante atividade editorial².

O grupo dinamarquês contribuiu a difundir, para além-mar, práticas como as trocas (trocas de *savoir-faire* com as comunidades locais) e noções como a de antropologia teatral e de tiers théâtre³, mas as contribuições do teatro latino-americano ao Odin também foram importantes. O professor Lluís Masgrau chega mesmo a afirmar que o teatro latino-americano revelou ao Odin a dimensão ética do ofício teatral⁴:

Se [os grupos latino-americanos] foram capazes de adaptar as formulações de Barba às suas necessidades, o Odin, por sua vez, foi capaz de utilizar a realidade do teatro latino-americano como um estímulo fértil e essencial para construir sua 'terceira dimensão' (Masgrau, 1995, p. 155)⁵.

O alcance dessa rede também é visível em nível institucional, já que o italiano Eugenio Barba, diretor do Odin, recebeu muitos títulos honoríficos de universidades deste continente e, de maneira recíproca, fez questão de receber diversos colegas e amigos latino-americanos nas sessões da International School of Theatre Anthropology (ISTA)⁶. Nessas ocasiões, ele não hesitou em ajudá-los financeiramente para encorajar suas participações.

Diversas vezes, Barba explicou que um dos motivos que o havia levado a criar a ISTA tinha sido o de esclarecer os mal-entendidos criados com alguns colegas latino-americanos que, durante as viagens do Odin à Venezuela (1976) e ao Peru (1978), haviam acusado o grupo de colonialismo, formalismo e imperialismo cultural⁷.

O diretor ítalo-dinamarquês preocupava-se em compreender essas opiniões e, por meio da criação da ISTA, mesmo consciente das diferenças de trajetórias e contextos culturais, ele tentava criar um terreno neutro e produtivo para o diálogo. Para isso, e para mostrar aos artistas latino-americanos que o Odin abandonava seu papel de líder pedagógico, na pri-



meira sessão da ISTA (em Bonn, Alemanha, em 1980)⁸ Barba convidou performers asiáticos para serem os formadores.

Os artistas latino-americanos também desempenharam um papel essencial na organização dos encontros de tiers théâtre. De fato, em um primeiro momento, eles ocorreram em território europeu (Belgrado, 1976; Bérgamo, 1977), mas, a partir de 1978, essas reuniões começam a organizar-se regularmente na América Latina (Ayacucho, Peru, 1978; Zacatecas, México, 1981; Bahia Blanca, Argentina, 1987; Urubamba, Peru, 1987; e Huampani, Peru, 1988)⁹. Promovidos pelos artistas latino-americanos e apoiados pelo Odin, esses encontros foram indispensáveis para o desenvolvimento de uma rede ao mesmo tempo política e estética, baseada no compartilhamento de técnicas de treinamento, métodos de transmissão de conhecimento e vias alternativas de produção.

No início do século XXI, os diálogos entre o Odin e os performers latino-americanos desenvolvem-se sob duas formas principais. De um lado, o Odin continua indo regularmente ao continente para visitar os velhos amigos e colegas e mostrar-lhes seus novos espetáculos. De outro, o grupo dinamarquês começa a entrar em contato com jovens artistas que foram sensibilizados à sua abordagem através de seus professores universitários, professores de teatro e diretores de grupos independentes das gerações precedentes.

Para esses jovens artistas, o contato com o Odin ocorre principalmente por meio de narrativas e depoimentos dos mais velhos. Ele também advém da leitura de livros e/ou da observação de vídeos e, de maneira mais rara, evolui ao longo dos anos para se concretizar em uma visita do grupo ou de um de seus membros.

Os trechos de reportagens e entrevistas que selecionamos neste texto concentram-se nas turnês do Odin em Cuba e no Uruguai no início do século XXI. Nesses dois países, as visitas do grupo dinamarquês começaram mais tarde e foram menos frequentes do que em outros países da América Latina. No entanto, a variedade de atividades que o grupo propôs nesses lugares e o número de lugares visitados durante suas estadias reforçou e ampliou de forma significativa sua rede no continente americano. Os diferentes trechos citados a seguir mostram o vasto leque de percepções relacionadas à presença do Odin no território, esboçam os diversos graus de relações

existentes (amizade, lealdade, admiração etc.) e esclarecem, à luz da micro-história¹⁰, os mecanismos que permitiram tecer esses laços.

Cuba: o eterno retorno à utopia

Entre 1986 e 2010, o Nordisk Teaterlaboratorium¹¹ esteve 13 vezes em Cuba e, ao todo, ficou lá 16 meses e cinco dias. Ele passou pelas cidades de Havana (dez vezes), Santa Clara (cinco vezes), Machurrucutu, Santiago, Bayamo, Camagüey, Matanzas e Trinidad (uma vez).

Eugenio Barba havia visitado a Ilha pela primeira vez em 1986, antes de voltar em 1989, acompanhado por uma das atrizes do grupo, a italiana Roberta Carreri¹². Abel Gonzalez Melo, jornalista da revista Tablas, relata essa visita dos dois membros do Odin:

Em 1989, o Odin Teatret chegava em Havana com *Judith* [...]. A figura deste teórico [Eugenio Barba] deixará uma marca nos mais jovens, sobretudo nos do ISA [Instituto Superior de Arte]: [a partir de agora] as experiências textuais, os métodos de pesquisa, a maneira de compreender a criação mudam (Melo, 2008, p. 329)¹³.

Essa viagem permitiu que Roberta Carreri e Eugenio Barba entrassem em contato pela primeira vez com os membros do Teatro Buendía, um dos grupos de teatro envolvidos de maneira histórica na rede criada pelo Odin na América Latina. Vinte e dois anos depois, os atores do Buendía lembram-se desse primeiro encontro, que marcou o início de uma longa e profícua relação, artística e pessoal:

Tivemos nosso primeiro encontro como grupo com Eugenio [Barba] e com um espetáculo do Odin em 1989. Antes disso, tínhamos lido os livros e assistido aos vídeos. Mais de vinte anos passaram. Eles sempre estão presentes em nossos treinamentos, em nossas montagens e durante os ensaios. Não são um modelo a ser imitado. Eles são seres humanos dos quais aprendemos a maior parte da 'arte secreta' do nosso ofício. E em nossos espetáculos, sempre há uma citação, um olhar cúmplice ou uma pequena homenagem aos mestres do Odin (Teatro Buendía apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 136)¹⁴.

A primeira turnê em Cuba do Odin como grupo ocorre entre 26 de abril e 6 de maio de 1994. O grupo dinamarquês apresenta-se em Havana com os espetáculos Kaosmos, Judith, O Castelo de Holstebro, Itsi-Bitsi, e com as demonstrações de trabalho O Eco do silêncio, O Irmão morto, Pegadas na neve, Os caminhos do pensamento. Eugenio Barba e seus atores

também organizaram um colóquio, uma troca e um ciclo de vídeos. Um depoimento escrito por Julia Varley, atriz ítalo-inglesa do Odin, nos permite compreender melhor a situação política, econômica e social cubana na qual ocorre essa visita do grupo. A atriz explica que, na época, Cuba atravessava o chamado *período especial* e que, para evitar desperdícios e economizar recursos em um momento de grande crise econômica, os cortes de eletricidade (apagões) eram frequentes em certos bairros da capital. O teatro no qual Julia Varley ministra sua oficina de trabalho vocal, por exemplo, não dispõe de luz elétrica durante o dia (e, às vezes, durante a noite também). No primeiro dia de oficina, muitos participantes aparecem sem se inscrever previamente. Apesar do grande número de pessoas, a atriz aceita sua participação e começa a explicar o andamento da oficina. No momento em que pergunta se eles preferem trabalhar seis horas seguidas ou fazer uma pausa no meio das aulas, ela percebe que os alunos parecem estar inquietos pelos horários tão longos da atividade. Essa reação se deve, entre outras coisas, pela dificuldade de se conseguir água potável, em falta, no centro da cidade. No fim das contas, a atriz encontra uma solução: “[...] eu precisei fazer a secretária do teatro prometer que ela deixaria o seu escritório aberto, no qual se podia encontrar água potável” (Varley, 2009, p. 248)¹⁵ e, graças a essa mediação, ela chega a um acordo com os participantes, sobre a duração da oficina. No entanto, quando ela propõe começar o trabalho limpando o chão do palco, os alunos reagem prontamente mostrando incompreensão e desacordo. No final de seu depoimento, a atriz relata que um dos exercícios propostos nessa oficina se inspirava em sua própria experiência da realidade cotidiana de Cuba:

Para ensinar-lhes a ‘oferecer’ suas vozes e a realizar ações vocais, eu pedia que dissessem um texto ao mesmo tempo em que lançavam seus sapatos no escuro. [...] Eu também fiz com que fizessem o exercício que chamei ‘o carro cubano’: para dar a partida no carro se utiliza uma manivela que, quando o motor começa a funcionar, é jogada longe [...]. O automóvel no qual me inspirei foi o de Raquel [Carrió]¹⁶, que precisava pedir emprestada a bateria de seu vizinho para poder dar a partida (Varley, 2009, p. 248)¹⁷.

Agora, nossa análise será focada em alguns depoimentos sobre a turnê do Odin em Cuba no ano de 2002 (27 de janeiro – 21 de fevereiro), durante a qual o grupo vai a diversas cidades (Havana, Santa Clara, Santiago) e apresenta um vasto programa de espetáculos e demonstrações¹⁸. A compa-

nhia também organiza um ciclo de vídeos¹⁹, uma troca e atividades parateatrais com os grupos de teatro locais²⁰. Nessa ocasião, Barba profere uma conferência²¹ e apresenta seu discurso, intitulado *En las entrañas del monstruo* [Nas entranhas do monstro], durante a cerimônia de entrega do título de doutor honoris causa pelo Instituto Superior de Artes (ISA) de Havana.

