

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

As palavras não morrem jamais:

análise e comentário de textos não literários de

Federico García Lorca

Gisele Cristina Rosa dos Santos

Brasília – DF

2006

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

As palavras não morrem jamais:
análise e comentário de textos não literários de
Federico García Lorca

Gisele Cristina Rosa dos Santos

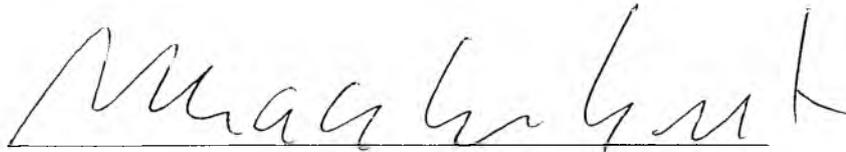
Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção de grau de Mestre em Processos Compositivos para Cena.

Orientador: Prof.º Dr. Marcus Mota.

Brasília – DF

2006

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professor Dr. MARCUS SANTOS MOTÁ (UnB)

Orientador



Professora Dra. IZABELA COSTA BROCHADO (UnB)

Membro efetivo



Professora Dra. SORAIA MARIA SILVA (UnB)

Membro efetivo

Vista e permitida a impressão
Brasília, terça-feira 01 de agosto de 2006.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

A Deus pela vida, fé e capacidade intelectual que me mostram todos os dias os caminhos da humildade e do auto-conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Efrain e Juliana, e irmãos pelo apoio incondicional.

Aos meus avós, tios e primos por torcerem por mim e desejarem a minha felicidade sempre.

Ao Marcus Mota que, pela credibilidade, orientação, sagacidade e incentivo, me ensinou persistir e investir no meu aprimoramento profissional.

À Damiana Rodrigues, Gilberto Taboada, Adriana Silva Souza, Emmanuel Queiroz, Marcos Terra, Mônica Filizola, Juliana Pina de Castro, Aline Nunes, Antônio Carlos, Patrícia Freddi e Celso pela generosidade da amizade verdadeira e sincera e pelo acolhimento nos momentos difíceis.

À Kenia Dias pelas palavras de coragem nos momentos importantes da minha jornada em que a sua experiência norteou a minha.

Aos amigos do *Espaço Biocêntrico* pela receptividade, aceitação e carinho espontâneo.

SUMÁRIO

LEGENDAS	VII
RESUMO	VIII
ABSTRACT	IX
APRESENTAÇÃO	02
Metodologia	10
CAPÍTULO I – <i>Cultura Popular Espanhola</i>	13
I.1 – Identificação do tipo de cultura popular abordada por Lorca	15
I.2 – Contraponto tradição X modernidade na releitura de Lorca	51
I.3 – Uma outra proposta estética	57
CAPÍTULO II – <i>Coerência da proposta estética</i>	64
II.1 – A importância de <i>Mariana Pineda</i> na definição do estilo dramaturgico de Lorca	66
II.2 – Definição de uma proposta estética	85
II.3 – Análise e comentário sobre a coerência da proposta estética em <i>Mariana Pineda</i>	90
CAPÍTULO III – <i>Teatro Universitário La Barraca</i>	134
III.1 – Formação do Teatro Universitário <i>La Barraca</i>	136
III.2 – Escolha do repertório para o Teatro Universitário <i>La Barraca</i>	176
III.3 – Análise e comentário sobre a Política Educacional de Lorca	183
CONCLUSÃO	188
BIBLIOGRAFIA	192

LEGENDAS

1 – Federico García Lorca – uma biografia, de Ian Gibson

Bgr-I: Biografia – Livro Um;

Bgr-II: Biografia – Livro Dois.

2 – Epistolario Completo, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.)

EC-I: Epistolario Completo – Libro Um;

EC-II: Epistolario Completo – Libro Dois.

3 – Obras Completas – Prosa, Miguel García-Posada (org.)

GP-PCnf: *Prosa – Conferencias;*

GP-PAl: *Prosa – Alocuciones;*

GP-PV: *Prosa – Varia;*

GP-POP: *Prosa – Otras Prosas;*

GP-PEyd: *Prosa – Entrevistas y declaraciones;*

GP-PCrr: *Prosa – Correspondencia 1910-1936;*

GP-PApn: *Prosa – Apéndices.*

4 – Obras Completas, Arturo Del Hoyo (recopilación y notas)

H-PIIm: *Prosa – Impresiones;*

H-PCnf: *Prosa – Conferencias;*

H-Ps: *Poesia;*

H-Ttr: *Teatro;*

H-OPImP: *Otras Páginas – Impresiones y Paisajes;*

H-VIm: *Varia – Impresiones;*

H-VCnf: *Varia – Conferencias;*

H-VEnt: *Varia – Entrevistas;*

H-Nota: *Notas.*

RESUMO

O propósito deste trabalho científico é a análise e o comentário de textos não literários de Federico García Lorca, referentes aos gêneros Cultura Popular Espanhola e Teatro, que contém informações sobre o processo criativo do dramaturgo. Estas fontes foram transcritas e compiladas pelos seguintes organizadores: Andrew A. Anderson e Christopher Maurer; Arturo Del Hoyo; e, Miguel García-Posada. Assim sendo, a metodologia deste trabalho incidiu na apropriação do procedimento básico da Crítica Genética, de Cecília Almeida Salles, para a realização da pesquisa de fonte proposta. O referido procedimento sofreu um determinado nível de adaptação porque as fontes analisadas não são documentos autógrafos, ou seja, do próprio punho do seu autor que, neste caso, passaram por processos distintos de publicação. Por conseguinte, este trabalho visa identificar, por meio de levantamento, análise e comentário dos índices do processo criativo do dramaturgo, existentes nas fontes consultadas, a forma de fundamentação da coerência da proposta estética nas obras de Lorca e no Teatro Universitário *La Barraca* com base na influência da cultura popular espanhola.

ABSTRACT

The purpose of this scientific paper is to analyze and commentate on non-literary texts by Federico García Lorca on the genres of Spanish Folk Culture and Theater, which provide information on the playwright's creative process. These sources have been transcribed and compiled by the following organizers: Andrew A. Anderson and Christopher Maurer; Arturo Del Hoyo and Miguel García-Posada. Hence, the approach for this paper had an influence on the appropriation of the basic procedure of Genetic Critique by Cecília Almeida Salles for the research of the sources considered. This procedure required a certain degree of adaptation because the sources considered are not autograph documents, that is, were not written by the author himself. In this case, the sources underwent different publishing processes. The purpose of this paper, therefore, is to perform a survey, analysis and commentary of the cues used by the playwright in his creative processes and that are found in the sources considered in order to identify how coherent Lorca's works and the University Theater troupe (also known as *La Barraca*) are in aesthetic terms based on the influence of Spanish folk culture.

El teatro que ha perdurado siempre es el teatro de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. No es – claro – el poeta lírico, sino el poeta dramático.

Federico García Lorca

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho, em parceria com o LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA do Departamento de Artes Cênicas, da Universidade de Brasília, visa realizar uma outra etapa de trabalho sobre o dramaturgo Federico García Lorca (1898-1936)¹. As primeiras etapas compreenderam as traduções de algumas peças teatrais e de algumas conferências realizadas pelo dramaturgo². A partir da seleção do material para as primeiras traduções, foram identificados outros documentos que poderiam revelar uma idéia mais ampla do dramaturgo como pensador do fazer teatral, músico e compositor, poeta, comentarista das obras de outros autores e crítico de suas próprias obras, ensaísta e conferencista, desenhista, encenador, performer e diretor teatral. Este outro material evidenciou uma busca do dramaturgo para concretizar sua própria arte na dinâmica de integração das diferentes formas de arte e nas diferentes formas de manifestação da cultura popular espanhola.

Estes documentos continham uma série de informações que poderiam auxiliar na compreensão do processo criativo de Lorca, que configurou-se como foco de estudo para o desenvolvimento do presente trabalho. Havia evidências de que Lorca apropriou-se de uma gama de informações a respeito da diversidade de produções artísticas de seu tempo, e a selecionou criticamente para, em seguida, utilizá-la em sua produção artística de modo geral. O que não promoveu a exclusão das referências tradicionais. Ao contrário, o

¹ Os trabalhos do Laboratório foram iniciados em 1998, sob a coordenação do Prof.º Dr.º Marcus Mota, desde então a assistência de tradução vem sendo realizada por Gisele C. R. Santos. A obra teórica de Lorca compõe a bibliografia específica deste trabalho e também é parte da bibliografia para estudos do referido laboratório.

² *Conferências* (2000); *A casa de Bernarda Alba* (2000); *Assim que passarem cinco anos* (2000); *Yerma* (2000).

dramaturgo também buscou nos textos clássicos espanhóis e universais algumas referências para os processos do pensar e do fazer teatral.

O contato de Lorca com os bastidores das produções artísticas e com a prática de diversas formas de arte lhe proporcionou um largo conhecimento a respeito dos processos de criação, produção e realização tanto de obras de arte quanto de valores éticos e estéticos. Isso caracterizou Lorca como um artista multifacetado em busca de sua própria estética, uma vez que o dramaturgo identificou a base de concretização da sua proposta estética nas suas obras e no Teatro Universitário *La Barraca* justamente por meio da multiplicidade das referências. Todavia, a forma que o dramaturgo passou a ser conhecido posteriormente não valorizou a sua personalidade artística de um modo mais amplo, mais global e multidisciplinar; tais características já correspondiam ao comportamento e as exigências do artista moderno no início do século XX. Busca-se, então, no presente trabalho uma inter-relação das outras facetas artísticas do dramaturgo e uma compreensão do seu processo criativo³. Daí a necessidade de analisar os textos não literários de Lorca mais detidamente para identificar o grau de influência das outras atividades desenvolvidas pelo referido dramaturgo nas suas produções artísticas de modo geral.

A realização do trabalho de análise do pensamento de Lorca em relação à dramaturgia somente foi possível graças à existência dos tipos de fontes consultadas. Estas dizem respeito a uma série de entrevistas e declarações a jornais impressos, emissoras de rádio e revistas; cartas trocadas entre Lorca com familiares e com amigos; conferências e ensaios; notas de direção de ensaios teatrais; notas de revisões de textos; e, ainda, discursos realizados pelo dramaturgo ao longo de sua carreira artística e de sua vida pessoal. As fontes às quais tive acesso foram transcritas e compiladas por organizadores distintos, o

³ SALLES, 2000: p. 18.

que, conseqüentemente, resultou na edição de duas obras diferentes, a saber: *Obras Completas* (1995), de Miguel García-Posada; *Obras Completas* (1957), de Arturo Del Hoyo; e *Epistolario Completo* (1997), de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer – ambas edições escritas em língua espanhola.

Convém lembrar que, para o desenvolvimento do presente trabalho, fez-se necessário o uso de uma terminologia que pudesse compreender todo o material teórico selecionado como fonte de pesquisa. Desta maneira, as fontes foram denominadas textos não literários com base nas características peculiares e na grande diversidade de gêneros, de temas e de informações contidas no referido material.

De posse do mesmo, a primeira providência tomada foi identificar, nas primeiras leituras, o panorama geral do material a ser estudado e analisado. Este panorama evidenciou – em relação aos outros artistas de sua época –, uma outra maneira que Lorca possuiu de lidar com: a realidade do mercado editorial literário e dramático; o mercado editorial de revistas; os movimentos artísticos e outros artistas; a cultura popular e erudita; a realização de conferências; as dificuldades de aceitação e de ascensão dos artistas de vanguarda; os empresários culturais da época e as diferenças de pontos de vista; os bastidores do fazer artístico; a ampliação de suas experiências na música, no desenho, na direção de atores, na encenação, como líder e diretor de um grupo de teatro universitário; as limitações impostas pela ditadura na época; dentre outros.

Os textos não literários de Lorca apresentaram uma diversidade de assuntos abordados que possibilitam uma futura seqüência de estudos específicos e reveladores sobre os procedimentos de Lorca como pensador de diferentes áreas do conhecimento humano. A identificação desta diversidade promoveu uma ampliação no entendimento a respeito da produção intelectual de Lorca como artista e evidenciou uma das peculiaridades

do dramaturgo em relação aos seus contemporâneos. Isto é, o dramaturgo projetou uma carreira artística voltada para a multidisciplinaridade, enquanto outros diretores teatrais de sua época especializavam-se apenas na direção de cena e não tinham domínio sobre as demais etapas da montagem teatral; pois, segundo Roubine – como veremos mais adiante –, foi no início do século XX que a presença do encenador surgiu e firmou-se no panorama teatral moderno como “gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica”⁴. Portanto, fez-se necessário manter esse estudo direcionado especificamente ao trabalho desenvolvido por Lorca na área teatral devido variedade de desdobramentos e de inter-relações com outras áreas, o que será detalhado posteriormente.

Identificado o panorama múltiplo e selecionada a área de conhecimento para estudo, o passo seguinte foi dividir o trabalho em três etapas. Para iniciar o estudo e realizar a posterior análise do material selecionado, a primeira etapa foi destinada ao processo de seleção dos textos não literários de Lorca com declarações relevantes do dramaturgo sobre tudo o que dizia respeito ao gênero Teatro.

