

papéis

jornada de estudos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - UFOP

COORDENAÇÃO

Prof. Dr. Ernesto Gomes Valença

VICE-COORDENAÇÃO

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - UFMG

COORDENAÇÃO

Prof.^a Dr.^a Mônica Medeiros Ribeiro

VICE-COORDENAÇÃO

Prof. Dr. Maurício Silva Gino

PAPEIS: JORNADA DE ESTUDOS

CORPO EDITORIAL

Prof. Dr. Éden Peretta (UFOP)

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel (UFOP)

Prof. Dr. Roberto Bethônico (UFMG)

Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues (UFU)

ORGANIZAÇÃO

Prof.^a Dr.^a Daisy Leite Turrer (UFMG)

Prof.^a Dr.^a Neide das Graças de Souza Bortolini (UFOP)

Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maia Maciel (UFOP)

REVISÃO

Ciro Mendes

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Rubens Rangel Silva

DIAGRAMAÇÃO

Gabriela Sá

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

R. Diogo de Vasconcelos, 122

Pilar - Ouro Preto

Minas Gerais

CEP 35400-000

Fone: +55 (31) 3559-1189

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Av. Antônio Carlos, 6627

Pampulha - Belo Horizonte

Minas Gerais

CEP 31270-901

Fone: +55 (31) 3409 5000



Universidade Federal
de Ouro Preto



papéis

jornada de estudos

organizadores

Daisy Turrer (UFMG)
Neide Bortolini (UFOP)
Paulo Maciel (UFOP)

**OURO PRETO
2018**

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO

Papéis: jornada de estudos / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP e Programa de Pós-Graduação em Artes - UFMG. v. 2 (2018). - Ouro Preto: PPGAC-UFOP; PPG/Artes- UFMG, 2018.

v2. : il. color. : 14,8 x 21,0 cm

Em 2018 esta publicação consta de duas partes: a e b.

Anual: v.1 (2017); v.2, pt.a (2018); v.2, pt.b (2018)

ISSN: 2527-0036 (v.2a, v.2b)

1. Artes cênicas - Periódicos. I. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas – UFOP. II. Programa de Pós-Graduação em Artes – UFMG. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Universidade Federal de Minas Gerais.

CDU: 792(05)

Catalogação: www.sisbin.ufop.br

SUMÁRIO

07 __ Apresentação

09 __ O ensino/aprendizagem em Arte e a ausência: esboços

Ana Luíza Emerich Magalhães | UFMG

17 __ Imagens literárias: Influências simbolistas na obra de Roberto Gomes

Dalila David Xavier | UFOP

23 __ Ondas paradas de probabilidade: do silêncio

Luisa Godoy | UFMG

29 __ O tempo passa, a grisalha fica

Mariah Boelsums | UFMG

35 __ Ideias e movimentos de corpos na prática da dança contato improvisação

Panmella Kelen Ribeiro Costa | UFOP

43 __ Exercício imagético em expectativa

Rafael Rodrigues Carvalho | UFOP

53 __ Coro, coros: a sobrevivência do Coro em *Antígona* de Jean Anouilh
(com estreia em 1944)

Raíssa Palma | UFOP

61 __ The Good Place

Ricardo Macêdo | UFMG

67 __ Dom Quixote - do teatro à literatura

Samir Antunes da Silva | UFOP

APRESENTAÇÃO

*P*apéis é uma publicação de cadernos de estudos oriundos dos grupos de pesquisa *Imagens no Vazio: escrita e teatralidades* e *Imagem. Escrita. Livro*. Os textos apresentados no volume 2 – composto de dois números – contemplam resultados das pesquisas de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP. Estes volumes reúnem os trabalhos apresentados na II Jornada de Estudos, em Ouro Preto, intitulada “Estação: notas em instância”, que aconteceu em junho e novembro de 2017. Ao reunir estes textos procuramos preservar seu caráter de estudos voltados à divulgação da produção artística e intelectual docente e discente dos grupos de pesquisas vinculados aos dois programas. O primeiro número do volume 2 privilegiou as poéticas visuais e o segundo número às teatralidades, relacionadas com a transitoriedade do tempo e a impermanência do espaço.

Agradecemos a todos que participaram desta jornada conosco e colaboraram nesta edição.

Daisy Turrer
Neide Bortoloni
Paulo Maciel

O ENSINO/APRENDIZAGEM EM ARTE E A AUSÊNCIA: ESBOÇOS

Ana Luiza Emerich Magalhães | UFMG

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa *Arte e Experiências Interartes na Educação*. É professora de Arte na Fundação Clóvis Salgado (FCS). Possui Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014).

RESUMO: Três imagens são apresentadas ao longo do texto: a primeira é uma cena de um ato cotidiano que pode ser observada tendo como referência a ausência/presença, tema tratado por Jean Luc-Nancy; a segunda é um sistema imaginado com base na noção de neutro, tema tratado por Maurice Blanchot; e a terceira é a materialização da coexistência de um movimento de resistência e de um movimento de compartilhamento. Essas três imagens se convergem e possibilitam pensar o ensino/aprendizagem em Arte enquanto troca e o material didático-pedagógico enquanto abertura.

PALAVRAS-CHAVE: Ausência, ensino/aprendizagem em Arte, material didático-pedagógico.

Compartilharei, ao longo desses esboços, três imagens, visões, sistemas. Construí essas imagens durante os trajetos que me foram propostos pela disciplina *Da imagem: campo de fora*.

A primeira dessas imagens surgiu quando vi uma moradora de rua varrendo um trecho da calçada. O meu primeiro impulso ao ver a cena foi pensar que, de alguma forma, a mulher estava varrendo sua própria casa. Porém, rapidamente percebi que essa era a história que eu havia criado com base na ação daquela mulher, e não a verdade. Fiquei me perguntando o que a mulher diria sobre a sua ação e constatei que é mais provável que o que ela dissesse se aproximasse mais da verdade sobre sua ação do que a história que inventei. Ainda assim, não seria a verdade, mesmo sendo uma história proferida pela boca de quem havia executado a ação, pois essa ação não estava mais acontecendo, já era passado. Se, em vez de dizer sobre a sua ação, a mulher tivesse escrito sobre ela, se afastaria mais ainda da verdade. Portanto, não falaríamos nunca do presente, não falaríamos nunca a verdade, pois a ação já era ausente.

Quando os deuses estão retirados, sua história não pode mais ser simplesmente verdadeira, nem sua verdade ser simplesmente contada. Nela falta a presença que atestaria a existência do que se conta ao mesmo tempo que a veracidade da palavra que conta (NANCY, 2016, p.30).

Assim, a narrativa e a verdade se separam e se unem por meio da ausência, como o dentro e o fora. Um só existe porque o outro existe, um só existe pelo que lhe falta e que está presente no outro, e os dois só existem porque estão separados.

Refletir sobre essa cena foi a forma que encontrei de me aproximar do texto *Um dia os deuses se retiram*, de Jean-Luc Nancy (2016). Outras leituras se seguiram a essa e me foram introduzidos outros conceitos, com os quais nunca havia tido contato. Foi quando me foi apresentado o *neutro*, de que trata Maurice Blanchot (TURRER, 2014).

Logo comecei a viajar na tentativa de tecer analogias que me ajudassem a entender o que era o *neutro*, e acabei tão perdida quanto o navegador inglês Donald Crowhurst, que se perdeu na narrativa que ele próprio inventou enquanto tentava dar a volta ao mundo (RODRIGUES FREITAS, 2016).

Procurando terra firme para me ancorar, segui o movimento de Cro-whurst e comecei a escrever. Formulei algumas linhas de dúvidas e as compartilhei, recebendo de volta mais perguntas.

Nesse vai e volta de perguntas, pensei ter vislumbrado a terra firme. E a visão era assim: havia uma rede de pescar composta por incontáveis entrelaçamentos. Esses entrelaçamentos eram o real, um objeto concreto, talvez. A disposição das linhas na rede formava inúmeras aberturas, que podiam ser uma poesia, um desenho, uma forma de expressão qualquer. Podiam ser, também, um olhar mais atento, uma percepção, uma sensibilidade.

E onde estava a imagem? A imagem podia estar no contato da rede com a água. Isso porque, quando a rede trazia consigo as aberturas, ela abria passagem para a fluidez do real, a fluidez da água. Assim, a imagem seria, ao mesmo tempo, o que passava pela abertura e o que se agarrava aos nós, o que se apegava ao objeto e o que se fazia pela sua ausência, como as duas versões do imaginário de Blanchot (1987).

Para ele, na primeira versão, a imagem é pensada como continuação do real, e sua função é evocar o objeto. Na segunda versão, a ausência do objeto traz a própria possibilidade da imagem. Esta é possível pela distância em relação ao objeto, estando neste lugar que é o do distanciamento (TURRER, 2014). Desta forma, a imagem “traz” o objeto para mostrar que ele não está lá.

Ainda pensando na visão da rede, percebi que a água molhava temporariamente os entrelaçamentos quando entrava em contato com a rede, alterando o real de forma fugidia.

Ao transportar esse sistema para a educação, meu campo de pesquisa, imaginei que o material didático-pedagógico poderia ser pensado como se fosse essa abertura da rede, potente pelo que permite trazer enquanto ausência e enquanto presença também.

Tinha-se aí a segunda imagem. Sistema frágil, ambíguo e paradoxal: terra instável. Terra de onde me ausentei quando meu olhar foi carinhosamente conduzido até uma estação de trem. Nessa estação, o tempo me invadiu por todos os lados, antes mesmo que eu pudesse espiar suas frestas. O tempo me invadiu como o novo invade cada objeto antigo da estação, percorrendo-os enquanto procura espaço para deixar o verde crescer.

Caminhando percebi a presença das peças de piso tátil cinza, feitas de um plástico brilhante, em uma tentativa, já de início perdida, de se fundir ao piso de tempo feito de ferro.

Enquanto percorria o piso, me voltei mais uma vez para o *neutro* de Blanchot, só que agora sem me preocupar tanto em procurar a terra firme. Assentei em mim que o vazio não seria nunca o nada e o neutro não seria nunca o presente. Poderia ser passado e futuro, a marca da peça cinza que não estava mais lá. O caminho que eu percorria era repleto de desvios, várias peças haviam se deslocado ou simplesmente não assumiam mais a forma de plástico brilhante, eram agora rastros.

Na relação das peças com o piso era possível ver, assim como no verde e no marrom da estação, o movimento de coexistência do novo e do antigo. Refletindo sobre essa relação, desdobrei o movimento de coexistência em outros dois, tão dependentes um do outro quanto o dentro e o fora: o movimento de resistência e o movimento de compartilhamento. Aí estava o esboço da terceira imagem, um outro sistema, formado por esses dois movimentos.

Tentando pensar esse sistema para a educação, me voltei para o espaço da sala de aula. O movimento de resistência é mais visível em um lugar em que, na maioria das vezes, o novo convive com o antigo, trazendo todos os conflitos dessa relação. O antigo que resiste ao novo e o novo que se recusa a aderir ao antigo, assim como o piso de tempo que recusa o plástico brilhante e o brilho que teima em fugir do fosco do tempo. Ainda sim, o novo faz-se um incômodo que atrai.

Ao me voltar com mais atenção para o movimento de compartilhamento, percebi que há trocas: trocas de vivências, trocas de saberes. O novo ensinando o antigo a ser mais brilhante, o novo aprendendo com o antigo a ser mais fosco. As peças cinzas se deslocando em função do chão marrom e, nesse deslocamento, marcando e modificando também o chão.

Comecei a achar possível aproximar o processo de ensino/aprendizagem desse movimento de compartilhamento, como se ambos fossem o caminhar pelo jardim de *Os mil jardins* de Ítalo Calvino. Nesse jardim, o “caminhar pressupõe que a cada passo o mundo mude em algum aspecto e que algo também mude em nós” (CALVINO, 2010, p. 185). Porém, se era possível fazer essa aproximação, era necessário pensar o que

contribui para esse deslocamento, para esse caminhar.

Esbocei uma hipótese: os passantes, pensados como experiências significativas¹, impulsionaliam esse movimento de construção de conhecimento. Essa hipótese iria de encontro, assim, à definição de experiência apresentada por Jorge Larrosa Bondía, para o qual a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (LARROSA BONDÍA, 2002, p.21). Para ele, o sujeito da experiência pode ser pensado como território de passagem, lugar de chegada ou espaço do acontecer, definindo-se por sua passividade, disponibilidade, receptividade e abertura (LARROSA BONDÍA, 2002). A dupla cinza e marrom seria, então, passagem. Seria como os sujeitos passíveis de experiências, que padecem aos passantes ao longo do tempo.

