

**O oco, o mundo: teatralidade e resistência ao sofrimento / *The hollow, the world: theatricality and resistance against suffering***

Henrique Furtado de Melo\*

Maria Carolina de Godoy\*\*

RESUMO

Em torno do livro infantil *O teatro de sombras de Ofélia* (2000), de Michael Ende, nesse artigo pensamos o conceito de teatralidade como um movimento de criação por meio do qual a protagonista pode resistir ao sofrimento. Pondo em diálogo, fundamentalmente, os conceitos de espaço transicional e impulso criativo, de D.W. Winnicott (1975), ritornelização, da esquizoanálise, e as discussões sobre teatralidade registradas por Sarrazac em *A invenção da teatralidade* (2013), observamos o *corpus* como espécie de manifesto em defesa da dor e do sentir a dor como experiência de recriação da vivência a partir da ruína. Inicialmente trazemos reflexões, em diálogo com a obra de Michael Ende, a respeito da arte e do brincar criativo como mecanismos de construção de um espaço de estabilidade e amadurecimento. Para tanto, nos baseamos especialmente nos trabalhos de Antonio Candido, Tzvetan Todorov, Michèle Petit e Donald Woods Winnicott. Posteriormente trazemos uma proposição de leitura a partir de elementos da composição teatral que se destacam no *corpus*, buscando compreender a relação entre eles, o efeito de teatralidade, o conceito de espaço transicional de Winnicott e um movimento de resistência ao sofrimento realizado pela protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: Impulso criativo; Espaço transicional; Teatralidade; Michael Ende.

ABSTRACT

*This article is about The Ophelia's shadow theatre (2000), by Michael Ende. It aims to discuss the concept of theatricality as a creative movement that provides the protagonist the resistance to suffering. As a dialogue of, fundamentally, the concepts of transitional space and creative impulse, by D.W. Winnicott (1975), such as ritornelization, by the schizoanalysis, and the discussions about theatricality, registered by Sarrazac in A invenção da teatralidade (2013), we observe the corpus as a kind of manifest in defence of the pain and of feeling the pain as an experience of recreation of living from the ruin. Firstly, we bring some reflections, in dialogue with Michael Ende's work, about art and creative playing as mechanisms to build a space of stability and maturation. Thus, we rely especially in Antonio Candido's, Todorov's, Michèle Petit's and Winnicott's works. After, we bring a reading proposition that comes from the elements of theatrical composition that are present in the corpus, aiming to comprehend the relation between them, the effects of theatricality, the concept of transitional field, by Winnicott, and the movement of resistance against suffering realized by the protagonist.*

KEYWORDS: Creative impulse; Transitional field; Theatricality; Michael Ende.

## 1 Para não perder o fio da meada

Michael Ende (1929-1995) foi um autor alemão de grande projeção no século XX. Sua obra de mais destaque (inclusive internacional) foi *A História Sem Fim* (1993).

---

\* Mestre em estudos literários e doutorando bolsista da Fundação Araucária, Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, Paraná, Brasil, [furtado.henrique@live.com](mailto:furtado.henrique@live.com).

\*\* Doutora em estudos literários, Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, Paraná, Brasil, [mcdgodoy@uol.com.br](mailto:mcdgodoy@uol.com.br).

Sob os escritos de Ende corre sempre um grito de fantasia, um desejo de encarar, de enfrentar, de enfeitar a dor.

Bastian (*A História Sem Fim*, ENDE, 1993) mistura-se ao livro que lê. Segue seus anseios num mundo inventado, quase perdendo-se na harmonia dele; ao voltar para fora, traz um pouco de lá consigo. Enrosca a arte à vida e mantém os ouvidos atentos ao mundo da criação, que lhe sopra, com sua voz bem fraquinha, falas de poesia, para que ele não perca o fio da meada.

Germano (*O longo caminho até Santa Cruz*, ENDE; KEHN, 1992) encontra num livro a própria espera do dia, a própria busca inútil que lhe trouxe a lugar algum; mas, na voz do pai, ele descobre: o homem corajoso da história carregava uma importante e secreta mensagem, embora não houvesse, por fim, a quem contá-la; Germano percebe que também tinha uma mensagem secreta, e que é ela, a Coisa sem nome, incomunicável, que dá razão ao longo caminho, ainda que ele pareça inútil.