Na medida em que o processo de seleção avançou, tornou-se imprescindível definir e classificar os textos não literários de Lorca conforme temas e gêneros abordados pelo dramaturgo. Porque a diversidade de temas (comparação de estilos estéticos e musicais; imaginário; figuras mitológicas e religiosas; atores; músicos; pintores; autores; história; tradição; modernidade; regionalismos) e gêneros (Teatro; Cultura Popular; Música; Cidades; Pintura; Poesia; Literatura; Teatro Universitário; Público; Educação; Dança) era diretamente proporcional ao grande volume de textos não literários compilados.

Finalizado o processo de definição e de classificação, o gênero Teatro confirmou-se como prioridade de escolha dos textos não literários com comentários de Lorca a

⁴ ROUBINE, 1998: p. 41.

respeito desse gênero, o que viria a constituir o corpo do presente trabalho. A forma multifacetada do discurso de Lorca foi o que mais chamou a atenção para realização posterior do estudo sobre a relação do dramaturgo com o processo criativo e com o fazer teatral. Isto é, nem sempre as informações sobre o gênero Teatro estavam limitadas aos textos não literários que abordavam este gênero específica e restritamente.

Por exemplo, algumas evidências sobre a pesquisa de Lorca a respeito da variação da métrica tradicional do verso e da criação das imagens verbais foram encontradas no texto não literário que possui a análise que o dramaturgo realizou sobre a utilização da metáfora e sobre o estilo poético do poeta e dramaturgo, do Século de Ouro Espanhol, Dom Luis de Gôngora (1561-1627). A partir da compreensão que Gôngora em seu processo criativo não priorizou as palavras para figurarem-se belas ao leitor (de acordo com os padrões literários e estéticos da sua época), mas que as utilizou para propor uma outra possível sonoridade para a performance oral da sua poesia, Lorca identificou a diferença entre a métrica tradicional do verso e a reestruturação consolidada por Gôngora em suas obras poéticas⁵. Lorca, então, propôs a sua variação da métrica tradicional do verso conforme seus interesses específicos, utilizando essa outra possibilidade de organização de uma obra poética como parâmetro para a sua releitura da tradição literária. Em relação à metáfora de Gôngora, Lorca percebeu que o poeta do Século de Ouro Espanhol as criou não para serem belas, mas para sobrepor sensações⁶. Daí Lorca optou por criar as suas imagens verbais para inserir, por meio da narração, ações e sensações que aconteciam 'fora' da cena em desenvolvimento e que, conseqüentemente, promoveriam uma sensação de deslocamento do tempo e do espaço pela manipulação da expectativa da audiência e pela construção do imaginário desta.

⁵ GP-PCnf, p. 56-7.

⁶ *Idem*, p. 57-61.

Na seqüência de investigação, o gênero Cultura Popular Espanhola constituiu-se como dado de fundamental importância para a formação e para a coerência da proposta estética dramaturgica e poética de Lorca. Ou seja, Cultura Popular Espanhola configurou-se como um orientador para o estudo específico do gênero Teatro realizado pelo dramaturgo. Por isso, apenas a aplicabilidade da proposta estética dramaturgica lorqueana será abordada para fins da presente pesquisa com algumas referências à poesia de Lorca, como o *Romancero Gitano*, por exemplo.

A segunda etapa proporcionou o intercruzamento das informações contidas nos textos não literários de Lorca. Essa etapa enfatizou o início de um processo de verificação a respeito do diferencial artístico que Lorca poderia trazer como forma de contribuição ao movimento teatral e ao panorama cultural na Espanha ou fora dela, o que resultou na confirmação da inovação de uma proposta estética do dramaturgo para primeira metade do século XX. Nesta etapa foi possível evidenciar um estilo, em Lorca, de pesquisa e de produção intelectual que outros dramaturgos desenvolveram posteriormente e de forma semelhante, como pode-se verificar a técnica do distanciamento desenvolvido por Bertold Brecht para as suas respectivas peças teatrais⁷.

A terceira etapa propiciou a divisão do material em capítulos que, de acordo com a configuração que os textos não literários selecionados apresentaram como um resultado da etapa anterior, adquiriram o seguinte formato para estudo e análise:

Capítulo I – Cultura Popular Espanhola. Neste capítulo concentram-se as razões das inquietações artísticas de Lorca. Pois, o material selecionado a respeito deste gênero evidenciou uma linha de pesquisa, realizada pelo dramaturgo, voltada para o estudo da imagem (a partir da paisagem geográfica e arquitetônica), da tradição oral e da estrutura

⁷ EDWARDS, 1985: p. 15, 191-3; ROUBINE, 1998: p. 66, 181.

melódica produzidas em Granada. Esta pesquisa teve, como ponto de partida, as referências tradicionais dos romances populares, das canções de ninar e do *cante jondo*. Conseqüentemente, pôde-se observar que, diante dos padrões previamente estabelecidos pela tradição, Lorca organizou os seus próprios padrões estéticos de acordo com o desejo de releitura que o panorama cultural do início século XX propunha. Desta forma, a criação dos paradigmas lorqueanos também foi possível pelo desenvolvimento de atividades paralelas, como de conferencista e ensaísta, que orientaram o dramaturgo para a multidisciplinaridade. Neste sentido, verificou-se como Lorca percebeu a relevância da tradição oral espanhola como referência à releitura e às outras propostas. O que, inevitavelmente, repercutiu na produção teatral e poética lorqueana realizada por meio do teatro comercial e do Teatro Universitário *La Barraca*.

Capítulo II – Coerência da proposta estética. Este capítulo destina-se à abordagem do teatro comercial ao qual as peças de Lorca eram escritas, tendo a peça *Mariana Pineda* (1925) como referência central. De acordo com as evidências encontradas nos textos não literários de Lorca, a referida peça configurou-se como um marco de estilo, que gerou uma série de desdobramentos na estética teatral do dramaturgo, apesar de não ter sido a primeira peça escrita. Tal marco diferencial firmou-se devido ao longo processo de revisões subseqüentes, ao qual *Mariana Pineda* foi submetida pelo próprio dramaturgo, para que sua obra não fosse proibida pela censura da época. Em *Mariana Pineda*, foi possível fazer um levantamento de alguns procedimentos básicos utilizados pelo dramaturgo no decorrer do seu processo criativo e na sua aplicabilidade ao desenho da cena dramática moderna. *Mariana Pineda* demonstrou também que a postura política de Lorca estava além do tema da peça, embora aparentemente inacessível.

Capítulo III – Teatro Universitário La Barraca. Este capítulo aborda o teatro universitário como uma estrutura institucional, criada por Lorca, voltada para a divulgação do teatro clássico espanhol em contraponto ao teatro comercial. O teatro universitário é o segundo marco na carreira dramaturgica de Lorca porque lhe permitiu consolidar, frente ao grupo de teatro de estudantes, as diversas atividades centralizadas e desenvolvidas, paralelamente desde o início de sua carreira artística. No ‘laboratório’ *La Barraca* o dramaturgo usufruiu uma posição mais autônoma, como diretor e encenador, no controle sobre suas produções artísticas, ao contrário do teatro comercial no qual Lorca ficou muito tempo limitado à criação do texto dramaturgico e à procura de uma companhia interessada em montá-lo. Na direção do *La Barraca*, o dramaturgo deu continuidade à aplicabilidade de seus padrões estéticos nas montagens de textos do teatro clássico espanhol. O Teatro Universitário *La Barraca* ampliou as fronteiras políticas propostas pelo dramaturgo no âmbito educacional.

Encerrada essa terceira e última etapa de estudo e análise das informações contidas nas fontes, destinadas à concepção do presente trabalho, uma figura mais global de Lorca como criador, como artista completo, ficou mais evidente e mais fácil de ser reconhecida. Pois, esta personalidade versátil foi fragmentada no decorrer dos anos e suas atividades artísticas foram seccionadas e isoladas umas das outras perdendo, assim, um vínculo natural cujo núcleo foi a Cultura Popular Espanhola. Uma evidência disto foi a divulgação da personalidade do poeta dissociada do dramaturgo e em detrimento das facetas de ensaísta, conferencista, diretor de cena e de elenco, produtor teatral, compositor, crítico teatral e desenhista que Lorca também desenvolveu ao longo de sua carreira. Tal fragmentação, conseqüentemente, limitou as formas de percepção e recepção do leitor e do público em relação às obras e ao seu criador, enquanto uma visão mais global

proporcionaria uma percepção e recepção mais ampla de ambos⁸. Como Samuel Beckett, Lorca também desenvolveu múltiplas atividades referentes ao fazer teatral, inclusive como produtor geral das montagens e produtor executivo⁹. Uma recepção mais global do universo criativo lorqueano contribuiu para uma melhor compreensão da produção intelectual do dramaturgo, tanto dos textos literários quanto dos textos não literários, bem como permitiu reintegrar a sua versatilidade outrora dissociada.

Em contato com a magnitude desse material é permitido dizer que a obra de Lorca guarda, em si, uma faceta de contemporaneidade, porque disto depende a forma percepção-recepção e do pensamento, no momento histórico, de quem relaciona-se diretamente com a obra – tal como fez Lorca ao contrapor tradição (literária e popular) e modernidade.

Metodologia

Para realizar a pesquisa de fonte no presente trabalho optou-se por uma apropriação do procedimento básico da Crítica Genética – isto é, a compreensão do processo criativo da obra de arte – para verificar a coerência da proposta estética de Lorca¹⁰. A utilização desse procedimento estabeleceu uma referência para o estudo e a análise dos textos não literários do dramaturgo em confrontação direta dos indícios deixados no material não literário com as obras propriamente ditas. A utilização desses outros ‘textos menores’, ou seja, textos mais curtos e independentes, corroboraram para reforçar, ampliar ou modificar as características e a forma de percepção e recepção a

⁸ ISER, 1999: p. 09-11.

⁹ Stanley Gontarski artigo: “Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre”, *Journal of Modern Literature*, Volume 22, Number 1. Florida State University.

¹⁰ SALLES, 2000: p. 18-9.

respeito de um autor – o que tira o foco dos estudos sobre os textos canônicos para abrir outras perspectivas de compreensão da produção autoral em processo de análise.

Certamente, tal procedimento sofreu um determinado nível de adaptação porque o material estudado não foi o documento autógrafa, ou seja, de próprio punho do seu autor que, neste caso, passou por processos distintos de publicação¹¹. Embora o instrumento de pesquisa supracitado tenha orientado a identificação das peculiaridades dos períodos de concepção do repertório lorqueano, com foco em *Mariana Pineda* e no Teatro Universitário *La Barraca*, forneceu também o suporte teórico necessário à pesquisa de fonte desenvolvida.

Desta forma, foi possível realizar o levantamento de determinadas questões relacionadas ao tema abordado no presente trabalho. O tema em questão é: a fundamentação da coerência da proposta estética nas obras de Lorca e no Teatro Universitário *La Barraca*. Com referência no tema, o problema suscita o seguinte questionamento: Em que está fundamentada a coerência da proposta estética nas obras de Lorca e no *La Barraca* e de que forma? O problema concentra-se na verificação de uma possível coerência da proposta estética e artística de Lorca devido às variações apresentadas pelo dramaturgo a cada obra desenvolvida e concluída e nas produções do *La Barraca*. Por isso, no desenvolvimento deste trabalho não serão abordadas as obras inacabadas cujas autorias foram atribuídas ao dramaturgo.

A verificação da referida proposta lorqueana poderá promover, também, uma outra forma de percepção e recepção de uma personalidade multifacetada e mais completa a respeito de Lorca, não em forma de resgate da figura outrora fragmentada, mas de modo possivelmente reestruturado. Pois, como “[...] a Crítica Genética não tem acesso a todo o

¹¹ SALLES, 2000: p. 24.

processo de criação – não temos o ato criador nas mãos – mas apenas alguns de seus índices”, restam apenas as possibilidades de reestruturar a figura de artista completo que foi Lorca ao invés de tentar trazê-la à tona na íntegra – uma vez que, para conseguir tal feito, a presença do próprio artista em seu processo criativo seria necessária ¹².

Conseqüentemente, pode-se levantar a seguinte hipótese, no propósito de responder o problema identificado: a coerência da proposta estética nas obras de Lorca e no *La Barraca* está fundamentada na pesquisa que o dramaturgo realizou a respeito de determinadas manifestações da cultura popular espanhola e na influência decisiva que essa pesquisa exerceu sobre sua produção artística, bem como na figura múltipla do dramaturgo e numa integração entre diferentes propostas estéticas pesquisadas. E tal coerência estética apresentou-se na forma de variação das características da cultura popular espanhola e da tradição literária a partir das referências próprias de ambas como resultado da releitura realizada pelo dramaturgo. A referência na tradição literária e na cultura popular espanhola constituiu-se como o centro orientador para as possíveis variações dessa cultura popular e para as possíveis variações da métrica tradicional da poesia, desenvolvidas por Lorca por meio do seu processo criativo e aplicadas às obras teatrais e poéticas. As obras escritas por Lorca, bem como o repertório escolhido para o *La Barraca*, evidenciam um alto nível de influência dessa cultura popular de modo a superar as expectativas do senso comum identificadas imediata e superficialmente nas figuras populares representadas nos personagens criados pelo dramaturgo. Isto é, os elementos populares abordados por Lorca em seus poemas e peças teatrais concretizaram a proposta estética criada pelo dramaturgo para a pesquisa pontual realizada.

