



Duas vezes Dom Quixote: intermedialidades na dança e na literatura

Two times Don Quixote: intermedialities in dance and literature

Maria Helena Santana Moreira¹

Resumo: Este artigo pretende elaborar considerações de natureza comparatista acerca das relações interartísticas existentes entre a obra-prima literária de Miguel de Cervantes, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, e o ballet de repertório *Dom Quixote*, cuja concepção artístico-coreográfica é atribuída ao coreógrafo russo Marius Petipa. A tessitura de tal comparação faz parte tanto de um caminho de reflexões relativas aos estudos das possibilidades intermidiáticas existentes entre as duas obras, como quanto às discussões quanto a escassa produção de referenciais teóricos no campo dos estudos intermidiáticos abrangendo a dança e a literatura. Os objetos de análise apresentados neste trabalho igualmente se justificam diante da necessidade de ultrapassar as fronteiras existentes entre as duas obras, aproximando-as em suas semelhanças e verificando as potencialidades de suas diferenças.

Palavras-chave: dança; literatura; intermedialidade.

Abstract: The present paper aims to elaborate considerations of comparative nature, concerning interartistic relations surrounding Miguel de Cervantes's literary masterpiece, *The Clever Gentleman Sir Quixote de la Mancha* and the repertoire ballet *Don Quixote*, whose artistic-choreographic conception is assigned by the russian choreograph Marius Petipa. Elaborating this comparison is as much part of reflections related to intermediatic possibilities between these two objects, as of discussions concerning the theorycal absence over dance and literature in comparison. The object's analysis here presented is equally justified facing the necessity to cross boundaries between both ballet and literature, approaching them on its similarities and verifying potentialities on its differences.

Keyword: dance; literature; intermediality.

¹ Mestranda em Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Introdução

“[...]nenhum texto é uma ilha.”. A afirmação, presente no parágrafo inaugural do texto de Solange Ribeiro de Oliveira (2012), inicia as discussões que serão apresentadas neste artigo. Uma vez que, entender o texto como uma entidade isolada, concisa e autossuficiente, pode dificultar a compreensão dos conceitos e debates que aqui serão apresentados, é pertinente que estabeleçamos alguns parâmetros de terminologia, conceitos e elementos básicos que nortearão todo o texto.

Primeiramente, usaremos os termos apresentados por Claus Clüver, segundo o qual nomearemos como *mídias* os dois objetos de estudo em foco: literatura e balé. Nas palavras do autor, “é esse significado de “mídia” como “mídia de comunicação” que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre intermedialidade” (CLÜVER, 2007). O significado ao qual o autor se refere está ligado ao conceito de mídia como um meio de transmissão de signos entre seres humanos, estando esse “meio” diretamente relacionado à “mídia” a qual pretende transmitir (na mídia pintura, os meios podem ser o pincel, a tinta, a superfície sobre qual a obra será criada, entre outros). No contexto deste trabalho, podemos considerar o que os dois “meios”, a saber, a Literatura e o Balé, são virtualmente opostos, assim como suas respectivas “mídias”.

Podemos afirmar que o primeiro “materializa-se” por meio da palavra, transformada então em texto literário, registrado por meio de signos gráficos em um material, físico ou virtual, que pode sobreviver à degradação do tempo, inclusive através da reprodução *ipsis litteris* do texto original. Já o balé encontra-se no campo do texto corporal, cuja particularidade efêmera torna sua reprodução, nos moldes da reprodução textual, impossível. A cada nova re-apresentação, o texto se modificará de algum modo, estando em constante transformação.

Assim, para além do discurso de comparação entre duas obras, ou entre um texto e uma manifestação artística, trataremos aqui de um estudo intermediático, conforme os conceitos de Clüver. Para isso, foram selecionados dois objetos artísticos, sendo o primeiro, a obra prima de Miguel de Cervantes: *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Sobre a obra, Lukács afirma que “[...] não há nesta literatura um só escritor de importância duradoura ao qual não tenha afetado esse começo tão poderoso.” (LUKÁCS, 1952. p.450-451. *apud* HOFFMANN, 2008).

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

A genialidade e inovação presentes no texto de Cervantes são indiscutíveis e incontáveis são os estudos traçados, em âmbito nacional e internacional, acerca das nuances que o autor cria na narrativa. Cervantes cria uma narrativa inovadora para seu tempo, ao apresentar, de um lado, figura do fidalgo Alonso Quijano, o Dom Quixote, um homem seiscentista que busca a moral cavalheiresca dos manuais de cavalaria medieval, oscilando no limbo entre a realidade e alucinação, ressequido em sua busca pelo amor idealizado projetado na figura da etérea Dulcinéia. Oposto a isto, o autor apresenta Sancho Pança e nele são impostos os estereótipos do popular: um homem baixo, rechonchudo, de modos rústicos e palavras simples, que acompanha Dom Quixote em sua peregrinação pela Mancha, ora buscando ressaltar a realidade, ora sendo cúmplice nas alucinações de seu senhor.