Para ouvir a voz bem fraquinha de Hor (*O espelho no espelho*, ENDE, 1984), é preciso “manter o equilíbrio na estreita fronteira entre o sono e a vigília – ou flutuar como aqueles para quem em cima significa a mesma coisa que embaixo” (ENDE, 1984, p. 8). “*Fugir não tem nenhum sentido. Não existe fuga. O que acontece aqui acontece em toda parte. Acontece sempre. Quem foge, acaba caindo na armadilha*” (ENDE, 1984, p. 179, itálicos no original). Nesse sentido é que a arte surge na obra de Ende: não é fuga, não é a mentira que insiste em nos sonhar, trancafiados num delírio alheio à vida; sob a escrita do autor corre a insistência de uma busca:

Um dia notamos que nos faltava uma palavra. Ninguém a havia roubado, nós tampouco a esquecêramos. Ela simplesmente não estava mais lá. Mas sem essa palavra não podíamos continuar encenando, porque nada mais tinha qualquer sentido. Era a palavra através da qual tudo se relacionava com tudo. Compreende, bela senhora? Desde então estamos viajando para tentar reencontrá-la (ENDE, 1984, p. 44).

A palavra que escorre por sob a obra de Ende talvez não tenha nome, seja a Coisa, inominável, e essa voz bem fraquinha, que ecoa por trás das letras, viva a nos soprar as falas dos poetas, para que nós não percamos o fio da meada, por meio do qual recobramos a (in)certeza da existência da palavra que nos falta, embora ninguém a tenha roubado, e tampouco a tenhamos esquecido.

Neste artigo, *O Teatro de Sombras de Ofélia* (ENDE; HECHELMANN, 2000) tomará o espaço central da reflexão. A obra de Ende, como um todo, traz, em si, uma espécie de manifesto em defesa da dor, do sentir a dor e fazer, dela, arte. O livro infantil em foco conta a história de uma senhora que não foge das dores do mundo por meio do delírio, mas encontra na arte um meio de suportá-las.

Inicialmente veremos um pouco sobre como Ofélia acolhe seu sofrimento e descobre um modo de organizar o próprio mundo interior, pois que, diante das sombras que encontra, percebe que: “a única coisa a fazer, é tocar um tango argentino” (BANDEIRA, 1998, p. 12). Num segundo momento, buscaremos pensar como os elementos relacionados ao teatro surgem na obra, e como a teatralidade se relaciona com a busca de um meio de suportar a adversidade. Desse modo, procuraremos compreender *O Teatro de Sombras de Ofélia* como um livro que reflete sobre por que se faz teatro.

## **2 Um deserto quando em repouso**

Ofélia era uma senhora de voz bem fraquinha. Trabalhava na função de ponto num teatro de uma pequena cidade: “soprava para os atores as falas de seus papéis, para que eles não perdessem o fio da meada” (ENDE; HECHELMANN, 2000, p. 8). Com o tempo as pessoas passaram a preferir ir a cidades maiores com teatros grandes e artistas famosos; além disso, também vieram a televisão e o cinema, até que o teatro onde Ofélia trabalhava fechasse as cortinas pela última vez (ENDE; HECHELMANN, 2000).

Deste ponto em diante, a protagonista passa a encontrar sombras sem dono. A primeira diz chamar-se Sombra Marota. Ninguém a quer, assim como a Morta Solitária, Nunca Mais, Peso Oco, ... “existem sombras perdidas no mundo inteiro”, “ninguém quer saber delas”, mas ouviram falar que há uma pessoa que as acolhe, que aceita ser dona delas (ENDE; HECHELMANN, 2000, p. 13).

Com o acumular de sombras-dores acolhidas por Ofélia, seu quarto torna-se abarrotado delas, que brigam entre si, disputando os melhores lugares no espaço íntimo da velhinha. Como não podia dormir, pois, quando se acolhe tantas dores-sombras, às vezes o sono vai embora, Ofélia então recita às abrigadas “as grandes palavras dos poetas, que ela sabia de cor” (ENDE; HECHELMANN, 2000, p.13).