Nesse sistema, o material didático-pedagógico poderia ser propositivo de experiências significativas, tanto pelo que possui de informações e sugestões quanto pelas aberturas que propõe, a depender da forma como professores e alunos se relacionam com ele. Mesmo em situações em que o material didático-pedagógico parece ter sido pensado como um objeto limitado, os professores e os alunos podem se apropriar dele como se ele fosse a trilha de *Os mil jardins*: “um dispositivo para multiplicar o jardim, sem dúvida, mas também para subtraí-lo à vertigem do infinito” (CALVINO, 2010, p.185).

Ainda na estação de trem, de onde escrevo estes esboços, fiz uma pausa, e percebi que o vagão fixo de onde escrevo é tão ambíguo quanto tudo que escrevi: ele tem em sua essência o movimento, mas está estrategicamente disfarçado de estagnação, sobrevivendo sem viver. Nesse momento percebi, também, que se me proponho a pesquisar as relações que os professores e os alunos estabelecem com os materiais didático-pedagógicos para o ensino/aprendizagem em Arte, não faz sentido achar que eu poderia deter o meu olhar só nos materiais a que

1 Segundo John Dewey (2010), a experiência é resultado da interação entre o ser vivo e as condições ambientais. Porém, muitas vezes, há distração e dispersão nessas experiências, de modo que não se constituem em uma experiência singular. A experiência significativa é completa, como a experiência de ter vivenciado uma tempestade em determinado momento da vida, que faz com que o referencial de tempestade seja sempre aquela tempestade.

se tem acesso, só no que os materiais aparentam ser. Há potência na abertura, no que habita o lugar do vazio que nunca é. Constatei que é preciso, assim, lançar um olhar sobre a falta, buscando entender o que de potente já se faz com essa ausência.

Agora que já apresentei algumas imagens, me retiro destes esboços, assim como o faz o autor, assim como o faz o artista, assim como o faz o criador do material didático-pedagógico, abrindo espaço para o leitor, para o espectador, para o professor e para o aluno. Coloco uma vírgula no que será, por vezes, um ponto de exclamação, uma descoberta, mas nunca um ponto final.



Ana Luiza Emerich Magalhães, Sem título (2017).

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. *In: O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 254-265.
- CALVINO, Italo. Os mil jardins. *In: Coleção de areia*. São Paulo: Cia das Letras, 210, p. 183-186.
- DEWEY, John. Arte como experiência. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. *Rev. Bras. Educ.* [online], n.19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rde-du/n19/n19a09.pdf>>. Acesso em: 15/jun/2016.
- LOYOLA, Geraldo Freire. *Professor-artista-professor: materiais didáticos-pedagógicos e ensino-aprendizagem em Arte*. 2016. 113 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- NANCY, Jean-Luc. Um dia os deuses se retiram. *In: Demanda: Literatura e Filosofia*. Santa Catarina: Editora UFSC, Argos, 2016, p. 29- 34.
- RODRIGUES FREITAS, R. O desaparecimento no mar: imagem e tempo na obra de Tácida Dean. *In: ARS*, São Paulo, n. 28, ano 14, p. 29-51, 2016.
- TURRER, Daisy. Orla exígua: a imagem como neutro em M. Blanchot. *In: Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 28, ano XXI, p. 77-85, dez. 2014.

IMAGENS LITERÁRIAS: INFLUÊNCIAS SIMBOLISTAS NA OBRA DE ROBERTO GOMES

Dalila David Xavier | UFOP

Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas UFOP e pesquisadora do processo de modernização do Teatro Brasileiro nas obras de João do Rio e Roberto Gomes.

RESUMO: Este artigo aborda a relação entre a obra dramática de Roberto Gomes (1882-1922), autor brasileiro do início do século XX e o movimento simbolista. Tendo em vista a presença da imagem literária, visa compreender melhor a constituição dessa dramaturgia enquanto proposta de questionamentos e de formação do teatro nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Gomes, simbolismo, teatro moderno brasileiro.

Autor brasileiro das primeiras décadas do século XX, período conhecido como “Belle Époque”, Roberto Gomes foi um dramaturgo Brasileiro que tinha grande admiração pelo teatro simbolista.

O movimento simbolista, de grande força literária, estendeu-se para o teatro, impulsionando-o para novas formas, diferentes do que já vinha sendo feito. Saindo do campo do racional, a maneira realista e naturalista, o simbolismo propõe uma forma não-racional de olhar o mundo, através de uma perspectiva metafísica e simbólica.

Dentro dessa lógica, existiria, para além da realidade humana, uma esfera cósmica e superior que seria responsável pelo destino do homem, estando ele subjugado a esta força. Se o homem não se sente protagonista atuante em sua própria vida, tampouco pode sê-lo no teatro, à maneira do drama tradicional. As peças, então, passam a ser caracterizadas não por uma ação que se desenvolve, mas por um conflito que se instaura, gerando um clima, um sentimento que se deseja transmitir ao espectador.

O simbolismo foi um passo importante para a relação do texto escrito com a representação, pois, ao tratar de uma atmosfera subjetiva, tornou necessários uma série de recursos cênicos além da palavra escrita, para que se pudesse mostrar ao espectador — e não apenas lhe dizer — aquilo que se desejava.

O simbolismo retrata o homem em conflito consigo mesmo, ao se dar conta de sua fragilidade diante do mundo e dos acontecimentos da vida, deprimindo em face da inevitável aproximação da morte, das decepções, dos sofrimentos contra os quais não tem como lutar e, ainda, do abandono e da solidão a que está sujeito.

Dentre os escritores simbolistas, Roberto Gomes inspirou-se principalmente nas obras de Maurice Maeterlinck, dramaturgo belga que impactou profundamente suas obras. A temática central de sua dramaturgia é o amor, mas não o amor romântico, vivaz. Sua obra retrata as dores do amor não correspondido, do abandono, da solidão.

O tema fundamental deste teatro poético é o amor, puro, espiritualizado, apaixonado, absoluto, avassalador e inesquecível. Os amantes, enredados e impotentes, sofrem contínua e profundamente e são aniquilados pelo destino cruel. Dominados por um amor impossível, encontram na morte a única saída e alívio para a dor. A caminhada rumo ao fim inexorável.

vel é feita em silêncio, pois a dor verdadeira não se expressa pela palavra, essencialmente desgastada e limitada. Expressa-se muito mais pelo gesto, soluço, gemido e até mesmo pelo silêncio. (COSTA, 1983, p. 22).

Sobre seu teatro de relações amorosas, podemos então ressaltar algumas características marcantes, dentre elas: as falas marcadas por uma linguagem lírica rebuscada e também pelos silêncios e pausas, tal como ocorre no teatro simbolista. A palavra provoca em seus diálogos um esvaziamento de sentido na medida em que a conversa trivial das personagens refletem os sentimentos que a fala não pode expressar.

É esta importância atribuída ao silêncio que me parece estabelecer uma relação direta entre a ausência da palavra e a ausência da peripécia na ação dramática deste teatro. Roberto Gomes está muito mais interessado na reação que os acontecimentos provocam do que no fato em si. Por isso quase tudo sucede fora do palco ou no passado. Em cena, só a reação, o reflexo no comportamento das personagens. (COSTA, 1983, p. 46).

Nesta perspectiva, o autor, com a finalidade de expor em cena os sentimentos mais íntimos e profundos do ser humano, amplia seu olhar para outros elementos da cena, como a iluminação, o cheiro, a sensação, instaurando no palco um clima que extrapola, ainda que de forma limitada, a materialidade da cenografia. As peças em geral se passam, por exemplo, na hora do crepúsculo, com pouca iluminação, elemento que já imprime uma atmosfera melancólica e sombria à representação.

Os diálogos por vezes são conversas triviais, atrás das quais as personagens escondem suas angústias e sofrimentos e também expõem suas sensações sobre as experiências do passado. Desta forma, observamos que a palavra é utilizada para exprimir os sentimentos mais íntimos das personagens, ganhando assim um contorno imagético. Em sua obra *A casa fechada*, por exemplo, o autor cria, por meio do diálogo das personagens, um jogo entre a luz e a sombra, para tratar do comportamento moral das personagens.

A peça se passa em uma pequena cidade do interior, onde as personagens se reúnem ao cair da tarde, para esperar a saída de Maria das Dores, que vai pegar o trem das sete horas na estação. De acordo com as falas das personagens, sabe-se que Maria das Dores está sendo acusada de adultério e, por isso, é expulsa de casa. Assim, as personagens vão

se aglomerando em frente à agência de correio para aguardar sua possível saída. E nessa espera tecem todo tipo de comentários a respeito do fato ocorrido, em sua maioria de cunho moral e culpabilizante, trazendo já para a cena uma crítica em relação ao comportamento social da população do Rio de Janeiro desta época.

Quando a noite se aproxima, aparece o personagem “acendedor de lampiões”, que vem iluminar a rua, e com sua forte imagem, quem sabe, os acontecimentos. Esta passagem acontece na cena VI, curiosamente a menor da obra, mas que traz em si uma imagem literária elucidativa.

JOAQUIM AGUACEIRO – Oh! Velho Aprígio!
O ACENDEADOR DE LAMPIÕES – Boas-noites!
O BOTICÁRIO – Acenda bem, Aprígio... que nós precisamos ver direito...
O ACENDEADOR DE LAMPIÕES – (acendendo) Pronto!
JOAQUIM AGUACEIRO – Que luz desgraçada!
GERALDINO – Qual, meu velho! Sua Luz não presta!
O PESCADOR – Não se vê nada.
O ACENDEADOR DE LAMPIÕES – Minha Luz é muito boa... Vocês é que não sabem ver.
O PESCADOR – Está bom... não se zangue... Pare um tiquinho conosco para apreciar uma coisa bonita!
O ACENDEADOR DE LAMPIÕES – Não posso parar. Tenho de seguir caminho... Há muita gente no escuro que espera pela luz...
O PESCADOR – Então, boa-noite!
O ACENDEADOR DE LAMPIÕES – (saindo) Boa Noite!

A partir da imagem do acendedor de lampiões, que vem clarear as ruas quando chega a escuridão da noite, o autor constrói uma metáfora, na qual a escuridão representaria a cegueira do homem em relação ao sentido da vida e de sua própria existência. Assim, o acendedor de lampiões seria aquele que vê além das aparências, enxergando o vazio que habita o coração humano. A luz é, portanto, o símbolo do conhecimento, de uma percepção sensível e aprofundada das relações humanas. Uma clara visão sobre a realidade em que vivemos.

Elaborada dentro da perspectiva estética do simbolismo, a linguagem do autor é carregada de lirismo, pausas e construções imagéticas com a finalidade de expor, através do diálogo, os sentimentos mais profundos inerentes a todo homem. Deste modo, a imagem do personagem “o

acendedor de lampiões”, traz uma confluência de tempos e espaços:

A imagem é, primeiramente, um cristal de tempo, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo, de um choque fulgurante em que o Outrora, escreve Benjamim, encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 274).

Roberto Gomes centra sua escrita nos sentimentos humanos, e por mais que o tempo passe e muitas coisas mudem, existe algo na essência do homem que permanece. As críticas sociais colocadas pelo autor no início do século XX ainda hoje permanecem latentes na sociedade. Podemos dizer, assim, que as imagens literárias presentes na sua escrita formam esta junção do Outrora e do Agora, proposta por Didi-Huberman.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Marta Morais. A obra dramática de Roberto Gomes: temas e configuração. 1978. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), São Paulo, FFLCH/USP.
- GOMES, Roberto. Teatro de Roberto Gomes. Rio de Janeiro, INACEN, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem aura. Do agora, do outrora e da modernidade. In: *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, UFMG, 2015.

ONDAS PARADAS DE PROBABILIDADE: DO SILÊNCIO

Luisa Godoy | UFMG

Artista plástica e pesquisadora. Graduada em Direito pela UFMG. Graduada pela Escola Guignard/UEMG, mestranda e bolsista CAPES/CNPQ pela Pós-EBA/UFMG.

