

THEBES AT THE TIME OF YELLOW FEVER
E A ELABORAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DA IMAGEM DO
ODIN TEATRET

THEBES AT THE TIME OF YELLOW FEVER
AND THE ELABORATION OF A DRAMATURGY OF IMAGE FROM ODIN
TEATRET

Tatiana Mendes Horevicht

Juliana Capilé Rivera

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) – Cia Pessoal de Teatro

Maria Thereza de Oliveira Azevedo

Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT

Resumo: O artigo aborda os procedimentos observados pelas autoras durante os ensaios do espetáculo *Thebes at the time of yellow fever* (ODIN TEATRET, 2022), na elaboração de uma dramaturgia que se dá a partir das imagens cênicas. Esses procedimentos, utilizados por Eugenio Barba na elaboração do 80º espetáculo do grupo, geram imagens potentes, capazes de evocar no espectador associações e ativações cinestésicas em uma dramaturgia da imagem (SÁNCHEZ, 2002).

Palavras-chave: Dramaturgia da imagem; dramaturgia evocativa; Odin Teatret, Eugenio Barba, Thebes.

Abstract: The article addresses the procedures observed by the authors during rehearsals of the performance *Thebes at the time of yellow fever* (ODIN TEATRET, 2022), in the elaboration of a dramaturgy based on scenic images. These procedures, used by Eugenio Barba in the creation of the group's 80th performance, generate powerful images, capable of evoking kinesthetic associations and activations in the spectator in a dramaturgy of image (SÁNCHEZ, 2002).

Keywords: Image dramaturgy; evocative dramaturgy; Odin Teatret, Eugenio Barba, Thebes.

Recebido em: 29/03/2024

Aceito em: 10/05/2024

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 1, jan-jun 2024

Introdução

Ao longo de 60 anos de trabalho ininterrupto, o Odin Teatret tem sido um exemplo de resistência e resiliência no cenário das artes cênicas no contemporâneo. O grupo criou modelos de sobrevivência e de enfrentamento das adversidades para transpor fronteiras geográficas, culturais, comunicacionais e financeiras. É no equilíbrio entre cruzar essas fronteiras e criar soluções para problemas reais e práticos, sempre se reinventando, que a dinâmica do grupo reside. Assim, a superação das adversidades tem se apresentado, no decorrer da história do grupo, como um propulsor que os obriga a encontrar novos caminhos dentro da prática criativa e de convivência.

O diretor do grupo, Eugenio Barba, é um nome de relevância para o teatro contemporâneo na América Latina, Ásia e Europa, não só por seu trabalho como encenador, mas também pela extensa produção literária sua e de seus atores e atrizes.

Desde sua fundação em 1964 em Oslo na Noruega, o Odin Teatret tem percorrido um caminho em que a construção de imagens cênicas potentes tem sido a condutora de uma dramaturgia que transpassa barreiras linguísticas e culturais. As raízes dessa poética de Barba derivam tanto de sua experiência como assistente de direção de Jerzy Grotowski por três anos, no início dos anos de 1960, quanto da influência do teatro oriental, mais precisamente o *Kathakali*, que Barba presenciou em uma viagem à Índia em 1963. Além disso, o peso na construção de cenas imagéticas deriva, ainda, da necessidade do grupo em se fazer entender por espectadores de outros idiomas. A partir dessas necessidades e influências, Barba constrói seu próprio caminho como encenador criando procedimentos na elaboração de uma dramaturgia da imagem desde o primeiro espetáculo do grupo, *Ornotofilenes* (1964).

Quando, em 1966, o Odin Teatret migra da Noruega para a pequena cidade de Holstebro, na Dinamarca, recebe do município uma antiga fazenda para sede do grupo e uma pequena quantia mensal, para assim se tornar o grupo de teatro da cidade. Com o passar dos anos, a pequena fazenda se transformou em um ponto de referência para pesquisadores e fazedores de teatro de todo o mundo, que se aproximavam a partir das ações desenvolvidas, como: seminários internacionais, encontros para trocas e formação, festivais, intercâmbios, coproduções, além da criação de espetáculos. Essas ações, características de um teatro laboratório, deram origem ao Nordisk Teaterlaboratorium

(NTL), instituição que abrange, além do grupo, várias atividades de produção, pesquisa e arquivo.