Com o tempo, as sombras passaram a encenar noite adentro, apoiadas sobre a voz bem fraquinha de Ofélia, que soprava as falas que esqueciam, para não perderem o fio da meada. “A literatura é o sonho acordado das civilizações. (...) Assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura” (CANDIDO, 1995, p. 242-243). Nesse sentido, a protagonista de *Ende* traz em si as dores rejeitadas pelo mundo, e delas faz arte, assim como o artista recolhe as sombras e dá forma a elas, passando por aquilo a que Candido se refere como “força da palavra organizada” (CANDIDO, 1995, p. 245).

Se o último fechar das cortinas do palco projetara sombras briguentas sobre a vida de Ofélia, é nessas sombras, com forma de atores, que a velhinha encontra um resto de teatro, na ausência dele. O vazio sombreado que restou do teatro, por fim, não é tão vazio assim: e com as grandes palavras dos poetas ela contorna as sombras. O que era vazio torna-se palco, e o palco é mesmo um vazio:

Jamais se deveria abordar a mínima questão de estética teatral sem se colocar, mesmo que mentalmente, diante da cena. Antes de refletir sobre o teatro é importante constatar que esse palco estreito – mas destinado a servir de pedestal a um universo – quando em repouso parece um deserto (SARRAZAC, 2013, p. 56).

O palco é um deserto quando em repouso, donde nascem mundos, um oco que é cheio exatamente pela qualidade de ser oco.

Citando Todorov:

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo (TODOROV, 2010, p.78).

Nesse caminho, pensaremos Ofélia tanto como espectadora e leitora das peças com que teve contato, quanto como artista ela mesma, (re)criadora dos textos num teatro de sombras. Assim, por um lado, vemos uma senhora que encontra nas grandes palavras dos poetas um modo de lidar com as próprias sombras; por outro, ela é a própria artista, ou a Coisa por trás da arte, que preenche, com mais oco, o oco do palco, cuja voz bem fraquinha contorna a vida e convence as nossas sombras de que elas, todas, podem ter seus lugares em nossos quartos, sem brigas noite adentro.

Michele Petit, antropóloga pesquisadora do Laboratório de Dinâmicas Sociais e Recomposição de Espaços do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França, coordena um programa internacional sobre “leitura em espaços de crise”, compreendendo situações de guerra, migrações forçadas e situações de desajuste semelhantes. Um dos depoimentos que Michèle Petit coleta, ao longo de suas pesquisas acerca do potencial (trans)formador da literatura e de sua essencialidade à manutenção do equilíbrio psicossocial humano, traz notas do que dizemos:

Eu me lembro de um dia quando me encontrei em um estado de nervosismo completamente patológico. Corri para a biblioteca à procura do poema “Le Moulin” de Verhaeren. Ele me acalmou no mesmo instante. Depois disso, voltei a ele várias vezes, ele afasta toda a loucura, todo o desequilíbrio, eu sei que ele está lá, como a pastilha na gaveta da esquerda. Ele me faz muito bem por causa do seu ritmo, talvez também uma imagem, mas sobretudo o ritmo. O que é impressionante é que naquele dia eu fui diretamente procurar esse livro, e nele, esse poema, portanto havia em mim alguma coisa que já sabia e de que eu não tinha consciência (PETIT, 2009, p.61).

Winnicott (1975), após apontar correspondências entre o brincar criativo da criança e o ato criativo ao longo da vida, afirma que: “É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (*self*)” (WINNICOTT, 1975, p. 80, grifo nosso). A descoberta do *self*, para Winnicott, portanto, está intimamente ligada à movimentação do impulso criativo, algo que, para ele, está presente sempre que qualquer pessoa se direciona saudavelmente a alguma coisa ou se propõe a fazer ou construir algo.

Retomando as palavras de Todorov (2010), o escritor (e o artista em geral, acrescentamos), ao dar forma a um objeto – fazer, de sombras, arte – propõe, incita, organiza um jogo, põe o leitor em movimento, um impulso que faz, da leitura, escrita, criação. É nesse sentido que o oco da arte se preenche precisamente pelos buracos que propõem o jogo. E é com esse brincar de arte (num sentido amplo, de criação) que o indivíduo diz “Eu”. E diz “Eu” porque diz “M(eu)”.