¹² SALLES, 2000: p. 23.

CAPÍTULO I – *Cultura Popular Espanhola*

Este trabalho inicia-se pelo estudo do gênero Cultura Popular Espanhola, porque a estética desta proporcionou o suporte fundamental para a organização e constituição da coerência da proposta estética de Lorca. O trabalho desenvolvido por Lorca a respeito dessa cultura popular condizia com o movimento histórico e artístico do início do século XX e, justamente por isso, o dramaturgo direcionou o seu olhar crítico para esse gênero. Isto é, o modernismo vigente na época orientou a produção intelectual na literatura para o processo de rompimento com a tradição literária¹³.

No caso de Lorca, esse processo não foi motivado pela negação absoluta da tradição como referência anterior, mas sim pela utilização desta referência como ponto de partida para a criação de uma outra proposta de visão artística. Deste modo, o dramaturgo percebeu e reconheceu a importância da tradição literária e da cultura popular no dia-a-dia dos granadinos, bem como as formas de deslocamento dessa cultura, e apropriou-se disso a favor da criação de suas próprias obras.

Foi nessa apropriação criativa que Lorca estruturou a sua proposta estética¹⁴. Seu trabalho partiu das impressões estimuladas pelo contato visual e, logo em seguida, das impressões estimuladas pela sonoridade na natureza e das manifestações populares próprias de Granada. Isto é, a pesquisa de Lorca ainda não tinha um vínculo direto com a metáfora no texto propriamente literário, mas sim com a metáfora nas coisas vivas e concretas, que serviram de base para a criação das imagens verbais exploradas nas obras lorqueanas – o que será abordado mais adiante.

¹³ HOBBSAWN, 1995: p. 178-82.

¹⁴ LORCA, 2000: p. 8, Notas a Lorca.

As investigações do dramaturgo partiram da concretude das imagens geográficas e arquitetônicas que constituíam a Granada, do início do século XX, e a sua influência direta sobre o comportamento dos habitantes desta cidade. Lorca identificou, então, um comportamento característico do povo granadino e sua relação com o espaço que, conseqüentemente, abriu todo um horizonte de relação com as manifestações populares como: as narrativas e os romances – com referência no *Romancero gitano*; e, as canções tipicamente granadinas – com referência nas canções infantis de ninar e no *cante jondo*.

I.1 – Identificação do tipo de cultura popular abordada por Lorca

A imagem

O que a localização geográfica e a paisagem arquitetônica de Granada tinham a ver como parte da cultura popular pesquisada por Lorca? Tinham a influência do espaço físico na forma de expressão lingüística com base na percepção e recepção do povo granadino a respeito dessas imagens concretas, especificamente na expressão oral cotidiana, conforme Lorca identificou. A interferência dessas formas materiais, tangíveis e imóveis produziu um efeito peculiar no comportamento do cidadão granadino e, como não podia deixar de ser, no surgimento de tipos de manifestações populares andaluzas; conseqüentemente, a expressão oral tornou-se uma delas. Lorca identificou um sentido peculiar dos habitantes de Granada, no que diz respeito à expressão oral, ao conjugar os verbos no diminutivo¹⁵.

Nesta cidade, especificamente, o verbo pronunciado na forma diminutiva estava vinculado diretamente com a limitação geográfica e com o estilo arquitetônico apontados por Lorca. As evidências sugerem que essa atitude era simplesmente praticada, sem que houvesse uma elaboração proposital a partir de um processo consciente dos habitantes. Isto é, Granada era uma cidade continental cercada por serras, diferentemente de Málaga e Sevilha – “ciudades en las encrucijadas del agua, ciudades con sed de aventura que se escapan al mar”¹⁶. Assim, a posição geográfica impulsionava os habitantes de Málaga e de

¹⁵ GP-PCnf, p. 79-80.

¹⁶ *Idem*, p. 79.

Sevilha a uma abertura para o mundo, ao contrário de Granada onde os habitantes adotaram uma postura mais introspectiva.

Segundo Lorca, a utilização do verbo no diminutivo não era privilégio de Granada, pois este costume era característico da região da Andaluzia. Porém, ao comparar as cidades de Málaga e Sevilha com Granada o dramaturgo percebeu outra diferença peculiar em termos de pronúncia. Em Málaga e em Sevilha a pronúncia do verbo no diminutivo era sempre acompanhado de ritmo e graça; já em Granada, esse diminutivo não tinha ritmo, embora fosse cordial e entranhável numa intensidade que acessava o universo tão característico encontrado apenas em Granada.

O dramaturgo notou que o uso do verbo no diminutivo tinha o sentido de restringir, reduzir, abreviar, mas jamais de uma forma pejorativa ou de exclusão, em oposição aos termos que sugerem grandeza, imensidão. Esse processo de redução promovia um deslocamento, melhor dizendo, uma sensação de deslocamento das coisas, das idéias e dos acontecimentos exteriores para o interior das casas e das pessoas. Essa sensação tocava tudo o que dizia respeito ao tempo cronológico, ao espaço físico, aos elementos e aos fenômenos da natureza e à ação na busca de uma justa medida entre ser e realidade, um jogo de proporcionalidade com a matéria. Isso estabeleceu um lugar de tensões entre o estático e o móvel, que induziu a imaginação para firmar as referências de realidade e evitar a alienação, harmonizando as atitudes, os impulsos, as motivações internas – o comportamento de um modo geral – com os traços arquitetônicos e geográficos da cidade e com os mistérios que podiam suscitar.

A estética das coisas pequenas compunha a estética granadina, de acordo com a observação feita pelo dramaturgo, mas não representava qualquer forma de cerceamento, e

era parte constitutiva da estética espanhola¹⁷. Essa estética granadina estava vinculada à relação com o espaço e o tempo de um modo que privilegiava a contemplação, a fantasia, também estava vinculada a uma outra intensidade para expressar o amor.

O movimento do tempo em Granada adquiriu, nas palavras de Lorca, outra referência de ‘velocidade’, como uma ‘desaceleração’ que provocava a sensação de alargamento das horas passadas sem pressa¹⁸. Essa sensação pôde ser percebida pelo dramaturgo quando este esteve em outras cidades espanholas, o que evidenciou uma outra relação do espanhol com o tempo independentemente da estação do ano¹⁹. Em outras cidades por onde passou, Lorca identificou esse outro movimento do tempo por meio da sonoridade, das pausas e dos silêncios que preenchiam os espaços como referência auditiva. Isto é, por meio da quietude que enchia as ruas, pela quebra do silêncio pelos ruídos e sons da natureza ou gritos de crianças, pelo movimento lento dos animais, no vento suave e constante, na paisagem silenciosa, no movimento lento dos habitantes das cidades, no temor que a religiosidade lhes impunha, na neve que tomava conta da paisagem, do calor que fazia o ar parar.

Havia outra maneira de perceber a luminosidade do dia que atingia seu ponto máximo nas luzes dos crepúsculos constantemente inéditos e ‘intermináveis’. O amanhecer e o entardecer adquiriam matizes indescritíveis aos olhos do campesino, porém de beleza inigualável aos olhos do poeta. Como o próprio Lorca descreveu um amanhecer granadino em uma de suas viagens²⁰:

¹⁷ GP-PCnf, p. 80-1.

¹⁸ *Idem*, p. 82-3.

¹⁹ H-OPImP, p. 1445-501.

²⁰ *Idem*, p. 1472-3. “Os montes longínquos surgem com ondulações suaves de réptil. As transparências infinitamente cristalinas mostram tudo em seu mate esplendor. [...] a cidade vai se despojando de seus véus preguiçosamente, deixando ver suas cúpulas e suas torres antigas iluminadas por uma luz suavemente dourada. / As casas assomam suas caras de olhos vazios entre o verdor, e as ervas [...] dançam graciosos ao som da brisa solar. / As sombras vão levantando e esfumando lânguidas [...]. / [...] / O sol aparece quase

“Los montes lejanos surgen con ondulaciones suaves de réptil. Las transparencias infinitamente cristalinas lo muestran todo en su mate esplendor. [...] la ciudad va despojándose de sus velos perezosamente, dejando ver sus cúpulas y sus torres antiguas iluminadas por una luz suavemente dorada. / Las casas asoman sus caras de ojos vacíos entre el verdor, y las hierbas [...] danzan graciosos al son de la brisa solar. / Las sombras se van levantando y esfumando lánguidas [...]. / [...] / El sol aparece casi sin brillo... y en ese momento las sombras se levantan y se van..., la ciudad se tiñe de púrpura pálida [...]. / [...] / El sol de Andalucía comienza a cantar canción de fuego que todas las cosas oyen con temor. / [...]”.

Isso gerava um efeito imediato no comportamento dos habitantes, pois toda beleza natural de Granada era contemplada das janelas das casas, um movimento sempre de dentro para fora que voltava para dentro, que tinha a iniciativa de apreciar, que estabelecia o contato visual, mas não tinha a atitude de ir até essa natureza, de aproximar-se dela. Assim, por meio desse movimento de contemplação, o granadino tinha essa característica de trazer o mundo para dentro de sua casa, do seu quarto; ou seja, o mundo exterior era trazido para o reservado, para o introspectivo. Um exemplo desse tipo de atitude é o jogo de deslocamento do espaço público para dentro do espaço privado na peça *Mariana Pineda* – que será abordado no próximo capítulo.

Esse movimento de ‘trazer para dentro’, ‘de tornar parte’, ‘de inclusão’ firmava o comportamento melancólico que, por sua vez, acessava o timbre de voz melancólica, porém líricos. Essa melancolia possuía os caminhos que levavam aos jardins da alma verdadeiramente granadina, quer dizer, que levavam à compreensão do intrínseco e do que necessitava o olhar perspicaz para transpor a superficialidade das observações e dos julgamentos precipitados. O granadino era um povo voltado para a admiração das coisas interiores, um povo que contemplava o lirismo extraído das próprias entranhas em comunhão com a paisagem exterior, sem ser amargurado ou fora da sua realidade e de suas possibilidades.

sem brilho... e nesse momento as sombras se levantam e se vão..., a cidade se tinge de púrpura pálida [...]. / [...] / O sol da Andaluzia começa a cantar canção de fogo que todas as coisas ouvem com temor. / [...]”

Esse sentimento de melancolia foi trabalhado por Lorca em várias de suas peças como contraponto vital para a existência do jogo de tensões e para a variação do ritmo da peça – como será descrito na seção: **A releitura do trágico**, deste capítulo. Porém, outros sentimentos também foram trabalhados pelo dramaturgo, sentimentos que fazem parte de todo um repertório emocional da humanidade, mas que adquiriram outros significados, outras intensidades e níveis de profundidade encontrados somente na Espanha, principal e especificamente em Granada.

A melancolia e angústia, por exemplo, são dois sentimentos que preencheram as ruas da referida cidade e, ainda, desdobraram-se na influência estrangeira. O aspecto emocional tinha tal representatividade e relevância na cultura popular espanhola que remetia as impressões à melancolia, à angústia e à tristeza, tanto quanto o silêncio e o som. Lorca percebeu uma relação de interdependência de ambos, como pode-se observar no fragmento a seguir²¹:

“Calles en que hay conventos de clausura perpetua, blancos, ingenuos, [...]..., donde hay palomas y nidos de golondrinas. Calles de serenata y de procesión con las candorosas vírgenes monjiles... Calles que sienten las melodías plateadas del Darro y las romanzas de hojas que cantan los bosques lejanos de la Alhambra...[...]. / [...]. Cuando se está más abrumado por el paseo angustioso de la vega, siempre plateada, llena de melancólicos tornasoles de color..., y la ciudad durmiendo aplanada entre neblinas, en las que descuella el acorde dorado de la catedral [...]. [...] / Hay una tragedia de contrastes. Por la calle solitaria se oye el órgano dulcemente tocado en un convento... [...]. / Todo nos hace ver un ambiente de angustia infinita, una maldición oriental que cayó sobre estas calles / Un aire cargado de rasgueos de guitarras y de gritos calmosos de la gitanería. / [...]. / Todo lo que tiene de tranquilo y majestuoso la vega y la ciudad lo tiene de angustia y de tragedia este barrio morisco. / [...].”