O crítico de teatro cubano, Omar Valiño, organizador dessa nova turnê do Odin na Ilha, se diz satisfeito de ter persistido em sua vontade de realizar esse projeto, mesmo que, no início, alguns membros do Odin o tivessem prevenido sobre uma possível resposta negativa de Barba para seu convite. Ele explica que sua tenacidade vinha principalmente do desejo e da necessidade de compartilhar com os performers e com o público cubanos o espetáculo *Mythos*, ao qual havia assistido durante uma estadia na Alemanha. Ele revela os bastidores dessa iniciativa e enumera os obstáculos e as longas negociações com o Odin: “Agora, após um ano e meio, e muitas cartas trocadas com Patricia [Alves], preocupações, desgostos, incertezas e tensões, podemos dizer: vencemos” (Valiño, 2002, p. 3)²². Sobre esse assunto, é importante mencionar que, consciente das dificuldades econômicas dos colegas cubanos, muitas vezes o Odin foi à Ilha assumindo grande parte (e, às vezes, a totalidade) dos custos da turnê. Esta pode ter sido uma das razões da indecisão do diretor sobre essa nova visita além-mar.

Valiño comenta que a longa visita do grupo dinamarquês a Cuba foi possível graças à colaboração e ao apoio econômico e logístico de muitas pessoas e diversas instituições, entre as quais o Consejo Nacional de las Artes Escénicas, as estruturas provinciais, o Ministério da Cultura, bem como ao “o ardor mostrado para o sucesso [do Odin] por esta revista [Conjunto]” (Valiño, 2002, p. 4)²³. Além disso, o grupo dinamarquês insistiu em descentralizar e multiplicar suas atividades para poder estar presente em diversas cidades e não apenas na capital. Sobre isso, Valiño constata o sucesso da iniciativa, destacando a extensão do programa de atividades apresentado pelo Odin:

O Odin, que, por trás de seu mito, esconde um grupo de pessoas excelentes, apresentou-se em seis províncias, com 23 espetáculos, quase todo seu repertório, vinte demonstrações de trabalho, sete oficinas, um curso, uma aula magna, uma troca conduzida pelo grupo inteiro e muitas conduzidas pelos atores. Eles realizaram diversos encontros, encorajaram novos projetos, assis-



tiram a dezesseis espetáculos de grupos cubanos: de Santiago, Bayamo, Camagüey, Villa Clara, Matanzas e Havana (Valiño, 2002, p. 3)²⁴.

Valiño também observa que essa viagem, particularmente longa e intensa, permitiu que o Odin se mostrasse como nunca havia feito antes, “em sua dimensão total” (Valiño, 2002, p. 4)²⁵, e apresentasse seu trabalho à nova geração de performers. Sua colega, Vivian Martínez Tabares, considera os membros do Odin como “trabalhadores incansáveis do intelecto, do aprendizado e da pesquisa, dedicados ao ato criativo, com cuidado [...] e disciplinados” (Martínez Tabares, 2002, p. 6)²⁶, enquanto o jornalista Andrés D. Abreu os descreve como “[...] um grupo de guerreiros defensores de uma expressão pessoal, um laboratório de criatividade autoconfirmada, uma escola sem fronteiras sobre o ato de atuar, uma possibilidade de um encontro salutar com um teatro outro” (Abreu, 2002)²⁷. Abreu menciona diversas vezes a dimensão autodidata e a busca de autonomia que caracterizam o grupo dinamarquês. Ele incita os artistas que residem nas regiões da Ilha “onde exista um foco vivo de teatro” a ficarem atentos às iniciativas desse grupo europeu que começa uma intensa programação na capital cubana (Abreu, 2002)²⁸.

A dramaturga Raquel Carrió assiste ao espetáculo *Mythos* e o qualifica como “seu espetáculo preferido” pois “extremamente tocante e vivo” (Carrió, 2002, p. 7)²⁹. Seu colega, Abelardo Estorino, que afirma ter seguido ao longo dos anos a trajetória do grupo dinamarquês e a de seus discípulos de Cuba, comenta sua recepção de *Mythos*:

Creio que, após assistir a um espetáculo deste tipo, sentimos uma gratidão total pelo grupo. Isso não quer dizer que eu deva seguir este caminho. Mas *Mythos* abre possibilidades para mim, desperta-me o desejo de fazer mais teatro (Estorino, 2002, p. 7)³⁰.

A atriz Roxana Pineda, por sua vez, considera *As borboletas de Dona Música*, espetáculo solo de Julia Varley, atriz ítalo-inglesa do Odin, como “[...] uma tessitura dos planos de ficção tão sutil, com um tal domínio dos ritmos e cujas ações da atriz são tão profundamente ancoradas em seu corpo-memória, que nos dá medo de falar de teatro” (Pineda, 2002, p. 27)³¹. Sobre os ensinamentos transmitidos pelos atores do Odin durante sua passagem por Havana, a performer Agnès Cecilia comenta:

A presença de Torgeir [Wethal], Roberta [Carreri], Jan [Ferslev], Iben [Nagel Rasmussen] e Kai [Bredholt] no palco do teatro Mella, fez lembrar mais uma vez das palavras de Else Marie [Laukvik] quando ela afirma: ‘O ator possui um mundo de segredos íntimos. Ele deve ser capaz de abrir as portas deste mundo custe o que custar, e correr o risco de ser humilhado’ (Cecilia, 2002, p. 21)³².

Mesmo que, durante essa nova estadia, o Odin tenha obtido a simpatia e a aprovação dos cubanos que já conheciam seu trabalho desde as visitas anteriores, além de suscitar o interesse das novas gerações, Valiño observa que a reação de uma parte do público e de algumas instituições locais não foi tão benevolente: “Não faltaram, como também é necessário para nos sentirmos vivos, oposições, mentes fechadas e portas fechadas, traições e incompreensões” (Valiño, 2002, p. 3)³³. O crítico conclui sua análise sobre o impacto da visita do Odin com uma questão aberta sobre o legado futuro:

Agora me pergunto, como tudo isso vai se transformar em um humus fértil para o teatro insular. Não sabemos, não podemos saber. Mas a semente foi lançada, não como um paradigma que conduz à imitação das formas, mas como um exemplo de culto da profissão e do papel eterno e presente do teatro; teatro que Barba vislumbra e que o Odin executa como ‘areia, e não como óleo, na máquina do mundo’ (Valiño, 2002, p. 3)³⁴.

O escritor Alejandro Aguilar concorda com as preocupações e questões de Valiño e pergunta-se qual foi a percepção dos jovens performers locais sobre o Odin. Ele questiona-se principalmente sobre a visão crítica, a capacidade desses jovens artistas “[...] de assimilar, digerir, mastigar [esta] maneira de fazer, [esta] concepção da vida e da arte” (Aguilar, 2002, p. 8)³⁵. Ele continua: “Quanto deste mito continua de pé para a irreverência dos novos olhares?”. Quanto àqueles que haviam conhecido o Odin e Barba nos anos 1980 e que se reconhecem como seus discípulos, Aguilar indaga-se sobre o olhar atual deles, se ficou consolidado ou depurado com a nova visita: “Depois de tudo, e através do tempo, eu continuo me questionando sobre minha própria visão do tema do mito” (Aguilar, 2002, p. 8)³⁶.

Vivian Martínez Tabares, por sua vez, considera que a marca mais importante deixada pela passagem deste “coletivo cultural duradouro” (Martínez Tabares, 2002, p. 5)³⁷ na Ilha reside em sua obstinação pela criação de um discurso “[...] pessoal, sensorial, artesanal e imaginativo, baseado em uma ética de resistência do teatro diante da facilidade e da superficialidade”



(Martínez Tabares, 2002, p. 5)³⁸. A crítica cubana constata que a comunidade artística local está cada vez mais preparada a nivelar-se ao Odin e, nesse sentido, ela acredita que a visita do grupo dinamarquês possa ser proveitosa para essa comunidade (Martínez Tabares, 2002, p. 5). Ela também expressa sua admiração diante da capacidade do Odin em persistir no tempo, qualidade que ela relaciona ao fato de compartilhar uma ética profissional, mesmo ao denunciar a falta de estrutura do teatro de grupo cubano que, diferentemente da companhia dinamarquesa, “parece tender, perigosamente, a tornar-se uma lembrança nostálgica” (Martínez Tabares, 2002, p. 6)³⁹.

O Odin é apresentado por Raquel Carrió como um “modelo de resistência, de investigação e de perseverança”, que conservou “uma fé impressionante” e que foi capaz de criar “uma família enorme, em muitos lugares do planeta”, graças ao seu “sentido de identidade profissional e de humanismo” (Carrió, 2002, p. 7)⁴⁰. A dramaturga cubana conta ter participado das comemorações do trigésimo aniversário do grupo dinamarquês, o que a fez compreender as razões da longa duração desse “pomar” (Carrió, 2002, p. 7)⁴¹ e identificar-se como uma de suas discípulas. Seu ponto de vista é compartilhado pelo ator Jorge Ferrera, que se diz surpreso pela capacidade e pela tenacidade do Odin em manter a formação do grupo durante tantos anos. Ele descreve o grupo como um “mistério” e como a “possibilidade de uma utopia” (Ferrera, 2002, p. 8)⁴². O ator cubano também identifica uma diferença no trabalho físico dos membros do Odin, em relação às visitas anteriores: mesmo agora sendo “um pouco contido”, ele continua “bastante preciso”, inclusive no que diz respeito à voz e aos gestos, que Ferrera caracteriza como “limpos e muito agradáveis” (Ferrera, 2002, p. 8)⁴³. O poeta e crítico Fernando León Jacomino ficou tocado pela lição de rigor que o grupo dinamarquês transmite durante sua longa turnê de 2002, uma lição que resume a “inestimável importância destes trinta dias de reencontro com o Odin” (León Jacomino, 2002, p. 9)⁴⁴. Ele também destaca a raridade e o valor da presença do grupo dinamarquês no território cubano e conclui: “Nem sempre temos um grande mestre em casa, menos ainda por um período tão longo e com humildade suficiente para que o vejamos como um conterrâneo” (León Jacomino, 2002, p. 9)⁴⁵.

Uruguai: a renovação do sentido da profissão

Entre 1984 e 2010, o Nordisk Teaterlaboratorium visitou 13 vezes o Uruguai e passou, ao todo, 13 meses e dois dias no país, visitando diferentes cidades, entre as quais Montevideu (13 vezes), Colônia e Maldonado (duas vezes), Paso de los Toros, Salto, Canelones, Paysandú e Las Piedras (uma vez).