Em 2022, o Odin Teatret estreou *Thebes at the time of yellow fever*, uma montagem que iniciou em 2018 e que marca uma mudança profunda na história do grupo. Presenciamos esse momento acompanhando os ensaios durante seis meses até sua estreia em setembro, juntamente com um grupo de artistas pesquisadores de diferentes nacionalidades, aceitos na sala de ensaio como “assistentes”. No processo de montagem de *Thebes*, Barba contou com o olhar dos “assistentes” na contribuição com suas impressões sobre o que as imagens causavam, assim como na busca de soluções.

Após a estreia de *Thebes*, o Odin Teatret deixa sua sede histórica em Holstebro, perdendo o financiamento público e alguns integrantes, resultado da destituição do grupo junto ao NTL, instituição que haviam criado anos atrás. Esse foi um processo que ocorreu durante os anos de ensaio do espetáculo e que exigiu, mais uma vez, a resiliência e superação das adversidades, funcionando como ferramenta propositiva na poética de Barba, para a organização do que seria a última obra com a formação de integrantes que tanto caracterizou o grupo.

Sobre a dramaturgia da imagem e a dramaturgia evocativa

A construção de uma dramaturgia que está estreitamente ligada à imagem reside na gênese do Odin Teatret e faz parte da poética de Eugenio Barba. É possível verificar a intensidade com que Barba utiliza as imagens, tanto na sua produção literária, quanto na sua produção cênica através da escolha da linguagem que emprega em seus livros e em seus espetáculos. Para ele, as imagens surgem na “zona tórrida da lembrança que é a dramaturgia evocativa” (BARBA, 2010, p. 238). Em seu livro *Queimar a Casa* (2010), Barba nos dá um exemplo de como uma experiência particular, uma memória imagética de sua viagem de trem pela Transiberiana, é utilizada na sua produção cênica.

Nem todas essas imagens estão confinadas no trem que avança na estepe siberiana. Algumas se estendem num espetáculo meu, *Mythos*, preparado quinze anos depois. A um certo ponto, uma porção de mãos decepadas - mãos de madeira que parecem ser de pedra e osso - invadia o espaço do espetáculo, como seixos e restos da História. Essas mãos decepadas vinham da Transiberiana. (BARBA, 2010, p. 237)

A imagem de “mãos decepadas” estão também presentes em outros espetáculos do Odin, mas em cada encenação ganha um significado diferente. Se em *Mythos* a imagem remetia a ex-votos, em *O Evangelho de Oxyrhincus* era um “sinal de prepotência” (BARBA, 2010, p. 237). Como essa, outras imagens são recorrentes nas produções do Odin, sendo a reutilização de materiais, imagens e temas, que aparecem sempre de maneira e propósitos diferentes, um dos procedimentos de Barba. Alguns outros procedimentos ou pistas seguidas pelo encenador no processo de montagem são: os princípios que retornam, a equivalência, a edição e montagem, os nós, a subversão e o anacronismo na ordem das cenas. Barba se utiliza desses e outros procedimentos, conforme a necessidade real e prática que surge durante o processo dos ensaios, para a construção de imagens cênicas contedoras de uma dramaturgia.