O estudo intermediático será estabelecido com o texto cervantino ao analisarmos o ballet de repertório *Dom Quixote*, no qual narrativa hispânica encontra-se com a corporeidade russa, em um processo que resultou na criação de um dos ballets de repertório mais famosos até hoje. O enredo desenvolvido pelo coreógrafo russo Marius Petipa, abrangendo os campos da dança clássica², da música e da cenografia, é composto por elementos tanto hispânicos quanto referentes às tradições de ballet existentes na Rússia nos anos de 1870.

Para este trabalho de análise e comparação, foi escolhida uma montagem do ballet datada de 2014, com as coreografias de Rudolf Nureyev, datadas da década de 70, apresentada pelo Corpo de Baile do Teatro Alla Scalla de Milano, registrada pela produtora RAI e disponibilizado na plataforma online *Youtube*.

Assim, em suma, pretende-se neste trabalho analisar os encontros e desencontros existentes entre as mídias literatura e dança, no contexto das obras de Miguel de Cervantes, Marius Petipa e Rudolf Nureyev. O modo de (re)construção e execução do enredo, a espacialidade e visualidade criadas com base nas descrições de Cervantes, a representação corporal dos personagens, em específico Dom Quixote e Sancho Pança... Essas e outras nuances estarão sob a ótica intermediática neste estudo.

² Para este trabalho, utilizaremos o termo “dança clássica” para designar as técnicas tradicionais de ballet clássico.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

1. O cavaleiro andante de Cervantes.

Tema de inúmeras discussões e teorias oriundas de diversos campos do conhecimento humano, o Cavaleiro Andante de La Mancha permanece como um obstinado sobrevivente, ocupando um espaço de prestígio no imaginário da literatura ocidental desde o século XVII. Sua presença se mantém tão ativa e curiosa quanto a primeira descrição de sua figura, no primeiro volume da obra-prima de Miguel de Cervantes: “Num lugar da Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo, dos de lança em cabido, adarga antiga, rocim fraco, e galgo corredor.”. (CERVANTES, 2002).

A narrativa de Cervantes desvela a história de um fidalgo espanhol que, absorvido pelos anos de intermináveis leituras de romances de cavalaria, acaba por convencer-se de que deve se transformar em um cavaleiro andante, como fazem os heróis medievais que protagonizam os livros que lê. Tomado então por uma energia que em nada combina com sua compleição física, Alonso Quijano empunha suas enferrujadas armas e armadura, batiza o velho rocim como Rocinante, inspirado pelos grandes conquistadores da antiguidade, e parte em busca de aventuras.

Tendo se autoproclamado “Dom Quixote”, em uma cerimônia de armas ao mesmo tempo tradicional e pitoresca, o agora cavaleiro segue seu caminho pelas paisagens abertas da Mancha, em busca de aventuras que o levem a encontrar as figuras que por tanto tempo habitaram apenas seus livros e sua imaginação fértil: injustiçados necessitando de auxílio, cavaleiros em busca de batalhas honrosas e donzelas a quem salvar. Quanto à última, Quixote mantém em seu delírio a imagem da bela dama Dulcineia del Toboso, a quem dedica seu amor e adoração, sem perceber que a donzela é tão etérea quanto os ideais de honra que persegue.

Uma das figuras mais emblemáticas da obra, além do próprio Quixote e sua dama, é a do camponês Sancho Pança. Apresentado na trama como um vizinho de Dom Quixote, Sancho contrasta com o fidalgo em tantos aspectos que acaba por complementar o que falta ao cavaleiro. Baixo, simples, de fala franca e rústica, Sancho parte para aventuras ao lado de Quixote com a promessa de receber glórias reais e uma ilha para governar. Embora, ao longo da narrativa se tornar cada vez mais claro de que não receberá ilha alguma, Sancho continua ao lado do cavaleiro, como seu escudeiro.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Percebe-se na relação entre Dom Quixote e Sancho uma interdependência, ao notarmos o quanto um completa o outro em seus diálogos e peripécias. A Quixote, Sancho acrescenta doses de sanidade e realidade, enquanto tenta o tempo todo mostrar ao seu senhor que moinhos são apenas moinhos, e não gigantes. De acordo com Antunes, “com sua perspectiva popularizada da realidade, Sancho Pança, acaba por servir como um elo de ligação entre o seu amo e o mundo com que perdera contato.” (ANTUNES 2012. p. 9). Quanto a Sancho, falta-lhe a abstração e a altivez apresentada por Quixote, que enche o camponês de promessas e imagens etéreas de um futuro que nunca chegará.

