

# Todo mundo morre no final



Crítica de Ur-Hamlet, performance do Odin Teatret

HUMBERTO GIANCRISTOFARO · JANEIRO DE 2010

---

De Wrocław, Polônia

Na pequena cidade de Wrocław, no interior da Polônia, aconteceu o Festival Internacional de Teatro *The World As A Place Of Truth* organizado pelo *The Grotowski Institute*. Durante todo o mês de junho grandes nomes do teatro contemporâneo intercambiaram seus trabalhos para uma plateia quase toda formada pelos próprios atores que se apresentavam no festival. A primeira semana foi dedicada a Eugenio Barba e seu último trabalho: *Ur-Hamlet*.

A peça foi montada no pátio da antiga arcádia da cidade que guarda a arquitetura de um pequeno forte com enormes portões de madeira e paredes de tijolos. Utilizando diferentes estilos de teatro ritual, Barba monta de fato um ambiente que invoca o clima de uma cerimônia. A peça foge da representatividade e do conceito textocêntrico, falando diretamente ao centro dos sentidos, ao sistema nervoso. Os espectadores participam desse ritual antropológico.

O prólogo foi preparado pelo grupo Gambuh Desa Batuan e conta toda a história numa versão acelerada, bem-humorada e caricata de Hamlet que ajuda a refrescar a memória sobre a trama. Em seguida, na primeira cena, Saxo, um monge da Idade das Trevas, evoca em latim a história de Hamlet – Saxo Grammaticus é o possível criador da primeira versão da história de Hamlet. Na cena, ele desenterra os ossos do príncipe e é através da manipulação desse esqueleto que as ações da peça vão surgindo. A presença de Saxo acontece em uma dimensão paralela aos universos que são criados no palco. Tal como um bruxo, ele parece flutuar sobre as cenas e por vezes materializa sua presença, jogando com os personagens, alimentando as memórias e criando linhas que entrelaçam os elementos, conferindo intensidades particulares a eles. Porém, Saxo não é um titereiro, ele dá vida aos espectros, os manipula ao contar sua história, mas também tem que se defender de ímpetos violentos dos coadjuvantes que têm fome de vir à cena, têm fome de encarnar – tal como Ulisses nas bordas do Hades teve que defender o sangue da ovelha negra destinado a alimentar apenas a memória de Aquiles dos outros fantasmas. Saxo deve defender dos outros personagens o portal aberto por ele, não pode deixar que Fengi, tio de Hamlet, alcance a vivacidade de sua memória e fuja de controle afirmando seu poder despota. É apenas através da memória de Hamlet que toda trama vem à tona.

Orvedil, Rei de Jutland, pai de Hamlet, e seu irmão Fengi são interpretados no estilo de uma arcaica dança-teatro da corte Hindo-Javanesa chamada Gambuh. Toda a pompa destes movimentos remete ao universo da realeza e aos jogos de interesses que fundam esta casta. Os temas inveja e traição são uma constante nas peças da tradição Gambuh que está quase extinta. Para tanto, a discórdia entre os irmãos pode ser vista nos detalhes de todo movimento corporal e nos ritos em kawi, uma língua morta balinesa tradicional deste teatro.

Na segunda cena, um sorrateiro mendigo desprovido de sua personalidade e sua razão, tamanha sua miséria, vaga sem rumo, sem lei e sem ordem pelo palco-terreiro. Convocado pelos tambores e cantos em iorubá, pela rememoração do fratricídio, e sob efeito de Saxo, ele promove a dança dos orixás e recebe o espírito de Hamlet. Logo após esse bloco, Hamlet inicia seu plano de vingança e durante as três próximas cenas mantém sua fraudulenta loucura. Ele não pode ser julgado, já que a insanidade o desloca para além da ordem de justiça dos homens. Por hora ele está protegido em uma brecha da moral, em um mundo paralelo ao sistema de julgamento e pode tramocar o seu plano sem ser atormentado.