²¹ H-*OPI*mP, p. 1476-7. “Ruas com conventos de perpetua clausura, brancos, ingênuos, [...]..., com pombos e ninhos de andorinhas. Ruas de serenata e de procissão de inocentes monjas virgens... Ruas que sentem as melodias prateadas do Darro e as árias das folhas que os bosques longínquos de Alhambra cantam ...[...]. / [...]. Quando se está mais aborrecido com o passeio angustioso pela vega, sempre prateada, cheia de reflexos melancólicos de cores..., e a cidade dormindo abatida entre neblinas, nas quais se destaca o acorde dourado da catedral [...]. [...] / Há uma tragédia de contrastes. Pela rua solitária se ouve o órgão docemente tocado num convento... [...]. / Tudo nos faz ver um ambiente de angústia infinita, uma maldição oriental que caiu sobre essas ruas / Um ar carregado de dedilhados de guitarras e de gritos calmosos dos ciganos. / [...]. / Tudo o que a vega e a cidade tem de tranquilo e majestoso tem de angústia e de tragédia esse bairro mourisco. / [...].”

E, ainda, o dramaturgo percebeu a relação espaço / cor / som, conforme descreveu no fragmento a seguir, ao observar o passar das horas ‘alongadas’ de cidades que o próprio Lorca chamou de românticas, no caso: Alhambra y Generalife. Nesta ocasião, Lorca analisou um movimento sensível do tempo em harmonia com a relação espaço / cor / som; assim sendo, concretizou-se mais uma vez no dramaturgo o movimento de trazer o mundo exterior para o universo introspectivo. Como pode-se observar a seguir ²²:

“[...] Son los patios soñadores y umbrosos... / En medio del gran acorde macizo del caserío los conventos ponen su ambiente de tristeza. / [...]. Lo que fascina es el sonido. Podría decirse que suenan todas las cosas... Que suena la luz, que suena el color, que suenan las formas. / En los parajes de intenso sonido, como son las sierras, los bosques, las llanuras, la gama musical del paisaje tiene casi siempre el mismo acorde, que domina a las demás modulaciones. [...] / [...]. Cada hora del día tiene un sonido distinto. Son sinfonías de sonidos dulces lo que se oyen... Y al contrario que los demás paisajes sonoros que he escuchado, este paisaje de la ciudad romántica modula sin cesar. / Tiene tonos menores y mayores. Tiene melodías apasionadas y acordes solemnes de fría solemnidad... El sonido cambia con el color: por eso, cabe decir que éste canta. / [...] / Algunas veces claman en tono grave las campanas sonoras de la catedral, que llenan los espacios con sus ondas musicales... [...] / [...]. Hay silencios magníficos en que canta el paisaje... [...] / La noche tiene una brillantez mágica de sonidos [...]. Si no hay luna..., es una melodía fantástica y única lo que canta el río... [...] / Resbala una pena dolorosa e irremediable sobre el caserío [...] y sobre los soberbios declives rojos y verdes de la Alhambra y Generalife..., y va cambiando sin cesar el color, y con el color cambia el sonido...”

Estas palavras do dramaturgo evidenciaram uma exploração dos sentidos para a percepção e recepção da paisagem e do som como estímulos (visuais e auditivos) aos sentimentos vivenciados pelos granadinos de modo intenso e profundo, típico da região de Andaluzia.

²² H-*OPImP*, p. 1480-2. “[...] São os pátios sonhadores e sombrios... / Em meio ao grande acorde maciço do casario os conventos impõem seu ambiente de tristeza. / [...]. O que fascina é o som. Poder-se-ia dizer que soam todas as coisas... Que soa a luz, que soa a cor, que soam as formas. / Nas paragens de intenso som, como são as serras, os bosques, os planaltos, a gama musical da paisagem tem quase sempre o mesmo acorde, que domina as demais modulações. [...] / [...]. Cada hora do dia tem um som distinto. Ouve-se sinfonias de sons doces... E ao contrário que as demais paisagens sonoras que já escutei, essa paisagem da cidade romântica modula sem cessar. / Tem tons menores e maiores. Tem melodias apaixonadas e acordes solenes de fria solenidade... O som muda com a cor: por isso, cabe dizer que esta canta. / [...] / Algumas vezes clamam em tom grave os sinos da catedral, que enchem os espaços com suas ondas musicais... [...] / [...]. Há silêncios magníficos nos quais a paisagem canta ... [...] / A noite tem um brilho mágico de sons [...]. Se não há lua..., é uma melodia fantástica e única que o rio canta ... [...] / Resbala uma pena dolorosa e irremediável sobre o casario [...] e sobre os soberbos declives roxos e verdes da Alhambra e de Generalife..., e vai mudando sem cessar a cor, e com a cor muda o som...”

O romance popular

Na seção anterior, conforme a percepção de Lorca, foi possível verificar a presença do sentimento de melancolia no comportamento do povo granadino estimulado pela localização geográfica da cidade de Granada. Nesta seção será abordado outro sentimento que também faz parte do universo psicológico e emocional dos granadinos: a pena – porém absolutamente desvinculada da melancolia e da nostalgia, como observado pelo dramaturgo²³. Neste caso, de acordo com o pensamento de Lorca, a pena era um sentimento que aproximava o homem do que era sublime ao invés de mantê-lo fixado às coisas da terra. Segundo essa outra percepção de Lorca, o sentimento de pena configurou-se como um jogo de tensões entre uma inteligência, que o dramaturgo chamou de ‘inteligência amorosa’, e um mistério, que estava acima da capacidade cognitiva dessa inteligência. Isto é, um jogo de poder entre revelado *versus* não-revelado, um jogo de mistério que necessitava impedir que os segredos fossem descobertos.

Lorca trabalhou esse sentimento na composição da imagem do seu *Romancero gitano*, bem como as figuras dos ciganos, dos mouros, dos andaluzes, as paisagens e de todos os demais elementos poéticos específicos de Granada²⁴. Na referida obra o dramaturgo utilizou os elementos da cultura popular espanhola para elaborar suas referências “antipintoresco, antifolclórico, antiflamenco” já organizando uma justa tensão entre tradição e modernidade, que certamente utilizaria no decorrer de sua produção artística²⁵.

²³ GP-PCnf, p. 179. No caso específico do sentimento de pena, o dramaturgo escreveu com letra maiúscula; mas, para a continuidade desse estudo será mantida a palavra com a letra inicial minúscula como os demais sentimentos característicos da recepção.

²⁴ GP-PEyd, p. 379.

²⁵ CHARTIER, 2003: p. 152.

Tratando-se de uma composição de imagens, Lorca buscou um tipo de associação dos sentimentos próprios dos granadinos, com uma outra forma de olhar esses sentimentos – o que, conseqüentemente, abriu um outro espaço para a apresentação de outras imagens a iniciar das conhecidas pelo senso comum espanhol. Isso originou a primeira característica específica do estilo poético lorqueano e independente de qualquer tipo de influência que já tivesse sofrido anteriormente, segundo palavras do próprio dramaturgo²⁶.

As imagens criadas por Lorca no *Romancero* correspondem à influência do movimento surrealista, da pintura, e é de fácil identificação. O dramaturgo desenhou com suas palavras as imagens e matizes o que desejou comunicar ao leitor e, para isso, propôs um desdobramento de possibilidades passíveis de verificação em seu *Romancero*²⁷. Como pode-se observar no seguinte fragmento do *Romance sonámbulo*, a experiência sensível de Lorca com paisagem e com a pintura permitiram ao dramaturgo criar outras imagens que ainda não tinham sido suscitadas no universo imagético do granadino, nem por meio das palavras e ritmos nem de pinturas²⁸:

“Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.

²⁶ GP-PCnf, p. 178.

²⁷ H-Ps, p. 351-95.

²⁸ *Idem*, p. 358. “Verde que te quero verde. / Verde vento. Verdes ramos. / O barco sobre o mar / e o cavalo na montanha. / Com a sombra na cintura / ela sonha na varanda, / verde carne, pêlo verde, / com olhos de fria prata. Verde que te quero verde. / Sob a lua cigana, / as coisas a observam / e ela não pode percebê-las. // Verde que te quero verde. / Grandes estrelas de orvalho, / vêm com o feixe de sombra / que abre o caminho da aurora. / A figueira corta o vento / com a lixa de seus ramos, / e o monte, gato assassino, / eriça seu sibilar ácido. / Porém quem virá? E por onde...? / Ela continua na varanda, / verde carne, pêlo verde, / sonhando no mar amargo. / [...]”

Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato guarduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.
[...].”

Lorca observou duas maneiras de performar um romance popular. Este era uma narração, porém quando pronunciado de forma lírica o romance convertia-se em canção²⁹. Neste movimento, entre a narrativa e a lírica, o dramaturgo encontrou um outro espaço que lhe permitiu perceber o romance de uma outra perspectiva formal. Entre essas formas possíveis previamente estabelecidas pelos costumes populares de dar continuidade à divulgação do romance popular, Lorca criou uma outra possibilidade de trabalhar as imagens e a própria estrutura rítmica do romance por meio do seu *Romancero gitano*.

A proposta de Lorca consistia em unir as possibilidades de performance acima descritas sem que houvesse qualquer perda na qualidade lírica ou narrativa do romance. Portanto, o *Romancero* foi organizado para evidenciar essa outra estratégia de criação poética que abarcou uma outra construção rítmica e uma outra perspectiva a respeito de uma manifestação popular. O que realmente foi possível perceber, por meio de alguns dos poemas do *Romancero* onde Lorca aplicou essa outra técnica, foi uma outra sensação que aproximava o leitor ou o ouvinte de uma sensação de estranhamento a respeito de algo já muito conhecido, de continuidade e descontinuidade, de não se saber ao certo o que era essa outra estrutura que parecia uma “anécota” ou um “agudo ambiente dramático”, ou o romance tal como era em contraponto com a proposta de variação apresentada. Esse

²⁹ GP-PCnf, p. 180.

estranhamento pode ser considerado também o princípio de uma técnica de distanciamento (para que o leitor fosse desvinculado do padrão tradicional com representação literal e pudesse perceber uma mudança), e o princípio de uma ressignificação da métrica tradicional da poesia.

As imagens criadas por meio do *Romancero* são imagens que também propunham uma relação de proporcionalidade entre imaginação e realidade, de personificação dos elementos da natureza, de outras formas de percepção e recepção dos mitos gregos e dos mitos ciganos. Assim, o olhar lorqueano que criou outros mitos³⁰. Como verifica-se no *Romance de la Luna, Luna*³¹:

“La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
[...].”

Isto é, Lorca iniciou seu processo de ressignificação da tradição literária nela mesma, nas referências de percepção e de interpretação da imagem, na variação da métrica tradicional do verso, na continuidade formal de um tipo de manifestação popular e na descontinuidade possível, nas outras perspectivas que a própria cultura popular espanhola poderia promover, na inter-relação das artes que já apresentavam suas primeiras evidências no vínculo poesia-canto, nas possibilidades formais do romance popular. Essa inter-relação será verificada na peça *Mariana Pineda*, como marco do teatro comercial produzido pelo

³⁰ GP-PCrr, p. 809, 884.

³¹ H-PS, p. 353-4. “A lua veio à brasa / com seu ramalhete de flores. / O menino admira admira. / O menino está admirando. / No ar comovido / a lua move seus braços / e ensina, lasciva e pura, / seus seios de duro metal. / Foge lua, lua, lua. / Se vierem os ciganos, / fariam com seu coração / colares e anéis brancos. / [...]”

dramaturgo, bem como nas montagens dos textos do teatro clássico espanhol realizadas pelo grupo de Teatro Universitário *La Barraca*, que constitui-se como o segundo marco na carreira artística de Lorca. No caso da peça *Mariana Pineda*, a inter-relação poderá ser verificada no romance popular sobre corrida de touros que é pronunciado pela personagem Amparo, pois trata-se de outro romance criado pelo dramaturgo especificamente para a referida peça³². Também poderá ser verificada no romance popular sobre a heroína Mariana Pineda, que o dramaturgo dispôs para iniciar e finalizar a referida peça teatral³³. Já no caso do *La Barraca*, essa inter-relação poderá ser verificada como parte complementar da coerência da proposta estética lorqueana aplicada às montagens das obras clássicas.

A técnica de ruptura de Lorca com a tradição literária e com a cultura popular espanhola resumiu-se na apropriação destas para a criação de uma outra proposta, de uma maneira que a ruptura não acontecesse por meio de uma negação cerceadora e absoluta ou pelo esvaziamento de um costume em determinado espaço, mas que apresentasse proposta estética coerente para a ressignificação de ambas³⁴. O dramaturgo usou a estrutura formal do romance para inserir a sua releitura sobre algumas características dessa cultura popular e da tradição literária no repertório imagético do romance a ser performado. A partir disso, Lorca deu ênfase ao sentimento de pena, na solução de um problema na presença da morte, na forma lírica em relação de tensão com a narrativa para explorar a sensação de estranhamento e reconhecimento por meio da produção de voz, melodia e ritmo do romance. Isso formalizou-se como uma estratégia de Lorca para valorizar a cultura popular espanhola em seu lugar de origem e nos lugares para onde fosse ‘deslocada’, bem como para a apreciação do espectador por uma outra proposta de manifestação artística que explorasse algumas possibilidades de variação dessa cultura popular absolutamente

³² H-*Ttr*, p. 702-4; GP-*PCrr*, p. 938-9.