O professor e crítico José Sánchez, em seu livro *Dramaturgias de la Imagen* (2002), cita o trabalho realizado por Barba junto ao Odin Teatret e como “o trabalho dramaturgico está subordinado ao trabalho do ator centrado na exploração das possibilidades psicofísicas” (SÁNCHEZ, 2002, p. 140). Para Barba, é no trabalho corporal realizado por cada atriz/ator que acontece uma “linguagem de reações” (BARBA, 2010, p. 182) onde “as tensões e as modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador” (BARBA, 2010, p. 57). Sobre o trabalho de Barba, Sánchez comenta que:

Trata-se de desenvolver uma linguagem de experiência, que é uma linguagem além das palavras e das imagens, cuja aspiração básica é promover momentos de silêncio em que ocorra a comunicação imediata. (SÁNCHEZ, 2002, p. 140)

Durante os ensaios de *Thebes*, Barba falava em “construir imagens para o espectador”. As ações realizadas pelos atores buscavam a criação de imagens capazes de sugerir ao espectador uma dramaturgia. Essas imagens, criadas a partir do corpo do elenco em cena, eram minuciosamente trabalhadas para serem executadas de forma clara, a fim de que o espectador pudesse criar uma relação com elas, uma dramaturgia particular. Aqui, não é a palavra que comporta a dramaturgia, mas sim, a construção de um conjunto de imagens, conectadas a partir do trabalho de edição e montagem realizado pelo encenador durante os ensaios.

Quando todos os materiais estão criados, uma segunda fase se inicia: o trabalho de criar as conexões. É nesse momento, explica o encenador durante os ensaios de *Thebes*,

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 1, jan-jun 2024

que o espetáculo “começa a ganhar vida”. Barba trabalhava diariamente sobre a estrutura integral do espetáculo, com passadas completas, vendo e revendo as diversas possibilidades dramáticas que surgiam a partir das imagens criadas pelo elenco, que se desdobravam em outras novas imagens, resultantes do trabalho realizado em cena.

Essa “operação técnica inerente à trama e ao crescimento de um espetáculo e de seus vários componentes” (BARBA, 2010, p. 38) é onde reside a dramaturgia para o encenador. Esta não se desenvolve como um fio narrativo seguindo uma cronologia, mas a partir do agenciamento entre os elementos em cena. Para Barba, a dramaturgia é estratificada em níveis de organização “numa concatenação e numa simultaneidade de diferentes núcleos de ações e episódios” (BARBA, 2010, p. 39). Sobre esses níveis de organização, Barba designa como: dramaturgia orgânica ou dinâmica, dramaturgia narrativa e dramaturgia evocativa. Sobre a dramaturgia evocativa Barba escreve: “é essa dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário e recôndito do espetáculo, específico para cada espectador” (BARBA, 2010, p. 40).

Assim, podemos entender que a dramaturgia evocativa só se realizará no ato da performance, em presença do público. Para essa dramaturgia, Barba também utiliza o termo “dramaturgia do espectador”, que para ele serve para o lembrar de seu esforço principal que é “criar um espetáculo que pudesse assumir um sentido compartilhado e, ao mesmo tempo, que pudesse sussurrar uma diferente confiança para cada um dos espectadores” (BARBA, 2010, p. 43).

Sobre *Thebes at the time of yellow fever*

Depois de muitos anos trabalhando com o tema da guerra em suas peças, o Odin Teatret decide em seu 80º espetáculo trabalhar sobre o tema do amor. A montagem de *Thebes at the time of yellow fever* inicia em 2018 tendo como um dos disparadores: “uma história de amor com final feliz”; segundo Barba “a história mais difícil de ser contada, já que são raríssimas as histórias de amor com finais felizes” (BARBA *in*: ODIN TEATRET, 2022). Adicionado a esse, há o tema das “línguas mortas ou moribundas”, idiomas que morrem por falta de falantes: “quantas coisas morrem quando um idioma deixa de ser falado?”, Barba pergunta a seus “assistentes” durante os ensaios.

A esses disparadores iniciais, o crítico e professor George Banu chama de pré-imagem, ou seja, uma imagem inicial, preexistente à criação, formulada pelo artista. Para Banu “embora a maioria dos realizadores de hoje concordem em refutar um projeto previamente concebido como ponto de partida, admitem, no entanto, a existência de uma ‘pré-imagem’ incerta e fecunda...” (BANU, 2005, p. 14). Assim, a pré-imagem, que em *Thebes* pode ser conhecida pelos disparadores “uma história de amor com final feliz” e “as línguas mortas”, se apresenta como uma base inicial do processo de encenação, um disparador para a formulação de novas imagens.