RESUMO: A partir da instalação “Ondas paradas de probabilidade”, de Mira Schendel, apresentado na 10ª Bienal de São Paulo, propõe-se pensar o silêncio poético, de resistência e imposto como censura.

PALAVRAS-CHAVE: Mira Schendel, silêncio, arte.

Fui convidada a participar de nossa décima Bienal. (...) Também se recusaram a participar alguns dos 25 brasileiros convidados. Por motivos (num primeiro plano!) também válidos. Perspectivamente estou de acordo com eles. Aperspectivamente, porém, tenho que aceitar o convite.

Mira Schendel

Em 1969, Mira Schendel (Suiça, 1919-1988) aceita o convite realizar um trabalho de instalação na 10ª Bienal de São Paulo, conhecida como a “Bienal do Boicote”, na qual muitos artistas optaram pela recusa de participação como forma de protesto contra a ditadura militar. Esta, estava em sua fase mais violenta, após o AI5, o qual suspendia as garantias constitucionais, como o *habeas corpus*, instituía a censura nos meios de comunicação, nas músicas e nos teatros, além de permitir o fechamento do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas, entre outras medidas repressivas.

A instalação de Schendel, intitulada “Ondas paradas de probabilidade – Antigo Testamento, Livro dos Reis, I, 19”, constava de muitíssimos fios de nylon suspensos verticalmente por cerca de 3 metros, sem rigidez, deixando uma folga que revela curvas, numa área preenchida de cerca de 5 metros quadrados de chão e teto. Uma placa de acrílico contendo o trecho bíblico do título pendia do teto. Ela descreve as inúmeras provações do profeta Elias, até que ele finalmente encontra o que buscava num sussurro. No título, Mira acrescenta, às “ondas de probabilidade” — expressão da física quântica que trata do comportamento das partículas, cujo estudo conta sempre com o movimento e aceleração de partículas — o termo “paradas”. Ao falar das “ondas de probabilidade”, a artista aborda o invisível quântico, no termo “paradas” traz a quietude, e no sussurro o cessar do ruído estrondoso — depois de findo o terremoto, o vento forte e o fogo. Assim, Schendel caminha em direção ao silêncio, e o faz pelo meio poético, como indica em seu diário:

A “visibilidade” do invisível. O “silêncio visual”. Esta experiência tende ao a-racional, além do irracional e do racional. (...) Com o trabalho da Bienal (O “sussurrar do invisível”), talvez inicie uma fase de maior silêncio.¹

1 DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify,

Em uma carta ao filósofo Jean Gebser (Polônia, 1905-1973), Mira fala da montagem do trabalho e de suas expectativas quanto a ele. Ela indica que o gasto do trabalho é pequeno: equivalente a 30 reais. Ela mostra interesse na abertura de possibilidades que a montagem leva ao espaço, sem preocupações de que ela seja mantida intocada:

A transparência. O modelo será montado no próprio local. No tocante ao dinheiro, custará menos de 10 francos suíços. E também não me importo se o destruírem. Depende da possibilidade de ver-se nele algo ou nada se perceber, de modo que, se alguém deixar intactos esses finos fios de náilon, cortá-los com raiva ou arrancá-los, no fundo (plano de fundo!), isso não teria a menor importância. Divirto-me com isso. Sem exagerada seriedade, como o senhor dizia!²

Na fotografia, disponibilizada no site da Bienal³, é possível ver a montagem do trabalho por Schendel:



O termo silêncio tem origem no latim *sileo*, e significa calar-se, manter-se em silêncio sobre algo. A origem do termo não remete à censura, mas ao sujeito que cala a si próprio. Como explica Frédéric Gros (França,

2009, p.147.

2 *Ibidem*, p. 149.

3 Fotografia disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=305>>, acesso em 04/out/2017. Crédito: ©Leo Eloy e Pedro Ivo Trasferetti.

1965-),

A censura é um silêncio imposto, um silêncio que destrói, que proíbe, que sufoca, que faz calar. Esse silêncio traça linhas divisórias entre o que se pode e o que não se pode dizer, entre o que se pode ou não se pode mostrar.⁴

Durante a exposição da 10ª Bienal de São Paulo, convivem diversos silêncios: o silêncio poético do trabalho de Mira, o silêncio advindo da recusa ao convite para participar da Bienal, pelo qual alguns artistas optaram como forma de protesto, o silêncio imposto pela censura do regime militar.

O jornalista Walmir Ayala (Porto Alegre, 1933-1991) assim descreveu o silêncio visual de “Ondas paradas de probabilidade”:

Diferentemente de tantas outras experiências que, sem uma teoria *a priori*, não se conseguem fazer entender, e diante das quais o público, mesmo o mais debruçado e medianamente informado, assume perplexidade de imbecil, a obra de Mira Schendel, uma vez rotulada, começava a rodar dentro da mente do expectador, um rodar como o da primeira galáxia, e dessa energia surgia a possibilidade integral de um mundo novo. Estávamos diante de uma concretização do silêncio visual.⁵

Assim como Mira Schendel indica e Ayala reconhece, o silêncio visual é reconhecível nessa instalação da artistas. Em diferentes contextos, o silêncio foi fruto de pesquisa poética por outros artistas⁶. Da mesma maneira, como na “Bienal do Boicote”, em que artistas como Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980) e Burle Marx (São Paulo, 1909-1994), além de outros, nacionais e estrangeiros, recusaram o convite como protesto

4 GROS, Frédéric. Fazer calar e fazer dizer o sexo. In: NOVAES, A. (Org.), *Mutações: O silêncio e a prosa do mundo*. Rio de Janeiro e São Paulo: Sesc São Paulo e Artepensamento, 2013, p. 86.

5 AYALA, Walmir. O silêncio visual. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30.07.1970. Caderno B, Página 2.

6 Podemos nos ater a apenas três exemplos: Marina Abramovic (Sérvia, 1946), na performance “The Artist is present”, no MOMA de Nova York, em 2010. John Cage (EUA, 1912-1992), com sua obra 4’33”, composição de 1952. Esther Shalev-Gerz (Lituânia, 1948-), com a instalação no Hôtel de Ville, em Paris: “between listening and telling: last witnesses, Auschwitz 1945-2005”.

contra a Ditadura Militar; também em outras ocasiões artistas usaram de sua negação à participação de um evento a fim de demonstrar seu posicionamento político⁷.

No que tange à censura, esta tomou diferentes formas no regime militar brasileiro, desde cortes, impedimentos e recomendações de horário e faixa etária de programas de televisão, músicas e peças de teatro a prisões, torturas e morte. Esse silêncio imposto que decide o que se pode dizer ou mostrar já ocorrera em diferente formato durante o regime nazista, na Alemanha, com a exposição de "Arte Degenerada", que promovia a opinião do regime nazista a respeito da arte considerada degenerada (dadaísmo, expressionismo, entre outros movimentos, incluindo artistas como Paul Klee, Marc Chagall e Georg Grosz). A montagem da exposição era mal iluminada, desordenada e continha frases escritas nas paredes que denegriam as obras. Muitos estudantes e artistas tiveram, durante essa exposição, acesso às obras daqueles que consideravam os grandes mestres da Bauhaus e do expressionismo alemão, pouco antes de as obras serem vendidas em um leilão na Suíça pelo regime fascista.

Cabe-nos abordar não só o silêncio visual, como propôs Schendel em 1969 poeticamente, mas também o silêncio resistente de Oiticica, do mesmo ano, a fim de evitar silêncios impostos que remontam a visões impositivas do que a arte deve dizer ou mostrar.

REFERÊNCIAS

- AYALA, Walmir. O silêncio visual. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30.07.1970. Caderno B.
- DIAS, Geraldo Dias. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GROS, Frédéric. Fazer calar e fazer dizer o sexo. In: *Mutações- O silêncio e a prosa do mundo*. Adauto Novaes (org.) Rio de Janeiro e São Paulo: Sesc São Paulo e Artepensamento, 2013.

⁷ Recentemente, o presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, teve dificuldades para reunir cantores para seu show de posse, face à negativa de vários deles que discordam de seu posicionamento político.

O TEMPO PASSA, A GRISALHA FICA

Mariah Boelsums | UFMG

Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014). Mestranda pela UFMG, linha de pesquisa Patrimônio Cultural - Escola de Belas Artes. Atualmente é professora e coordenadora do Curso Técnico em Conservação e Restauro da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP).

RESUMO: O ensaio abarca as relações entre matéria e tempo baseando-se principalmente nos textos *Grisalha: Poeira e Poder do tempo* (2011), de Georges Didi-Hubermam, e *O tempo passa* (1882-1941), de Virgínia Woolf, perpassando conceitos de grisalha, pátina e conservação-restauração.

PALAVRAS-CHAVE: tempo, vento, matéria, grisalha.

Em *O Tempo Passa*, Virgínia Woolf (2013) apresenta uma narrativa poética sobre a ação do tempo em uma casa de praia, na qual a família Ramsay passava férias de verão. A casa passa a ser habitada somente pela funcionária da família, Sra. McNab, responsável pela manutenção do imóvel.

O tempo torna-se personagem fundamental na trama, assumindo, por vezes, o papel de protagonista e até de narrador, quando, por meio dos caminhos percorridos pelo vento, a casa é apresentada ao leitor.

A deterioração da casa pela passagem do tempo vai se revelando em cada detalhe narrado pelo vento, que passa por todas as frestas, todos os cantos, todos os cômodos da casa, e inevitavelmente toca as flores rubras, os papéis oxidados, rasgados, as roupas mofadas, apodrecidas pela umidade, as madeiras empenadas, as superfícies empoeiradas; passa em movimento pelo jardim, agitando a grama que brota desordenadamente. A luz do farol, com suas pálidas passadas, pelos degraus da entrada, pelo capacho, pela parede, guia os pequenos ares que passeiam, param, sobem escadas, farejam as portas dos quartos¹.

As descrições das estações do ano, das noites em que toda a luz do céu e da terra se apaga², do envelhecimento da casa, de seus objetos e de sua atual moradora são materializações visíveis da invisibilidade do que se denominou tempo, afinal “[...] o tempo é isso, é isto: àquilo que já não se vê não podes chamar presente — é memória ou futuro, invisibilidade portanto” (TAVARES, 2014, p. 11).

No texto *Grisalha: Poeira e Poder do Tempo*, Didi-Huberman (2014) vincula o vento ao tempo e as deteriorações à visibilidade do invisível por meio do conceito de *Grisalha*, um sintoma aparente da passagem do tempo.

Virgínia Woolf (2013) e Didi-Huberman (2014) dialogam com os processos de deterioração da matéria inserida no tempo, elegendo o vento como representante do impalpável, já que “uma imagem em grisalha nada tem de neutro porque o seu coloris, ao pulverizar a ordem distinta das cores, agita como que um *vento material* que é, simultaneamente, um *vento do tempo*” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 16).

A presença do vento nos dois textos estabelece uma conexão com

1 WOOLF, 2013, p. 14-15.

2 WOOLF, 2013, p. 9.

o irrefreável, trazendo consigo as noções de movimento, deslocamento, mudanças e interações, já que este é considerado uma intempérie incontrolável, que penetra e perpassa por vários espaços, transforma as superfícies terrestres com erosões e sedimentações eólicas, altera as correntes marítimas, transporta ao longo de distâncias o pólen de flores, sementes de várias plantas, faíscas de um incêndio. Pode ser essencial e devastador, como o tempo, afinal.

Os autores trazem à tona as reações visíveis nas matérias agitadas pelo vento do tempo³, a grisalha e a presença do movimento de um tempo que não para de passar.

Uma imagem em grisalha não nos apresenta nada de neutro, nada de estável, nada de estritamente definido. Parece antes resultar de um momento e de um movimento: trata-se do tempo que passou, como uma rajada de vento, e que, ao passar, pulverizou (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 11).

O pulverizar, nos dois sentidos do verbo — depositar poeira e destruir —, acontecia todas as noites na casa da família Ramsay, “as noites [...] cheias de vento e destruição” (WOOLF, 2013, p. 19). O vento movimentava tudo, fazia as madeiras rangerem, as portas baterem, as poeiras transitarem e depositarem pelos objetos da casa, materializava a passagem do tempo a cada instante, transformando a casa e a Sra. McNab, que era responsável por minimizar a ação do tempo/vento nos objetos e na estrutura do imóvel. Sua responsabilidade perpassava, enfim, uma tentativa de controlar o incontrolável.