³³ *Idem*, p. 691-2, 801.

³⁴ LORCA, 2000: p. 07, Notas a Lorca.

Em relação ao *cante jondo*, o momento em que Lorca direcionou seu olhar para esse tipo de manifestação popular foi um momento no qual essa canção sofria uma depreciação crescente na sociedade espanhola alcançando níveis pejorativos³⁵. Pois, não havia um cuidado em proteger esse tipo de manifestação popular que, conseqüentemente, já estava abandonada à marginalidade no início do século XX.

O que era conhecido como *cante jondo* naquela época era um grupo de canções andaluzas do tipo *siguirya gitana*³⁶. Essa consideração de Lorca foi importante para diferenciar o *cante jondo* do *cante flamenco* – que não compartilhou a mesma estrutura musical e tomou forma no século XVIII³⁷. Segundo Lorca, o *cante jondo* teve sua origem no sistema musical primitivo da Índia. Era, pois, uma ondulação melódica, um sistema organizado de modo a valorizar outras notas musicais que foram configuradas além da escala das sete notas conhecidas no ocidente. Essas outras notas ampliavam a escala em termos de uma variedade de semitons existentes entre cada uma das sete notas instituídas. Houve elementos essenciais comuns que aproximaram as formas de expressão do *cante jondo* e da música indiana primitiva das expressões musicais bizantinas, como a ausência de um padrão métrico determinado e específico na melodia, o que também foi verificado por Lorca no caso da *siguirya*, por exemplo³⁸. Ao contrário do *cante flamenco* que, por ser mais moderno, preenchia aos requisitos da escala musical convencional e, por isso, tinha um limitado repertório de possibilidades de variação, conforme explicação do dramaturgo.

Na pesquisa de Lorca sobre o *cante jondo* foi possível perceber, por meio das diferenças que o dramaturgo descreveu entre o *cante jondo* e o *cante flamenco*, que o ritmo e a melodia deste foi constituído nas normas rígidas da música ocidental. Enquanto o *cante*

³⁵ GP-PCnf, p. 33.

³⁶ *Idem*, p. 34; H-VCnf, p. 1514-5.

³⁷ *Ibid*, p. 34-5; *Idem*, p. 1516.

³⁸ *Ibid*, p. 38-9.

jondo seguiu os padrões mais flexíveis da música indiana primitiva – introduzida também na Espanha pelos ciganos com alguma passagem ou origem no oriente³⁹. Esse deslocamento oriente-ocidente sugeriu que a localização geográfica também exerceu uma influência direta, nos costumes e nas tradições dos povos pertencentes às terras estrangeiras, devido a possíveis semelhanças territoriais, muito mais que verossimilhanças entre povos diferentes.

Lorca descreveu os poemas do *cante jondo* como poemas performados com nuances aplicadas às prosas cantadas; deste modo, estas nuances interferiam diretamente na disposição da métrica dos versos, distribuídos em tercetos e quartetos, e promoviam, então, uma sensação de quebra do ritmo e da métrica tradicionais do verso; mas que, em contrapartida, sustentavam uma relação direta de proporção entre a métrica e a performance⁴⁰. Essa observação de Lorca influenciou diretamente na organização da estrutura melódica e rítmica das suas peças teatrais, que foram criadas para levar ao público as referências de contraste entre o convencional e o outro que era produzido a partir deste convencional, como a reestrutura do verso tradicional para a peça *Mariana Pineda* e nas montagens dos clássicos espanhóis pelo Teatro Universitário *La Barraca*. Com base nesse jogo de opostos complementares, Lorca criou uma técnica para expandir ou abreviar a sensação de passagem do tempo diretamente ligada à sustentação do jogo dramático de tensões.

Os poemas do *cante jondo* incluíam o sentimento humano em sua diversidade de variações, de gradações e de possibilidades. Como pode-se verificar no seguinte fragmento⁴¹:

“(amor)

³⁹ GP-PCnf, p. 37-8; H-VCnf, p. 1514.

⁴⁰ *Idem*, p. 38, 43; *Idem*, p. 1520.

⁴¹ *Ibid*, p. 44. “(amor) Dizes que não *podes* me ver. / A cara empalidece / com a força do querer.”

Dices que no me *pues* ver.
La cara te amarillea
con la fuerza del querer.”.

A abordagem de um problema impossível, ou a solução deste por meio da morte, pareceu sobressair enquanto tema predominante a partir da compreensão das palavras de Lorca⁴²:

“Son tan grandes mis penas
que ya no *pueo* más
y yo me estoy muriendo
por tu causita, sin calor de nadie,
loquito *perdío*
En el hospital.”.

E com essa abordagem, temas como a dor, a pena e situações cotidianas que diziam respeito apenas às pessoas oprimidas da sociedade compunham o repertório do *cante jondo*. A burguesia jamais foi representada por Lorca como parte da camada popular; porém, o dramaturgo deu a essa classe social o sentimento característico da forma de percepção e recepção popular – ou seja, do sentimento trágico da vida, que será abordado na seção: **A releitura do trágico**. Lorca trabalhou com os sentimentos provenientes das camadas mais populares da sociedade espanhola, por meio das quais a manifestação dos sentimentos característicos dos granadinos era perpetuada e gerava um material pré-expressivo para a performance da cultura popular espanhola⁴³.

Os quatro elementos da natureza também fizeram parte do repertório do *cante jondo*. Como pode-se verificar no ‘mito de um vento inventado’⁴⁴:

“Subía a la muralla
y me dijo el viento:
¿para qué son tantos suspiros
si ya no hay remedio?

El aire lloró
al ver las penas tan grandes

⁴² GP-PCnf, p. 49. “São tão grandes as minhas aflições / que já não *posso* mais / e eu estou morrendo / por tua causa, sem o calor de ninguém, / louco *perdido* / no hospital.”

⁴³ *Idem*, p. 45-50; H-VCnf, p. 1520.

⁴⁴ *Ibid*, p. 46-7. “Eu subia a muralha / e me disse o vento: para que tantos suspiros / se já não há remédio? // O ar chorou / ao ver aflições tão grandes / do meu coração. // Não temo remar, / que remar eu remaria; / eu temo o vento / que sai da baía.”

de mi corazón.

Yo no le temo a remar,
que yo remar remaría;
yo sólo le temo al viento
que sale de tu bahía.”.

Esses temas também serão aproveitados por Lorca, de acordo com o desenvolvimento de sua produção artística, como temas característicos do comportamento e do pensamento do povo andaluz. Apesar de que, tema como o da morte, mais que recorrente, foi como uma obsessão para o dramaturgo. Além disso, um fator que vinculou a produção de voz ao sentimento foi a pouca utilização do meio tom, no caso específico do *cante jondo*. Lorca apontou que, por meio do ato de performance, tal ausência funcionou como um reforço aos sentimentos de melancolia, pena, angústia, tristeza, pranto, característicos nas obras de Lorca e no imaginário popular espanhol. Em *Poema de la siguriya gitana*, observou-se de imediato os primeiros indícios da releitura e da reestruturação da métrica tradicional do verso, como no caso do poema *Paisaje*⁴⁵:

“El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos,
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.”.

⁴⁵ H-*Ps*, p. 224-25 (poema *Paisaje*). “O campo / de oliveiras / se abre e se fecha / como um leque. / Sobre o olivar / há um céu fundido / e uma chuva escura / de luzeiros frios. / Tremem junco e penumbra / até a beira do rio. / Se franzi o ar cinza. / As oliveiras, / estão carregadas / de gritos. / Uma revoada / de pássaros cativos, / que movem suas largas / caudas na sombra.”

E, no Poema *El silencio*⁴⁶:

“Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo.”.

Essa releitura e a reestruturação da métrica tradicional do verso firmou a possibilidade de partir da própria estrutura poética tradicional para organizar a variação métrica, conforme a proposta de Lorca. Isso promoveu a conservação da cultura popular espanhola dentro de uma proposta de releitura – tanto no seu espaço de origem quanto no seu deslocamento –, ao invés de criar um processo de desvalorização dessa cultura popular ou até mesmo do seu aniquilamento total e extinção. A propósito da explanação do dramaturgo, compreendeu-se que o *cante jondo* abriu um outro campo propício para a exploração de musicalidades e de nuances, embora os temas tivessem permanecido os mesmos. Nas evidências identificadas nos textos não literários do dramaturgo, seria plausível utilizar a estrutura rítmica e métrica do *cante jondo* numa criação exclusivamente poética ou dramática – ou poético-dramática, ou dramático-poética conforme apropriação e estilo da obra – de um modo que fosse possível transpor a mera reprodução de um tipo de manifestação da cultura popular espanhola e de repetição de temas – como já mencionado nas seções anteriores.

Neste sentido, Lorca começou a estruturar seu estilo poético e dramático, dentro de uma coerência estética, de maneira ampla inter-relacionando algumas das características dentre as diferentes formas de cultura popular espanhola, escolhidas e apropriadas, valorizando sua fonte de referência sem acarretar qualquer desqualificação à origem desta.

⁴⁶ H-*Ps*, p. 227. Poema *O silêncio*. “Oh, meu filho, o silêncio. / É um silêncio ondulado, / um silêncio, / onde resvalam vales e ecos / e que inclina as frentes / até o solo.”

Essa inter-relação uniu a produção de som, do canto ou do romance (explanados anteriormente), e alguns dos sentimentos inerentes à condição humana como material pré-expressivo para o ato de performance.

O dramaturgo observou, ainda na composição de uma sonoridade andaluza, a utilização da *guitarra* (violão), o único instrumento musical do *cante jondo*. No *cante jondo* a *guitarra* ficou condicionada à marcação rítmica, um acompanhamento para a voz do cantador. Esse instrumento jamais poderá tirar o espaço do cantador, exceto nos momentos em que cabe uma *falseta*, ou seja, um comentário de cordas que também era tradição do *cante jondo*⁴⁷. Porém, o *guitarrista* não estava impedido de criar junto ao cantador, mas devia manter-se em harmonia em relação à performance do cantador. A importância da ocidentalização dos toques orientais para o *cante jondo* deu-se com a presença dessa *guitarra* na performance desse canto andaluz. E, como alguns dos antigos costumes, o cantador do *cante jondo* canta apenas nos momentos dramáticos⁴⁸. Este canto não foi feito para as festividades, mas para a vivência introspectiva, como as canções infantis de ninar foram feitas para levar as crianças ao sono pela introspecção e vivência de sentimentos trágicos que causavam medo por meio do imaginário da criança embalada.

As canções infantis de ninar espanholas

Seguindo o padrão identificado por Lorca, a respeito da influência da paisagem geográfica e arquitetônica na produção de cultura popular de uma região, as canções infantis de ninar, da Espanha, também sofreram interferências em sua constituição e no

⁴⁷ GP-PCnf, p. 43.

⁴⁸ *Idem*, p. 51.

movimento contínuo da tradição – como o romance popular e o *cante jondo*. Quando Lorca apropriou-se do tema das canções infantis de ninar, o dramaturgo fez novamente um paralelo entre a mobilidade do tempo e a rigidez da matéria⁴⁹. Esta fixa um momento histórico, um estilo; enquanto a mobilidade do tempo permite a renovação e a vivacidade constantes. Neste contraponto, foi possível verificar mais uma vez a busca de Lorca pelo jogo de sensação de expansão e de redução do tempo presente em suas obras, tirados de suas impressões pelas observações a respeito da disposição do espaço físico do seu país.

As canções populares, de um modo geral, usufruem a possibilidade de renovação e de vivacidade das coisas antigas pela vibração de suas melodias, quando manifestadas num momento presente. Por isso, toda uma diversidade de interferências visuais, proporcionada pela localização geográfica, sempre acionou determinados estímulos nas pessoas de modo que a reprodução da melodia tradicional foi capaz de descrever uma paisagem concreta, bem como de recobrar características de manifestações populares esquecidas ou deformadas pelo tempo e conectando passado e presente. Além de abrir espaço para a releitura.

Depois da melodia tem-se o texto, também carregado dos sentimentos de tristeza e de melancolia. No caso das canções infantis de ninar, Lorca não contentou-se com os limites de Granada. A pesquisa que o dramaturgo realizou sobre esse tema foi mais ampla e lhe permitiu verificar que essas canções possuíam melodias muito tristes e textos profundamente melancólicos, como as outras culturas populares espanholas analisadas até o momento, não obstante abrangiam todo território espanhol⁵⁰. As canções infantis de ninar não eram algo peculiar do comportamento dos granadinos, em termos de manifestação

⁴⁹ GP-PCnf, p. 113-4.

⁵⁰ *Idem*, p. 114-5.

popular, como o *cante jondo* e o universo introspectivo da estética das coisas pequenas com relação ao espaço. Por exemplo, em Santander as amas cantavam⁵¹:

“Por aquella calle a la larga
hay un gavián *perdio*
que dicen que va a llevarse
la paloma de su *nío*.”.