Um artigo escrito pelo professor Jean-Marie Pradier⁴⁶, e publicado na revista *Maldoror*⁴⁷, contribuiu para introduzir o trabalho do grupo dinamarquês e torná-lo conhecido no Uruguai a partir da segunda metade dos anos 1970. Em sua introdução, Pradier opõe o “teatro do querer dizer”, que se baseia em um texto e considera o corpo como uma “variável”, e o “teatro do fazer”, no qual “o corpo inteiro participa a cada um de nossos movimentos” (Pradier, 1975, p. 33 et 35)⁴⁸. Depois, o professor analisa a trajetória e as ideias do Odin, grupo que, segundo ele, “persegue, pela via da ação, o que outros tentam fazer com o texto” (Pradier, 1976, p. 30)⁴⁹. Ele destaca a desconfiança de Barba e de seu grupo de atores em relação à sistematização do conhecimento e à verborragia (palabreria). Ele também descreve o nascimento desse laboratório escandinavo, sua posição geográfica, seu interesse pela pedagogia e pela pesquisa, o ritmo de trabalho e a disciplina respeitada por seus membros. Depois, Pradier concentra-se na maneira como o Odin monta seus espetáculos e na qualidade de presença, quase etológica, de seus atores:

No entanto, essa emoção que conduz o espectador ao mais profundo dele mesmo reencontra, nos espetáculos do Odin, a transformação do habitual, proporcionada apenas pelos atos espontâneos, pelos eventos biológicos da vida, da morte e do amor; já que eles não provêm de um estado natural à la Rousseau, nem de uma simplicidade mítica e/ou mística (Pradier, 1976, p. 31)⁵⁰.

Pradier explica que o treinamento rigoroso, composto de exercícios de acrobacia e de improvisações corporais, ajuda os performers do Odin a fugir da atuação exagerada. Por um lado, a precisão, a concentração e o domínio necessários à execução das acrobacias impedem que eles “se observem enquanto ator[es]”, por outro lado, as improvisações corporais os afastam da abordagem psicológica e impedem que eles caiam em um teatro de tipo “essencialista” (Pradier, 1976, p. 31)⁵¹. Como conclusão de seu artigo, Pradier destaca o processo ético subjacente às atividades do Odin, sem esquecer, no

entanto, o poder desencadeado pela dimensão sensual dos corpos dos atores em cena:

Teatro visionário, essencial, no qual vemos ‘o ator montando no tigre’, espetáculo perigoso já que se encontra fora dos rituais comuns, ato que transtorna já que acessa a beleza física (Pradier, 1976, p. 32)⁵².

Os laços entre o Uruguai e o Odin também foram reforçados pelo encontro dos membros do grupo dinamarquês com personalidades conhecidas do mundo teatral, político e literário latino-americano. É o caso de Américo Celestino Del Cioppo Fogliacco, conhecido pelo nome de Atahualpa del Cioppo (Canelones, Uruguai, 1904 - Havana, Cuba, 1993), um artista de teatro bastante admirado por Barba, tanto por sua prática quanto por suas reflexões teóricas:

Atahualpa del Cioppo era grande, magro, quase ondulante. Não era ator (‘muito tímido, muito inibido’, ele dizia), mas se fosse, ele teria sido um perfeito Capitão da antiga Commedia dell’arte. Um Don Quixote? Não, não creio. Ele não lutava contra moinhos de vento. Se opôs a inimigos muito mais perigosos para ele e para o mundo. Não foi um vencedor. Nem um vencido. [...] Foi um bom fabricante de sombras. Mais do que isso, fez de si mesmo uma sombra. Falo aqui de sombras muito especiais: sombras indelévels (Barba; Masgrau, 2002, p. 63)⁵³.

Antes de encontrá-lo pessoalmente em 1984 no México, Barba já ouvira falar muito de Atahualpa del Cioppo durante suas viagens pela América Latina e havia conhecido parte de sua obra graças à sua importância continental. No entanto, a primeira vez em que ouviu seu nome foi em Holstebro, na sede do Odin, citado por um jovem diretor uruguaio vindo à Dinamarca, movido por sua fascinação pelo grupo:

No outono de 1974, um diretor uruguaio [José Ramon Novoa]⁵⁴ veio estudar alguns meses no Odin Teatret. Seu comportamento chamou a minha atenção: era alguém que havia encontrado um mestre. Assim, pela primeira vez, eu ouvi falar de Atahualpa del Cioppo. Mais tarde, encontrei seus vestígios em todos os lugares da América Latina por onde passei (Barba, 1999, p. 224-225)⁵⁵.

Para Barba, a biografia de Atahualpa del Cioppo está associada à de Bertolt Brecht, com quem ele divide a experiência do exílio:

A semelhança com Brecht não se baseava na escolha de um estilo ou de uma estética – nem mesmo em uma ideologia –, mas sim em uma atitude preli-

minar, uma fraternidade de princípios: a vontade de não se deixar eclipsar pelos tempos obscuros (Barba; Masgrau, 2002, p. 65)⁵⁶.

Em homenagem àquele que ele considera como um “mestre” e uma “tradição viva”, Barba dedica o espetáculo *Mythos* (1998) e escreve um texto intitulado *Fabricantes de sombras (Conversación nocturna con Atahualpa)*⁵⁷, no qual retrata o percurso profissional desse diretor, dramaturgo e intelectual e define seu teatro como “divertido, cheio de vida, de denúncias e de esperanças” e “[...] uma alegria para os sentidos e para a mente” (Barba; Masgrau, 2002, p. 65)⁵⁸. Para ele, o diretor uruguaio, assim como muitos homens e mulheres do teatro latino-americano, possui uma tenacidade, um valor sólido e recorrente no qual Barba afirma “crer”:

Creio que a tenacidade representa o mundo mais justo em nós, não um sonho, mas algo de concreto, corpóreo, que pertence ao corpo do pensamento que são nossas ações. A tenacidade é o manter-se de pé. O manter-se contra. É a sombra que consegue manter-se indelével, que não desaparece entre a penumbra do mundo-como-ele-é e a luz ofuscante das ilusões. É o sorriso de animal inquieto e de criança do velho Atahualpa (Barba; Masgrau, 2002, p. 69)⁵⁹.

A primeira visita do Odin ao Uruguai foi em 1987, no entanto, o grupo Farfa, um dos projetos do Nordisk Teaterlaboratorium, dirigido pela atriz Iben Nagel Rasmussen, havia estado lá em 1984 e o próprio Eugenio Barba havia visitado o país pela primeira vez em 1986.

Durante essas duas primeiras viagens, o grupo Farfa e Eugenio Barba, respectivamente, participaram da primeira e da segunda Muestra Internacional de Teatro de Montevideo. Esses eventos artísticos tiveram um papel essencial no Uruguai, pois eles ocorreram em um período crítico da história do país, muito difícil. A primeira Muestra ocorreu em Montevideu, em 1984, com o objetivo de permitir que artistas uruguaio e estrangeiros se encontrassem e realizassem trocas, através de colóquios, fóruns, oficinas, seminários e espetáculos, após anos de censura, perseguição e isolamento impostos pela ditadura. Na segunda vez, ela ocorreu em um país onde a democracia começava a se reafirmar, onde as restrições da censura haviam sido reduzidas e a liberdade de expressão e os espaços de trabalho haviam sido restituídos⁶⁰. Além disso, os artistas teatrais expulsos durante a ditadura estavam sendo readmitidos no país, entre eles encontravam-se alguns mem-

bros do El Galpón, um famoso grupo de teatro fundado em 1949 por Atahualpa del Cioppo e outros.

Algumas décadas mais tarde, quando Barba lembra de sua primeira estadia no Uruguai, ele explica o contexto histórico no qual ocorreu a Segunda Muestra, destacando o trabalho, a coragem e a persistência dos organizadores, bem como a dimensão artesanal do evento:

Eu havia visitado este país pela primeira vez em 1986, exatamente um ano após o fim da ditadura, em um clima de paixão e efervescência. O *Odin Teatret* participou de um festival concebido por alguns críticos de teatro que, no ano anterior, nos últimos meses de uma ditadura de dez anos, tinham decidido romper o isolamento cultural, o cerco de chumbo da informação oficial, da televisão estatal e da imprensa, que estavam nas mãos dos militares. Eles não eram muito competentes na organização, mas haviam colocado na cabeça que fariam um festival. E conseguiram (Barba; Masgrau, 2002, p. 14)⁶¹.

O diretor ítalo-dinamarquês mostra que, apesar da fragilidade do período histórico, era fácil notar no meio artístico um entusiasmo que criava uma atmosfera “viva e estimulante” (Barba; Masgrau, 2002, p. 14)⁶². O diretor também ficou impressionado com o espírito de iniciativa e a capacidade de autogestão dos intelectuais que deram origem a esse evento, que se mostraram capazes de coordenar todos os aspectos logísticos da manifestação:

Este grupo de intelectuais criou uma forma de resistência e uma maneira concreta de ultrapassar os limites de suas profissões, produzindo um encontro concebido por eles mesmos, baseado na autogestão até os mínimos detalhes, como, por exemplo, a limpeza do chão (Barba; Masgrau, 2002, p. 14)⁶³.

Durante a Segunda Muestra, Barba tem seu primeiro encontro com Roger Mirza, intelectual e crítico de teatro local, que possui até hoje um papel central na rede construída pelo Odin na América Latina. As circunstâncias desse primeiro contato são bastante peculiares. Mirza, que está entre os principais organizadores do Festival, também é responsável pelo apoio técnico ao Odin. Barba relata, com certo humor:

[...] nos foi dado como técnico Roger Mirza, um excelente crítico de Montevideu, e foi um prazer ambíguo ter à nossa disposição um especialista em

semiótica teatral que mergulhava em reflexões profundas com uma tomada dinamarquesa nas mãos (Barba; Masgrau, 2002, p. 14)⁶⁴.