Ao cabo de sua última aventura, Dom Quixote retorna à vila de onde partira originalmente, gravemente ferido e à beira da morte. Em seus últimos momentos, retoma a sanidade, percebendo quão inconsequentes haviam sido seus atos. Amaldiçoa então os livros de cavalaria que tanto adorava, culpando-os por sua loucura, e finda por reconhecer seu estado de insanidade prévia: “[...]fui louco e estou hoje em meu juízo; fui D. Quixote de la Mancha, e sou agora, como disse, Alonso Quijano, o Bom” (CERVANTES, 2002, p. 630).

A relevância da obra de Cervantes é indiscutível. A localização histórica em que se encontra faz com que nasça com características tanto medievais quanto modernas. Os atos e palavras de Quixote assim como sua relação com Sancho remetem ao relacionamento do senhor feudal e seus vassalos. Ao mesmo tempo, apresenta elementos que mais tarde caracterizariam o romance moderno, como afirma Luckács:

[...]a tendência a adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior. (LUCKÁCS, 1935. p.90 *apud* HOFFMANN, 2008. p. 2)

Os planos apresentados por Cervantes são tão variados e pitorescos quanto os personagens que neles atuam. Quixote constantemente oscila entre a realidade e o sonho, tendo como seu ponto de equilíbrio o discurso de Sancho. Quando Sancho, contrariando seus modos lúcidos, tenta fazer com que uma pobre estalagem se passe por castelo ou que três camponesas sejam damas da nobreza, Quixote é capaz de ver a realidade e depreende que quem está enfeitado é Sancho, invertendo o jogo de lucidez/alucinação até então estabelecido entre ambos.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

— Como! Fora da cidade! — respondeu Sancho — Porventura tem Vossa Mercê os olhos abotoados, que não vê que são estas que aqui vêm, resplandcentes como o próprio sol ao meio-dia?

— Eu não vejo — tornou D. Quixote — senão três lavradeiras montadas em três burricos.

— Livre-me Deus do inimigo! Cruzes! — tornou Sancho — É possível que três palafréns, ou como é que se lhes chama, brancos de neve, pareçam burricos a Vossa Mercê? Eu, se assim fosse, era capaz até de arrancar as barbas.

— Pois o que eu te digo, Sancho — tornou D. Quixote — é que é tão verdade o serem burricos ou burricas, como ser eu D. Quixote e tu Sancho Pança. Pelo menos assim me parecem. (CERVANTES, 2002, p. 351)

Nessa passagem, podemos perceber que Quixote tem consciência de sua loucura, em determinados momentos, não estando, portanto, permanentemente preso em um estado constante de alucinação. Oliveira resume isto ao afirmar que “Dom Quixote não é um sonhador arbitrário, e daí advém o fantástico [...]” (OLIVEIRA, 2008, p. 6).

Miguel de Cervantes inova o gênero do romance de cavalaria dos anos de 1600 ao criar uma obra que ao mesmo tempo remete e debocha dos códigos de cavaleiros, com uma narrativa que equilibra o épico, o cômico e o sarcástico. Um dos pontos altos da obra é apresentado nas primeiras páginas do segundo livro, quando, deixando de lado a narrativa de Dom Quixote e Sancho, ao interrompê-la no meio de uma batalha, Cervantes dirige-se ao leitor:

Naquele ponto tão duvidoso parou, ficando-nos truncada tão saborida história, sem nos dar notícia o autor donde se poderia achar o que nela faltava. Causou-me isto grande pena, porque o gosto de ter lido aquele pouco se me devolveia em desgosto, pensando no mau caminho que se oferecia para se achar o muito que em entender faltava ainda a tão saboroso conto. (CERVANTES, 2002, p. 34)

Aqui o autor esclarece que a história que conta não foi por ele escrita, e sim que apenas está lendo uns escritos que encontrou, e que nessa altura da narrativa, tais escritos são interrompidos. Conta, então, que de passagem a Toledo, encontrou “uns alfarrábios e papeis velhos” escritos em árabe. Ao solicitar a tradução das palavras a um mouro, o autor descobre que possui nas mãos um volume nomeado *A História de D. Quixote de la Mancha*, escrita por Cid Hamete Benegelli, um fictício historiador árabe.