Esses dois pontos de partida da criação foram, no decorrer do processo dos ensaios, passando para um segundo plano, servindo ao final como base de sedimentação do que viria a ser o produto final. A essa base, Barba chama de “ruínas” das quais se ergue sempre uma nova criação. Essa construção acontece com a reutilização dos materiais já existentes e a adição de novos, que vão se integrando a partir do caminho de criação já percorrido. Assim, as “ruínas”, como cita Barba, deixam rastros no espetáculo. No programa de *Thebes*, o encenador escreve sobre o processo, “assim a história de amor desaparece definitivamente. Deixa um rastro profundo: a ausência fortemente presente de um ente querido” (BARBA *in*: ODIN TEATRET, 2022, p. 07).

É também no programa da peça que Barba comenta sobre a adoção da trilogia tebana como contexto narrativo. Ele cita um retorno ao tema da saga da família de Édipo, os Labdácias, iniciado em seu primeiro projeto de encenação, para a prova de admissão na Escola de Teatro em Varsóvia, na Polônia, em 1961. Ao longo dos anos, Barba revisitou a trilogia tebana em vários espetáculos junto ao Odin Teatret, entre eles: *El Romancero de Edipo* (1983), *The Gospel According to Oxyrhincus* (1986), *Mythos* (1998), além da incorporação de vários personagens da trilogia, como Édipo, Creonte e Antígona, espalhados em diversas obras do grupo. Para Barba, os personagens dos mitos gregos transmitem ação e energia de uma maneira peculiar, pois são conscientes da realidade do Mal. Em suas palavras, sua “ferocidade não é vil. Seus sofrimentos não são tristeza. Sua arrogância não é apenas uma sede de poder ou de vingança. Eles não acreditam; eles são conscientes” (BARBA *in*: ODIN TEATRET, 2022, p. 09).

De acordo com a sinopse, *Thebes* se passa logo depois da última batalha que vitimou os dois filhos de Édipo, Etéocles e Polinice, e Creonte está no poder.

É o dia seguinte à última batalha. A guerra entre os dois filhos de Édipo para o domínio de Tebas acabou. A rebelde Antígona foi punida por profanar a lei da cidade. As famílias enterram seus mortos. O fantasma de Édipo vagueia entre os cadáveres. Creonte e Tirésias conspiram pela paz. A Esfinge e a praga estão à espreita. Para todos nós é primavera, época de nos apaixonarmos. O futuro é um frenesi de sol e ouro: uma febre amarela. (ODIN TEATRET, 2022)

A história dos Labdácias aparece como um “contexto narrativo” (BARBA, 2010, p. 168) onde os personagens e suas trajetórias vão colaborar na construção da dramaturgia narrativa que servirá de base para trabalhar elementos que remetem a outras histórias, mais contemporâneas.

Thebes contém doze cenas, sendo elas: 01) Ritual de Purificação; 02) O espírito de Édipo caminha no campo de batalha onde seus dois filhos-irmãos mataram um ao outro; 03) Aglália, uma mãe louca, acredita ser Antígona; 04) O espírito de Édipo revela para Tirésias o sentido do destino humano; 05) Tirésias explica à Creonte: os habitantes de Tebas comem carne humana; 06) A louca Aglália afirma: todos têm o direito de um lugar em vida; 07) Antígona se torna mito; 08) A Esfinge evoca a saga da família de Édipo; 09) O enterro de Polinice; 10) A febre amarela acontece; 11) Édipo resolve o enigma da Esfinge; 12) Sete vezes Tebas será destruída e sete vezes mais uma, Tebas se erguerá novamente.

Essa divisão, descrita no programa do espetáculo, serve como uma linha narrativa, fornecendo o tema de cada cena, mas não apresenta uma história linear. Funciona como um guia para o espectador sobre os personagens e suas ações, visto que a performance é falada em grego antigo, com algumas poucas frases falada em inglês ou um idioma local.