Além das dificuldades físicas impostas à Sra. McNab, é uma função árdua manter as matérias em plena funcionalidade e com estética considerável. Segundo Didi-Huberman (2014), nada se pode contra o tempo, seu poder é absoluto, mais forte que os espanadores, aspiradores, mais potente que todas as técnicas de manutenção e conservação executáveis.

Considerando a função de zelar pela casa, é plausível identificar sutis semelhanças entre a Sra. McNab e o profissional conservador-restaurador, que lida diariamente com os conflitos decorrentes das ações do

3 DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 19.

tempo — agente transformador da materialidade das obras. Este profissional busca, dentro de suas limitações técnicas e humanas, minimizar a visibilidade degradada pela passagem do tempo sobre os objetos, prolongando a existência da matéria, conciliando seus aspectos estéticos, históricos e funcionais.

Um dos maiores conflitos deste profissional encontra-se na compreensão da relação tempo e obra. É difícil compreender quando o tempo atua como dano, assumindo um papel prejudicial, e quando o tempo se integra à materialidade da obra, agregando valores.

Um exemplo sobre a referida complexidade na relação tempo/matéria — seja essa matéria reconhecida como obra de arte ou não — está no momento do texto de Woolf (2013) em que a Sra. McNab inicia o processo de limpeza e recuperação da casa.

Ao executar tais procedimentos, a Sra. McNab limita-se a atuar somente na matéria, nos sintomas visíveis do tempo: pode-se tratá-los, remover sujidades das superfícies, arrumar objetos quebrados, contudo nada disso muda o fato de que o tempo passou por ali. Não é possível voltar, apagá-lo ou estagná-lo. As grisalhas são retratáveis, mas não reversíveis.

Mesmo após limpar a casa e apagar alguns vestígios e manifestações do tempo, ainda é possível perceber que as grisalhas presentes no enorme novelo de memórias da Sra. McNab ainda permanecem, e que minimizar o aspecto do tempo nas coisas não irá garantir que suas funcionalidades ou valores associados retornem: a casa não voltou a ser a casa de verão da família Ramsay; os talheres mesmo limpos, não foram utilizados nos jantares; o casaco lavado não esquentou o mesmo corpo, as “[...] botinas e sapatos ali, e uma escova e um pente deixados sobre o toucador, à vista de todo o mundo” (WOOLF, 2013, p. 37), permanecerão ali, esperando alguém que não irá chegar amanhã, ou que pode sequer chegar.

Esses conflitos entre matéria e tempo são intrínsecos ao ato de conservar-restaurar. Não é possível saber se, ao intervir na matéria, outros valores imateriais serão restaurados ou instaurados posteriormente. Mesmo assim, garantir a existência da matéria por mais tempo é automaticamente permitir que interações retornem ou se iniciem, como a “[...] solitária poça de tardezinha, muito longe, vista de uma janela de

trem, desaparecendo tão ligeiro que a poça, pálida na tardezinha, mal e mal subtraída de sua solidão, apesar de ter sido vista uma vez” (WOOLF, 2013, p. 21), pelo menos teve a oportunidade de ver e de ser vista.

O tempo passa, a grisalha fica; até quando a grisalha não fica, o tempo passa.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. A comunidade que vem. Trad. e notas: Cláudio Oliveira, Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013, pp: 51-54.
- BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração/ Cesare Brandi. Tradução: Beatriz Mugayar Kuhl; apresentação: Giovanni Carbonara; revisão: Renata Maria Parreira Cordeiro, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Grisalha. Poeira e Poder do tempo. 2011. Trad.: R. P. Cabral, ed J. F. Figueira e V. Silva, KKYM + IHA, 2014.
- TAVARES, Gonçalo M. (Gonçalo Manuel Albuquerque), 1970 – Os velhos também querem viver, Rio de Janeiro: Foz, 2014.
- WOOLF, Virgínia, 1882 – 1941. O tempo Passa/ Virgínia Woolf, Michel Serres, James M. Haule; Tomaz Tadeu (org.); tradução e notas: Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (Mimo, 10).

IDEIAS E MOVIMENTOS DE CORPOS NA PRÁTICA DA DANÇA CONTATO IMPROVISACÃO

Panmella Kelen Ribeiro Costa | UFOP

Licenciada em Artes Cênicas, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFOP). Integrante do núcleo de investigação em dança *Anticorpos*, preparadora corporal, massoterapeuta, thetahealer, dançarina, facilitadora de vivências em Contato Improvisação.

RESUMO: Neste artigo desenvolvo uma reflexão sobre o Corpo que aprende a dançar Contato Improvisação, a partir de uma experiência laboratorial, parte de minha pesquisa de mestrado — sem o intuito de definir este Corpo, tampouco explicá-lo, mas a fim de verificar suas potencialidades, trazer à tona suas dimensões interativas de arte e vida ligadas à criação em dança e, — assim, indicar um possível diálogo entre essa experiência e as noções de “corpo paradoxal” conforme apresentadas pelo filósofo José Gil, almejando possíveis contribuições em processos de ensino/aprendizagem em Contato Improvisação e de criação em dança.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, movimento, percepção, Contato Improvisação.

O que pode o corpo que aprende a dançar Contato Improvisação? Prolongar-se para além dos limites de sua pele, tornar-se corpo-movimento, transmutar-se em corpo sensível, sutil, energético, paradoxal. Desfrutar de “entrelugares” que esta dança cria, fruir em um fluxo de movimento com o outro, explorar a esfericidade dos centros dos corpos e do espaço, integrar com a morte e a vida da matéria. Metamorfosar-se.

Um iniciante na dança contato improvisação necessita reconhecer alguns poucos elementos e princípios para poder “entrar no jogo”, isto é, integrar-se nas oportunidades de prática e experiência. Daí por diante, ele terá talvez uma vida inteira desdobrando e descobrindo implicações e possibilidades desses elementos e princípios para o seu corpo nas mais diversas facetas de sua existência: física, emocional, intelectual, espiritual, sociocultural etc. (SILVA, 2014, p. 47).

Trata-se de um processo de ensino/aprendizagem com os elementos e princípios básicos para poder “entrar no jogo”, como cita Hugo Silva. O ensino e o aprendizado que envolvem o Contato Improvisação, desde suas origens, são espaços próprios onde dançarinos, com mais ou menos experiência, desenvolvem certas habilidades numa forma de se movimentar em contato direto com o outro, de onde surge todo um entendimento de seus próprios corpos em relação a esta dança.

Podemos nos referir ao processo de ensino e aprendizagem desta dança, dentre outras formas, como um “laboratório de percepção”, fazendo uma referência direta à historiadora da dança Annie Suquet (2008) que, em sua reflexão acerca do contato improvisação explica: “dos cinco sentidos tradicionais, o tato é, com efeito, o único que comporta uma reciprocidade imanente: não se pode tocar sem ser tocado.”¹

Esta dança, essencialmente tátil, aciona os corpos através de alguns elementos centrais, por exemplo, a concentração no ponto de contato dos corpos e nas sensações de peso em movimento. Portanto, reconhecemos que aqueles que dançam terão suas atividades motor-sensório-perceptivas implicadas nesta reciprocidade imanente, com o foco

1 SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: VI GARELLO, Georges; CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques (Org.) *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 509-540, v.3.

em algo incontrolável, por exemplo, o deslocamento do corpo do outro. Nunca sabemos exatamente qual direção o parceiro vai escolher. Porém, em determinados momentos de conexão profunda, temos a sensação de intuir os movimentos do outro, o que nos possibilita fruir juntos, elevar o ritmo, ampliar os movimentos, potencializar o risco da queda, e pode tornar a dança bastante acrobática.

Também faz parte das habilidades do dançarino desenvolver uma mente estendida, integral, como apresenta Nita Little (2008), dançarina de contato desde a década de 70:

A experiência interna da mente se movendo através do tempo é expansiva, isto é, existe tempo o suficiente. Torna-se possível fatiar o tempo em fatias muito finas, que capacitam que muitos pontos de percepção estejam ativos num único momento. Com essa prática vem uma tremenda quantidade de informação interconectada movendo em um fluxo. Há uma capacidade de funcionar a partir de reinos tanto conscientes quanto subconscientes, e também naquilo que poderíamos chamar reinos “expandidos” de consciência (que inclui o espaço e os outros nele). (LITTLE, 2008 *apud* SILVA, 2014, p. 53).

Durante as aulas de Contato Improvisação², foi possível ver que, quase sempre, existe um fluxo de informação em que se engaja o próprio movimento do corpo do dançarino, em uma criação coletiva e múltipla. Os alunos participantes relataram comungar dessas experiências onde a mente se expande, como observa a dançarina Nita Little.

Podemos nos perguntar: que espécie de percepção o dançarino de Contato Improvisação gera de seu próprio corpo no tempo e no espaço? É certo que o dançarino não se move em função ou na direção de coisas a serem percebidas no mundo, ou na sua mente, mas, a própria ação do dançarino produz percepções que são, ao mesmo tempo, a sua ação, o seu mundo e a sua mente.

A atitude corporal que esta dança promove coloca o improvisador no “aqui-agora”. Trazendo a presença dos seus corpos, os dançarinos são responsáveis por regular seus movimentos em relação a si mesmos, ao

2 As aulas foram oferecidas em forma de disciplina eletiva para trinta e quatro alunos do curso de graduação no departamento de Artes Cênicas (UFOP), durante o segundo semestre de 2017. Propôs-se ao estudo e aprofundamento dos princípios básicos da dança Contato Improvisação.

outro, ao espaço, ao chão, às diversas forças invisíveis, tal como a própria gravidade. Amplia-se a noção de tempo, peso, toque, conversa ou comunicação com o outro. Trata-se também de desenvolver a habilidade de manter múltiplos pontos focais e simultâneos de percepção, além de se conectar com a transmissão energética em forma de comunicação não verbal entre os corpos.

Ao desenvolver tais habilidades, esse corpo dançante se encontra em estado de criação na arte do movimento. Logo, o dançarino ultrapassa o vivido encarnado e os rastros de seus condicionamentos até tornar-se permeável ao não vivido que, envolvendo-o, lança-o para além de seus limites, “abre-se o espaço interior e compõe uma interface com a pele” (GIL, 2012, p. 59). E que espaço interior seria esse?

O corpo que dança Contato Improvisação estabelece uma dança singular, “atualizada por uma consciência alargada, não intencional, não individualizada, anterior às representações, imagens, ideias e, portanto, incapaz de interpretar” (GOUVÊA, 2012, p. 82).

É precisamente este corpo em estado de criação que nos interessa pensar e vivenciar, não no sentido de defini-lo, o que seria limitá-lo em alguma medida, mas de compreender seus mecanismos possíveis, de potencializá-lo, torná-lo mais visível, mais palpável, a fim de examinar estas práticas em Contato Improvisação.

Esta prática é determinada nesta pesquisa como metodologia em dança capaz de ativar um estado de corpo que se metamorfoseia em um espaço paradoxal, oferecendo-nos uma entrega a um tipo de experiência, marcando o esvaziamento dos estratos dominantes que modelam o corpo cotidiano. Por exemplo, a pele deixa de ser uma película superficial para ganhar prolongamentos subjetivos. A pele testemunha a experiência de estar entre o interno e o externo, na coexistência dos corpos.

Isso revela a potência de vir a ser outro corpo em outros espaços e tempos virtuais, ultrapassando os limites de um corpo fenomenológico, como sugere o filósofo José Gil.

Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não inscrição. Um corpo que se abre e que se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e ou-

tros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal* GIL, 2012, p. 56).

É o corpo paradoxal que tem se revelado durante as práticas laboratoriais desta pesquisa. Os participantes acessam, na dimensão da percepção, este corpo real-virtual, objetivo-subjetivo, cheio-vazio, presente-ausente, visível-invisível, consciente-inconsciente. E por isso pode-se provar, experimentar, testar, vivenciar, sondar, analisar, avaliar, executar, sentir, habitar, conhecer.