Essa atitude certamente gerou em Barba uma fraternidade imediata com seus colegas uruguaios. De fato, um dos pontos-chave da filosofia odiniana consiste em aplicar no interior do grupo o princípio da divisão de tarefas de uma criação (tarefas artísticas, logísticas, econômicas, administrativas). Esse princípio é ampliado aos hóspedes e visitantes que vão à sede do grupo em Holstebro, convidados a gerenciar a limpeza dos espaços comuns e dividir as tarefas domésticas com os membros permanentes do teatro. A esse respeito, Felisa Jezierski, atriz e pedagoga uruguaia, membra do El Galpón, que entrevistamos durante nossa pesquisa de campo, em 2010, conta:

Quando, na ocasião da minha primeira Odin Week, uma reunião de boas-vindas foi anunciada, o discurso esperado não foi sobre a arte e suas técnicas secretas, mas sobre a coabitação, a organização prática, a limpeza, a distribuição das tarefas, etc., o que foi uma grande lição para mim (Jezierski apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 146)⁶⁵.

Durante a visita de 1986, a imprensa local observa que as oficinas e espetáculos do Odin têm bastante público, louvando Barba como “fundador [do Odin], convertido em um verdadeiro catalizador dos setores mais jovens do teatro uruguaio” (Coterillo, 1986, p. 54)⁶⁶.

Nos parágrafos seguintes, focaremos na turnê de Eugenio Barba e Julia Varley no Uruguai em dezembro de 2006.

Em 8 de junho de 2006, Ulrik Skeel⁶⁷ encaminha à atriz Julia Varley uma mensagem que ele havia recebido dois dias antes, cujo assunto é *Desde Paysandú-Uruguay*⁶⁸. Nesse e-mail, Imagineatro procura o Odin para contar-lhe sua trajetória profissional. Esse grupo independente trabalha há nove anos na comunidade de Paysandú; há três anos ele possui seu próprio espaço, uma sala com capacidade para receber 80 pessoas.

O autor da mensagem, assinada pelo grupo, menciona que os membros têm outras atividades profissionais principais, às vezes distantes do mundo do teatro, e que cada ator dedica seu tempo livre para o teatro, o que é uma condição “bastante habitual deste lado do mundo”. No entanto, os membros do grupo compartilham “as preocupações com o crescimento artístico, a busca constante de aprender e a vontade de fazer teatro” (Imagineatro, 2006)⁶⁹. O redator conclui a mensagem comentando que ele acaba



de saber que, no mês de novembro, o Odin estará em Buenos Aires, à 400 km da cidade onde reside o grupo, e acrescenta: “Nos perguntamos qual seria o mecanismo, se há um, para conseguir trazê-los a Paysandú. Estamos esperando uma resposta para... poder sair e festejar” (Imaginateatro, 2006)⁷⁰.

Imaginateatro recebe a resposta de Julia Varley informando que um desvio do grupo até o Uruguai é possível. Em 6 de julho de 2006, os uruguaios respondem ao e-mail, intitulando o assunto da mensagem como *Odin a Paysandú*. Primeiro, o grupo desculpa-se pela demora da resposta, explicando que precisou de tempo para recuperar-se da surpresa inicial provocada pelo retorno inesperado do Odin, “surpresa na qual continuamos alegremente imersos” (Imaginateatro, 2006)⁷¹. A mensagem explica que Paysandú e Montevideu são separados pela mesma distância que Buenos Aires e Paysandú, assim, seria indiferente para o grupo buscar os dois membros do Odin em uma ou outra das capitais. Um automóvel estará disponível para garantir a viagem e os deslocamentos internos; o hotel e a alimentação também serão providenciados pelo Imaginateatro. Do ponto de vista financeiro, o grupo informa ter entrado em contato com algumas instituições para poder reunir a maior soma de dinheiro possível. Além da cotização dos participantes, foi feita uma solicitação de apoio financeiro ao Ministério da Cultura, bem como à prefeitura, às Comisiones de Apoyo e a associações de teatro. Imaginateatro também pede detalhes sobre as datas e as atividades propostas a fim de terminar o projeto e poder apresentar os pedidos de financiamento a essas organizações. Em 29 de julho, Dario Lapáz, diretor do grupo, escreve um e-mail a Julia Varley cujo assunto é *Odin a Paysandú 2*. Ele explica que, em 6 de junho, Imaginateatro lhe havia enviado uma mensagem. Ele teme que ela “tenha se perdido em algum ponto do caminho tortuoso do ciberespaço” (Imaginateatro, 2006)⁷² e, por esta razão, ele a encaminha novamente. Alguns dias mais tarde, em 15 de agosto de 2006, Julia Varley responde a Lapáz informando que Imaginateatro pode vir buscá-los em Buenos Aires no domingo, 3 de dezembro, e que seria possível programar algumas atividades nessa mesma noite. O grupo deverá acompanhá-los a Montevideu na segunda-feira, 4 de dezembro. Barba lembra-se dessa aventura uruguaia nos seguintes termos:

Às oito em ponto da manhã, vieram nos pegar no hotel em que estávamos em Buenos Aires. Tinham viajado a noite toda desde Paysandú, uma pequena cidade do norte do Uruguai onde fica a sede do grupo deles, o Imaginateatro. Foi há quase um ano que eles ficaram sabendo da minha participação no aniversário do Séptimo em Buenos Aires. Durante as sete horas de viagem, Marcelo [Goyos] e Dario [Lapáz] contam como tiveram a ideia de me procurar e as piadas que faziam um com o outro por nutrirem a ilusão de que eu teria levado a proposta deles a sério. Não conseguem acreditar que eu tenha aceitado fazer um *détour* de 800 km para visitá-los. O grupo deles existia desde 1997, umas quinze pessoas que ganham o pão durante o dia e se reúnem três vezes por semana, de nove à meia-noite, para preparar ou apresentar um espetáculo. Em 2005 ganharam o prêmio nacional Florencio. Eles trabalham como professores de escola, técnicos, caminhoneiros e distribuidores de bebidas. Aqui todo trabalho é bom para conquistar a autonomia econômica (Barba, 2011, p. 274)⁷³.

Julia Varley, por sua vez, conta suas impressões da viagem e suas trocas com os membros do grupo local:

Em um velho micro-ônibus, em viagem de Buenos Aires a Paysandú [...], eu percorro as planícies infinitas da Argentina. Para passar o tempo, converso com os organizadores que me convidaram. Eu lhes pergunto: Por que vocês fazem teatro? Como começaram? Estou curiosa para saber quais as motivações que os levaram a continuar em condições tão difíceis. Todos trabalham durante o dia para se sustentar, [...] e, no entanto, encontram-se regularmente a cada noite no teatro para ensaiar e apresentar espetáculos. Eles vivem em uma pequena cidade, muitos quilômetros os separam dos centros da cultura e da arte, da possibilidade de receber informações, das livrarias, de outros grupos semelhantes ao deles. Marcelo [Goyos] me responde: ‘É uma boa questão... Eu não sei. Eu assisti a um espetáculo e depois comecei a fazer teatro também. É como se apaixonar. É a necessidade de um ritual. O teatro é mágico’ (Varley, 2007, p. 1)⁷⁴.

Em janeiro de 2007, Dario Lapáz e Marcelo Goyos enviam outra carta a Julia Varley e Eugenio Barba após o encontro realizado em Paysandú dia 3 de dezembro de 2006. Primeiramente, os redatores pedem desculpas pela demora da resposta e agradecem aos dois membros do Odin por todas as coisas que eles “creem ter compreendido” após a visita e por aquelas que “ainda lhes falta descobrir” (Imaginateatro, 2007)⁷⁵.

De fato, os autores explicam que esse encontro lhes permitiu constatar que “[...] as grandes obras, as grandes ações e as grandes pessoas (grandes de

verdade), são maravilhosamente simples, tangíveis e mesmo cotidianas, quando carregam nelas a marca desta gigantesca energia criadora que chamamos amor” (Imagineatro, 2007)⁷⁶. Os grandes resultados obtidos são, segundo os dois performers uruguaiois, a demonstração da capacidade de enfrentar as dificuldades. Sobre as lições aprendidas a partir desse encontro, eles compreenderam que, no momento em que os obstáculos diminuem, é necessário inventar outros para renovar os esforços e estímulos, e que, definitivamente, fazer teatro consiste em “celebrar a loucura de Deus e rir da sanidade dos homens” (Imagineatro, 2007)⁷⁷.

Nesse e-mail eles descrevem o intercâmbio inesperado e surpreendente entre Imagineatro e o Odin. De fato, desde a primeira tentativa de contato, que eles definem como uma “mensagem em uma garrafa jogada no mar”, a correspondência mantida entre os dois grupos os surpreendia cada vez mais. Eles relembram a viagem de Julia Varley e Eugenio Barba de Buenos Aires a Paysandú em “uma espécie de veículo de guerra, de acordo com as circunstâncias políticas” (Imagineatro, 2007)⁷⁸. Eles dizem sentir-se agradavelmente surpresos pela última mensagem recebida dos dois membros do Odin, que contam terem-se lembrado deles no aeroporto de Paris. A carta termina da seguinte forma:

Só nos resta agradecê-los novamente por terem tido a determinação de vir visitar um grupo de desconhecidos, que um dia pensou em os convidar. Estamos à disposição [...] para o for necessário, e esperamos um dia poder visitá-los em Holstebro (Imagineatro, 2007)⁷⁹.

Logo após sua visita ao Imagineatro, Eugenio Barba e Julia Varley vão para Las Piedras, onde encontram o Teatro La Sala - Residuarate, outro jovem grupo local. O diretor, Sebastián Femenías Costa, descreve a companhia como um “pequeno grupo desconhecido” (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 146)⁸⁰ atuando na cidade de Las Piedras:

Começamos a fazer teatro, ou a buscar e a inventar nosso teatro, há cerca de quinze anos, nesta cidade onde, há décadas, não existia teatro, como prédio ou como atividade (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 146)⁸¹.