O castelo é invadido por estrangeiros de terras distantes, são 43 atores que procuram trazer o assombro do desconhecido. Eles fazem barulhos atrás da platéia batendo nas janelas e portões, fazendo ruídos e surgindo por debaixo da arquibancada como seres sorrateiros. Eles invocam o desconforto e o temor que o ser humano sente com relação a tudo que é estranho e de fora da sua verdade. Barba, numa palestra conferida ano passado no Instituto de Cultura Italiana no Rio de Janeiro, já havia mencionado que o seu objetivo com esse artifício de por muitas pessoas, cada uma delas vinda de uma nacionalidade diferente, formando um grupo tão disforme e surgindo de lugares tão inesperados, tinha o mesmo efeito de espanto que a presença do espectro trazia na versão shakespeariana. Mas, como atualmente ninguém seria assustado pela presença de um fantasma no palco, ele preferiu trazer outros medos à tona para ocasionar o momento de ruptura na sua peça.

Os estrangeiros correm para o castelo para fugir da praga e ao mesmo tempo a carregam para dentro: são uma dupla ameaça. Na peça a praga é interpretada em movimentos do teatro Nô, o performer, com a precisão cirúrgica de sua espada samurai, consegue ceifar pela raiz mais profunda a vida apodrecida pela corrupção. A praga dizima todos dentro do castelo. A delicadeza da morte aquietou todos os ânimos e transforma o ambiente em um deserto com montanhas de corpos – que são removidos aos poucos por um pequeno trator. Com a morte do que é velho, surge a oportunidade para o novo momento. Um momento onde o novo não é uma ameaça, mas uma realidade que se impõe como condição de vida. É Hamlet que, depois de obter sua sanguinolenta vingança, em meio aos cadáveres, traz as leis da nova ordem para Jutland.

Eugenio Barba transforma a vontade de dominação de Fengi em potência do falso de Hamlet. É nesse interstício onde o velho sistema fica confuso e desorientado que é possível golpeá-lo de vez. É assim que Barba cria um plano de imanência, a nova ordem, no qual a vida é afirmada como centro da questão. Barba expõe uma apaixonada e convulsiva concepção da vida. Para este Hamlet, a vida não carrega mais o peso da culpa e do pecado, ela deve ser vivida e não sofrida, o direito à vida não deve ser dado, mas estar implícito no mundo. A nova ordem não é um mandato, é a organização de desejos e forças em favor de Jutland, da nova sociedade, da sociedade do homem com a vida, na qual um está a favor do outro.

Para o resgate dessa ética atemporal, Barba escolheu o Hamlet de Saxo, Amlethus, o menos filosófico dos heróis, que luta pela manifestação da crueldade da vida. Aqui, o conceito crueldade exercida pelo personagem condiz com a descoberta da crueldade do homem. A crueldade só se tornou pejorativa e vilã em meio aos rebuscados códigos de etiqueta da moral e bons costumes do desenrolar da história. Este sistema sugerido pelo Hamlet de Saxo/Barba, muito distintamente, não está questionando o ser, como faz o Hamlet que tradicionalmente é lembrado nos dias de hoje. Este Hamlet aborda uma questão primordial, anterior à dúvida sobre o ser. Ele demonstra que

a vida não pode ser extirpada da carne e transferida para outro plano, ela é vivida no corpo e se torna existência a partir do corpo; único plano de existência – o que faz desaparecer a dúvida causada pela dualidade do ser ou não ser. Porém, o homem sofre afecções advindas de forças externas, que produzem oscilações em sua potência de agir, daí vem a necessidade da crueldade como um sistema para restringir esse constrangimento das relações exteriores. Com isso a honra em Saxo tem um preço alcançável, não é espiritualmente infinito, é paga pelo sangue, através do corpo. Os preceitos dessa crueldade dão ao homem sua amplitude real e deposita toda autonomia de suas ações em suas mãos.

A crueldade, trazida à tona em Ur-Hamlet, personifica e acirra as brutalidades subjacentes da vida para recriar a emoção da experiência. Tanto atores quanto espectadores parecem correr o perigo de se verem desnudados – o mesmo perigo que a praga trouxe para Jutland. A metamorfose oferecida por esse ritual expõe as entranhas dos participantes e todas as máscaras são postas à prova.

---

**Questão de Crítica**  
Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais

[www.questaodecritica.com.br](http://www.questaodecritica.com.br)  
[www.twitter.com/questaodcritica](https://www.twitter.com/questaodcritica)