O artifício apresentado por Cervantes é considerado um dos pontos altos da narrativa. A partir desse momento, o autor retira-se do posto de criador das personagens e

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

dos conflitos por elas vividos e coloca-se em um local mais próximo do leitor. A partir daí passa a referir-se a Benegelli como o primeiro autor, e a si mesmo como um simples leitor que se presta a traduzir uma obra para outro leitor. Ainda justifica eventuais desgostos que os leitores finais possam ter com a obra, esclarecendo que o texto não é de sua autoria.

Nesta sei eu que se achará tudo que porventura se deseje na mais aprazível; e se alguma coisa boa lhe falecer, para mim tenho que foi culpa do perro do autor, antes que por minguia da matéria. (CERVANTES, 2002, p. 36).

O comportamento não-autoral de Cervantes a partir do segundo volume da obra intensifica a sensação de desconfiança por conta do leitor, estabelecendo uma relação instável de dúvida quanto à veracidade (ou invenção) dos fatos e personagens apresentados. Ao mesmo tempo cria-se uma relação entre leitor e autor na qual o último deixa seu *status* de “senhor” da obra e junta-se à “plebe” que o acompanha, materializando-se como uma pessoa comum, viva.

2. De Cervantes, por Petipa, a Nureyev.

Nascido na França no início do século 19, oriundo de uma família com tradição teatral, Marius Ivanovich Petipa é reconhecidamente um dos maiores nomes do ballet mundial, considerado o pai do ballet russo. Iniciado na dança clássica por incentivo da família, Petipa circulou pela Europa, após seu *debut* na França, e retornou à Rússia trazendo consigo o substrato necessário para a criação de grande parte dos ballets de repertório do século XIX. Em parceria com o compositor Ludwig Minkus, Petipa assina a estreia do ballet *Dom Quixote* no inverno de 1869.

Curiosamente, a transposição midiática realizada por Petipa não foi tão inédita quando parece. Consta nos registros da Ópera de Paris a estreia de uma ópera-ballet cômica, em 1743, chamada *Don Quichotte chez la duchesse* (Dom Quixote e a duquesa, em tradução livre). Essa ópera-ballet tem a autoria atribuída ao compositor francês Joseph Bodin de Boismortier, com livreto de Charles-Simon Favart, cujas partituras sobreviveram até a atualidade.

A narrativa da peça baseia-se no capítulo XXX da obra de Cervantes, nomeado “*Do que sucedeu a D. Quixote com a bela caçadora.*”. Neste capítulo são apresentados alguns acontecimentos entre os dois protagonistas e uma suposta duquesa, que encontram perambulando pelos campos. A peça é representada com sucesso até os dias de hoje.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

No primeiro registro da transposição midiática entre a obra literária cervantina e a linguagem da dança, já podemos perceber alguns elementos que mais tarde serão observados na obra de ballet sobre a qual esse artigo se debruça. A musicalidade inventiva, o ritmo alegre, levemente acelerado, e o tom cômico com referências à *commedia dell'art*³ são alguns desses elementos-chave que diferenciam *Dom Quixote* dos demais ballet criados em seu tempo.

Dom Quixote foi transposto para o ballet clássico diversas vezes após a estreia da obra de Boismortier, até chegar ao resultado apresentado por Petipa no século 19 no Teatro Bolshoi de Moscou. Os registros existentes atualmente quanto à essa montagem se limitam às partituras de Minkus, que trazem informações quanto à musicalidade do ballet e sua organização em 4 cenas e 8 atos.

O enredo de Petipa se baseia em uma passagem da obra de Cervantes, na qual Dom Quixote e Sancho comparecerem a uma festa de casamento a céu aberto. A bela camponesa Quitéria, apelidada de Kitri, é obrigada por seu pai a casar-se com o rico camponês Camacho. Entretanto, o amor de Quitéria pertence ao camponês Basílio, seu amigo de infância, que lhe dedica o mesmo amor, apesar das proibições do pai da amada. Na narrativa literária, Dom Quixote e Sancho, a princípio, não interferem, conforme justifica Quixote:

— Se casassem todos os que se querem — acudiu D. Quixote — tirava-se aos pais a escolha e a jurisdição de casarem os seus filhos com quem devem e quando querem, e se ficasse à vontade das filhas escolher os maridos, haveria tal que escolheria o criado do pai, e outra o que viu passar na rua, no seu entender bizarro e jeitoso mancebo, ainda que fosse um espadachim valdevinos (CERVANTES, 2002, p. 392)

Essa atitude moralista de Quixote espelha a sociedade e o pensamento aos quais o cavaleiro está preso, a despeito da opinião de Sancho, que desde o início se posiciona a favor do casal enamorado. A festa de casamento transcorre tranquilamente, até o momento final, em que os noivos realizarão os juramentos de matrimônio. Neste momento, entra Basílio, vestindo uma longa capa negra e portando uma adaga escondida, com a qual, depois de jurar amar eternamente a Quitéria, o camponês fere o peito e desfalece. A

³ Pavis explica que na *commedia dell'arte* “[...] salienta-se o domínio corporal, a arte de substituir longos discursos por alguns signos gestuais e de organizar a representação “coreograficamente”, ou seja, em função do grupo e utilizando o espaço de acordo com uma encenação renovada.” (PAVIS, 2005, p. 61).