Nas palavras de Steve Paxton (1972)³: “saber que se toca e se é tocado acompanha a consciência de que o mesmo processo esta se desenrolando no interior da pessoa com quem se dança” (PAXTON *apud* GIL, 2012, p. 104). Ou seja, a consciência do corpo nessa dança inclui a conexão entre as consciências e, sob esta perspectiva, o filósofo José Gil demonstra que, na dança Contato Improvisação, a conjunção dessas consciências traz uma interação das experiências, na qual se pode observar que a “dança pega” em suas palavras, constrói um plano de movimento virtual de dois corpos que “comunicam” de tal maneira que podemos falar de “um só corpo que se mexe” (GIL, 2012, p. 106). Longe de encerrar os dançarinos em uma ideia de relação como espelhamento estéril, ao contrário, busca-se a abertura das consciências, dando passagem aos processos inconscientes, porque não se trata aqui de “consciência pura”, mas de “consciências do corpo” (GIL, 2012, p. 104).

Corpo composto de uma matéria especial que tem a propriedade de “ser no espaço e de devir espaço”, quer dizer, de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advém texturas variadas (GIL, 2012, p. 54). O corpo paradoxal se abre e se fecha sem cessar, ao espaço e aos outros corpos.

Experiências de ensino/aprendizagem em Contato Improvisação produzem ou criam uma espécie de embaralhamento entre os corpos, seus

3 Como um dos membros fundadores da Judson Dance Theater NY, Steve Paxton executou obras de Yvonne Rainer e Trisha Brown. Ele foi um membro fundador do grupo experimental Grand Union e, em 1972, nomeou e começou a desenvolver a forma de dança conhecida como Contato Improvisação.

espaços, entre o eu e o outro. Acontece enquanto dinâmica de forças circulando “à flor da pele”, sendo uma experiência tátil profunda, onde os corpos se tocam muito e estabelecem um tipo de relacionamento no qual há uma estrutura flexível. A forma, a velocidade, a orientação e os detalhes pessoais desse relacionamento são deixados aos dançarinos que, no entanto, mantêm o ideal de formas mútuas ativas, reflexivas, harmônicas, espontâneas, que se manifestam na qualidade do uso de energia pessoal.

Refletir sobre esse corpo é também vivenciá-lo e, por consequência, penetrar em outras dimensões, que se tornam vazias à medida que seu espaço interior se compõe de “matéria intersticial, quer dizer, de matéria do devir por excelência” (GIL, 2012, p. 58). O corpo vazio, indeterminado, vacilante, paradoxal, mas que pode atrair para si todas as espécies de matérias com o poder de transformá-las em expressividades singulares.

REFERÊNCIAS

- COURTINE, Jean-Jacques (Org.) História do corpo: As mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2008, p.509-540, v.3.
- GIL, José. Movimento total: o corpo e a dança. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2012.
- GOUVEA, Raquel Valente. O corpo do improvisador, Revista Urdimento, Campinas, n. 19, novembro, 2012.
- LITTLE, Nita, Dancing out of Bounds, 2008. Disponível em <www.nitalittle.com>. Acesso em: jan. 2018.
- NEDER, Fernando. Contato improvisação: origens, influências e evolução. Gens, fluências e tons. 2005. 25 f. Monografia. Trabalho de conclusão de curso desenvolvido para a disciplina Evolução da Dança, UNIRIO-CLA. Rio de Janeiro, RJ.
- PANNEK, Wolfgang: Teatro coreográfico de Tensões. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- PAXTON, Steve. Transcription Contact Quarterly's. Contact Collaborations. Northampton, MA, USA. V. 11, n. 1, p.48-50, winter, 1986.

- PAXTON, Steve. To Touch. Contact Quartely's Contact Improvisation Sourcebook II, Northampton MA: Contact Editions, v. 21, n. 2, p. 128-129, 2008.
- SILVA, Hugo Leonardo. Desabituação compartilhada: contato improvisação, jogo de dança e vertigem. Ed. Valença: selo A Editora, Bahia, 2014.
- SOUZA, José Fernando Rodrigues de. As origens da modern dance: uma análise sociológica. São Paulo: Annablume, 2009.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: VI GARELLO, Georges; CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques (Org.) *História do corpo: As mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 509-540, v. 3.

EXERCÍCIO IMAGÉTICO EM EXPECTAÇÃO

Rafael Rodrigues Carvalho | UFOP

Licenciado em Artes Cênicas, bacharel em Direção Teatral, mestrando em Artes Cênicas no PPGAC/UFOP, na linha de pesquisa Processos e Poéticas da Cena Contemporânea, com a pesquisa *Acontecimento e Convívio no ato de esperar*. Atua nas áreas da encenação, arte-educação, interpretação e dramaturgia

RESUMO: O estímulo de imagens literárias, visuais e fílmicas favoreceu o exercício desta pesquisa, em andamento, acerca do espectador teatral, considerando o conceito de *expectação*, poética que compreende os espaços da recepção, fruição e construção de saberes potencializados por uma obra cênica.

PALAVRAS-CHAVE: expectativa, imagens literárias e fílmicas, inquietude, presença.

Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Italo Calvino.

Multiplicidade é a palavra que inaugura meu olhar para as imagens literárias advindas da jornada de estudos que a disciplina “Imagens no vazio: estudos acerca da literatura e teatralidades”¹ trouxe para colaborar com a pesquisa de mestrado em andamento, em que busco um olhar ampliado para a presença do espectador teatral. Há alguns anos, enquanto arte-educador e amante de plateias de espetáculos, venho observando os espaços da *expectação* cênica e percebo que há uma poética desse olhar que perdura ao longo do tempo. Seja por uma prática recorrente com espectadores ou por experiências pontuais em salas de espetáculos, a verdade é que nesse exercício de recepção e fruição há uma série de ações que se mostram e se reverberam de maneira bastante ativa.

A perspectiva do espectador teatral tem sido relevantemente notada por fazedores das artes cênicas desde o reconhecimento da figura do encenador no início do século XX, como nas proposições do diretor pedagogo Vsevolod Meyerhold, que, nas palavras de Anatol Rosenfeld, “é o primeiro a querer levar o mundo fictício, o palco, para dentro do mundo real” (ROSENFELD, 2009, p. 255), ao quebrar o conceito de quarta parede, retirando o uso das cortinas e qualquer estrutura formal do teatro tradicional que privilegiasse o estado de ilusionismo do espetáculo. Acompanhando esse pensamento em que o espectador passa a ser parte integrante de uma obra sem dúvida está o *teatro épico*, no qual Bertolt Brecht convoca seu público para a ação, de maneira crítica, porém, sem interferência direta na encenação: “o teatro deveria ser épico, ampliar o mundo para além do diálogo interpessoal e didático, esclarecendo o público sobre a necessidade de transformar a sociedade” (ROSENFELD, 2009, p. 302).

1 Disciplina ofertada no PPGAC/UFOP, ministrada pela Profª Dra. Neide das Graças, no segundo semestre de 2017.

Antonin Artaud propõe em *O Teatro e seu Duplo* uma conexão extrema com o espectador: não há esse espaço “entre”, mas uma comunhão que se dá a partir de uma nova perspectiva da sala de representação. No primeiro manifesto do *Teatro da Crueldade*, a proposição de substituição do palco e da sala por uma espécie de “lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo e que se tornará o próprio teatro da ação” (ARTAUD, 1993, p. 92), restabelece uma comunicação direta entre espectador e espetáculo, uma espécie de instrumento de ação necessária para uma comunhão com a representação teatral.

Uma evolução desse pensamento praticada por Jerzy Grotowski (1971) estabelece a noção de teatralidade como um *ensemble*², que estreita o contato entre o *ensemble* praticado pelos atores e o *ensemble* dos espectadores, uma verdadeira revolução nesse modo de interferir na presença do espectador. Quando este encenador renuncia ao formato tradicional, em que há uma divisão entre palco e plateia, e passa a conceber o espetáculo que se adapta a cada nova situação, começa a promover uma série de variações na relação ator e espectador.

A experiência da recepção na atualidade oferece uma variedade de temas e recursos tecnológicos para a criação cênica que ampliam o recorte do que é apresentado artisticamente. O espectador assume um novo lugar, o lugar de onde se vê uma peça, e também define o caminho narrativo — ou a não-narrativo — que deseja construir.

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (CALVINO, 1990, p. 107).

Essa liberdade de trabalhar com as imagens que se apresentam no espaço cênico permite apresentar a *expectação* como o lugar dinâmico

2 O *ensemble* acontece quando ocorre uma criação em conjunto, sem combinados. A criação se dá de maneira coletiva durante uma atividade — obtive maior detalhamento sobre esse conceito a partir da fruição de práticas realizadas em cursos com os diretores pedagogos Jurij Alschitz e Sergey Zemtsov entre os anos de 2013 a 2015, no Teatro Escola Macunaíma (São Paulo/SP).

em que o sujeito da recepção está o tempo todo em trabalho. O conceito de *expectação*, segundo Jorge Dubatti (2016) “é utilizado [...] no sentido de contemplação daquilo que é exposto ou apresentado ao público, isto é, o ato de *espectar*, a prática do espectador” (2016, p. 16).

A *expectação* propõe um exercício inerente ao espectador, como se fosse seu verbo de ação, em que estão presentes uma série de ações variadas. Logo, trabalham-se ativamente a apreciação, a recepção, a mediação, a fruição, a finalização e a continuidade de uma obra contemplada.

O que seria este novo pensamento acerca do espectador contemporâneo que busco salientar em minha pesquisa? Seria o caso de olhar o exercício de *expectação* como uma nova proposta de pensar o que vemos? E o que nos olha? Esta é uma alusão direta ao pensamento de Didi-Huberman (1998), que elucida, também, o pensamento acerca da *expectação*.

No capítulo “O interminável limiar do olhar” do livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman convida a “fechar os olhos para ver”, para buscar uma apreensão tátil do que se vê. No caso, o exemplo dado é o de uma porta que abre passagem para um labirinto de interpretações, que está propenso a nos desorientar, o que quantifica/qualifica a experiência que estamos a vivenciar. De certo modo, a inquietante estranheza do espectador se refere à possibilidade de ver a si mesmo, como parte do acontecimento teatral.

Freud propunha [...] um último paradigma para explicar a inquietante estranheza: é a *desorientação*, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está *diante* de nós e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual seríamos desde sempre prisioneiros. Propriamente falando, o estranhamente inquietante seria sempre algo em que, por assim dizer, nos vemos totalmente desorientados. Quanto mais um homem se localiza em seu ambiente, tanto menos estará sujeito a receber coisas ou acontecimentos que nele produzem uma impressão de inquietante estranheza. [...] nossa desorientação do olhar implica ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231).

Há aqui um paralelo com a arte da *expectação*, em que o que vemos também é exercício para o que nos olha; nesse exercício recíproco sur-

ge uma nova configuração para o plano de imagens visuais e literárias. Considerando que essas imagens advêm da voz e do corpo dos intérpretes da cena, fortalecemos, assim, uma possibilidade de criação dialética, em que há reflexão do vivido, que, mesmo no silêncio de uma sala de espetáculos, pode ser ressignificado. Essa relação perdura antes da peça, durante e, possivelmente, depois dela.

Recentemente foi encenada “A Cantora Careca: Teatro do Absurdo de Eugène Ionesco”, processo desenvolvido no âmbito da UFOP³ em que colaborei criativamente como encenador e revisor dramaturgico, além de ter tido a oportunidade de realizar um exercício prático com o público. Dentre as ações propostas nesse estudo constam: um questionário aberto com vinte perguntas, que eram respondidas livremente pelos presentes; folhas em branco que poderiam ser escritas por qualquer pessoa, onde deixariam um relato livre e aberto sobre o espetáculo, e um questionário fechado com dezoito questões específicas, muitas delas retiradas do questionário proposto por Patrice Pavis no livro *A análise dos espetáculos* (2015). A proposta deste último instrumento era voltar a conversar com a pessoa entrevistada em nova ocasião e compreender como a memória do espetáculo se transforma ao longo do tempo. Assim, uma espectadora em especial aceitou o convite para responder novamente à primeira das questões propostas neste questionário fechado: “Como foi sua experiência com o espetáculo *A Cantora Careca - Teatro do Absurdo de Eugène Ionesco*?”. Parte da resposta que segue abaixo reflete, substancialmente, o labirinto de possibilidades às quais estamos propensos na arte da *expectação*.