Em Turbia⁵²:

“Crióme mi madre
Feliz y contentu;
Quando me dormía
me iba diciendo:
ea, ea, ea, ea,
tu hás de ser marqués
conde o caballeru;
y por mi desgracia
yo aprendí a goxeru,
ea, ea, ea.
Facía los goxos
en mes de Xineru
y por el verano
cobraba e dinero.
Aquí está la vida
del pobre goxeru. / [...]
Ea, ea, ea.”.

Em Cárceres⁵³:

“Duérmete, mi niño, duerme,
que tu madre no está en casa,
que se la llevó la Virgen
de compañera a su casa.”.

Em Sevilla⁵⁴:

“Este galapaguito
no tiene madre, sí,

⁵¹ GP-PCnf, p. 121. “No fim daquela rua / há um gavião *perdido* / que dizem que vai levar / a pomba de seu *ninhu*.”

⁵² *Idem*, p. 124-5. “Me criou minha mãe / Feliz e contentu; / Quando me ninava / me ia dizendo: / ea, ea, ea, ea, / você vai ser marquês / conde ou cavalheiru; / e por minha desgraça / eu aprendi **goxeru**, / ea, ea, ea. / Faziam os **goxos** / no mês de **Xineru** / e no verão / cobrava e dinheiro. / Aqui está a vida / do pobre **goxeru**. / [...] / Ea, ea, ea.”

⁵³ *Ibid*, p. 125. “Dorme-te, meu menino, dorme, / que sua mãe não está em casa, / que a levou a Virgem / de companheira à sua casa.”

⁵⁴ *Ibid*, p. 126. “Essa tartaruguinha / não tem mãe, sim, / não tem mãe, não, / uma cigana a pariu, / a deixou na calçada.”

no tiene madre, no,
lo parió una gitana,
lo echó a la calle.”.

Em Asturias⁵⁵:

“Todos los trabajos son
para las pobres mueres
aguardando por les noches
que los maridos vinieren.

Unos venien borrachos,
Otros venien alegres.
Otros decien: Muchachos,
Vamos matar les mueres.

Ellos piden de cenar
Y elles que dayos non tienen.
– ¿Qué ficiste los dos riales?
Muyer, ¡qué gobiernu tienes!
[...].”.

Assim, essa tristeza e essa melancolia eram visitadas de forma renovada e viva todos os dias pelas mulheres das classes sociais menos privilegiadas, na Espanha daquela época. A base da criação desse tipo de manifestação popular iniciou no próprio sentimento de desilusão da vida, uma vez que não houve uma influência musical sequer (como a dos ciganos no *cante jondo*), que não sucumbisse e não se misturasse ao caráter regional dificultando assim sua identificação. Provavelmente, essa foi a razão de Lorca ter considerado a canção infantil de ninar um tipo de manifestação popular inventada pelas mulheres pobres⁵⁶. O que promovia a diferenciação das canções infantis de ninar de uma região para outra eram os núcleos melódicos fixos que cada uma possuía, levando-se em consideração que essas canções conservam um certo grau de universalidade⁵⁷.

⁵⁵ GP-PCnf, p. 128. “Todos os trabalhos são / para as pobres mulheres / aguardando pelas noites / que venham os maridos. // Uns vêm bêbados, / Outros vêm alegres. / Outros dizem: Homens, / Vamos matar as mulheres. // Eles pedem a ceia / E elas o que dar não têm. / – Que fizeste dos dois riales? / Mulher, que governu tens! / [...]”

⁵⁶ *Idem*, p. 116, p. 127; H-PCnf, p. 51.

⁵⁷ *Ibid*, p. 130; *Idem*, p. 50.

Os sentimentos de tristeza e de melancolia eram vivenciados com um alto grau de intensidade – como já explanado anteriormente a respeito da influência da paisagem geográfica no imaginário e na cultura popular da Espanha –, de forma que esses mesmos sentimentos acentuaram o significado de ‘fardo pesado’ que os filhos representam para as mulheres pobres. Nascidas nos lares socialmente menos favorecidos, as canções infantis de ninar encontraram uma outra repercussão nas casas ricas dos burgueses e aristocratas. Ou seja, nos lares abastados que não conheciam as atribulações provocadas pelas restrições materiais e financeiras; onde as mulheres pobres, que trabalhavam como amas, ninavam os filhos que não eram os seus cantando as mesmas canções de ninar, fartas em tristeza e melancolia, que costumavam cantar para os seus próprios filhos⁵⁸.

Para fazer a criança dormir, a mulher pobre – no exercício da mãe ou da ama – entoava canções infantis de ninar reproduzindo um padrão que feria propositalmente a sensibilidade da criança e lhe causava terror por meio da imaginação⁵⁹. A performance oral das canções infantis de ninar promovia, então, um jogo de tensões entre o seu sentido dramático e ritmo / melodia. O público alvo dessas canções era justamente a criança que já compreendia as coisas e que queria brincar durante o dia⁶⁰. O próprio sentido dramático da canção era uma estratégia para tirar a atenção da criança do desejo de brincar e para vencê-la pela exaustão de lutar contra as imagens noturnas que lhe imprimiam medo, dúvida, sensação de abandono, e, por fim, entregavam-se ao sono como uma forma de autodefesa.

Lorca usou essa técnica na peça *Mariana Pineda*, no romance que a criada Clavela canta com os filhos de Mariana, (na *Estampa Segunda*, Cena I) – assunto do próximo capítulo. Isto é, o dramaturgo usou o sentimento de melancolia, suscitado pela influência da imagem, do romance e do *cante jondo*, aliado à imagem da morte para causar

⁵⁸ GP-PCnf, p. 117; H-PCnf, p. 52.

⁵⁹ *Idem*, p. 115, 118; *Idem*, p. 54-5.

⁶⁰ *Ibid*, p. 118-9; *Ibid*, p. 54.

um outro impacto de temor nas crianças. Com isso, Lorca realizou uma justaposição dessas culturas populares com as canções infantis de ninar e trabalhou novamente a imagem de um deslocamento da criança no espaço e no tempo⁶¹. Esse processo de justaposição e de deslocamento pode ser considerado uma outra evidência da estrutura proposta por Lorca na sua releitura dos padrões distintos das culturas populares espanholas pesquisadas, com foco no comportamento introspectivo do povo granadino; além de mostrar sua fixação pelo tema da morte.

Por ter recebido influência da cultura popular espanhola desde criança, Lorca aproveitou esta conexão para organizar o seu processo criativo na releitura dessa mesma cultura popular. Pois, quando adulto, Lorca fez o caminho inverso de buscar informações sobre as raízes da cultura popular que vivenciou para realizar uma coerência estética específica por meio da sua releitura – como será abordado mais adiante. Desta releitura surgiram os questionamentos das formas tradicionais bem como outras propostas consideradas modernas, porém fundamentadas na própria tradição revisitada e, posteriormente, ressignificada.

A releitura do *trágico*

Voltemos à imagem.

Para analisar a releitura de Lorca sobre trágico, tragédia (clássica e moderna), e drama foi imprescindível recorrer às imagens pesquisadas pelo dramaturgo e analisadas até o momento.

⁶¹ GP-PCnf, p. 120-1; H-PCnf, p. 56.

Lorca vivenciou precocemente, desde a sua infância, todos os processos de percepção e de recepção do espaço geográfico e da cultura popular espanhola a partir do contato com pessoas comuns, do povo, além da herança religiosa, política e artística que a família do dramaturgo usufruiu⁶². Embora de família aristocrata e abastada, o dramaturgo também foi embalado nos braços por uma ama-de-leite, que lhe transmitiu de forma profunda e intensa os mesmos sentimentos trágicos que ela transmitiu aos seus filhos biológicos, ao cantar-lhe cantigas de ninar⁶³. Como já foi mencionado, na seção: **As canções infantis de ninar espanholas**, deste capítulo, quando analisados os depoimentos de Lorca sobre o assunto e conforme alguns dados biográficos confirmaram, a família do dramaturgo enquadrava-se no supracitado costume social. Assim, pode-se considerar que a pesquisa realizada por Lorca na fase adulta foi um aprofundamento do conhecimento que o dramaturgo adquiriu desde os primeiros anos de vida. Foi um caminho inverso trilhado por Lorca para chegar às raízes da cultura popular espanhola depois de um longo contato cujas bases foram as experiências práticas.

Estas, até o início da pesquisa do dramaturgo, incentivaram-no e levaram-no a buscar respostas para as inter-relações que o dramaturgo percebeu haver entre manifestação artística / espaço / tempo. Ou seja, o dramaturgo identificou uma outra dimensão arraigada na imaginação do povo andaluz, uma tradição firmada na personalidade coletiva granadina⁶⁴. Por isso, ao analisar a releitura do dramaturgo sobre o trágico, fez-se mister averiguar a relação do observador Lorca com o território andaluz. Este território constituiu-se enquanto referência visual – espaço / imagem –, que instigou o dramaturgo a interpretar a geografia andaluza como parte complementar do núcleo da cultura popular espanhola.

⁶² Bgr-I, p. 27-8.

⁶³ *Idem*, p. 33.

⁶⁴ BACHELARD, 2005: p. 192; UNAMUNO, 1996: p. 08.

De acordo com os depoimentos de Lorca, pode-se perceber níveis de inter-relações que criaram outros campos de percepção a respeito da imagem e dos sentimentos característicos do povo granadino – como já foi abordado anteriormente na seção: **A imagem**, no início deste capítulo. Um movimento de continuidade desses sentimentos foi fundamental para manter viva as matrizes da cultura popular espanhola⁶⁵. Tal continuidade protegeu esta cultura da fragmentação, da descaracterização, da destruição e, certamente, contribuiu para preservar o espaço geográfico pela forma que o povo espanhol tinha de relacionar-se com o espaço que habitava; isto é, manteve-se a integração entre homem e ambiente por meio dos níveis de inter-relações.

Pela sua observação, Lorca evidenciou um movimento de demarcação territorial do povo granadino onde a sensação de deslocamento das coisas exteriores para dentro das casas e das pessoas encontrou sua materialidade no espaço interno da casa espanhola como um “canto do mundo”⁶⁶. Neste mesmo canto, muito além da simples passagem dos dias no decorrer da história, a estética das coisas pequenas dividia espaço com as referências de grandeza e imensidão, os sentimentos tipicamente granadinos encontraram sua base de perpetuação na imaginação do povo espanhol e no desdobramento dos graus de profundidade desta imaginação. Essa demarcação territorial também deu à casa uma referência de pertencimento a um determinado contexto familiar e social, de proteção à vida daquele(s) que ali habita(m) pelo instinto de conservação⁶⁷. Assim, a imaginação do povo espanhol foi estimulada de modo a criar um outro espaço de habitação, preenchido pelos sentimentos dos granadinos, no interior desse “canto do mundo”. Neste, os sentimentos característicos da recepção fizeram-se presentes dentro da verticalidade da

⁶⁵ UNAMUNO, 1996: p. 09-11.

⁶⁶ BACHELARD, 2005: p. 24-6.

⁶⁷ UNAMUNO, 1996: p. 24-5.

casa e nos desdobramentos desse mesmo espaço, promovidos pela imaginação e pela própria realidade objetiva andaluza⁶⁸.

Foi possível perceber uma referência a esses desdobramentos em *Mariana Pineda*, onde Lorca projetou os seus planos de percepção a respeito do espaço na *Estampa Primera* e na *Estampa Segunda* – que acontecem no interior da casa de Mariana; bem como em algumas montagens do *La Barraca*, conforme verificou-se por meio da representação visual do cenário e do figurino, (como consta em alguns registros fotográficos dispostos nos Capítulos II e III)⁶⁹. Desta forma, as propostas de Lorca ao invés de limitarem, ou fixarem uma possibilidade de visão artística, promoveram o desdobramento dessa territorialização no espaço cênico por meio da criação de outros espaços possíveis onde outros tempos e níveis de profundidade puderam ser apreendidos e os planos de percepção, elaborados pelo dramaturgo, efetivados.

A paisagem geográfica firmou-se, então, como imagem inspiradora em uma instância diferente do universo descritivo imediato dentro de uma realidade tangível⁷⁰. Isso suscitou uma diferenciação, multiplicação e ampliação das coisas e dos sentimentos que preenchiam o espaço interno da casa andaluza, de cada canto do mundo andaluz⁷¹. Aqui, portanto, encontramos o diferencial da casa andaluza em relação a qualquer outra casa no mundo, porque a casa andaluza era uma casa que era vivida de um modo que transcendia a sua verticalidade concreta e, conseqüentemente, a imaginação também era vivenciada nos desdobramentos do espaço e nos sentimentos tipicamente granadinos⁷². Essas vivências deram um outro grau de intensidade e de profundidade à cultura popular andaluza, o que

⁶⁸ BACHELARD, 2005: p. 36.

⁶⁹ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 68, 70-1, 84, 87, 92, 97, 135-7.

⁷⁰ BACHELARD, 2005: p. 68.

⁷¹ *Idem*, p. 57, 179. A expressão canto do mundo andaluz, ou casa andaluza, será utilizada sem as aspas por tratar-se de uma casa específica; enquanto, na obra de Bachelard, a expressão “canto do mundo” agrega um sentido universal para a referência da casa.