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

comoção geral da cena desperta os instintos justiceiros de Quixote, que acode o jovem e percebe que ainda vive, embora moribundo.

Em suas últimas palavras, Basílio implora que ao pai de Quitéria que lhe conceda a mão da jovem, para possa morrer em paz. O velho camponês concorda com o trato e, logo que o cura abençoa a união dos jovens, Basílio se levanta de um salto, mostrando que a ferida era falsa, surpreendendo a todos e despertando o despeito dos homens de Camacho, que tentam atacar o camponês. Aqui, Quixote interfere e desafia os agressores de Basílio para uma disputa honrada, pois com a união abençoada pelo cura, ninguém poderia separar novamente o casal. Camacho termina por dispensar seu casamento com Quitéria, abrindo espaço para que a festa continue colocando-se agora a festejar a união de Basílio e a jovem. Assim, o cavaleiro e seu escudeiro deixam a região com a sensação de dever cumprido e seguem para novas aventuras.

Algumas alterações realizadas por Petipa durante a construção do enredo para o ballet permaneceram na tradição dos coreógrafos e ensaiadores russos. No ballet, a trama é transportada dos campos da Mancha para uma praça da cidade de Sevilha, alterando a caracterização da maioria dos personagens secundários. O pai de Quitéria, batizado pelo coreógrafo como Lorenzo, é representado como um taverneiro (referência a outra passagem da obra de Cervantes), uma atividade laboral mais condizente como ambiente em que a trama se desenvolve. Basílio assume o rosto de um barbeiro sem dinheiro suficiente para merecer Kitri, podendo essa alteração sugerir uma referência à opera *O Barbeiro de Sevilha*, embora essa informação não conste nos referenciais pesquisados para este artigo.

Antes da farsa de Basílio no casamento, Petipa introduz uma passagem na qual os jovens apaixonados fogem da cidade e se escondem em um campo afastado. Dom Quixote, Sancho, Lorenzo e Camacho saem à procura de Quitéria e Basílio noite adentro pelo campo, onde encontram enormes moinhos de pedra. Ali, Dom Quixote tem seu fatídico encontro com os moinhos, os quais pensa serem gigantes. Recuperados da aventura e resolvida a questão do casamento, após a farsa de Basílio, a peça termina com o *gran pas de deux* do casal, mostrando a cidade em festa pelo casal apaixonado finalmente unido em matrimônio, com a ajuda do Cavaleiro da Triste Figura e seu escudeiro.

As informações referentes aos elementos da dança e da cenografia foram transmitidas visual-corporalmente de coreógrafo a coreógrafo ao longo tempo, sofrendo tantas alterações que já não se pode detectar, nas montagens atuais do ballet, onde estão as

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

criações de Petipa. Isso se deve também ao fato de que o ballet foi remontado por outro coreógrafo contemporâneo a Marius, cujas alterações tornaram-se mais relevantes para as futuras gerações de bailarinos e coreógrafos.

The ballet was a huge success and led to a long collaboration between Petipa and Minkus that would last until 1886. However, it was Alexander Gorsky's 1902 revival that would serve as the basis for all modern productions of *Don Quixote*. (PETIPA SOCIETY, 2018)⁴

A remontagem de Gorsky despertou a revolta em Petipa, pois foi produzida e apresentada enquanto o último ainda era vivo. A nova apresentação trouxe uma peça com novas cenas e novos elementos coreográficos, assim como arranjos diferentes na música. Gorsky modifica a organização de atos e cenas do ballet, criando um novo ato, no qual mostra um sonho/alucinação que Dom Quixote tem após arremeter contra os moinhos de pedra. Segundo a tradição russa, a versão de *Dom Quixote* de Gorsky permaneceu sendo a versão oficial até a ascensão do bailarino Rudolf Nureyev, nos anos 70.

Nureyev criou-se no ballet russo da União Soviética, seguindo as tradições de dança há muito estabelecidas, e estudou sob o olhar dos grandes coreógrafos e bailarinos do seu tempo. Após deixar a URSS nos anos 60, exilando-se em Paris, Nureyev percorreu os palcos do mundo apresentando-se como bailarino convidado por diversas companhias de ballet. Ele recriou eis dos grandes ballets românticos russos, dos quais os mais famosos foram *Dom Quixote* e *O Quebra-Nozes*. As alterações realizadas por ele fizeram com que a peça adquirisse um tom ainda mais espanhol, intenso e energético, além de um prólogo baseado no texto cervantino, quando Dom Quixote deixa sua casa pela primeira vez.