Ofélia parece encontrar nas peças cujas falas sabe de cor algo muito semelhante ao que a autora do depoimento coletado por Petit encontra no poema de Verhaeren. E é no contato com essas obras, pondo as vozes das peças nas bocas e corpos das próprias sombras, que Ofélia faz das obras algo de si, assim como o poema de Verhaeren se

torna algo da autora do depoimento, um espelho onde se ver. Algo que estabiliza o caos, contorna o sentimento com palavra organizada – para retomarmos as falas de Candido (1995) e Todorov (2010). E, é claro, contornar aquilo que há de si no mundo é um modo de recriar-se nele, pondo em movimento o impulso criativo, por isso, também, estabilizante.

Bachelard (1989) fala de miniaturas:

Fico mais à vontade nos mundos da miniatura. São para mim mundos *dominados*. Vivendo-os, sinto partir de meu ser sonhador ondas mundificadoras. A enormidade do mundo é para mim apenas emaranhamento das ondas mundificadoras. A miniatura sinceramente vivenciada desprende-me do mundo ambiente, ajuda-me a resistir à dissolução do ambiente." (BACHELARD, 1989, p. 168, grifo nosso)

Miniaturizar, vivenciar um lugar adensado pelo ficcional, um espaço que não é apenas meu interior, nem somente exterior, um “espaço transicional” (WINNICOTT, 1975). Acerca deste conceito, Michèle Petit descreve:

O objeto, a história contada à noite, a pequena melodia, simbolizam a união entre seres que são a partir dali distintos e restabelecem uma continuidade. Permitem que a angústia seja superada, e depois suportar a ausência. Esse seria o primeiro rito de passagem que permitiria realizar, em seguida, todas as passagens, pois no próprio lugar onde acontece a separação é aberto o campo da simbolização, do jogo, e depois da arte e da cultura. (PETIT, 2009, p. 85).

Nesse campo, citado por Petit, o espaço transicional de Winnicott, no qual brincamos de arte, estabelece-se a possibilidade de vivenciarmos algo que doutra forma não poderíamos, e, nessa vivência, apossamo-nos dessas miniaturas imaginadas que, embora sejam, paradoxalmente, tão grandes enquanto imaginadas, cabem nesse espaço, entre um dentro e um fora.

Na narrativa sob análise, Ofélia é emocionalmente abalada pelo fechamento do teatro e as bruscas mudanças em sua vida. Seu quarto, ao mesmo tempo enquanto espaço concreto e extensão material de sua intimidade, abriga uma espécie de núcleo criativo de Ofélia, aquilo a que Winnicott (1975) se refere como self original. É nesse lugar, ao mesmo tempo dentro e fora de Ofélia, que a dissolução do ambiente, a perda de referenciais, se manifesta na forma de brigas entre as sombras. As vozes e corpos das sombras se tornam tão intensos que sufocam o self criativo de Ofélia.

A respeito do potencial criativo sufocado, ao lado de Winnicott, afirmamos que: “A criatividade que me interessa aqui é uma proposição universal. Relaciona-se ao estar vivo” (WINNICOTT, 1975, p. 98). Nesse sentido,

Supondo-se uma capacidade cerebral razoável, inteligência suficiente para capacitar o indivíduo a tornar-se uma pessoa ativa e a tomar parte na vida da comunidade, tudo o que acontece é criativo, exceto na medida em que o indivíduo é doente, ou foi prejudicado por fatores ambientais que sufocaram seus processos criativos (WINNICOTT, 1975, p. 98-99).

Nesse caso, de sufocamento, entra em ação aquilo que Winnicott (1975; 2012) chama de falso-self. É preciso notar que não se trata, para nós, de estabelecimento ou procura de fronteiras entre aquilo que é de fato o sujeito e o que vem de uma reação a estímulos externos, uma vez que discussões essencialistas não nos interessam aqui. A ideia de falso-self é a de uma casca reativa que faz parte do sujeito, algo mais à borda, que protege o núcleo criativo. Numa transposição de termos à esquizoanálise, o self criativo pode ser compreendido, assim como aponta o psicanalista e comentarista de Winnicott Roberto B. Graña (2017, p. 66), como self molecular (da ordem do desejo, da criação, revolução, singularidade, explosão), enquanto o falso self se equipararia a um aspecto mais molar (do campo da estruturação, estratificação, corte, regra, reação, padronização).