Afirmando, em seu depoimento, não acreditar na “casualidade” e no “misticismo”, ele descreve seu encontro com o Odin como tendo sido “casual, fortuito, quase involuntário” (Femenías Costa apud Masgrau; De San-

ctis, 2011, p. 146)⁸², dando-lhe um valor quase mágico. Um videocassete sobre o treinamento do grupo dinamarquês, que havia ficado em uma caixa por muito tempo, esteve na origem desse encontro. As imagens registradas nesse vídeo, que de início foram ignoradas por não serem compreendidas, amadureceram lentamente nas consciências dos membros do grupo. Levados por sua busca de pontos de referência e por sua curiosidade, eles descobriram o trabalho do Odin por meio desse vídeo e, pouco a pouco, aprenderam a reconhecer seus princípios subjacentes. Depois disso, os livros de Eugenio Barba chegaram às mãos do jovem grupo uruguaio e “abriram novos significados, novos nomes, novas experiências e novas razões” (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 148)⁸³. Por fim, o encontro pessoal com o Odin permitiu que o grupo uruguaio verificasse a “coerência de suas palavras”. Costa descreve o grupo dinamarquês como “uma referência clara, [...] uma espécie de mito que constrói e destrói a si mesmo, que transforma [seus membros] em eternos desencantadores [*desmaravilladores*], em atores ‘santos’, distantes, inalcançáveis” (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 148)⁸⁴. O jovem diretor uruguaio afirma que, apesar de seu nível de excelência, o Odin continua sendo acessível e generoso ao mostrar a possibilidade de construir “[...] não um caminho impossível, mas, ao contrário, profundamente humano e, sendo assim, realizável, não idêntico, não semelhante, mas com certeza possível” (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 148)⁸⁵. Ele acredita que a capacidade que esses “grandes representantes do teatro universal”⁸⁶ têm de aproximar-se das novas gerações, dos pequenos grupos de teatro, dos “eternos desconhecidos”⁸⁷, faz deles uma referência. E ele acrescenta:

E foi essa coerência que permitiu que nos projetássemos prática e eticamente no desenvolvimento de nosso trabalho, mostrando-nos o teatro e um mundo possível, com outras regras, mas possível. Muito além das estéticas, das circunstâncias históricas, geográficas e econômicas, o *Odin Teatret* representa para nós a possibilidade de construir-se a partir do que somos, do que sonhamos e do que significamos como indivíduos e como grupo de teatro (Femenías Costa apud Masgrau; De Sanctis, 2011, p. 148)⁸⁸.

A admiração de Costa pelos membros do Odin foi retribuída. Ao retornar de sua visita ao grupo Residuarte, Barba elogia a perseverança, a vontade e a motivação mostradas pelos membros do grupo e ele diz ter ficado

marcado por um detalhe bastante significativo sobre as formas de subsistência de uma das integrantes do grupo:

Fazer bolos de laranja e vendê-los nas feiras populares: esse é o ganha pão de Marilena, uma atriz de ResiduArte, um grupo de Las Piedras que fica a 40 km de Montevideú. [...] Eu sei, teríamos a tentação de dizer que eles são amadores. [...] Mas eles não são. Mesmo fazendo outros trabalhos para viver (Barba, 2011, p. 274)⁸⁹.

Barba também destaca a recepção calorosa dos membros do grupo local, que, entre outras coisas, fizeram um gesto atencioso a fim de tornar visível e concreto o profundo respeito que têm com sua profissão, e que os aproximou da família espiritual do Odin:

Quando os visitei, prepararam a mesa em sua minúscula sala preta com uma antiga toalha de renda, como aquelas das avós. Não são historinhas sentimentais, são as tesselas daquele mosaico de energias em transição que eu chamo de minha origem (Barba, 2011, p. 274)⁹⁰.

Em Busca da Ampliação de uma Rede Artística, Pedagógica, Ética e Afetiva

A partir dos depoimentos e artigos jornalísticos citados neste estudo de caso, fica claro que as relações mantidas pelos membros do Odin com alguns performers e espectadores cubanos e uruguaios, no início do século XXI, baseiam-se na lembrança das antigas aventuras e no desenvolvimento de novos projetos em comum.

A dimensão artesanal da profissão, a invenção de noções e técnicas, os métodos de transmissão de conhecimento e o modelo comunitário de ajuda mútua foram pontos em comum entre o grupo dinamarquês e os performers latino-americanos, possibilitando, apesar dos mal-entendidos, a criação de uma verdadeira confraria que desafia o desgaste do tempo e as distâncias geográficas. Como observa o professor Jean-Marie Pradier (1994, p. 72): “[...] existe ali certa forma de renascimento de uma cultura do companheirismo radicalmente moderna que se caracteriza pelo compartilhamento de outros valores, além dos técnicos e estéticos”⁹¹.

De fato, os intercâmbios diversos, duráveis e de diferentes naturezas entre o Odin e os performers latino-americanos levaram o professor Lluís Masgrau a afirmar que: “jamais, um grupo de qualquer destes dois conti-



nentes manteve uma presença tão forte no outro” (Barba; Masgrau, 2002, p. 78)⁹². Masgrau também explica que boa parte dos espectadores que consideram o Odin como “o seu teatro, [...] um parte de sua pátria profissional e ideal”, encontra-se na América Latina, e que Eugenio Barba sentiu, desde o início, “uma afinidade especial” com os homens e mulheres de teatro neste continente, pois “reconheceu neles o fogo de um idealismo perspicaz, de uma atitude rebelde que não aceitava as condições, as injustiças, as espoliações [expolios] contra sua realidade social”⁹³ (Barba; Masgrau, 2002, p. 84)⁹⁴.

O entrelaçamento dos contatos disseminados pelo Odin na América Latina está em evolução permanente e lembra o feixe definido por Jacques Derrida como “[...] a estrutura de uma intrincação, de uma tessitura, de um cruzamento que deixaria repetir os diferentes fios e as diferentes linhas de sentido – ou de força – tal como estará pronto a enlaçar outros” (Derrida, 1972, p. 4)⁹⁵.

Notas

- ¹ Para maiores informações sobre as relações entre o Odin Teatret e a América Latina, sugerimos os trabalhos de Lluís Masgrau (1995; 2002), Ian Watson (1989; 2002) e a tese de doutorado de Arianna Berenice De Sanctis (2014).
- ² Aliás, diversos colaboradores latino-americanos foram à sede dinamarquesa do Odin e juntaram-se à sua equipe multicultural. Como atores podemos mencionar César Brie, Gustavo Riondet, Naira Gonzalez (argentinos) e Sofia Monsalve (colombiana), entre 2008 e 2015. Depois de 2015, os chilenos Carolina Pizarro e Luis Alonso também integraram o grupo como atores. Em postos administrativos, encontram-se a argentina Rina Skeel, que continua na equipe até hoje (2018), e as brasileiras Patrícia Alves e Luciana Bazzo Bertonzini.
- ³ Em 1976, a Unesco confia a Eugenio Barba a direção do Atelier International de Théâtre de Groupe [Oficina internacional de teatro de grupo], organizado em Belgrado pelo BITEF-Théâtre des Nations. A designação do fenômeno tiers théâtre aparece mais tarde, mesmo que, desde o primeiro encontro a expressão propague-se rapidamente durante as controvérsias e discussões. O termo tiers théâtre não aparece no título dos dois primeiros encontros. O de Belgrado (1976) tem como título oficial Atelier international de théâtre de groupe e, o de Bérghamo (1977), Colloque international sur la recherche théâtrale [Co-

lóquio internacional sobre a pesquisa teatral]. No entanto, durante o encontro de Bérgamo, Barba distribui aos participantes um texto intitulado *Tiers Théâtre* [Terceiro teatro], que, como afirmam Ferdinando Taviani em 1975, Jean-Jacques Daetwyler em 1980 e Lluís Masgrau em 1996, “tornou-se um manifesto”. Nesse documento, o diretor ítalo-dinamarquês descreve a existência de um conjunto de grupos de teatro não reconhecidos pelo circuito convencional e que também não pertencem à vanguarda, mas que compartilham um campo de ação e uma visão da profissão. Barba encoraja de forma intensa a cooperação entre esses grupos.

- ⁴ Sobre esse assunto, Lluís Masgrau cita Eugenio Barba: “O ethos que caracteriza o teatro latino-americano – ou seja, o conjunto de comportamentos sociais, políticos, existenciais, comunitários, éticos –, sempre deveria estar presente para aqueles que, em qualquer lugar, questionam-se sobre o sentido do teatro” (Barba, 1990). Nota do tradutor: na versão em espanhol “El *ethos* que caracteriza el teatro latinoamericano – es decir, el conjunto de comportamientos sociales, políticos, existenciais, comunitarios, éticos –, debería estar siempre presente para aquellos que, no importa dónde, se interrogan acerca del sentido del teatro”.
- ⁵ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Si estos [los grupos latinoamericanos] han sido capaces de adaptar las formulaciones de Barba a las propias necesidades, el Odin, a su vez, ha sido capaz de utilizar la realidad del teatro latinoamericano como un estímulo fértil y esencial para construir su ‘tercera dimensión’”.
- ⁶ A primeira sessão da ISTA ocorre em Bonn (Alemanha) em 1980. Essa *escola*, fundada por iniciativa de Eugenio Barba, tem suas bases nos Encontros internacionais de *Tiers-théâtre* [Rencontres Internationales de Tiers-Théâtre], organizados em Belgrado (1976) e em Bérgamo (1977). As sessões da ISTA contam com a intervenção de diversos mestres asiáticos e com a participação de muitos performers internacionais. Esses eventos são extremamente onerosos e necessitam de uma organização bastante eficiente. Apesar das diversas tentativas de organizar a ISTA na América Latina, apenas uma sessão ocorreu neste continente (Londrina, Brasil, 1994). Do ponto de vista metodológico, a ISTA se propõe a observar as leis básicas que regem o corpo humano em situação de representação, visando traçar um conjunto de princípios recorrentes e transculturais nas práticas performativas: “‘Aprender a compreender’, exercer ‘o olhar que sabe ver’, tais são as fórmulas que Barba gosta de utilizar, para dizer que esta



escola do corpo teatral que ele propõe é, em primeiro lugar, uma escola do olhar” (Borie, 1981, p. 77). Nota do tradutor: na versão em francês “‘Apprendre à comprendre’, exercer ‘le regard qui sait voir’, telles sont les formules que Barba aime employer, comme pour dire que cette école du corps théâtral qu’il propose est avant tout une école du regard”.