Para Barba, “cada língua tem uma natureza sonora própria e ocupa um lugar no imaginário do espectador” (BARBA, 2010, p. 80). Assim, a escolha por um ou outro idioma ou dialeto não está subordinada a sua compreensão por parte do espectador, mas a sua capacidade de provocar reações. Desse modo, o texto dramaturgico em *Thebes* se apresenta como mais um elemento a ser manipulado e agenciado a partir da necessidade criada em cena, sendo essa uma das características de uma dramaturgia da imagem, como explica Sánchez, em que há a “superação da palavra pela ressonância, da escrita pela partitura e do drama na composição” (SÁNCHEZ, 2002, p. 61). Também essas características, citadas por Sánchez, estão presentes em *Thebes* e na poética de Barba, sendo este “um teatro corporal, ao mesmo tempo eminentemente sensível, baseado na

imagem, na presença, na comunicação direta com o espectador” (SÁNCHEZ, 2002, p. 272).

Em *Thebes*, a disposição espacial da cena e do elenco cria uma proximidade e uma relação entre espectador e cena. Essa comunicação direta se dá pela utilização do “espaço-rio”, característico nas montagens do Odin Teatret. Essa configuração espacial corresponde a um “corredor reto ou oval, com 10-12 metros de comprimento e 4-6 metros de largura, entre duas margens de espectadores” (BARBA, 2010, p. 87). As cenas ocorrem em toda a extensão do espaço, por vezes iniciando em uma extremidade e acabando em outra. Os espectadores, sentados frente a frente nas margens desse espaço, podem acompanhar a cena ou imagem que mais interesse no seu campo de visão, incluindo o outro espectador, sentado à sua frente.

A utilização da trilogia tebana como contexto narrativo é a base para a criação de uma complexa dramaturgia, elaborada a partir da intrincada tessitura de imagens cênicas, onde as “mudanças abruptas na expressão física e vocal, alternância constante do lírico e do grotesco” (SÁNCHEZ, 2002, p. 139), constituem uma dramaturgia a partir de imagens.

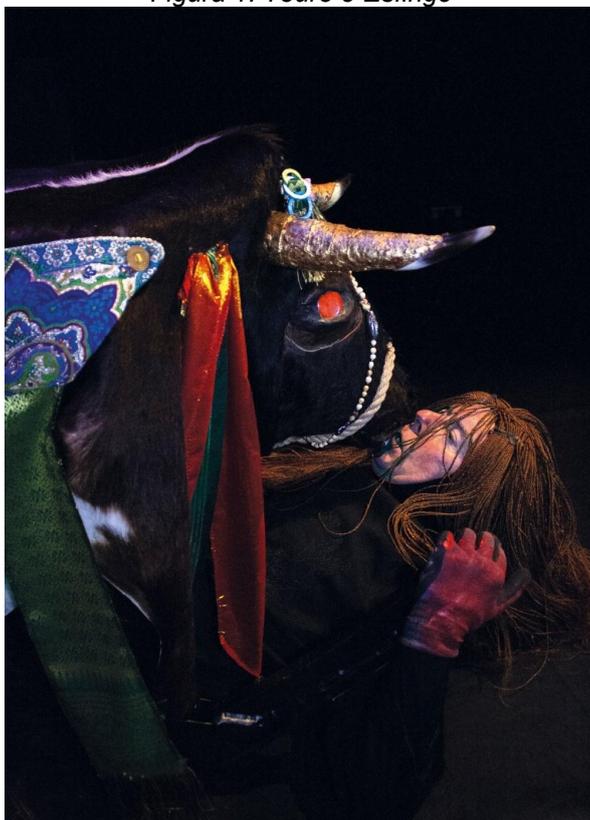
Uma dramaturgia de imagens em *Thebes at the time of yellow fever*