O ballet *Dom Quixote*, estruturado por Nureyev, permanece sendo um dos ballets mais representados no mundo. Depois de sofrer tantas alterações ao longo dos anos, tornou-se uma peça que se diferencia dos demais ballets de repertório por sua energia musical, composição cenográfica e de figurinos coloridos, coreografias com toques de sensualidade e elementos cômicos no estilo da *commedia dell'arte*.

⁴ “O ballet foi um grande sucesso e levou a uma longa colaboração entre Petipa e Minkus que duraria até 1886. No entanto, foi a remontagem de Alexander Gorsky em 1902 que serviu como base para todas as produções modernas de *Dom Quixote*” (Tradução livre). PETIPA SOCIETY. **Petipa Society**, c2018. Don Quixote. Disponível em <<https://petipasociety.com/don-quixote/>> Acesso 18/07/2019.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

3. O cavaleiro andante (e dançante)

O estudo acerca da existência de possíveis relações entre diferentes artes, assim com os meios e modos através dos quais essas relações se estabelecem, não é recente. Oliveira (1993) cita a afirmação de Horácio, a qual postula que a escritura de um poema sem unidade estaria comparada à união de partes animais em um tronco humano. Retomada séculos mais tarde na expressão *ut pictura poesis*, a alegoria tem relação com a aproximação da literatura com as artes (em específico as artes plásticas).

Com o advento da modernidade e de suas tecnologias, faz-se necessária uma nova reflexão sobre o assunto, uma vez que os conceitos de arte sofrem grandes modificações. Claus Clüver (2007), assim nos apresenta o conceito de *intermedialidade*:

Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias. (CLÜVER, 2007, p. 9)

Assim, podemos entender a relação intermidiática como uma forma de transpor as fronteiras existentes entre diferentes mídias, encontrando pontos de intersecção nos quais pode-se instaurar diálogos artísticos muito positivos. A aplicação de diferentes mídias, atuando coletivamente ou de forma individual, afinal, tem sido um procedimento recorrente na história da arte, em específico na arte pós-moderna.

A fim de postular conceitos para a discussão intermidiática, Clüver retoma termos organizados por Rajewsky (2002): combinação de mídias, referências intermidiáticas e transposição midiática. Em *Dom Quixote*, especificamente, podemos perceber a existência de uma transposição ou adaptação midiática.

A transposição midiática, na conceituação de Irina Rajewsky, e o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesses casos, o texto “original” (um conto, um filme, uma pintura, etc.) e a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”; Rajewsky fala desse processo como “obrigatoriamente intermediático” (2005, p. 51). (CLÜVER, 2007, p. 18.)

Assim, na transposição, ou adaptação, ocorrem procedimentos que busquem a criação de uma nova obra, em uma nova mídia, mantendo grande parte dos signos presentes na obra/mídia original; podem ocorrer eventuais ressignificações ou até mesmo supressões de alguns signos a fim de respeitar os procedimentos da mídia final.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

As ressignificações encontradas na versão de Gosrky para *Dom Quixote* podem ser exemplificadas se observamos a criação de um novo ato, o qual mostra o sonho alucinado de Quixote, após seu encontro com os moinhos de pedra. A versão apresentou uma nova composição coreográfica, na qual são apresentados o Cupido e um grupo de dríades com sua rainha. A cena consiste na dança das figuras etéreas, imaginadas por Quixote, na qual o Cupido simula o arremessar de flechas de amor contra o cavaleiro, que permanece em cena, observando em êxtase a evolução dançada das dríades. A aparição da dama Dulcineia, representada pela mesma bailarina que encarna Kitri, enfatiza a alucinação apaixonada de Dom Quixote, que vê na jovem noiva a figura de sua amada. O ato dançado se assemelha à uma passagem da obra de Cervantes, na qual o autor descreve uma apresentação realizada durante os festejos de matrimônio, de Kitri e Camacho.

Ao som de uma gaita de Zamora, dançavam, mostrando-se as melhores bailarinas do mundo, com a ligeireza nos pés e a honestidade nos olhos. Em seguida, entrou outra dança de artifício, destas a que chamam faladas. Era de oito ninfas, repartidas em duas fileiras, uma guiada pelo deus Cupido, e a outra pelo Interesse: aquele com asas, arco, setas e aljava; este vestido de ouro e seda de ricas e diversas cores. (CERVANTES, 2002, p. 397)

Ao observarmos a coreografia e composição espacial desse ato, podemos perceber algumas semelhanças com a cena descrita por Cervantes. O grande número de bailarinas em cena evoca a figuras das ninfas, assim como a dança da personagem Cupido, tradicionalmente utilizando um figurino no estilo grego. A montagem do Teatro Alla Scala mostra uma cena etérea, com iluminação azul-esbranquiçada, com o uso de fumaça cenográfica; esses elementos colaboram para que se estabeleça uma energia onírica em cena.