Por esse caminho a forma como Ofélia é sufocada pelas sombras aparece (no espaço íntimo do quarto-self) como reflexo ou reação de sua condição de desamparo. As sombras tomam posse do espaço, preenchem com as brigas, e à voz-bem-fraquinha de Ofélia sobra muito pouco.

Noutro exemplo contado por Petit, uma professora responsável por uma turma de alunos evacuados de zonas de risco durante a Segunda Guerra Mundial relata que esses alunos tinham “olhos de pedra”. Entre momentos de agressividade e de apatia, um dia, buscando superar as barreiras que as crianças construíram em torno de si, Mira Rothenberg, essa professora, conta-lhes sobre os índios da América:

‘Contei para eles como aqueles homens aos quais o país pertencia tornaram-se refugiados na sua própria terra, da qual foram privados. Encontrei um livro de poemas dos índios que falava da terra que eles amavam, dos animais com que viviam, de sua força, de seu amor, de sua raiva e seu orgulho. E de sua liberdade. As crianças reagiram. *Alguma coisa* havia mexido com elas. Os índios deveriam sentir pela

América o mesmo que elas por seus países de origem. E nós nos transformamos em índios. Tiramos os móveis da classe. Instalamos tendas e pintamos um rio no assoalho. Construímos canoas e animais de tamanho natural em papel machê. [...] As crianças começaram a se desvencilhar de suas carapaças. Nós morávamos nas tendas. Comíamos ali. Elas não queriam mais voltar para suas casas' (PETIT, 2009, p.69-70).

Há uma sobrescrita de espaço, as crianças e a professora constroem um território por sobre as tendas instaladas, sobre o rio no assoalho. A terra perdida, ressoante na memória das crianças, repetindo sua falta sob os pés, dá lugar a outro refrão, que destaca um território incorporal em construção. Assim como as crianças constroem um novo chão para pisar, partindo da própria dor de não poder voltar, Ofélia, rodeada de sombras, após a perda de um universo de referência, remaneja suas dores e as projeta num espaço teatral (assim como a aldeia das crianças). Esse movimento criativo de Ofélia será o gatilho das reflexões traçadas no próximo tópico. A partir da perda é possível elaborar algo de novo, do estilhaço, mosaico. Guattari dá um exemplo que nos ajuda a compreender:

Trata-se de uma cantora que eu acompanhava em psicoterapia e que, com a morte da mãe, perde bruscamente a parte alta da tessitura de sua voz, o que a condena a uma parada brutal do exercício de sua profissão. [...]

Com efeito, essa mulher, em seguida a esses acontecimentos, encetará uma série de novas atividades, fará novos contatos estabelecerá uma nova relação afetiva, após remanejar radicalmente sua constelação de Universos. Houve então, em seguida à perda de consistência de um Agenciamento existencial, abertura de novos campos de possível. Esse gênero de remanejamento é acompanhado por um tipo de vertigem: vertigem da possibilidade de um outro mundo, vertigem comparável ao estado que acompanha o fato de se debruçar na janela (GUATTARI, 1992, p. 83).

Nesse movimento vertiginoso, o texto e o espetáculo dramáticos surgem como (re)criação de um território a partir do esfacelamento de um anterior: “Quando a vertigem de abolição aglomera em si o conjunto dos sistemas de abolição dos outros Territórios existenciais, *é a criação de um mundo através do fim do mundo*” (GUATTARI, 1992, p. 84, grifo nosso). É sobre esse potencial criativo que falaremos a seguir, atentando para a maneira como *O Teatro de Sombras de Ofélia* (ENDE; HECHELMANN, 2000), enquanto obra literária, apresenta ao leitor possibilidades de



relação com o campo teatral e a teatralidade como mecanismos de, em expressão winnicottiana, sustentação (*holding*).

Como Januário e Tafuri (2011), em artigo sobre conceitos de Winnicott, afirmam: “Se o *holding* é encontrado, esses sentimentos agonizantes podem ser transformados em experiências” (JANUÁRIO; TAFURI, 2011, p. 262). E prosseguem “nesse caso, a desintegração pode ser vivida como um relaxamento e um repouso” (JANUÁRIO; TAFURI, 2011, p. 263). Essa sustentação (WINNICOTT, 1975; 2012, GRANÃ, 2017) refere-se a um ambiente suficientemente bom, propício ao desenvolvimento saudável do sujeito. Em nossa leitura, a obra de Michael Ende em questão apresenta a arte teatral como potencia de sustentação, por meio da qual a protagonista pode recobrar vivência criativa, produzindo algo como as miniaturas de que Bachelard (1989) fala, passíveis de dominação, da criação de um espaço seguro, adensado pelo ficcional, pela criação.