⁷² *Ibid*, p. 62-4.

confirmou as declarações de Lorca sobre a forma de percepção e recepção dos sentimentos e da relação com o espaço, que eram encontrados apenas em território granadino.

No canto do mundo andaluz contemplava-se o silêncio, a quietude, a tristeza, a pena, a melancolia, a angústia, a dor, a solidão e a morte. Mesmo assim o povo granadino era feliz porque sentia um bem-estar por nutrir e vivenciar tais sentimentos. A felicidade do povo granadino estava justamente no fato desses sentimentos serem vivenciados tão intensa e profundamente somente nos recantos andaluzes, e o povo granadino tinha consciência disso. Como pode-se notar nos processos do uso do verbo no diminutivo – já mencionado na seção: **A imagem** –, o mundo exterior era trazido para dentro do canto do mundo andaluz, onde a grandeza habitava um universo verticalmente reduzido; isto é, o espaço exterior estava diretamente conectado ao espaço interior para que houvesse o crescimento de ambos, algo mais do que um simples jogo de tensões ou de complementaridades, ou de reciprocidades, ou de valores, ou, ainda, de limites geométricos⁷³. Outrossim, isso possibilitou um movimento de aprofundamento e expansão entre as dimensões da grandeza e as vivências da imaginação, que Lorca explorou por meio de suas obras e das montagens do *La Barraca*.

No caso do Teatro Universitário, o espaço de referência para as apresentações era o palco itinerante montado na carroceria do caminhão do grupo, ao contrário do espaço do teatro convencional utilizado para as apresentações das peças comerciais de Lorca. O espaço ao ar livre escolhido para as apresentações do repertório clássico, ou seja, a praça – lugar tradicional da manifestação da cultura popular – era transformada numa outra referência tangível de casa, de canto do mundo andaluz, onde também aconteciam vivências dos sentimentos característicos da recepção, tanto quanto no teatro convencional

⁷³ BACHELARD, 2005: p. 163-5, 169, 205.

– porém o desenho do espaço físico era outro. O próprio movimento itinerante firmava e destacava o *La Barraca* como uma metáfora do deslocamento das coisas sensíveis para o interior de um espaço verticalizado e objetivo. O Teatro Universitário *La Barraca* era um canto do mundo andaluz em constante circulação, em contraponto à rigidez da demarcação do espaço do teatro convencional.

O dramaturgo averiguou que os sentimentos contemplados no espaço interno da casa andaluza estabeleceram uma forma trágica de ver da vida, além de orientar as formas de percepção e recepção do povo granadino. Isto foi possível justamente por que o povo granadino tinha uma consciência da apropriação e do uso que fazia desses sentimentos⁷⁴. Isso constituiu-se como uma tradição em vivenciar intensa e profundamente uma atitude diante da realidade objetiva, constantemente transmitida de geração para geração, ao mesmo tempo que justificou o movimento de continuidade na conservação desses sentimentos. Ou seja, essa perpetuação, parte integrante da imagem andaluza cotidiana dentro de uma realidade objetiva, estendeu-se às formas de expressão da cultura popular espanhola.

As pesquisas de Lorca pelo território andaluz possibilitaram ao dramaturgo a criação, organização e desenvolvimento de uma metodologia peculiar para o exercício do seu processo criativo, cuja diversidade de informações sobre temas e gêneros pesquisados superou níveis de relevância cultural. A referida metodologia constituiu-se na aplicabilidade da cultura popular espanhola ressignificada para a cena teatral e para a poesia lorqueana e, também, para as montagens do *La Barraca*. Em suas andanças, Lorca experimentou o contato com os ambientes onde tais sentimentos pareciam adquirir contornos ainda mais profundos e intensos, como conventos e aldeias longínquas, e usou

⁷⁴ UNAMUNO, 1996: p. 12-3.

esses sentimentos para levá-los à cena do seu drama moderno e para aplicá-los na sua estrutura poética como um recurso trágico das obras. Assim sendo, a exploração dos sentimentos tipicamente granadinos promoveu variações a respeito do sentido trágico. Uma evidência disso são as variações contidas nos títulos das obras de Lorca, como já mencionado anteriormente⁷⁵. Pois, cada título traz em si uma variação composta do drama e do trágico – mesmo quando o próprio dramaturgo considera a obra uma comédia ou um poema.

Nas declarações de Lorca a respeito da felicidade do povo granadino por contemplar a tristeza e outros sentimentos afins, o dramaturgo elucidou a vivência da contradição: “[...]; pois que a vida é tragédia, e tragédia é perpétua luta, sem vitória nem esperança de vitória, é contradição”⁷⁶. Daí estabeleceu-se uma outra referência a propósito de um valor afetivo, e a forma de percepção e recepção do dramaturgo foi imprescindível para a concretização desse valor nas suas obras. Pode-se considerar, então, que tal valor produzia no homem o sentimento trágico da vida. Este sentimento abrange: tristeza, pena, melancolia, angústia, dor, solidão e morte; ou seja, todos os sentimentos denominados até o presente momento como os sentimentos característicos do povo granadino, ou sentimentos tipicamente granadinos, ou, ainda, sentimentos característicos da recepção – vale lembrar que essas expressões foram utilizadas para destacar a forma intensa e profunda de contemplação e vivência de tais sentimentos em território andaluz, especialmente em Granada. Segundo Miguel de Unamuno, filósofo contemporâneo de Lorca, “povos inteiros podem ter, e o têm”; porque esse sentimento trágico possui uma concepção da vida e do universo, determina as idéias, e sua base firma-se no jogo de

⁷⁵ Ver Nota nº 118, p. 67.

⁷⁶ UNAMUNO, 1996: p. 13.

tensões bem X mal, razão X emoção (inclusive fé / religiosidade), viver X conhecer, razão X vida⁷⁷.

Considerou-se, então, que um destino inexorável ou uma fraqueza humana não eram suficientes para orientar o conceito de trágico que o dramaturgo aplicaria em suas peças, e o mesmo deu-se em relação ao conceito de drama de Lorca. A “visão trágica” do dramaturgo superou as possíveis influências formais de Sófocles ou de Eurípides⁷⁸. Por isso, o dramaturgo buscou um outro processo por meio do qual apropriou-se e integrou determinadas características do conceito clássico com determinadas características do conceito moderno de trágico a partir da sua releitura a respeito de ambos para propor a sua releitura do trágico⁷⁹. E Lorca incluiu, nesta releitura, o sentimento trágico da vida como procedimento diversificador das suas obras e um recurso temático fundamental para a existência de uma coerência da sua proposta estética.

Com isso, Lorca estabeleceu um distanciamento crítico e histórico que lhe permitiu explorar os conceitos supracitados e aplicá-los na sua produção poética e na cena trágica moderna que desenhou⁸⁰. O trágico nas obras de Lorca não expressou a repetição de mitos – como já foi mencionado na seção: **O romance popular**, deste capítulo –, nem os processos composicionais da imitação da ação constituintes da tragédia grega, mesmo que houvesse a presença de alguns arquétipos nas obras lorqueanas. Portanto, as peças e poemas do dramaturgo não reproduziram os padrões estabelecidos e fixados nem por uma nem por outra tradição conceitual ressignificada por Lorca. Da mesma forma, obras dramatúrgicas e poéticas de Lorca não reproduziram nem impuseram padrões de comportamento social ou ideologias políticas.

⁷⁷ UNAMUNO, 1996: p. 17, 33, 71.

⁷⁸ EDWARDS, 1985: p. 106.

⁷⁹ PAREYSON, 1993: p. 59-60.

⁸⁰ WILLIAMS, 2002: p. 36.

Eis uma das evidências da “visão trágica” moderna de Lorca. No caso de *Mariana Pineda* – por exemplo –, o dramaturgo utilizou os recursos do coro e do isolamento da heroína como características trágicas do seu romance popular, aliados a exploração do sentimento trágico da vida. Apesar de Lorca considerar Mariana uma burguesa, nem por isso sua peça foi uma obra de representação de castas sociais importantes e detentoras de poder (inclusive de poder político) e conhecimento, nem de um herói que lutava sozinho em defesa de seus interesses pessoais. Por isso, o dramaturgo fez questão de afirmar que sua heroína pertencia ao povo e lutava pela liberdade que beneficiaria a todos⁸¹. Toda essa precaução que o dramaturgo teve lhe serviu para evitar quaisquer interpretações equivocadas de uma tradição, cujos pontos de vista pudessem estar fixados em determinado interesse, ou na simples assimilação e aceitação de seus padrões formais. Lorca organizou seu romance popular na experiência trágica, que era uma das características da tragédia moderna⁸². Essa experiência consolidou-se a partir do conflito desordem X ordem e, conseqüentemente, culminou na destruição do herói / da heroína, quando todo percurso trágico que delineou o seu destino dava-se por meio de situações conectadas diretamente com o sentimento trágico da vida.

Lorca encontrou significação para seu conceito de tragédia no sentimento trágico da vida, explorado em níveis de percepção que variaram como recurso promotor de empatia e como recurso promotor de distanciamento crítico. Portanto, o trágico nas obras lorqueanas estava fundamentado nos sentimentos que constituíram o repertório emocional e imagético da cultura popular espanhola – neste caso, os sentimentos característicos da recepção e a releitura dos conceitos trágicos supracitados serviram ao dramaturgo como um recurso metodológico para a aplicação do esquema trágico no texto dramático e poético.

⁸¹ WILLIAMS, 2002: p. 68, 74.

⁸² *Idem*, p. 70.

O sentimento trágico da vida foi primordial para a constituição da coerência da proposta estética no conjunto da produção artística de Lorca; por isso, o dramaturgo realizou uma pesquisa tão relevante voltada à manifestação da cultura popular espanhola. Para intensificar o sentido trágico que a melancolia, a tristeza, a pena, etc, poderiam contribuir de um modo mais profundo que uma mera atualização poderia oferecer para a reestruturação da poesia e da cena teatral moderna lorqueanas. As imagens visualmente representadas nas montagens do teatro comercial e do teatro institucional também exerceram uma influência proporcional do trágico, a influência da justa medida à questão da empatia e do distanciamento como técnicas de desdobramento (ou planos de percepção) do sentido trágico, mais que uma aproximação da realidade pela verossimilhança dos sentimentos humanos performados.

Deste modo, o dramaturgo propôs um estilo cênico de exploração das referências da paisagem (imagem), do povo (sentimentos), e das manifestações culturais (expressividade), no movimento próprio de reciprocidade, muito além da intenção proposital, consciente e previsível sobre os seus efeitos possíveis. Esta é a razão do drama de Mariana, em *Mariana Pineda* – por exemplo –, configurar-se como um drama absoluto⁸³. Lorca usou a própria percepção e recepção, sobre os pré-requisitos que constituem o trágico clássico e o moderno, para reestruturar o sentimento humano na cena moderna do seu drama lírico. Lorca criou uma interseção entre forma e conteúdo para organizar o seu próprio drama.

Segundo palavras de Peter Szondi⁸⁴:

“A tensão entre forma e conteúdo do drama moderno se atribui à contradição entre a unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua separação no conteúdo. A “dramaturgia épica” se desenvolve à medida que a relação sujeito-

⁸³ SZONDI, 2001: p. 30. “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si.”

⁸⁴ *Idem*, p. 98.

objeto situada no plano do conteúdo se consolida em forma. O drama lírico escapa a essa contradição porque a lírica não radica nem na passagem recíproca atual nem na separação estática de sujeito e objeto, mas em sua identidade essencial e originária. [...]. A linguagem dramática é estritamente referida à ação, que decorre em um presente contínuo [...]. Na lírica, ao contrário, os tempos se unificam, o passado é também o presente [...].”

Por isso, Lorca deu ao seu drama lírico uma outra possibilidade de abordagem para forma e conteúdo por meio da sua releitura dos conceitos acima citados. De modo que, para a sua cena dramática lírica, Lorca aplicou os procedimentos básicos que criou a partir da releitura do drama, além da releitura da tradição literária. Assim, o dramaturgo explorou o sentimento trágico da vida, os diálogos em variação da métrica tradicional do verso, a sensação de deslocamento espacial / temporal, onde a ação e a linguagem estavam sempre conectadas pelo dinamismo promovido nos espaços de interseção criados pelo dramaturgo para forma e conteúdo e, quando fora desses espaços, o dinamismo era sustentado pelo jogo dramático de tensões e de variação rítmica proposta em cada obra. Isso permitiu ao dramaturgo destacar seu drama lírico sem ter que recorrer à rígida reprodução das normas já estabelecidas para o drama moderno e para a dramaturgia épica. O que corroborou para que a coerência da proposta estética lorqueana evidenciasse outras possibilidades de realização da cena dramática lírica.

Pode-se considerar, então, que a referência da figura de Lorca, como um dos grandes inovadores do século XX, não ficou limitada à sua “visão sobre um novo teatro”⁸⁵. O dramaturgo foi muito além com suas propostas de abordagem do sentimento trágico da vida e da cultura popular espanhola por meio da estrutura e organização da sua cena teatral trágica e dramática. Lorca deu um aspecto de universalidade para os sentimentos supracitados, ao invés de fazer a reprodução dos padrões expressivos já estabelecidos⁸⁶.