A versão de Rudolf Nureyev para *Dom Quixote*, mantida até os dias de hoje quase inalterada, apresenta os procedimentos da transposição midiática de maneira clara. Sua versão inclui um prólogo, no qual é montado um cenário mostrando o quarto de Dom Quixote, coalhado de livros e uma lareira acesa. Na cena, o personagem está delirante em seu leito, sonhando com os romances de cavalaria.

De súbito, Quixote levanta-se e procura suas armas, movimentando-se com altivez e empáfia, embora um pouco desequilibrado; depois de recolher seus pertences, parte sem olhar para trás, com sua enorme lança e escudo. Cervantes narra essa primeira saída do cavaleiro, da seguinte forma:

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Afinal, rematado já de todo o juízo, deu no mais estranho pensamento em que nunca jamais caiu louco algum do mundo; e foi: parecer-lhe convinável e necessário, assim para aumento de sua honra própria, como para proveito da república, fazer-se cavaleiro andante, e ir-se por todo o mundo, com as suas armas e cavalo, à cata de aventuras, e exercitar-se em tudo em que tinha lido se exercitavam os da andante cavalaria, desfazendo todo o gênero de agravos, e pondo-se em ocasiões e perigos, donde, levando-os a cabo, cobrasse perpétuo nome e fama. (CERVANTES, 2002, p. 3-4)

Outra inovação de Nureyev, com relação ao enredo de Gosrky, foi a criação de um momento de romance entre o casal Kitri e Basílio quando, conformados com a proibição imposta pelo pai da moça, os jovens fogem da cidade de Sevilha durante a noite e se refugiam em um campo. Para esse momento, foi criado um *pas-de-deux*, especialmente para a montagem de Nureyev, mostrando um momento romântico entre o casal, antes da chegada de um grupo de ciganos.

Recebidos pelo rei e pela rainha dos ciganos, Kitri e Basílio são acolhidos no acampamento e se disfarçam para não serem encontrados. Neste caso, não há nenhuma referência ao livro de Cervantes, sendo então uma criação exclusiva do ballet, mostrando a característica de transposição midiática conforme disposto anteriormente. A alusão à cultura cigana no ballet contribuiu para que toda a narrativa atingisse um novo nível de referências culturais da península ibérica. A cena do acampamento ocorre sob uma iluminação de penumbra, transportando o espectador para uma noite nos campos da Espanha e contribuindo para a atmosfera de mistério.

A desconstrução estabelecida por Nureyev nos personagens é percebida claramente no decorrer da narrativa. A personagem de Quitéria é representada em cena como uma jovem alegre, intensa, apaixonada por Basílio, que reluta em aceitar a decisão de seu pai de casá-la com Camacho. A literatura, por outro lado, nos mostra uma Quitéria fria, triste e conformada com seu destino, que não esboça reação ao saber do eminente “suicídio” de Basílio.

Correram logo todos a Quitéria, e uns com rogos, outros com lágrimas, outros com eficazes razões, lhe persuadiram que desposasse o pobre Basílio; e ela, mais dura do que o mármore, fria como uma estátua, mostrava não saber, nem poder, nem querer responder uma só palavra. (CERVANTES, 2002, p. 402).

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Essa descrição cervantina em nada se espelha à interpretação imaginada por Nureyev para a personagem, tampouco com a energia mostrada pela bailarina russa Natalia Osipova, que interpreta Kitri na montagem escolhida para essa análise. De acordo com o diretor do corpo de baile, Makhar Vaziev, “Natalia Osipova enters the scene like a hurricane, a storm, the virtuosity, technique, dance [...]”⁵ que levanta o público e torna a personagem apaixonante.

As alterações realizadas por Nureyev tornaram a história de Cervantes um espetáculo intenso, com composições corporais explosivas e de alta complexidade técnica. O apelo visual também é um diferencial para a montagem de *Dom Quixote* pois apresenta figurinos muito coloridos, cenário ornamentado e uma grande quantidade de figurantes em cena, durante a evolução da narrativa.

Considerações finais

Esse artigo teve como objetivo apresentar os pontos de encontros e desencontros existentes entre montagem do ballet de repertório *Dom Quixote*, sob o olhar do bailarino Rudolf Nureyev, e a obra literária de Miguel de Cervantes, *O Engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. O estudo se deu sob a ótica da intermedialidade, conforme postulada por Claüs Clüver, inserida na denominação de “transposição midiática.”