A dramaturgia a partir de imagens presente em *Thebes* se dá por uma lógica orgânica, ou seja, seguindo um desdobramento de uma imagem que leva a outra imagem. Esses desdobramentos se dão a partir dos procedimentos utilizados pelo encenador, como os princípios da oposição, as partituras cênicas e subpartituras, a equivalência, o ritmo, o *sats*, entre outros. Mas sobretudo, Barba trabalha sobre ações concretas. Durante os ensaios, Barba fala aos assistentes: “as conexões que fazemos como diretores não ajudam. Existe uma desconexão entre cena e o que pensamos sobre ela. A conexão deve ser feita pelo espectador, através das imagens”. Para o encenador, “a tarefa mais difícil do diretor não consiste em resolver, mas em construir problemas para si mesmo, para os atores e para os espectadores” (BARBA, 2006, p. 107).

É na tensão entre espectador e as imagens cênicas que reside a força dramática de *Thebes*. Uma tensão presente entre o que é reconhecível e o estranhamento de elementos, que desperta no espectador uma atitude decifratória, uma conexão, uma ativação cinestésica.

Um desses elementos presentes no espetáculo é o objeto de cena “Touro”. Esse elemento aparece como símbolo de poder, político e religioso, ligado à Esfinge, personagem de Donald Kitt. Tem uma estrutura de madeira, com pés que se assemelham a uma cadeira de balanço, o que garante movimento, e a cabeça de um touro.

Figura 1: Touro e Esfinge



Fonte: Rina Skeel

O arquétipo do touro está presente em inúmeras culturas desde os tempos antigos. Relacionado ao vigor e a virilidade, a imagem suscita diferentes conexões ao espectador. A figura do touro aparece na mitologia grega, na história do rei Minos. Este devia sacrificar o boi Ápis ao deus do mar Poseidon e não o fez. Poseidon o amaldiçoou e fez com que sua esposa, a rainha Parsífae, se apaixonasse por Ápis, gerando com ele um filho metade humano, metade touro, o Minotauro, condenado a morar em um labirinto. Todo ano, o reino fornecia jovens para serem sacrificados ao Minotauro no labirinto, até Teseu conseguir entrar, com a ajuda de Ariadne, matar o Minotauro e sair. A história do Minotauro não faz parte de *Thebes*, mas a presença do objeto “Touro” evoca a lembrança também desse mito.

No espetáculo, o “Touro” está associado à Esfinge, o ser mitológico que trazia morte e destruição à Tebas, devorando seus habitantes. É o símbolo do poder, da destruição e da lei presentes em cena. É embaixo de sua estrutura que a Esfinge (Donald Kitt), escuta Creonte (Kai Bredholt) e Tirésias (Julia Varley). É sobre ele que Tirésias deposita os lençóis “ensanguentados”, símbolo dos mortos e sacrificados na contenda entre os filhos de Édipo. É em pé sobre o “Touro” que Creonte balança e suspira enquanto carrega nos braços um dos lençóis com marcas de sangue.

Figura 2: Creonte sobre o Touro



Fonte: Rina Skeel

No decorrer da performance, a presença do “Touro” suscita diversas conexões imagéticas e associações mentais, a serem realizadas pelos espectadores.

Creonte e o Touro

É na cena 07, cujo título é “*Antígona se torna mito*”, uma das interações entre Creonte e o Touro, em que a imagem criada em cena é aberta a inúmeras “leituras”.

A cena inicia com Tirésias carregando a tela *A Madona*, de Edvard Munch, representando Antígona, a rebelde filha de Édipo que desacatou a lei de Tebas ao enterrar