Vi o espetáculo com uma característica crítica, mas não diretamente exposta, mas, implícita. Por não ser uma peça com uma visão direcionada à avaliação de algo propriamente estipulado, como a cena do casal que não se reconhecia, através do riso pude perceber o quão era importante aquela cena. [...] O riso foi um fator desencadeador para que eu pudesse enxergar o que estava estampado atrás. É incrível como quando rimos

3 Espetáculo realizado pelo Projeto de Extensão da UFOP, TUI – Teatro Universidade Informação, no ano de 2017. O texto de Ionesco, datado de 1949, inaugura o Teatro do Absurdo. Contou com apresentação no IV Seminário do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP, em dezembro/2017. Elenco e mais informações sobre o espetáculo: <https://www.facebook.com/programatui>

acabamos recebendo melhor e talvez até entendendo melhor o que o espetáculo quer nos dizer. Vi um véu transparente que me fez olhar o que realmente se passava ali. Os jogos nas falas, a rapidez de movimentos, coisas sutis enriqueceram o espetáculo. Após esse tempo passado, ainda posso responder, a quem me perguntar, que foi muito gratificante ver o empenho do grupo com todos os desafios que todos temos, principalmente em nossa área, e que meus olhos brilharam ao ver que temos todos os canais para termos voz, e que o teatro é uma força incessante de conhecimento e conscientização (Entrevista realizada por e-mail com o autor deste artigo em janeiro de 2018).

Diante do relato dessa espectadora, podemos avaliar que ela tem conhecimento da arte teatral, por reconhecer que existem desafios a serem tocados, o que a motivou a participar deste exercício. Entendo que a prática da criação prescinde de uma prática de fruição e que a mesma não cessa. Na ocasião da atividade desse exercício prático, outras doze pessoas responderam ao questionário fechado, e cerca de vinte responderam aos questionários abertos ou produziram escritas livres nas folhas em branco.

Epílogo: Imagens, do visual ao literário

Há o sujeito emissor, há mensagem, há sujeito receptor, mas o que define e torna possível essas presenças no tempo, no espaço e no acontecer? Qual é a condição de possibilidade última da existência e do vínculo desses sujeitos e sua dinâmica? A linguagem é o fundamento último do acontecer vital ou está inscrito em uma esfera maior e autônoma à linguagem, que envolve a ordem de experiência?

Jorge Dubatti

No curta-metragem “Que Coisa São as Nuvens?”, de Pasolini (1967)⁴,

⁴ *Che Cosa Sono le Nuvole?*, de Pier Paolo Pasolini (1967), foi uma sugestão de audiovisual recebida durante a II Jornada de Estudos: Estação, promovida pela disciplina Imagens no Vazio no princípio de dezembro de 2017. O curto filme é um dos episódios de uma obra maior chamada *Cappriccio all'italiana*, do mesmo cineasta.

vemos a imagem do espectador enquanto sujeito em ação, que assume a responsabilidade da cena e dá a ela um novo final. No filme, a peça representada é *Otelo*, de William Shakespeare, e os atores estão caracterizados como marionetes gigantes, tanto em cena quanto nas coxias. Trata-se de uma construção dramatúrgica que conta com o espectador como foco para a finalização da obra, ou seja, ele constrói o significado e dá consistência a uma prática contemporânea de representação, ligada ao conceito de *espect-ator*, formulado pelo diretor e dramaturgo Augusto Boal (2009). Nessa prática, o sujeito não é apenas o consumidor de um bem cultural, mas um ativo interlocutor convidado a assumir um papel, que interage na ação dramática proposta, afim de encontrar uma resolução para um problema apresentado.

A partir dos cubos do escultor Tony Smith, que Didi-Huberman (1998) traz à vista, o autor propõe um lugar de inquietude em tudo o que vemos. As caixas fúnebres de Tony Smith são imagens de uma morte certa à qual estamos fadados, e fazem referência a uma série de tabus e conceitos nos quais não adentramos ou nos permitimos avançar. Do mesmo modo, podemos refletir sobre a imagem invisível da 4ª parede de um espetáculo teatral tradicional, que nos impede de avançar. Pasolini atravessa com seus espectadores ao quebrar a narrativa elisabetana tradicional de Shakespeare, que por si só, no caso do enredo de *Otelo*, já é uma quebra de paradigmas, se considerarmos a época em que foi posta em cena pela primeira vez (foi escrita por volta de 1603, com estreia no ano seguinte). O relato acerca do filme de Pasolini convoca a ideia de uma imagem que se dá em constante transformação.

[...] a privação (do visível) desencadeia, de maneira inteiramente inesperada (como um sintoma), a abertura de uma dialética (visual): que a ultrapassa, que a revela e que a implica (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 99).

Tony Smith pensava a estrutura de seus cubos, não como esculturas, mas como algo carregado de presenças, o que de certa maneira salienta a possibilidade de nos assistirmos, enquanto sujeitos da pós-modernidade, como vazios, prontos a nos preenchermos e novamente nos perdermos diante do labirinto de incertezas que povoam nosso imaginário imagético. Vazios carregados de imagens potencializadas, uma presença aurática, que se mostra nas coisas, nos lugares, nas palavras.

Presenças às quais buscamos dar forma e significado em nosso recorrente exercício de *expectação*.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOAL, Augusto. Jogos para atores e não-atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUBATTI, Jorge. O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Michail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. A Arte do Teatro. Registrado por Neusa Martins. São Paulo: PubliFolha, 2009.
- ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CORO, COROS: A SOBREVIVÊNCIA DO CORO EM *ANTÍGONA* DE JEAN ANOUILH (COM ESTREIA EM 1944)

Raíssa Palma | UFOP

Graduada em Artes Cênicas, atua como professora de francês em Ouro Preto desde o ano 2002 e atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

RESUMO: Este estudo investiga o Coro da peça teatral *Antígona* de Jean Anouilh, que teve sua estreia em 1944, na França, ao mesmo tempo em que o compara com o Coro da tragédia homônima de Sófocles.

PALAVRAS-CHAVE: *Antígona*, Sófocles, Jean Anouilh, Coro.

Antígona sobrevive desempenhando diferentes papéis e assumindo sentidos distintos durante um longo período de tempo desde o séc. V a.C. até o séc. XX. Eurípedes, posteriormente a Sófocles, escreveu sobre o mito de Antígona em “As Fenícias”, e o tema foi retomado por Sêneca, no séc. I, e por Racine, no período clássico francês (1664). A peça também esteve no centro da reflexão sobre a “morte da tragédia” e a emergência do trágico como ideia na cultura alemã, nos séculos XVIII e XIX, tendo sido amplamente discutida por Schiller, Hegel e Hölderlin. No início do séc. XX, na França, ela ressurgiu por meio das obras de Jean Cocteau (*Antigone*, 1922)¹ e de Jean Anouilh (*Antigone*, 1944)², ainda representando um símbolo de revolta perante o Estado, porém, não mais em nome dos costumes ancestrais o destino de Antígona agora se confunde com a questão da liberdade de escolha dos indivíduos. Conforme observou Jocelyne Le Ber (2012), as releituras tratariam da subordinação dos valores do indivíduo, sejam eles morais ou religiosos, às necessidades de organização política e social do Estado.

Neste sentido, a tragédia ultrapassou e ultrapassa seu próprio tempo, sem recorrer a uma dimensão atemporal de suas questões e temas, e nem se valendo apenas de uma perspectiva baseada na teoria dos gêneros ou no chamado “inconsciente coletivo”. Levando em conta que continuamos lendo, encenando, ensinando e aprendendo, pesquisando e discutindo o passado, o presente e o futuro da tragédia, partimos, muitas vezes, dos textos sobreviventes. Podemos considerar, desta forma, que os textos teatrais são sempre anacrônicos³.

Neste artigo busco compreender essa questão, partindo das continuidades e discontinuidades da presença do coro em Antígona, comparando a versão de Sófocles com a de Jean Anouilh. Trata-se, assim, da análise da sobrevivência do coro no teatro e na dramaturgia do século XX, através de uma breve análise das funções que ele desempenha nas duas peças. Para tanto, devemos ter em mente a retomada do coro ou de corralidades nas peças teatrais do séc. XX, a qual pode ser entendida

1 Estreou em 20 de dezembro de 1922, no Théâtre de l'Atelier em Paris.

2 Estreou em 04 de fevereiro de 1944, no mesmo local que a precedente.

3 Estamos desdobrando o raciocínio de Didi-Hubermann a respeito do anacronismo da imagem de arte (2015) para pensar a sobrevivência dos gêneros e das peças teatrais.

como um fator ou uma técnica de distanciamento utilizada por Brecht e Anouilh, entre outros autores. (PAVIS, 1999, p. 73).

Anouilh mantém o coro da tragédia sofocliana, porém ele não mais é formado por um coletivo ou grupo mais amplo. Em seu lugar, emerge a presença de um único ator. Além de atuar como Coro, este mesmo ator representa também o papel de Corifeu na peça analisada. Essa dupla atribuição nos permite distinguir duas funções para o Coro de Anouilh que, segundo penso, dialogam com as funções desempenhadas pelo Coro e pelo Corifeu da tragédia grega mas que, contrariamente, na peça do escritor francês, se confundem em um único ator.

Apresento, a seguir, estes dois *modus-operandi* para o coro de Anouilh, comparando-o ao de Sófocles: 1) o Coro distanciado (ou épico), que narra eventos geralmente passados e se refere às outras personagens em terceira pessoa, podendo, deste modo, representar a voz do autor, que tudo sabe e antecipa ou retroage aos acontecimentos; 2) o Coro dramático, ou seja, aquele integrado à ação, que contracenava com as personagens da peça, como fazem em geral os corifeus na tragédia grega.

Dito isto, tratemos de situar estes dois *modus-operandi* na tragédia de Sófocles que começa com o diálogo entre Antígona e Ismênia. A primeira intervenção do coro, ao final desta cena, constitui a mais longa de todas as suas aparições na peça, ocupando 64 versos consecutivos (do 112 ao 176) com a narrativa sobre a vitória de Tebas e a derrota dos Sete Chefes estrangeiros. Temos aqui uma coralidade cuja função épica identificamos também na primeira intervenção do Coro em Anouilh, já com todos os atores em cena (como demonstra a figura abaixo). Conforme determina a ficha técnica do livro, o nome atribuído ao Ator que faz esse papel (na estreia, representado por Auguste Boverio) é “Le Choeur”. Porém, é preciso observar que esse Ator que faz o duplo papel ou cumpre a dupla função de coro e corifeu ainda se desdobra num terceiro, intitulado “Le Prologue”, personagem responsável pela Introdução. O autor realmente considera “Le Prologue” uma personagem, pois na rubrica que abre a peça, existem indicações de cena direcionadas ao Prólogo⁴:

4 Todas as citações da obra aqui apresentadas fazem parte de um grande trabalho de tradução desenvolvido pela autora, e por esse motivo, podem futuramente sofrer alterações.

Un décor neutre. Trois portes semblables. Au lever du rideau, tous les personnages sont en scène. Ils bavardent, tricotent, jouent aux cartes. Le Prologue se détache et s'avance. (ANOUILH, 2008, p. 9)⁵



Primeira encenação da Antígona de Anouilh no Teatro do Atelier em 1944.⁶

Assim sendo, enquanto o coro épico de Sófocles se contenta em narrar elementos da batalha, o coro épico de Anouilh não apenas narra o que aconteceu antes do início da peça, como também apresenta detalhadamente cada uma das personagens. Ele inicia sua intervenção na peça com a seguinte afirmação: "*Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone.*"⁷.

De acordo com a *Poética* de Aristóteles, o Prólogo era a primeira parte da ação antes da primeira aparição do Coro (*Poética* de Aristóteles, 1452 – *apud* Pavis, 1999). Neste caso, a cena entre Ismênia e Antígona, em Sófocles, constitui um ótimo exemplo de prólogo. Porém, em seguida, o prólogo veio a ser transformado, por Eurípedes, em um monólogo que expõe a ação. Este é o caso do monólogo do fantasma de Polidoro, que

5 Um cenário neutro. Três portas iguais. Quando a cortina se abre, todos os personagens estão em cena. Eles conversam, tricotam, jogam cartas. **O prólogo** se destaca e avança.

6 Foto disponível em: <<https://www.visitathensga.com/event/staged-reading%3A-anti-gone-by-jean-anouilh/20010/>> Acesso em: 14 de abril de 2018.

7 *Voilà*. Estas personagens vão representar para vocês a história de Antígona.

introduz a tragédia Hécuba (EURÍPEDES, 2004, p. 161). Se analisado sob este aspecto, o Prólogo de Anouilh é distinto daquele dos tragediógrafos gregos, pois, ao mesmo tempo em que se confunde com uma parte da tragédia – o começo da ação –, também é chamado de coro nas intervenções seguintes.