A transposição midiática, de acordo com a definição de Clüver, ocorre quando se opera uma adaptação de signos de uma mídia para a outra, por vezes mantendo os significados originais, por vezes criando novos sentidos. Em *Dom Quixote* podemos observar esse processo de ressignificação dos signos literários apresentados por Cervantes, quando verificamos as alterações no âmbito da narrativa e dramaticidade criadas no palco. As particularidades da mídia “dança” levaram o coreógrafo russo Marius Petipa a desenvolver um novo esquema cênico, que contivesse os elementos essenciais cervantinos, características culturais ibéricas e a musicalidade valsada tradicional do ballet russo.

Elementos culturais da região na qual nasceu *O Engenhoso Fidalgo* se mostram no palco de *Dom Quixote* através de diversas mídias existentes dentro da mídia “dança”. O uso de cores intensas na construção dos figurinos e cenários, figuram em perfeita harmonia com a musicalidade hispânica e com as personagens explosivas e sensuais. A jovem Quitéria é

⁵ “Natalia Osipova entra em cena como um furacão, uma tempestade, uma virtuosidade, técnica, dança[...]” (Tradução livre)

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

vestida de vermelho durante toda a sua ação no palco (com exceção ao final, quando usa um *tutu* branco, para condizer com a cena de seu casamento), ação esta que se mantém em alto nível de energia desde sua primeira aparição. Seu noivo, Basílio, é representado como um barbeiro pobre (em contraponto à figura camponesa descrita por Cervantes), sem dinheiro o suficiente para merecer a mão de Quitéria. As aventuras do casal em busca de aprovação de seu matrimônio acabam por chamara a atenção do cavaleiro andante Dom Quixote e seu escudeiro Sancho Pança.

Diante de tanta cor e explosão energética em cena, a figura de Dom Quixote destoa. Tradicionalmente interpretado por um ator alto e esguio, o cavaleiro mantém a energia onírica durante toda a ação cênica, direcionando seu atos para a resolução do conflito que encontra na praça, sem abandonar a busca por sua própria amada, Dulcinea del Toboso.

A transposição midiática em *Dom Quixote* apresenta tanto elementos cervantinos tal qual descritos pelo autor, quanto criações originais para a peça dançada, acrescentadas ao longo do tempo criaram o que com certeza permanecerá por muito tempo um dos maiores ballets de repertório do mundo

Referencias

Site: All About Arts. *O Ballet Dom Quixote*, s.d. Disponível em:

<http://www.allaboutarts.com.br/default.aspx?PageCode=12&PageGrid=Articles&item=0102A3>. Acesso em 18/07/2019

NTUNES, Diogo M. *Uma vivência atribulada: A análise de Dom Quixote*. 2012. 94 fls. Dissertação de Mestrado. - Instituto Universitário Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida, Lisboa, 2012.

Britannica. *Marius Petipa*, s.d. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Marius-Petipa> Acesso em 18/07/2019.

Artigo Científico: CASTIGLIONI, Rubens D. M.; SANCHEZ, Estefanía B. *A condição cavalheiresca de Dom Quixote: Um exercício de desconstrução cervantina*. Revista FSA, Terezina, v. 11, n. 4, art. 9, p. 158-174, out/dez. 2014.

Artigo Científico: CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. Revista Pós, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 - 23, nov. 2011.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Livro: CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Belém. Núcleo de Educação à Distância. 2002.

Livro: GUERRA, Ramiro. **La apreciación de la danza**. Letras Cubanas. Cuba, 2003, p. 5

Livro: LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 34ª edição. São Paulo. Duas Cidades, 2000.

Site: Nureyev Institute. *Nureyev Institute*, s.d. Disponível em: <https://nureyev.org/>. Acesso em 18/07/2019.

Artigo Científico: OLIVEIRA, Manoela H. *Dom Quixote como o primeiro romance moderno*. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências. Sandra Nitri... et al. - São Paulo: ABRALIC, 2008.

Capítulo de livro: OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje*. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2012.

Capítulo de livro: OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Ut Pictura Poesis: O fio de uma tradição*. In *Literatura e artes plásticas, o KÜNSTLERROMAN na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

Site: Opera Baroque. *Don Quichotte*, s.d. Disponível em: https://operabaroque.fr/BOISMORTIER_QUICHOTTE.htm Acesso em 18/07/2019

Livro: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Site: Petipa Society. *Don Quixote*, s.d. Disponível em: <https://petipasociety.com/don-quixote/>>> acesso em 18/07/2018