- ⁷ De fato, durante as viagens além-mar, os membros do Odin confrontam-se regularmente com a experiência artística e com a vivência política dos colegas latino-americanos, e é comum constatar que esses encontros podem gerar projeções e/ou mal-entendidos.
- ⁸ Em 1979, Hans-Jürgen Nagel, chefe do escritório cultural de Bonn, entra em contato com Eugenio Barba e lhe propõe a direção de um novo encontro de teatro de grupo na Alemanha. Primeiramente o diretor hesita, mas, graças à generosidade dos recursos financeiros concedidos pela instituição alemã, ele decide aceitar o convite. Assim, em 1980, a primeira sessão da International School of Theatre Anthropology (ISTA) é inaugurada na Alemanha, seguida de 14 outras sessões: Volterra (Itália, 1981); Blois e Malakoff (França, 1985); Holstebro (Dinamarca, 1986); Salento (Itália, 1987); Bolonha (Itália, 1990); Brecon e Cardiff (Reino Unido, 1992); Londrina (Brasil, 1994); Umeå (Suécia, 1995); Copenhagen (Dinamarca, 1996); Montemor-o-novo (Portugal, 1998); Bielefeld (Alemanha, 2000); Sevilha (Espanha, 2004); Breslávia (Polônia, 2005); Albino (Itália, 2016). Informações encontradas no antigo site do Odin Teatret, disponível em: <<http://old.odinteatret.dk/research/ista/international-sessions.aspx>>. Acesso em: 01 fev. 2019.
- ⁹ Essa questão foi aprofundada por Ian Watson (1993; 2002).
- ¹⁰ A micro-história é uma corrente historiográfica italiana reunida em torno da revista *Quaderni Storici* no início dos anos 1970, que se propagou na França a partir do fim dos anos 1980. “No centro da micro-história repousa o princípio da redução do objeto: ele consiste a apreender um fenômeno histórico mais amplo através de um filtro, um campo controlável, de dimensão limitada, mas dotado de um grande valor heurístico” (Rosental, 2018). Utilizamos esse termo para indicar que desenvolvemos nossas pesquisas sobre a rede estética, política e de parcerias tecida entre o Odin Teatret e alguns grupos latino-americanos entre 1976 e 2010, com base, sobretudo, em depoimentos individuais de performers, críticos, jornalistas, intelectuais que fizeram (e, com frequência, ainda fazem) parte dessa rede, os quais, na maior parte, encontramos pessoalmente e entrevistamos durante nossas pesquisas de campo em 2007 e 2010. Nota do



tradutor: na versão em francês “Au cœur de la micro-histoire repose le principe de la réduction d’objet: il consiste à appréhender un phénomène historique d’ampleur à travers un filtre, un terrain contrôlable, de taille limitée mais doté d’une grande valeur heuristique”.

- ¹¹ A partir de 1984, os projetos independentes dos membros do Odin foram integrados a uma organização mais ampla, o Nordisk Teaterlaboratorium (NTL). Mencionamos, entre outros, o grupo Farfa (fundado por Iben Nagel Rasmussen, César Brie e outros em 1983), Le Pont de Vents (criado em 1989 por Iben Nagel Rasmussen), The Magdalena Project (concebido por Julia Varley e Jill Greenhalgh em 1986), bem como a rede de contatos pessoais de Ian Ferslev no Brasil e de Kai Bredholt no Brasil, no México e no Peru.
- ¹² Em 1986, Eugenio Barba havia conduzido um seminário e organizado um ciclo de vídeos. Em 1989, em Havana, Roberta Carreri havia apresentado seu espetáculo *Judith* e a demonstração de trabalho *Pegadas na neve*, enquanto Eugenio Barba conduziu um seminário e proferiu uma conferência. Durante essa segunda visita, eles também foram a Machurrucutu para participar da primeira oficina da Escuela Internacional de Teatro de America latina y el Caribe (EITALC).
- ¹³ Nota do tradutor: na versão em italiano “Nel 1989 arrivava a la Havana l’Odin Teatret, con *Judith* [...]. La figura di questo teorico lascerà il segno tra i più giovani, specialmente quelli dell’ISA: cambiano gli esperimenti testuali, i metodi di ricerca, la forma di intendere la creazione”.
- ¹⁴ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Tuvimos nuestro primer encuentro como grupo con Eugenio y un espectáculo del Odin en 1989. Antes habíamos leído los libros y visto los vídeos. Han pasado mas de 20 años. Siempre estén presentes en nuestros entrenamientos, montajes y ensayos. Nos son modelos a imitar. Son seres humanos de quienes hemos aprendido gran parte del ‘arte secreto’ de nuestro oficio. Y en cada espectáculo nuestro hay siempre una cita, un guiño cómplice, o un pequeño homenaje a los maestros del Odin”.
- ¹⁵ Nota do tradutor: na versão em francês “[...] je dus faire promettre à la secrétaire du théâtre qu’elle laisserait ouvert le bureau où on trouvait de l’eau potable”. Para a edição brasileira, ver Varley (2010).
- ¹⁶ Raquel Carrió é dramaturga no grupo Teatro Buendía desde a sua fundação (Havana, 1985).



- ¹⁷ Nota do tradutor: na versão em francês “Pour leur enseigner à ‘offrir’ leur voix et à faire des actions vocales, je leur demandai de dire un texte tout en lançant leurs chaussures dans le noir. [...] Je leur fis faire aussi l’exercice que j’ai baptisé ‘l’auto cubaine’: pour la mettre en marche on utilise une manivelle, quand le moteur tourne on la jette au loin [...]. L’auto dont je m’inspirais était celle de Raquel [Carrió] qui empruntait la batterie de son voisin pour démarrer”. Para a edição brasileira, ver Varley (2010).
- ¹⁸ Faziam parte do programa, entre outros, os espetáculos Mythos, Ode ao progresso, Judith, Itsi-Bitsi, O Castelo de Holstebro, Branca como jasmim, As borboletas de dona Música; mas também algumas demonstrações de trabalho como O Eco do silêncio, O Irmão morto, Pegadas na neve, Os caminhos do pensamento, Os ventos que sussurram, Texto, ações e relação, Diálogos entre atores, Os textos de Mythos, A música de Mythos, Os personagens de Mythos, O processo de criação de Itsi-Bitsi.
- ¹⁹ O ciclo de vídeos ocorreu de 2 a 5 de fevereiro, 8 e 9 de fevereiro e de 12 a 15 de fevereiro às 17h no Teatro Mella. Informações encontradas em Valiño (2002, p. 3).
- ²⁰ Um ciclo de conferências é realizado na Casa de las Américas nos dias 4, 5 e 6 de fevereiro às 14h. Alguns meses depois da turnê do grupo, de 28 de novembro a 5 de janeiro, o ator Kai Bredholt volta a Cuba, na cidade de Trinidad, para preparar um espetáculo de rua com crianças e para organizar uma troca.
- ²¹ A conferência ocorre no dia 31 de janeiro às 17h no Teatro Bertolt Brecht.
- ²² Nota do tradutor: na versão em espanhol “Y ahora después de un año y medio, y muchos correos con Patricia, desasosiegos, disgustos, incertidumbres y tensiones, podemos decir: hemos vencido”.
- ²³ Nota do tradutor: na versão em espanhol “el afán desplegado para su éxito por esta revista”.
- ²⁴ Nota do tradutor: na versão em espanhol “El Odin, que detrás del mito, esconde un conjunto de excelentes personas, se presento en seis provincias, hicieron veintitrés funciones de casi todos sus espectáculos en repertorio, veinte demostraciones de trabajo, siete talleres, un curso, una conferencia magistral, un trueque a cargo de todo el conjunto y varios a cargo de sus actores, sostuvieron numerosísimos encuentros, alentaron nuevos proyectos, vieron dieciséis funciones de grupos cubano: de Santiago, Bayamo, Camagüey, Villa Clara, Matanzas y La Habana”.



- ²⁵ Nota do tradutor: na versão em espanhol “en toda su dimensión”.
- ²⁶ Nota do tradutor: na versão em espanhol “trabajadores incansables del intelecto, el aprendizaje y la búsqueda, su devoción por el acto creativo, pulcro [...], y su disciplina total”
- ²⁷ Nota do tradutor: na versão em espanhol “un grupo de guerreros que defiende una expresión propia, un laboratorio de creatividad autoconfirmada, una escuela sin fronteras sobre el actuar, una posibilidad de un encuentro saludable con el otro teatro”.
- ²⁸ Nota do tradutor: na versão em espanhol “donde exista un foco vivo de teatro”.
- ²⁹ Nota do tradutor: na versão em espanhol “el espectáculo que prefiero” et “tremendamente conmovedor y vivo”.
- ³⁰ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Yo creo que una persona, luego de asistir a un espectáculo de este tipo, siente un agradecimiento total por el grupo. No es que yo tenga que seguir ese camino. Pero *Mythos* me abre posibilidades, despierta en mi el deseo de hacer más teatro”.
- ³¹ Nota do tradutor: na versão em espanhol “[...] es tan sutil la tejedura de los planos de ficción, hay un dominio tal de los ritmos y un anclaje tan profundo de las acciones de la actriz en su cuerpo memoria, que nos da temor hablar de teatro”.
- ³² Nota do tradutor: na versão em espanhol “La presencia de Torgeir, Roberta, Jan, Iben y Kai en la escena del teatro Mella, recordó una vez mas les palabras de Else Marie cuando afirma: ‘El actor posee un mundo de secreto íntimos. Debe ser capaz de abrir las puertas de este mundo cueste lo que cueste y correr el riesgo de ser humillado’”.
- ³³ Nota do tradutor: na versão em espanhol “No faltaron, como también debe ser para sentirnos vivos, oposiciones, cierres mentales y puertas cerradas, traiciones e incomprensiones”.
- ³⁴ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Ahora me pregunto, como se convertirá todo esto en humus fecundante para el teatro insular. No lo sabemos, no lo podemos saber. Pero la semilla esta sembrada, jamas como paradigma conducente a la imitación de formas, si como ejemplo de culto al oficio y del papel eterno y presente del teatro; ese que Barba ve y el Odin cumple como ‘arena, no aceite, en la maquina del mundo’”.