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 15 n. 1, jan-jun 2024

seu irmão Polinice. Ao mesmo tempo, Édipo (Iben Rasmussen) entra em cena carregando seu cajado sobre os ombros, lembrando um crucificado, passa por Antígona e para ao lado da Esfinge. Também em cena, Creonte está ajoelhado, com o “Touro” sob suas costas, enquanto canta melancolicamente uma canção. Sob um dos pés do Touro, uma faca fincada ao chão, sustenta o objeto. Tirésias deposita a tela *A Madona* ao chão, quase aos pés de Édipo e a Esfinge. Do outro lado do espaço-rio, Creonte se levanta e, ainda cantando, inicia seu percurso até a imagem de Antígona, deixando como rastro uma corda dourada. Ajoelha-se perto da tela, tira do casaco um bloco vermelho, ao qual, delicadamente e, ao mesmo tempo, vigorosamente, coloca sobre a boca da imagem *A Madona*. Nesse momento, a cena fica em silêncio. Creonte puxa a corda dourada que amarrava a faca, fazendo o “Touro” balançar, como se acenando positivamente para a ação de Creonte. Enrolando a corda entre os pulsos, segura a faca nas mãos, beija a lâmina e depois crava no bloco vermelho sobre a boca da imagem. Nesse momento, como que tomado por um horror, Creonte se levanta com as mãos atadas à corda, late e corre para fora da cena.

É nos detalhes e na precisão das ações dos atores que reside a dramaturgia das imagens. Nessa cena, a movimentação, os sons, os silêncios e as disposições dos elementos em cena, criam um todo dramático. Uma das leituras possíveis para a cena, para além da história de Antígona, é a uma referência ao feminicídio. A associação do touro com a virilidade masculina aqui também pode ser entendida como o poder patriarcal, representado por Creonte, que está sob a proteção direta do Touro. Além de fornecer uma posição uma leitura sobre o patriarcado, apresenta o “Touro”, objeto ligado à Esfinge, como cúmplice da morte de Antígona.

Decifra-me ou te devoro

O agenciamento entre elementos heterogêneos é uma estratégia de criar cenas, assim como a manipulação das dramaturgias narrativa e orgânica. Quando Barba trabalhou com Rasmussen para a cena 11, intitulada *Édipo resolve o enigma da Esfinge*, pediu que a atriz transformasse a resposta que Édipo dá ao enigma da Esfinge, em uma partitura. De acordo com a narrativa, a Esfinge que aterroriza a cidade de Tebas desafia

quem conseguir decifrar seu enigma: qual animal que, de dia, anda de quatro patas, de tarde, de duas, e, à noite, de três? Édipo responde: *Antropos*, isto é, o ser humano.

Para a cena, Rasmussen criou uma partitura em que as imagens corporais apresentavam uma equivalência entre a pergunta da Esfinge e a resposta de Édipo. Inicia quando Édipo retira dos ombros o lençol “ensanguentado” que o cobria como um manto e o solta ao chão. Assim que o lençol encosta no chão, o corpo da atriz se contorce e, lentamente, vai ao chão em quatro apoios. Sua voz também muda completamente e passa a soltar risinhos entre a melodia. No chão, Rasmussen vai para frente e para trás agilmente, como uma criança engatinhando. Aos poucos se ergue até ficar altiva e forte, na postura de um guerreiro. Sua voz também aumenta de volume e atinge o ponto máximo, agora cantando vigorosamente. Em seguida, ela alcança o cajado do chão e se apoia para continuar de pé, quando a canção também esmorece e se torna tênue. São as três idades do ser humano: infância, idade adulta e velhice. Diante da Esfinge, Édipo responde: *Antropos*. Nesse momento, a Esfinge, sentada dentro de uma cabana construída com pedaços de madeira, se contorce para traz, destruindo a cabana de madeira, que cai ao chão fazendo um barulho ensurdecido.

Essa imagem de destruição, apresentada de maneira diferente ao longo da performance, materializa a frase inicial do espetáculo: “sete vezes sete Tebas será destruída” (ODIN TEATRET, 2022).

Por várias vezes, os elementos se repetem, como um eco do que já foi dito. Um eco do tempo, dos corpos envelhecidos, um eco de uma história tantas vezes contada, um eco do que é reverberado em quem assiste.

Na sua condução, Barba organiza os materiais seguindo uma lógica própria, que nasce da tensão entre as imagens cênicas, procedimento que se assemelha a uma composição para orquestra, metáfora que o próprio Barba utiliza para exemplificar os “níveis” da dramaturgia.