### **3 Eu crio porque há o vazio**

Ofélia resiste por meio de um gênero específico de arte. Como se relacionam elementos mais ligados à composição de um espetáculo ou texto dramático no processo pelo qual a velhinha transita? E como esses elementos surgem na narrativa? Falamos da construção de outro espaço (ou adensamento deste) no qual é possível vivenciar o mundo e produzir uma sensação de tomada de controle sobre o real – essa Coisa, da qual vimos falando, que nos escorre por entre os dedos.

Esse processo de dominação, como vimos, pode funcionar como meio de suportar frustrações, desintegração, e construir um espaço íntimo estável, de sustentação. Mas de onde é que nasce esse outro espaço? Zumthor traz um exemplo interessante para refletir sobre teatralidade em relação com o que vimos discutindo até o momento:

A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade (ZUMTHOR, 2007, p.41).  
(...)

Falaríamos nesse sentido de uma audição performativa. Essa situação performancial ‘[...] cria o espaço virtual do outro: o *espaço transicional* de que falava Winnicott. Isto é dizer que a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias. Ela tem propriedades qualitativas que permitiriam demarcá-la de vez. Ela não é um dado empírico, ela é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário’ (FÉRAL apud ZUMTHOR, 2007, p.42).

Concordamos com Zumthor acerca de a teatralidade ligar-se intimamente com o olhar do espectador, assim como também Helga Finter aponta com relação a Brecht, Artaud e Stein:

As cenas de rua, relatadas por Artaud, Stein e Brecht, tornam-se teatro com a presença do espectador: seu olhar as transforma em teatro pela existência, por um lado, de um teatro pré-existente e, por outro lado, de um teatro imaginário que as semiotiza; enquanto olhar representado por um narrador, Brecht a exhibe. A teatralidade do cotidiano só é identificada como tal por um olhar que decodifica segundo um paradigma teatral como representação. Não falava Artaud de “ballet” para descrever uma batida policial? (FINTER, 2003, p. 7)

No entanto fazemos a ressalva de que tanto o texto dramático quanto o espetáculo, constroem-se a partir de elementos específicos que contribuem na produção de um efeito de estranhamento que trinca a práxis, inserindo outro ambiente, destacado por sobre o concreto, como dente de um tear, em torno do qual os espectadores (e os atores, etc.) enroscam seus olhares, seus tempos e memórias, tecendo territórios incorporais, aprofundando o corpo nesse outro espaço.

Ao ser despejada do quarto onde morava, Ofélia caminha até se cansar, então adormece. As sombras decidem fazer alguma coisa para ajudá-la, então, ao chegarem a uma aldeia, passam a encenar as peças que aprenderam com ela. Um lençol é posto entre os espectadores e as sombras: um recorte, uma fissura no espaço, o tecido destaca outro ambiente, como uma janela (ou espelho) através da qual os espectadores olham (e se veem). Esse aspecto, somado ao trabalho com o corpo do ator, representado no livro pela capacidade de as sombras poderem transformar-se “em reis e bobos, em nobres donzelas e fogosos corcéis, em feiticeiros e flores, conforme a necessidade” (ENDE; HECHELMANN, 2000, p. 22-23), apresentam dois elementos que nos parecem fundamentais na construção da teatralidade: *a rachadura na práxis*, que quebra o automatismo e atrai o Ser do espectador para uma janela que o absorve; e *a relação entre os corpos* e suas possibilidades de ser.

Com relação à rachadura na práxis, Deleuze e Guattari (GUATTARI, 1992; DELEUZE; GUATTARI, 1997) trazem, no conceito de ritornelo, contribuição interessante. Ritornelos são como cançõeszinhas que uma criança repete no escuro, mantendo um círculo frágil de chão sonoro sob os seus pés, contornando um em-casa. Conforme essa criança cresce e vê todos os dias o mesmo muro, a mesma parede, o mesmo canto de passarinho na mesma janela, sente o mesmo cheiro de café pela manhã, ... essas repetições funcionam como refrão existencial, e é por meio desse refrão que ela pode dizer o que é estar em-casa. Mas essa criança um dia precisa sair, andar pela rua que não conhece, sozinha; então ela precisa de outros refrões, por vezes incorporais, ela precisa prosseguir cantando, mantendo o chão sonoro sob os pés, precisa de outros ritmos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, 116-117).