- ³⁵ Nota do tradutor: na versão em espanhol “[...] assimilar, digerir, deglutir una forma de hacer, una concepción de la vida y del arte como la del Odin”.
- ³⁶ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Cuanto del mito quedara en pie para la irreverencia de las miradas nuevas?” et “Después de todo, y a través del tiempo, sigo cuestionando mi propia visión sobre el tema del mito”.
- ³⁷ Nota do tradutor: na versão em espanhol “longevo colectivo multicultural”.
- ³⁸ Nota do tradutor: na versão em espanhol “propio, sensorial, artesanal e imaginativo, sostenido por una ética de resistencia del teatro frente al facilismo y la superficialidad”.
- ³⁹ Nota do tradutor: na versão em espanhol “parece tender, peligrosamente, a convertirse en un recuerdo nostálgico”.
- ⁴⁰ Nota do tradutor: na versão em espanhol “modelo de resistencia, de investigación, de perseverancia”, “una fe tremenda”, “una familia enorme en muchos lugares de la tierra” et “sentido de identidad profesional y humanismo”.
- ⁴¹ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Huerto”.
- ⁴² Nota do tradutor: na versão em espanhol “misterio” et “posibilidad de una utopía”.
- ⁴³ Nota do tradutor: na versão em espanhol “un poco contenido”, “muy precisa”, et “limpia y muy agradable”.
- ⁴⁴ Nota do tradutor: na versão em espanhol “inestimable la importancia de estos casi treinta días de reencuentro con el Odin Teatret”.
- ⁴⁵ Nota do tradutor: na versão em espanhol “No siempre se tiene un gran maestro en casa, y mucho menos por espacio tal y en humildad suficiente como para que nos llegue a parecer un paisano”.
- ⁴⁶ Na época, o professor Jean-Marie Pradier era diretor de atividades culturais da Aliança Francesa de Montevideu, diretor teatral e professor do teatro laboratório dessa instituição.
- ⁴⁷ O artigo de Jean-Marie Pradier, intitulado *Del cuerpo, a proposito del odin teatret*, foi dividido em duas partes: a primeira foi publicada em agosto de 1975, no número 10 da revista *Maldoror*, a segunda, em agosto de 1976, no número 11 da mesma revista.



- ⁴⁸ Nota do tradutor: na versão em espanhol “teatro del querer decir”, “variable”, “teatro del hacer” et “el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos”.
- ⁴⁹ Nota do tradutor: na versão em espanhol “persigue por intermedio del acto lo que otros intentan con el texto”.
- ⁵⁰ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Sin embargo esta emoción animal que lleva al espectador a lo mas profundo de si mismo, reencuentra en los espectáculos del ODIN el trastocamiento de lo usual que solo ofrecen los actos espontáneos, los acontecimientos biológicos de la vida, la muerte y el amor; ya que no provienen de un estado de la naturaleza a la Rousseau, ni de una simplicidad mítica y/o mística”.
- ⁵¹ Nota do tradutor: na versão em espanhol “mirarse como actor” et “esencialismo”.
- ⁵² Nota do tradutor: na versão em espanhol “Teatro visionario, esencial, donde vemos ‘el actor montando el tigre’, espectáculo peligroso porque esta fuera de los rituales comunes, acto trastornador porque accede a la belleza física”.
- ⁵³ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Atahualpa del Cioppo era alto, flaco, casi ondulante, no era actor (‘demasiado, tímido, demasiado cohibido’, decía), pero si hubiese actuado hubiera sido un perfecto Capitán de la antigua Commedia dell’Arte. ¿Un Don Quijote? No, no lo creo. No combatía contra los molinos de viento. Se opuso a enemigos muchos mas peligrosos para el y para el mundo. No fue un vencedor. Ni siquiera un derrotado. [...] Fue un buen fabricante de sombras. Es mas, hizo de si mismo una sombra. Hablo de sombras muy particulares: sombras indelebles”.
- ⁵⁴ José Ramon Novoa, nascido em 1954 em Montevideu, foi um ator do Teatro Circular. Ele foi o primeiro performer uruguaio a visitar Holstebro, em 1974, e que tornou o Odin conhecido no Uruguai. Mais tarde, ele viveu em Paris e na Venezuela, onde colaborou com Carlos Giménez e onde vive até hoje (2013), desenvolvendo uma carreira de diretor de cinema.
- ⁵⁵ Nota do tradutor: na versão em francês “À l’automne 1974, un metteur en scène uruguayen est venu étudier quelques mois à l’Odin Teatret. Son comportement me frappa: c’était celui de quelqu’un qui avait rencontré un maître. Ainsi, pour la première fois, j’ai entendu parler d’Atahualpa del Cioppo. Plus tard, j’ai rencontré ses traces partout où je suis allé en Amérique latine”.



- ⁵⁶ Nota do tradutor: na versão em espanhol “La similitud con Brecht no se fundaba en la elección de estilo o estética – ni siquiera con la ideología –, mas bien en una actitud preliminar, una fraternización de espíritu: la voluntad de no dejarse eclipsar por los tiempos oscuros”.
- ⁵⁷ Esse texto, escrito em 2001, foi publicado em Guerra (2004).
- ⁵⁸ Nota do tradutor: na versão em espanhol “divertido, lleno de vida, denuncias y esperanzas” et “[...] una alegría para los sentidos y la mente”.
- ⁵⁹ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Creo que la obstinación representa el mundo mas justo en nosotros, no un sueño, sino algo concreto, corpóreo, que pertenece al cuerpo del pensamiento que son nuestras acciones. La obstinación es el mantenerse en pie. Mantenerse en contra. Es la sombra que logra permanecer indeleble, que no se esfuma entre la penumbra del mundotál-como-es y la luz deslumbrante de las ilusiones. Es la sonrisa de animal inquieto y de niño del viejo Atahualpa”.
- ⁶⁰ “A Segunda Mostra Internacional de Teatro de Montevideo foi, em primeiro lugar, uma celebração da liberdade conquistada, do restabelecimento da democracia, da abolição da censura, do retorno dos exilados [...]” (Coterillo, 1986, p. 53). Nota do tradutor: na versão em espanhol “La Segunda Mostra Internacional de Teatro de Montevideo era, antes que nada, una fiesta de la libertad conquistada, del restablecimiento de la democracia, de la abolición de la censura, del retorno de los exiliados[...].”.
- ⁶¹ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Había visitado la primera vez este país en 1986, a un año exacto del final de la dictadura, en un clima de pasión y efervescencia. El Odin Teatret participaba e un festival proyectado por algunos críticos teatrales que el año anterior, en los últimos meses de una dictadura de diez años, habían decidido romper el aislamiento cultural, el cerco de plomo de la información oficial, de la televisión de Estado y de la prensa en manos de los militares. No eran muy competentes en organizaciones, pero se habían metido en la cabeza hacer su festival y lo habían logrado”.
- ⁶² Nota do tradutor: na versão em espanhol “viva y estimulante”.
- ⁶³ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Este grupo de intelectuales se había inventado una forma de resistencia y un modo concreto para superar los límites de su profesión, produciendo un encuentro ideado por ellos mismos, cimentando en la autogestión hasta en los mínimos detalles, como por ejemplo la limpieza de los pisos”.



- ⁶⁴ Nota do tradutor: na versão em espanhol “[...] nos toco como técnico Roger Mirza, un excelente critico de Montevideo, y fue un placer ambiguo tener a disposición un experto en semiótica teatral que se sumía en profundas reflexiones con un enchufe danés en la mano”.
- ⁶⁵ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Cuando en mi primer Odin Week se anunció una reunión de bienvenida, el discurso esperado no fue sobre arte y técnicas secretas, sino sobre la convivencia, la organización practica, la limpieza, la distribución de tareas, etc., lo que para mi fue una gran lección”.
- ⁶⁶ Nota do tradutor: na versão em espanhol “fundador, convertido en verdadero catalizador de los sectores mas jóvenes del teatro uruguayo”.
- ⁶⁷ Ulrik Skeel integrou o Odin como ator de 1969 a 1974 e, mais tarde, de 1978 a 1987. Ele participou dos espetáculos A Casa do pai, Anabasis, O Milhão, As Cinzas de Brecht. De 1986 até hoje (2013), Ulrik Skeel trabalha na equipe administrativa do Odin.
- ⁶⁸ Em 27 de dezembro de 2007, a atriz Julia Varley fez a gentileza de enviar-me os e-mails que trocou com o grupo Imaginatione (Paysandú, Uruguai).
- ⁶⁹ Nota do tradutor: na versão em espanhol “bastante habitual de este lado del mundo.” et “las inquietudes por el crecimiento artístico, la búsqueda constante de aprendizaje y las ganas de hacer teatro”.
- ⁷⁰ Nota do tradutor: na versão em espanhol “nos preguntábamos cual seria el mecanismo, si lo hubiera, para lograr que ustedes pudieran estar en Paysandú. Quedamos a la espera de una respuesta para... poder salir a festejar”.
- ⁷¹ Nota do tradutor: na versão em espanhol “asombro en el que seguimos felizmente inmersos”.
- ⁷² Nota do tradutor: na versão em espanhol “se haya extraviado en algún vericuetto del ciberespacio”.
- ⁷³ Na edição brasileira, Barba (2010, p. 287).
- ⁷⁴ Nota do tradutor: na versão em italiano “In un vecchio pulmino percorro le infinite pianure argentine in viaggio da Buenos Aires a Paysandú [...]. Per passare il tempo chiacchiero con gli organizzatori che mi hanno invitato. Chiedo: ‘Perché fate teatro? Come avete cominciato?’ Sono curiosa di sapere quali sono le motivazioni che li spingono a continuare in condizioni così difficili. Ognuno di loro lavora di giorno per guadagnare da vivere [...], eppure si ritrovano regolarmente ogni sera al teatro per provare e presentare spettacoli. Vivono in una

cittadina di provincia: molti chilometri li separano dai centri della cultura e dell'arte, dalla possibilità di ricevere informazioni, dalle librerie, da altri gruppi come il loro. Marcelo mi risponde: 'È una bella domanda... non so. Ho visto uno spettacolo e poi mi sono messo a fare teatro anch'io. È come innamorarsi. È la necessità di un rituale. Il teatro è magico'".