Desde a primeira aparição do Coro/Prológo, podemos afirmar que o Autor se utiliza da réplica “Voilà” com o objetivo de destacar seu discurso do fluxo normal dos eventos da peça. Compreendemos essa palavra introdutória como uma clivagem, que evidencia o modo pelo qual o Autor diferencia as duas funções do coro, sendo que há três intervenções desse tipo na peça: no início, no meio e no fim. Por sua vez, essa diferenciação caminha junto da reconfiguração da coralidade antiga, que surge no começo do século XX reencarnada numa só voz.

Retornemos a Sófocles, a fim de exemplificar o segundo *modus-operandi* do coro antigo, a partir do verso de número 177, o qual segue imediatamente, à parte inicial citada anteriormente. Com a chegada de Creonte, o coro se insere na ação dramática, anunciando a aproximação do rei, como pode ser observado na seguinte réplica (SÓFOCLES, 2009, p. 207):

Coro: Vejo, porém, já próximo de nós,
O novo rei, filho de Meneceu (...)

Na sequência, Creonte solicita ao coro que seja o Guardião da lei e que zele pelo cumprimento da interdição às honras fúnebres a Polinices, sob pena de morte a quem ousar desobedecer. Existem alguns momentos na tragédia grega, como no trecho entre o Coro e Creonte que acabo de citar, em que o coro inteiro responde na primeira pessoa do plural “nós”, dialogando com as personagens. Há outro momento em *Antígona* em que o Coro inteiro interage com a personagem principal da tragédia (versos de 898 a 978), mas apesar desses dois exemplos, em geral, na tragédia grega, é apenas o Corifeu quem participa da ação. Assim sendo, quem responde a Creonte a seguir, e ao longo de toda a peça, é o Corifeu.

Pois bem, em Anouilh, o coro dramático é menos presente que em Sófocles, e a primeira vez em que assume um papel dramático e não narrativo é quando termina o diálogo entre Creonte e Antígona. A jovem se recusa a permitir que Ismênia também pague pelo “crime” e partilhe

de seu heroísmo. As duas irmãs se retiram e, na sequência, o coro se dirige a Creonte (p. 99):

Le Choeur : Tu es fou, Créon. Qu'as-tu fait?
Créon (qui regarde au loin devant lui) : Il fallait qu'elle meure.
Le Choeur : Ne laisse pas mourir Antigone, Créon!

Na cena seguinte, dialogam Creonte, o Coro e Hemon, assim como na tragédia de Sófocles, porém, conforme podemos ver abaixo, as duas intervenções assumem teor distinto nas duas versões:

Sófocles (p. 235)	Anouilh (p. 105)
A cólera, senhor, levou-o em disparada. (verso 866)	<i>Créon, il est parti comme un fou.</i> (Creonte, ele partiu como um louco).
A mente aflita é perigosa nesta idade. (verso 867)	<i>Il est parti touché à mort.</i> (Ele foi embora tocado pela morte).

Quando Antígona sai de cena pela última vez, levada pelos guardas para ser enterrada viva, o coro entra e diz (p. 117): “*Là, c’est fini pour Antigone*”⁸. Reparem bem que aqui ele não usa “*Voilà*”, como nos outros casos, mas uma partícula que compõe esta expressão, o “*là*”. A razão dessa única exceção em Anouilh, a meu ver, consiste no fato de a ação dramática continuar em seguida. Na conclusão das peças, tanto na versão de Sófocles como na de Anouilh, o coro/corifeu dialoga com o Mensageiro que traz a notícia da morte de Antígona e de Hemon e, depois, de Eurídice, até que, terminada a história, faz o discurso de encerramento nas duas peças, reassumindo seu papel de coro épico até o fim.

⁸ Agora está acabado para Antígona.

Considerações finais:

Apesar das semelhanças que observamos na breve comparação das funções desempenhadas pelo coro nas duas *Antígonas*, é importante destacar uma diferença crucial: na peça moderna, coro e corifeu se confundem numa única personagem, ou melhor, a coralidade sobrevivente aparece numa única voz. Sendo assim, seu contorno coletivo na *Antígona* de Sófocles assume uma forma anônima e individualista em Anouilh.

REFERÊNCIAS

ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris: La petite vermillon, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1998.

DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

ESQUILO. *Os persas*. SÓFOCLES. *Electra*. EURÍPEDES. *Hécuba*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LE BER, Jocelyne. *L'adaptation comme contraction. L'analyse informatisée de l'Antigone de Jean Cocteau*. Collège Militaire Royal du Canada. Retirado do site: <<http://www.revue-texto.net/Parutions/Livres-E/Albi-2006/LeBer.pdf>> em 16 de abril de 2018.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 15 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

THE GOOD PLACE

Ricardo Macêdo | UFMG

Artista visual e professor de Vídeo e Fotografia na FAOP. Doutorando em Interartes e Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem pela UFMG. Participou de exposições: #Arteli-BeRdade, Museu Espaço do Conhecimento, 2017; "Presença na ausência" – Galeria Nelo Nuno, Ouro Preto, 2016 e "Diametral" – CCBB, Noturno dos Museus, BH/Japão, 2014). Palestrante no Festival Internacional Paraty em Foco, RJ, 2011. Faz parte do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade – LEVE, UFMG/CNPq. É autonomista em tempo integral.

RESUMO: O presente trabalho propõe apresentar algumas considerações sobre imagens digitais, buscando instigar reflexões sobre nossas relações atuais com essas imagens. Para assim formular alguns questionamentos, tais como: a superfície dessas imagens estão erigindo outra forma de sentir? Estamos chegando na fronteira de um deslocamento de toda uma constelação da imagem? Para isso, me utilizo de dois exemplos, uma série online (The Good Place) e um jogo virtual (Memory of a broken dimension), para analisar sob a perspectiva do filósofo italiano Mario Perniola, estabelecendo um paralelo reflexivo entre cultura digital e as imagens geradas nela. Nesse sentido, tanto a série quanto o jogo produzem a ideia de que a superfície da imagem equivale a uma interioridade perdida, ausente, contudo, fundadora de uma superfície profunda e enigmática.

PALAVRAS-CHAVE: imagem, virtual, jogos online.

Uma mulher surge no écran. Ela está sentada. À sua frente, uma mesa. Ela olha ao redor e percebe estar em uma sala extremamente organizada. Observa na parede atrás de si a frase “*Welcome! Everything is fine*”. Em seguida, um bom senhor de cabelos grisalhos entra na sala e lhe diz “*Welcome to the Good Place!*” Eles saem para um passeio fora da sala e encontram pessoas sorridentes nas ruas sinalizadas e nas calçadas limpas e arborizadas, uma organização incomum.

The Good Place é um lugar após a morte, afirma o bom senhor à protagonista, que a isso lhe responde: “*Ok ! That’s fine!*” Ela sorri e continuou andando pelo bairro até chegar em um ponto onde outras pessoas, supostamente mortas, estão. Todas sentadas em frente a uma grande tela com a frase: “*The Good Place - orientations*”. Esse lugar existe em uma série no Netflix. A partir disso, o que podemos pensar?

Duas questões: a superfície da imagem virtual está erigindo outras formas de sentir? Até que ponto essas imagens são afiançadas pela exterioridade do écran? A partir dessas premissas, acredito que há uma profundidade na superfície da pele da imagem¹ virtual que vale a pena ser investigada.

As promessas de lugares externos ao sujeito não são mais construtos internos, essenciais e espirituais, hoje eles são externalidades virtuais, nada mais de ontologia, subjetividade, autenticidade ou personalidade: “é dentro da rede de sistemas, não em alguma utopia, em algum não-lugar, que se joga a partida” (PERNIOLA, 2011, p. 57).

É de fora, em contato com a superfície do écran, que temos acesso a um possível cenário demiurgo, feito empresa, estilo bairro da Disneylândia, tal como *The Good Place*. O inglês Neil Gaiman, em seu livro *Deuses Americanos*, propõe uma batalha simbólica entre deuses antigos (Jesus, Odin, etc.) e deuses novos (Tecnologia, Mídia, etc.), onde, claro, os deuses antigos aparecem como párias tentando angariar novos seguidores. Contudo, tais seguidores, esvaziados das crenças internas tradicionais, não fazem outra coisa senão reverenciar experiências por meio do écran, hipnotizados pelos ferozes olhos de luz.

1 O filósofo italiano Mario Perniola nos diz que “sabemos perfeitamente o que se sente quando a preocupação pela nossa imagem prevalece sobre a nossa realidade psíquica, mas a condição de quem dissolveu o corpo no reflexo de entidades exteriores está ainda por se pensar” (PERNIOLA, 1991, p.19).

A condição da possibilidade de todos esses estilos, culturas e comportamentos é uma só: o fato de que eles não nascem da interioridade do sujeito, da pessoa, da consciência, mas vêm do externo, refletidos sobre a superfície neutra de uma humanidade que funciona como uma aparelhagem audiovisual (PERNIOLA, 2011, p. 56)

Vou listar mais uma experiência — esta, não vinculada à indústria formal netflixiana, mas à cultura *indie*² — antes de me atrever a uma aproximação às duas questões que formulei anteriormente.

Existe um jogo online denominado *Memory of a broken dimension*³, ele inicia exigindo que o jogador saiba digitar em DOS⁴ alguns comandos, para encetar a primeira fase. No écran surgem vários caracteres em DOS e, à medida que o jogador digita os códigos corretos, o jogo inicializa. A estória é simples: estamos dentro de um sistema visual computacional, e ele está quebrado.

O ambiente do jogo é em *glitch*⁵, cheio de falhas e interrupções, sua sonoridade lembra os ruídos do industrial japonês, tipo Merzbow⁶. A partir disso, temos uma atmosfera onde o espaço acessado, com jogador em primeira pessoa, é um espaço sujo e quebrado, interrompido por imagens esfaceladas de um sistema falho, onde perspectivas impossíveis se delineiam, resultando em um caminho abstrato sem orientação alguma para ser percorrido. As imagens falham logo ali onde elas precisavam existir.

A imagem que temos aqui é uma imagem que pede manipulação do ponto de vista da primeira pessoa. Nesse ponto do texto, peço que o jogo seja visualizado utilizando-se o QR Code ou baixando o arquivo do jogo e jogando-o por alguns minutos. Os códigos iniciais a serem digitados são: REMOTE, VOIDSCAN e DIVE, palavras cabalístico-digitais que nos dão uma noção do que vem pela frente, e temos à mão o *controle remoto* de um *mergulho* na *varredura do vazio*.

2 *Indie* é abreviação de independente, refere-se a produções ligadas à indústria cultural, artes em geral, cujos artistas não têm ligação com empresas para lançarem seus produtos no mercado. (Grifo meu)

3 Link para baixar o jogo: <<http://brokendimension.com/>>.

4 DOS significa *Disk Operating System* e é uma sigla para vários sistemas operativos interligados. (Grifo meu)

5 É uma falha inesperada no sistema, especialmente em jogos e *softwares*. (Grifo meu)

6 Merzbow (Merutsubau), é um músico de ruído japonês. (Grifo meu).

O externo nos traduz em dados, e não o contrário, a experiência de participação (interpassividade?) em um mundo que pode ser acessado, mas não compreendido em sua extensão, pois os dados faltam, entra em ruína. Logo, é a morte a discussão processual do jogo e não mais a vida. A experiência da morte como um fim foi abolida tanto no caso da série quanto no jogo, não há morte nesses dois casos, há, sim, um corpo que libera seu duplo a partir de uma morte da experiência (*The Good Place*), e uma personagem em primeira pessoa que não perde vidas⁷, uma imagem em *glitch*, em *Memory of a broken dimension*. Nesse sentido:

Se a efetividade, a realidade, é pensada não mais enquanto atual (como na tradição metafísica que sobreviveu e se mantém até a sociedade da mídia), mas enquanto virtual (tal como ocorre na sociedade informatizada), cai toda a visão do mundo humanista que atribui ao sujeito um significado ontológico... O essencial não provém da interioridade da alma, mas do exterior da escritura, do livro, do computador (PERNIOLA *apud* FOSTER, 2016, p. 108)

Temos então uma profundidade difícil de acessar, pois o acesso se encontra na fundura de uma pele digitalizada, onde a noção de morte, entendida como um fim de tudo, aparece como um rito sem mito, um rito desmistificado, uma concepção construída pela superfície brilhante da imagem. Assistimos nesse momento a uma morte da experiência de morte via exterioridades. Estamos chegando na fronteira de um deslocamento de toda uma constelação da imagem? Aquela que o filósofo francês Jean Baudrillard anunciava com uma certa angústia, um extermínio perfeito do real, onde o processo de virtualização seria realizado por inteiro?