Os ritornelos são fragmentos que se destacam do conteúdo, por uma função de isolamento semelhante ao que acontece com a música, cuja composição torna-se relevo no silêncio de fundo, e ainda o que acontece com o refrão dessa música, que se torna relevo na música como um todo. A ritornelização atua como espaços onde se enroscam diversas linhas temporais, provocando a cristalização de:

Agenciamentos existenciais, que eles encarnam e singularizam. Os casos mais simples de ritornelos de delimitação de Territórios existenciais podem ser encontrados na etologia de numerosas espécies de pássaros cujas sequências específicas de canto servem para a sedução de um parceiro sexual, para o afastamento de intrusos, o aviso da chegada de predadores... Trata-se a cada vez, de definir um espaço funcional bem-definido. Nas sociedades arcaicas, é a partir de ritmos, de cantos, de danças, de máscaras, de marcas no corpo, no solo, nos Totens, por ocasião de rituais e através de referências míticas que são circunscritos outros tipos de Territórios existenciais coletivos (GUATTARI, 1992, p. 27).

Nesse sentido, o lençol que cobre as sombras de Ofélia atua como um elemento na composição de um contorno do espetáculo, destacando-o, como refrão, do espaço concreto. Sarrazac (2013) aponta uma espécie de destino do teatro: quanto mais se preenche a cena, mais vazia ela fica, e “é justamente esse vazio – o vazio de toda representação – que ela parece destinada a exhibir diante dos espectadores” (SARRAZAC, 2013, p. 56-57). Esse vazio parece ser exatamente o que permite a construção da teatralidade: se brinco com bonecos numa cidade em miniatura, os brinquedos são como ralos por onde esgotam os significados; preciso sempre inventar

outros nomes, outras cidades, outras histórias, por sobre os objetos – e é esse o jogo: criar. Enquanto o lençol exhibe a vazieiz do espaço, as sombras-atores surgem como corpos também vazios: e então eu crio porque há o vazio, que contém, em sua oquidão, o germe da possibilidade.

Além de janela por onde encontrar outro espaço, o lençol estendido, em que as sombras se projetam, atua, para Ofélia, também como espelho – superfície vazia em que me projeto ou me encontro. A respeito disso recorreremos ao conceito de espelho, trabalhado por Graña (2017), a partir, fundamentalmente, das obras de Winnicott e Lacan. Há uma relação entre o estágio do espelho, de desenvolvimento subjetivo, e o reconhecimento de si enquanto unidade. É no movimento de ver-se nos reflexos de si (ver-se nas reações do outro ao seu corpo, etc.), que constituímos uma consciência de unidade, em oposição a um despedaçamento (GRANA, 2017, p. 77), a dissolução do ambiente de que Bachelard fala (1989).

O lençol estendido funciona como palco para as sombras de Ofélia, espelho para suas dores, assim como uma peça de teatro pode funcionar para um espectador. Um modo de organizar o próprio corpo sobre um espaço delimitado, sob uma pele, e, assim, poder suportar a dissolução e o desamparo, construir sustentação a partir da movimentação do impulso criativo por sobre um lençol que é, ao mesmo tempo, um fora e um dentro, um campo transicional.

Sendo assim, Ofélia, por sua imersão no mundo do teatro, acaba por encontrar um modo de superar as adversidades utilizando-se da arte, mas de elementos específicos da composição teatral. Nesse sentido, podemos compreender *O Teatro de Sombras de Ofélia* (ENDE; HECHELMANN, 2000) como um livro que aponta para uma reflexão acerca da razão de se fazer arte, e, em específico, teatro. A velhinha, ao ver-se rodeada de angústias, encontra, assim como Bastian, em *A História Sem Fim* (ENDE, 1993), o oco que contém um universo:

— Já não são capazes de contar histórias. Esqueceram a fala. Por isso lhes inventei esse jogo. Para passar o tempo, como você vê. E é muito simples. Pensando bem, temos de concordar que, no fundo, todas as histórias do mundo se compõem apenas de vinte e seis letras. As letras sempre as mesmas, só a sua combinação varia. Com as letras formam-se palavras, com as palavras frases, com as frases capítulos e com os capítulos histórias. Olhe o que aquilo deu! Bastian leu:

HGIKLOPFMWEYVXQ

YXCVBNMASDFGHJKLOA

QWERTZUIOPU (...)