- ⁷⁵ Nota do tradutor: na versão em espanhol "creemos haber comprendido" et "nos quedan aun por descubrir".
- ⁷⁶ Nota do tradutor: na versão em espanhol "las grandes obras, las grandes acciones, las grandes personas (grandes de verdad) son maravillosamente sencillas, pequeñas, tangibles, hasta cotidianas, siempre que lleven la impronta de esa gigantesca energía creadora que llamamos amor".
- ⁷⁷ Nota do tradutor: na versão em espanhol "festejar la locura de Dios y reír de la cordura de los hombres".
- ⁷⁸ Nota do tradutor: na versão em espanhol "mensaje en una botella arrojado al mar" et "esa suerte de vehículo de guerra acorde a las circunstancias políticas".
- ⁷⁹ Nota do tradutor: na versão em espanhol "No nos queda mas que agradecerles nuevamente por haber tomado la determinación de venir a visitar a un grupo de desconocidos a los que una vez se les ocurrió preguntar. Quedamos a vuestra entera disposición [...] para lo que sea necesario y esperamos algún día poder visitarlos en Holstebro".
- ⁸⁰ Nota do tradutor: na versão em espanhol "pequeño grupo desconocido".
- ⁸¹ Nota do tradutor: na versão em espanhol "Comenzamos a hacer teatro, a buscarlo o a inventárnoslo, hace ya unos 15 anos, en esta ciudad en la que desde hacia décadas no había teatro, ni como edificio ni como actividad".
- ⁸² Nota do tradutor: na versão em espanhol "casualidades", "misticismo" et "casual, fortuita, casi inadvertida".
- ⁸³ Nota do tradutor: na versão em espanhol "abrieron nuevos significados, nombres, experiencias y razones".
- ⁸⁴ Nota do tradutor: na versão em espanhol "coherencia de sus palabras" et "un claro referente, quizá radique en su capacidad de ser una suerte de mito que se construye y destruye a si mismo, volviéndolos eternos desmaravilladores, actores 'santos', lejanos, inalcanzables".



- ⁸⁵ Nota do tradutor: na versão em espanhol “no un camino imposible, sino por el contrario profundamente humano y por ello transitable, no idéntico, no similar, pero definitivamente posible”.
- ⁸⁶ Nota do tradutor: na versão em espanhol “grandes representantes del teatro universal”.
- ⁸⁷ Nota do tradutor: na versão em espanhol “eternos desconocidos”.
- ⁸⁸ Nota do tradutor: na versão em espanhol “Y es esta coherencia la que a nosotros nos ha permitido proyectarnos practica y éticamente en el desarrollo de nuestro trabajo, mostrándonos teatro y un mundo posible, con otras reglas, pero posible. Mas allá de las estéticas, las circunstancias históricas, geográficas y económicas, el Odin para nosotros, encarna la posibilidad de construirse desde lo que somos, desde lo que sonamos y desde lo que significamos como individuos y como grupo de teatro”.
- ⁸⁹ Na edição brasileira, Barba (2010, p. 287).
- ⁹⁰ Na edição brasileira, Barba (2010, p. 287).
- ⁹¹ Nota do tradutor: na versão em francês “[...] il y a là comme la renaissance d’une culture de compagnonnage radicalement moderne qui se caractérise par le partage de valeurs autres que techniques et esthétiques”.
- ⁹² Nota do tradutor: na versão em espanhol “jamás un grupo de los dos continentes sostuvo una presencia tan encarnizada en el otro”.
- ⁹³ Note-se também que o próprio Eugenio Barba (1999, p. 216) afirmou: “[...] tenho a impressão que todo meu aprendizado teatral foi uma preparação para a América Latina”. Nota do tradutor: na versão em francês “[...] j’ai l’impression que tout mon apprentissage théâtral a été une préparation pour l’Amérique latine”.
- ⁹⁴ Nota do tradutor: na versão em espanhol “su teatro [...] un pedazo de su patria profesional e ideal”, “una afinidad especial” et “reconoció en ellos el fuego de un idealismo sagaz, de una actitud rebelde que no aceptaba las condiciones, las injusticias, los expolios de su realidad social”.
- ⁹⁵ Na edição brasileira, Derrida (1991, p. 34).

Referências

ABREU, Andrés D. El Odin Teatret en Cuba. Comprometidos con el otro teatro. **Gramma Culturales**, La Havane, p. 6, 30 de janeiro de 2002.



AGUILAR, Alejandro. Después de todo y del tiempo. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 8, maio-agosto 2002.

BARBA, Eugenio. **Théâtre**: solitude, métier, révolte. Saussan: l'Entretemps, 1999. (Collection Les Voies de l'acteur).

BARBA, Eugenio. **Queimar a Casa**: origens de um diretor. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010. 304 p.

BARBA, Eugenio. **Brûler sa Maison**: Origines d'un metteur en scène. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

BARBA, Eugenio; MASGRAU, Lluís. **Arar el Cielo**: Diálogos latinoamericanos. La Havane: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.

BORIE, Monique. Eugenio Barba et son école. **Théâtre/Public**, Montreuil, n. 38, mars 1981.

CARRIÓ, Raquel. La nueva visita del Odin a Cuba era algo que se imponía. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, 2/02, v. LXVIII, p. 7, maio-agosto 2002.

CECILIA, Agnès. Secretos compartidos del Odin. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 20-21, maio-agosto 2002.

COTERILLO, Moisés Pérez. Cono sur Montevideo: nueve días de abril. **El Público**, Internacional, p. 53-55, junho 1986.

DERRIDA, Jacques. **Marges de la Philosophie**. Paris: Les Éditions de minuit, 1972. (Collection 'Critique').

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus Editora, 1991. 373 p.

DE SANCTIS, Arianna Berenice. **L'Odin Teatret et l'Amérique latine**. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage. 2014. Thèse (Doctorat en Ethnoscénologie) – École doctorale Esthétique, sciences et technologie des arts, Saint-Denis, Seine-Saint-Denis, 2014. Disponível em: <<http://www.theses.fr/2014PA084080>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

ESTORINO, Abelardo. Para mi el placer de acercarme a un grupo. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 7, maio-agosto 2002.

FERRERA, Jorge. Para mi la visita del Odin a Cuba. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 8, maio-agosto 2002.



GUERRA, Fabio. **Atahualpa Del Cioppo**: un hombre para pensar. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, 2004. P. 155-163.

IMAGINATEATRO (Uruguai). Correspondência por e-mail entre o grupo e a atriz do Odin Teatret Julia Varley em 2006, que nos foi enviada por e-mail por Julia Varley em 27 de dezembro de 2007.

IMAGINATEATRO (Uruguai). Correspondência por e-mail entre o grupo e a atriz do Odin Teatret Julia Varley em 2007, que nos foi enviada por e-mail por Julia Varley em 27 de dezembro de 2007.

LEÓN JACOMINO, Fernando. Confieso, ante todo, no ser devoto. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 9, maio-agosto 2002.

MARTÍNEZ TABARES, Vivian. Los mitos y las huellas del Odin. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 5-6, maio-agosto 2002.

MASGRAU, Lluís. Introducción: Las peripecias del sentido o la ruta de los pajaros. Huitième partie. El Odin Teatret y Latinoamérica: Las dos orillas del río. **Mascara**, México, año 4, n. 19-20, p. 145-167, 1995.

MASGRAU, Lluís; DE SANCTIS, Arianna Berenice. Testimonios de l'Odin en Latinoamérica. **Memorias de Teatro**, Santiago de Cali, Revue du Festival de Cali, n. 9, p. 124-147, p. 136, maio/nov. 2011.

MELO, Abel Gonzalez. Hasta la victoria? Siempre? Teatro e paradosso a Cuba. **II Patalogo**, Milan, Ubulibri, n. 31, p. 326-332, 2008.

PINEDA, Roxana. Efecto mariposa. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 26-28, maio-agosto 2002.

PRADIER, Jean-Marie Pradier. Del cuerpo, a proposito del odin teatret. **Maldoror**. Revista de la ciudad de Montevideo, Montevideo, n. 10, août 1975, p. 33-35.

PRADIER, Jean-Marie Pradier. Del cuerpo, a proposito del odin teatret. **Maldoror**. Revista de la ciudad de Montevideo, Montevideo, n. 11, août 1976, p. 30-33.

PRADIER, Jean-Marie. De l'esthétique de la scène à l'éthique du réseau. **Theatre/Public**, Montreuil, n. 116, p. 69-75, 1994. (Conferência apresentada no 3º Congresso mundial de sociologia do teatro que ocorreu em Lisboa de 30 de outubro, em 2 de novembro de 1992).

ROSENTAL, Paul-André. Micro-Histoire. In: **ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. Dictionnaire de l'Encyclopædia Universalis**. Boulogne-Billancourt, 2018.



Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/micro-histoire/>>. Acesso em: 3 fev. 2018.

VALIÑO, Omar. El Odin se detuvo en La Habana. **Tablas**, La Havane, Casa editorial Tablas Alarcos, n. 2/02, v. LXVIII, p. 3-4, mai-août 2002.

VARLEY, Julia. Credere: presenza della memoria. Artigo enviado por e-mail pela atriz, em 29 de dezembro de 2007. (ainda não publicado)

VARLEY, Julia. **Pierres d'Eau**: Carnet d'une actrice de l'Odin Teatret. Montpellier: L'Entretemps, 2009.

VARLEY, Julia. **Pedras d'Água** – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Ed. Dulcina, 2010.

WATSON, Ian. Eugenio Barba: The latin american connection. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, Cambridge University Press, v. 5, n. 17, p. 67-72, fev. 1989.

WATSON, Ian. Third Theatre: a legacy of Independence. In: WATSON, Ian. **Towards a third theatre**. Eugenio Barba and the Odin Teatret. London: Routledge, 1993. P. 197-220.

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

Arianna Berenice De Sanctis é doutora em *Esthétique, Sciences et Technologies des Arts* na *Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis*. Desde 2016 é professora no Departamento de cinema e teatro da *Université Paul Valéry Montpellier 3*. Ela também colabora com o departamento de estudos romanos da *Universität Stuttgart* e com a seção francesa da *Pädagogische Hochschule* de Karlsruhe (Alemanha).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1541-2556>

E-mail: ab.desanctis@gmail.com

Este texto inédito, traduzido por André Mubarak, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

Recebido em 13 de março de 2019

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>>.