Um dos níveis é o agenciamento espacial, onde o encenador distribui no espaço as cenas de modo a compor um gráfico de intensidades: uma cena forte é seguida de uma cena suave; pequenos sons e ruídos constantes em baixo volume acompanham os deslocamentos; uma cena contemplativa possui sempre uma música também longa e melódica; procura explorar os níveis alto, médio e baixo e, se uma cena ocorreu no chão, é

muito provável que a próxima será no nível médio e alto; utiliza sempre as lateralidades do espaço, oferecendo a cena para todos os ângulos; e assim por diante.

Dessa forma, Barba utiliza os materiais criados pelo elenco, “recortando e colando” para compor uma dramaturgia da imagem. Constantemente altera a direção de um movimento: se é feito de pé, pede para o ator realizar a mesma ação em cima do touro; se a ação está parada, pede para a atriz executar a mesma partitura durante um deslocamento; se o texto é narrado, pede para o ator cantar uma melodia enquanto fala. Assim, o encenador distribui os fragmentos dos materiais como um mosaico ao longo do espaço, cuidando para preencher o espaço cênico e manter a atenção do espectador e elaborar a dramaturgia evocativa da obra.

Esses procedimentos na poética de Barba agem “diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 66), através da tessitura criada pelo trabalho das ações no espetáculo. A trama elaborada está diretamente ligada à precisão com que as ações são executadas e a menor variação pode ser notada pela percepção de quem assiste.

Considerações finais

A experiência de acompanhar os procedimentos de Barba na montagem de *Thebes at the time of yellow fever* como “assistentes”, estando na sala de ensaio, esse reduto íntimo de criação, nos possibilitou vivenciar diariamente o trabalho árduo em busca da criação de imagens cênicas capazes de ativações e percepções no espectador. Presenciar a prática de criação do Odin Teatret, e como o grupo consegue trazer para a cena a sua vivência de 60 anos de trabalho, de onde advém boa parte de suas estratégias e procedimentos de construção de cenas, nos mostrou o quão complexos são os processos que tecem suas montagens.

A prática da criação de partituras, que se inserem como escritura em cena, as imagens criadas a partir da ação das atrizes/atores, a manipulação de objetos e elementos, constitui a potência de uma dramaturgia baseada na imagem. Uma dramaturgia que acontece no tensionamento entre os elementos, no espaço cênico e no ato da performance, entre espectador e imagem cênica.

Observamos, a partir de *Thebes*, que Barba tece sua dramaturgia utilizando, sobretudo, imagens criadas a partir de materiais simples, produzidas em cena pelo trabalho da atriz/ator.

O resultado é um espetáculo ao qual assistimos em dois níveis diferentes: em um, estamos presentes e somos surpreendidos a cada gesto, cada movimento, cada som; em outro, estamos dentro de nós mesmos, sendo levados pelas evocações que sopram nossa memória e imaginação.

Referências

- BANU, Georges. **Les Répétitions**. De Stanislavski à aujourd'hui. Arles: Actes Sud, 2005.
- BARBA, Eugenio. **Terra de Cinzas e Diamantes**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.
- BARBA, Eugenio. **Queimar a Casa: origens de um diretor**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- BARBA, Eugenio. **Um amuleto feito de memória: significado dos exercícios na dramaturgia**. Revista do LUME, v. 1 n. 1 (2012). Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/165>. Extraído em: 12/08/2020.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.
- ODIN TEATRET. **Thebes at the time of yellow fever**. Programa: edição Odin Teatret, 2022.
- SÁNCHEZ, José A. **Dramaturgias de la Imagen**. 3ª edição. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.
- TURNER, Jane; CAMPBELL, Patrick. **A Poetics of Third Theatre: Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action**. Abingdon: Routledge, 2021.
- THEBES AT THE TIME OF YELLOW FEVER. Direção: Eugenio Barba. Holstebro: Odin Teatret, 2022. Teatro. (64 min.)