— Sim, gargalhou Argax, é quase sempre assim. Mas quando se joga este jogo sem parar durante muito tempo, durante anos, algumas vezes formam-se palavras por acaso. Podem não ser muito significativas, mas são palavras. Por exemplo, "espinafre amarelo" ou "salsicha-escova" ou "pinta-pescoços". Porém, se se continua a jogar este jogo durante centenas, milhares ou centenas de milhares de anos, é provável que alguma vez, por acaso, se obtenha um poema. E se se jogar eternamente, terão de surgir todas as poesias e todas as histórias do mundo, e também todas as histórias das histórias, e até mesmo esta história em que estamos os dois conversando. É lógico, não acha? (ENDE, 1993, p. 321).

### **Considerações finais**

Ao longo deste artigo, buscamos investigar como o livro infantil *O Teatro de Sombras de Ofélia* (2000), de Michael Ende e Friedrich Hechelmann, possibilita reflexões acerca da arte e, em específico, do teatro como meio de resistência à adversidade.

Num primeiro momento, buscamos pensar como a arte e o brincar criativo podem funcionar na construção de outro espaço, o qual posso dominar e, então, constituir uma estabilidade, assim como o sonho estabiliza o sono (Candido, 1995; Todorov, 2010; Petit, 2009; Winnicott, 1975; 2012; Bachelard, 1989).

Em seguida, procuramos focar dois elementos da composição teatral que se destacam no corpus, intencionando compreender o papel deles na construção do efeito de teatralidade, por meio do qual é possível o espectador/leitor/ator/etc. vivenciar movimentação do impulso criativo, por que (trans)forma-se o sentimento de eu, num processo de humanização.

Os dois elementos teatrais analisados foram o lençol que separa as sombras-atores dos espectadores, e a capacidade de elas modificarem os seus corpos. O conceito esquizoanalítico de ritornelo traz contribuição importante na compreensão do processo de construção de um território a partir do destaque espacial de um elemento atrator sobre o qual o espectador projeta-se. Além desse conceito, trabalhamos também, fundamentalmente, com os conceitos de impulso criativo e espaço transicional, de

Winnicott, buscando destacar na obra uma possível leitura estabelecendo um diálogo entre esses aspectos e o conceito de teatralidade

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética Do Espaço*. Trad. Antônio de Padua Danesi. Martins Fontes: São Paulo, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da Manhã*. Paris: ALLCA XX/ Fondo de cultura econômica, 1998. p. 12.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. São Paulo: 34, 1997.
- ENDE, Michael. *O Espelho no Espelho*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A História Sem Fim*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ENDE, Michael; HECHELMANN, Friedrich. *O Teatro de Sombras de Ofélia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- ENDE, Michael; KEHN, Regina. *O longo caminho até Santa Cruz*. São Paulo: Ática, 1992.
- FINTER, Helga. *A teatralidade e o teatro*. Espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha. Teatro al Sur, n. 25, out. 2003.
- GRAÑA, Roberto B. *Lacan com Winnicott: espelhamento e subjetivação*. Curitiba: Juruá, 2017.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- JANUÁRIO, Livia Milhomem; TAFURI, Maria Izabel. A relação transferencial para além da interpretação: reflexões a partir da teoria de Winnicott. *Ágora*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, jul./dez. 2011, p. 259-274.
- PETIT, Michele. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: 34, 2009.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da Teatralidade. Trad. Silvia Fernanda da Silva Telesi. *Revista Sala Preta*. v. 13. n. 1, jun. 2013, p. 56-70.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- WINNICOTT, Donald Woods. *O Brincar e a Realidade*. Tradução de Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_. *Privação e Delinquência*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2.ed., 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2.ed., 2007.

Recebido em: 24/09/2018

Aceito em: 14/12/2018