Quando a imagem confere ascensão à vestimenta digital e corrompe as noções de interioridade, subjetividade, eu, etc., o que entra em jogo é a exterioridade, e “um invólucro, um simulacro ao que é destituído de realidade, obrigam à presença do que está ausente, tornam visível o que é meramente espiritual” (PERNIOLA, 2000, p. 98). Nesse sentido, tanto os jogos virtuais quanto as séries produzem a ideia de que a superfície

⁷ É comum a contagem de vidas nas personagens dos jogos de videogames: quando se perde uma vida, o jogo reinicia. Em jogos como *Memory of a broken Dimension* não existe morte da personagem (Grifo meu).

da imagem equivale hoje a uma interioridade perdida, ausente, contudo, fundadora de uma superfície profunda e enigmática, acessada por meio de ritos desprendidos de seus mitos, os quais acessamos por meio da imagem simulacro estampada no écran do computador: "*Welcome to the Good Place!*"

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. A ilusão vital. Tradução Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FOSTER, Hal. Design e Crime (e outras diatribes). Tradução Alcione Cunha da Silveira e Jacqueline Fux. Belo Horizonte. Editora UFMG: 2016.

PERNIOLA, Mario. Enigmas – Egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. São Paulo. Editora ARGOS: 2010.

PERNIOLA, Mario. Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo. Tradução Maria do Rosário Toschi; colaboração Mariarosaria Fabris. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

PERNIOLA, Mario. Do sentir / Mario Perniola; tradução Antônio Guerreiro. São Paulo: Editorial Presença, 1991.

DOM QUIXOTE - DO TEATRO À LITERATURA

Samir Antunes da Silva | UFOP

Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da UFOP.

RESUMO: Este artigo tem como base uma imagem cênica que compõe *O Engenhoso Fidalgo dom Quixote de la Mancha* (1605 e 1615), de Miguel de Cervantes, bem como um estudo que analisa a presença de teatralidades nessa obra, a partir das quais, é possível ter uma noção de como Cervantes se apoiava em elementos teatrais para escrever. Este texto é parte da dissertação *Da presença de teatralidades na obra literária Dom Quixote: entre imagens cênicas*, concluída em 2018.

PALAVRAS-CHAVE: teatralidade, Dom Quixote, literatura, imagens cênicas, Miguel de Cervantes.

Tratar das concepções de teatralidade presentes na obra *Dom Quixote* não se limita apenas a um conceito que permeia o final do século XX e início do século XXI. É possível encontrar, também, teatralidades em *Dom Quixote* no período que compreende os séculos XVI e XVII, na gênese do clássico de Miguel de Cervantes.

Sempre foi comum que obras literárias influenciassem a criação de outras obras artísticas e vice-versa. Porém, o que se vê no romance de Cervantes é algo incomum: o teatro contribui na gênese de sua obra literária que, por sua vez, gera inumeráveis espetáculos teatrais baseados nela. Uma das evidências de que a obra seja construída a partir de signos teatrais é a reincidência de imagens cênicas ao longo de sua narrativa. Patrice Pavis assim se refere ao *teatro de imagens*:

Tipo de encenação que visa produzir imagens cênicas, geralmente de uma beleza formal, em vez de dar a ouvir um texto ou apresentar ações físicas “em relevo”. A imagem é vista de longe, em duas dimensões, achatada pela distância e pela técnica de sua composição. Segundo FREUD, a imagem está mais em condições de figurar os processos inconscientes do que o pensamento consciente e a linguagem: “As imagens constituem [...] um meio muito imperfeito de tornar o pensamento consciente, e pode-se dizer que o pensamento visual se aproxima mais dos processos inconscientes que o pensamento verbal e é mais antigo que este, tanto do ponto de vista filogênico quanto ontogênico” (*Ensaio de Psicanálise*, 1972: 189). Esta é provavelmente a razão pela qual as encenações de WILSON a KANTOR, de CHÉREAU a BRAUNSCHWEIG, recorrem naturalmente a um pensamento visual passível de sugerir a dimensão inconsciente profunda da obra. (PAVIS, 1996, p. 383)

A partir do que se vê em Freud, na citação de Pavis, as imagens estão ligadas aos processos inconscientes, ou seja, assim como o espectador de teatro, o leitor de uma obra literária é capaz de produzir (e também assimilar) imagens vindas da escrita. No caso do *Dom Quixote*, Cervantes também recorre a esse pensamento imagético em sua narrativa e acaba por influenciar a construção de imagens cênicas (ou teatrais) de seu leitor através dessa “dimensão inconsciente profunda da obra” sugerida por Pavis.

Um bom exemplo disso é a famosa e icônica cena dos moinhos de vento, narrada no primeiro tomo de *Dom Quixote*. A imagem do cavaleiro manchego atacando os moinhos, que foram tomados por gigantes, ficou

tão gravada no inconsciente coletivo que, mesmo quem nunca leu a obra de Miguel de Cervantes, conhece a cena, seja através de gravuras, esculturas, canções, encenações e até mesmo pela oralidade. A antológica cena já foi retratada por diversos artistas, desde a Renascença até os dias atuais. Porém, talvez a imagem que tenha sido mais reproduzida e, conseqüentemente, se tornado a mais conhecida, seja a de Gustave Doré (Figura 1). Segundo Gonçalo Júnior, em 1863, Doré produziu “375 imagens que considerava serem a síntese de ‘Dom Quixote’, de Miguel de Cervantes (1547-1616)” (JUNIOR, 2005, p. 10).

A imagem representada é uma litogravura que ilustra a passagem em que Dom Quixote e Rocinante são alçados ao ar por uma das pás dos moinhos. Ao fundo, é possível ver mais uma quantidade de outros moinhos, os quais o *Cavaleiro da Triste Figura* havia tomado por gigantes. Vê-se também em segundo plano seu fiel escudeiro, Sancho Pança, junto a seu ruço, espectador desesperado com a insanidade de seu amo e as conseqüências que poderia sofrer nesse desastroso combate.



Figura 1 – Dom Quixote ataca os moinhos de vento.
Fonte: JUNIOR, 2005, p. 35.

Embora a imagem literária criada por Cervantes — do homem moderno que se passa por um cavaleiro andante medieval, atacando moinhos — tenha se tornado uma síntese representativa da obra, esta narrativa completa do episódio não ocupa três páginas do primeiro tomo.¹ A passagem está no capítulo VIII, que tem como título: *Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos dignos de felice recordación*.² Pode-se notar que, no título, Cervantes prepara o leitor para uma aventura “jamais imaginada”, ou seja, algo que supera a expectativa desse cavaleiro às avessas, e é essa a inventividade de se construir, a partir da própria ficção, uma imagem teatral, gravada no imaginário popular.

Apesar de ser uma cena rápida, ela parece se dilatar no tempo, fazendo com que a ação do cavaleiro (ir de encontro aos seus gigantes imaginários) pareça interminável. Sancho, assim como os leitores, fica apreensivo, como se pode ver no trecho da obra:

[...] esporeou seu cavalo Rocinante, sem ligar para os gritos de seu escudeiro Sancho, avisando-o de que sem dúvida nenhuma eram moinhos de vento e não gigantes aqueles que ia atacar. Ele ia tão convencido de que eram gigantes que nem ouvia seu escudeiro Sancho nem conseguia ver o que eram, embora já estivesse bem perto [...] (CERVANTES, 2012, p. 109-110).

Assim, a narrativa literária traz uma imagem cênica, que permanece viva e permanece atual.

Como já mencionado, a cena dos moinhos faz parte do imaginário popular e se tornou uma espécie de referência icônica no que concerne às desventuras de Dom Quixote. De certa forma, ela, a partir das várias representações já feitas e, também, da cultura oral, contribuiu bastante para a popularização da obra. A rapidez com que a cena é narrada, por sua vez, parece ter contribuído para sua notoriedade, sobretudo se considerarmos a perspectiva de *rapidez* abordada por Italo Calvino em

1 *Dom Quixote* é composto por dois tomos contendo uma média de seiscentas e trinta páginas, já que esse número pode variar de acordo com a edição.

2 Do grande sucesso que o corajoso dom Quixote teve na assustadora e jamais imaginada aventura dos moinhos de vento, com outros sucessos dignos de feliz recordação. (Tradução minha).

seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*:

A principal característica do conto popular é a economia de expressão: as peripécias mais extraordinárias são relatadas levando em conta apenas o essencial; é sempre uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou a restauração de um bem perdido (CALVINO, 2010, p. 50).

Calvino faz uma reflexão sobre a característica do conto popular que sintetiza bem a cena do “combate” entre Dom Quixote e os moinhos de vento. Ele propõe que as peripécias extraordinárias devem conter apenas o essencial, e é exatamente isso que Cervantes faz, contribuindo para a popularização e perpetuação dessa imagem, que se tornou emblemática e imbricada de teatralidade.

O que se percebe, então, é que o autor cria a cena (palavra escrita) que se configura em imagem, seja na imaginação do leitor seja concretizada por algum artista. Ainda em suas *Seis propostas*, ao tratar da *visibilidade*, Calvino faz uma distinção dos processos imaginativos, estando eles ligados à palavra e à imagem.

Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto (CALVINO, 2010, p. 99).

O primeiro processo que Calvino descreve é parecido com a relação que Josete Féral estabelece, ao tratar de suas noções de teatralidade, entre aquele que vê (espectador) e aquilo que é olhado (objeto).³ No caso

3 FÉRAL. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*, 2015, p. 107-108. Em seu livro *Além dos limites: teoria e prática do teatro*, Féral faz a seguinte afirmação sobre teatralidade: “A noção de teatralidade excede os limites do teatro porque não é uma propriedade que os sujeitos ou as coisas possam adquirir: ter ou não ter teatralidade. Ela não pertence exclusivamente aos objetos, ao espaço e ao próprio ator, mas pode investi-los se necessário. Acima de tudo, é resultado de uma dinâmica perceptiva do olhar que une algo que é olhado (sujeito ou objeto) e aquele que olha”.

da citação em questão, o leitor assume o lugar daquele que vê, como um espectador. Portanto, para criar uma cena imaginária, irá depender do que Calvino chama de “eficácia do texto”, ou seja, da capacidade das palavras que se transformam em imagem cênica.

Quanto à escrita de *Dom Quixote*, o que se percebe é que Cervantes produz, utilizando o termo criado por Calvino, uma “eficácia do texto” tão grande, a ponto de ela trazer fortes elementos de dramaticidade para a obra, fazendo com que esta desperte no leitor esse olhar que o coloca no jogo cênico; um olhar que transporta sua imaginação para além do texto literário, levando-o para o teatral.

Héctor Urzáiz, em seu texto *La quijotización del teatro, la teatralidad de “Don Quijote”*, fala sobre essa dramaticidade na obra cervantina: “são muito conhecidos certos elementos dramáticos presentes no Quixote, mas há alguns outros que inclusive se encontram na mesma essência da obra, em sua gestação, já que se trata de uma novela com vários componentes de farsa teatral”⁴ (URZÁIZ, 2007, p. 47, tradução minha).

Urzáiz sustenta que, além de haver elementos dramáticos na obra, há também aqueles que contribuem para a sua composição narrativa, fazendo parte de sua essência e sendo fundamentais para todo o sucesso obtido durante esses quatro séculos.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2010.

CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote*. v. 1. Tradução Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2012.

FÉRAL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. Tradução, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

JUNIOR, Gonçalo. Gustave Doré, *Dom Quixote*, Miguel de Cervantes. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2005.

4 “Son muy conocidos ciertos elementos dramáticos presentes en el Quijote, pero hay algunos otros que incluso se encuentran en la misma esencia de la obra, en su gestación, ya que se trata de una novela con varios componentes de farsa teatral.”

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

URZÁIZ, Héctor. *La quijotización del teatro, la teatralidad de "Don Quijote"*. Edición digital a partir de Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, (julio 2005, Almagro), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, p. 469-480.