⁸⁵ EDWARDS, 1985: p. 11.

⁸⁶ PAREYSON, 1993: p. 168-9.

Não foi a luta do herói-vítima (pertencente a uma casta social privilegiada ou as classes mais baixas da sociedade) contra a angústia e o sofrimento a respeito do seu destino trágico inexorável que mobilizou Lorca para a criação de seus heróis, heroínas e demais personagens. A motivação do dramaturgo concentrou-se também na exploração de determinados sentimentos reconhecidos por quaisquer povos (ao mesmo tempo característicos dos granadinos pela sua profunda e intensa forma de vivência), na representatividade do povo na imagem do herói / da heroína (sem a repetição do mito ou arquétipo e sem a imposição ou fixação de uma classe social como referência de comportamento) e na exploração de outras possibilidades estéticas a partir das referências tradicionais.

Isso foi possível porque já no início do século XX, as propostas estéticas estavam mais direcionadas para a análise da obra de arte, e pode-se incluir a análise do processo criativo como parte dessa análise, uma vez que a concepção especulativa perdia espaço no campo do pensamento filosófico idealista nesse mesmo período histórico⁸⁷. Conseqüentemente, retomando a questão da tragédia grega, se Lorca redefiniu as possíveis influências de Sófocles ou Eurípedes, como citado anteriormente, também transformou as de Aristóteles. Por não ter simplesmente reproduzido das normas da tragédia grega antiga, Lorca também diversificou sua proposta de releitura do trágico ao suprimir o recurso cênico da “catarse de terror e compaixão”, e incluir os recursos do distanciamento crítico e dos planos de percepção⁸⁸. Por meio destes recursos o dramaturgo trabalhou a inserção da imagem verbal nos diálogos – como será abordado na análise do próximo capítulo.

A mudança no modo de pensar o fazer artístico na época de Lorca orientou suas pesquisas sobre cultura popular espanhola, sua releitura da tradição literária, seus modos de

⁸⁷ SZONDI, 2004: p. 11.

⁸⁸ *Idem*, p. 16.

percepção e recepção. Pois, tratava-se de um movimento comum na classe artística europeia, apesar de nem todos os artistas contemporâneos de Lorca terem optado pela releitura e elaboração dos próprios procedimentos básicos para o desenvolvimento do próprio processo criativo e da própria produção artística.

Lorca manteve o controle sobre a aplicação dos seus procedimentos básicos e a execução de suas peças, por meio da avaliação autocrítica baseada na postura de diretor e encenador. Esse processo de controle total sobre a criação da obra até a sua apresentação ao público começou a adquirir seus primeiros traços por meio das pesquisas de Lorca, porque naquele momento o dramaturgo deu início ao seu processo metodológico de releitura ao fazer o caminho inverso em busca das raízes das referências culturais que lhe foram transmitidas desde criança. E, justamente, pela avaliação autocrítica o dramaturgo demonstrou querer algo mais profundo e intenso em sua produção artística para abrir outros espaços possíveis de percepção e recepção da obra de arte.

Por isso, de acordo com a elaboração e a organização dos procedimentos básicos criados por Lorca, aos poucos o próprio dramaturgo estabeleceu as características peculiares das suas obras⁸⁹. A partir da aplicabilidade dos procedimentos básicos já era produzido um primeiro resultado. O segundo resultado seria a recepção da obra por parte do público. Mas, antes do público ter acesso ou qualquer contato com a obra, esta passou por etapas de revisão até o artista criador alcançar o seu 'primeiro' resultado esperado, e por meio do qual identificou o significado e o efeito produzido pelo procedimento básico criado. Cada obra de Lorca traz consigo suas especificidades e variações próprias que promovem a coerência da proposta estética lorqueana, cuja fundamentação está consolidada na releitura da cultura popular espanhola. Portanto, na aplicabilidade dessa

⁸⁹ PAREYSON, 1993: p. 66, 69, 214.

releitura, o dramaturgo abriu possibilidades de percepção e de recepção sem fim, que permitiam ao espectador apreender os aspectos da obra conforme os planos e desdobramentos fornecidos⁹⁰.

Pela percepção, recepção e interpretação o espectador poderia reconhecer a cultura popular espanhola e seus desdobramentos, estabelecer vínculos de empatia ou de distanciamento crítico pelo estranhamento suscitado no recurso não tradicional. Assim, o dramaturgo propôs seu estilo estético para mostrar outras possibilidades de visão a propósito da tradição literária e da cultura popular espanhola partindo delas próprias como fontes de referências e relevância. Por isso, as imagens foram tão importantes para o desenvolvimento do trabalho de Lorca. O dramaturgo recusou-se a dar continuidade ao olhar condicionado do espectador da época, e apresentou outras formas para que o próprio espectador explorasse sua capacidade de observar uma obra de arte pela referência visual, auditiva e imaginativa. Ou seja, as obras de Lorca promovem uma ampliação da vivência dos sentidos do espectador.

Nos capítulos seguintes, poder-se-á verificar um detalhamento da aplicabilidade da releitura de Lorca a propósito da cultura popular espanhola e da tradição literária na análise da coerência da proposta estética do dramaturgo.

⁹⁰ PAREYSON, 1993: p. 217.

I.2 – Contraponto tradição X modernidade na releitura de Lorca

A proposta de releitura de algumas referências da tradição (literária e da cultura popular espanhola) e da modernidade, organizada por Lorca e comprovada em sua produção artística, não era uma motivação exclusiva do dramaturgo para o exercício do seu processo criativo, nem era uma estratégia para destacá-lo entre os demais dramaturgos e artistas de sua época⁹¹. Pois, como vários outros artistas contemporâneos, espanhóis e estrangeiros, Lorca já tinha apropriado-se de determinadas características identificadas como modernas nas primeiras décadas do século XX⁹².

A atitude de ‘rejeição’ da arte, observada nos movimentos artísticos nesse período, evidenciou que cedo ou tarde o criador apropria-se de determinadas características de algum outro artista ou de algum outro estilo, ou de alguma outra época, como no caso do *Surrealismo* em relação ao *Dadaísmo*⁹³. Nessas condições o processo de releitura reforçou, para o dramaturgo, a idéia de contra-senso a respeito da criação a partir do vazio⁹⁴. Daí a necessidade imperativa da referência da tradição literária e da cultura popular espanhola para a consolidação da coerência da proposta estética de Lorca. Pois, não há criação a partir da não referência; ou seja, da ausência de uma referência, e isso gerou uma condição claramente identificável na produção artística de Lorca. Assim, explica-se a necessidade que o dramaturgo teve de recorrer às referências tradicionais como fonte para sua pesquisa a respeito da cultura popular espanhola.

⁹¹ Entenda-se a palavra ruptura como uma **não** negação absoluta da tradição nem a sua destruição, mas a utilização dessa tradição para a criação de outras propostas estéticas para a cena teatral e a produção literária de Lorca.

⁹² HOBBSAWM, 1995: p. 178-9.

⁹³ *Idem*, p. 180.

⁹⁴ LORCA, 2000: p. 08.

Conforme evidências, o dramaturgo percebeu a distância que havia entre a cultura popular e o público moderno espanhol. Por isso, Lorca aproveitou esse momento para organizar suas obras centradas na idéia de rever a cultura popular espanhola e incluí-la em um outro espaço teatral diferente do teatro clássico e do teatro comercial em voga⁹⁵. Também fez parte desse momento a identificação da forma de recepção desse mesmo público em relação à vanguarda. Naquela época houve um progresso nessa forma de recepção, a vanguarda foi retirada da sua condição marginal e passou a fazer parte da cultura estabelecida, mesmo que ainda distante do grande público.

Depois da experiência com o teatro comercial, onde iniciou sua carreira de dramaturgo já abordando temas relacionadas à cultura popular espanhola, Lorca direcionou o seu trabalho para a grande massa (classe média baixa) e para a classe média com o Teatro Universitário *La Barraca*. Necessariamente, pela ligação que essas classes tinham com a tradição, essa foi uma consequência da hegemonia cultural que estabeleceu-se na época para firmar essas referências e para apresentar outras propostas estéticas fundamentadas na cultura popular espanhola e na própria tradição literária⁹⁶. O dramaturgo percebeu que o movimento artístico estava voltado para atenção do homem comum e para o seu cotidiano. Afinal, os recursos tecnológicos eram desenvolvidos em linhas de produção cada vez mais aceleradas tornando algumas tecnologias e determinadas linguagens mais acessíveis e cotidianas – além de promover o surgimento de outras tecnologias e de outras linguagens.

Assim, a produção cultural realizada por Lorca e direcionada especificamente para as massas teve um processo semelhante ao processo de releitura do dramaturgo a respeito da cultura popular espanhola e da tradição literária. Pois, Lorca manteve o mesmo

⁹⁵ HOBSBAWM, 1995: p. 181.

⁹⁶ *Idem*, p. 191-6.

distanciamento crítico que lhe permitiu escolher o uso que faria desses objetos (de observação e de estudo) aplicado à sua produção artística, também estimulado pelo surgimento de novas mídias e pela hegemonia cultural⁹⁷. Daí houve o desdobramento da recepção de Lorca para a formação do seu estilo estético bem como para elaboração da sua política educacional.

O avanço tecnológico teve uma influência direta sobre a cultura popular de modo geral por trazer a referência da massificação, da uniformização dos padrões e das coisas. Como consequência disso, os processos de formação da imagem e a relação com a palavra também foram atingidos. No caso de Lorca, o dramaturgo buscou formas de manter vivas as referências primordiais da cultura popular espanhola e da tradição literária nas suas obras. Nestas, então, o dramaturgo realizou um outro trabalho a respeito da imagem com o estímulo verbal para o exercício da imaginação numa época em que o cinema surgia como um meio hegemônico de produção de imagens⁹⁸. Note-se, mais uma vez, como uma relação entre tradição e contemporaneidade é eficaz em Lorca.

Ao iniciar o trabalho de elaboração de um texto teatral ou de uma poesia Lorca fundamentou seus procedimentos básicos na apropriação de determinadas características da cultura popular espanhola e da tradição literária para construção do corpo de sua obra como um todo, o que gerou uma coerência de estilo, principalmente a respeito da imagem⁹⁹. Isso pode justificar a busca do dramaturgo na sua afinidade com os autores anônimos, muito mais que em poetas anteriores ou contemporâneos reconhecidos; e, muito provavelmente, a necessidade estilística de Lorca aproximou-se da proposta de Gôngora mais do que de qualquer outro poeta que tenha trabalhado com temas populares e com

⁹⁷ CHARTIER, 2003: p. 156-7.

⁹⁸ HOBSBAWM, 1995: p. 182-4.

⁹⁹ FRIEDRICH, 1978: p. 141-5.

possibilidades de imagens a partir do estímulo verbal – que foge do senso comum, da inteligibilidade fácil e do sentimentalismo medíocre.

O que Lorca realizou foi uma apropriação da tradição literária e da cultura popular espanhola que lhe permitiu, depois de desenvolver uma variação a partir dessa apropriação, conferir uma qualificação às características específicas e inseri-las no texto teatral e poético. Por isso, o dramaturgo usou o ritmo dos romances, das canções infantis de ninar e do *cante jondo* com outras estruturas métricas que conferiram uma outra proposta estética às origens ressignificadas sem que houvesse negação dessas referências tradicionais, ou sequer a sua deturpação. A consequência disso foi uma outra proposta estética resultante de uma combinação de algumas características específicas das culturas populares espanholas pesquisadas.

Nessa proposta de Lorca, o dramaturgo levou o que considerava-se cultura popular espanhola para outras classes sociais, por meio de suas peças e poemas, justamente àquelas classes que repudiavam o gênero popular¹⁰⁰. Com isso o dramaturgo utilizou o próprio movimento da cultura dominante, que impunha seus estilos, em favor da inserção da cultura popular espanhola no movimento dominante. Isto é, Lorca criou uma outra estratégia para dar outro rumo à opinião dominante, bem como para abrir um campo de receptividade para essa cultura popular – principalmente por que esta não estava literalmente representada.

Em virtude disso, como recurso de autopreservação, a cultura popular espanhola buscava firmar sua legitimidade até nos atos externos próprios à sua rejeição, por mais que a estrutura de poder dominante tentasse ignorá-la ou extinguí-la. Assim, a releitura de Lorca sobre a cultura popular espanhola teve um papel importante num processo de

¹⁰⁰ CHARTIER, 2003: p. 145-7.

reintegração das artes fragmentadas, como já ocorria desde a segunda metade de século XIX¹⁰¹. Por meio dessa estratégia, conseqüentemente, Lorca atrairia para suas peças um público mais diversificado e apreciador de diferentes expressões artísticas, ao invés de ter um público exclusivamente de teatro. Essa evidência pode ser verificada por meio da estética lorqueana, tanto nas peças comerciais quanto nas montagens do Teatro Universitário *La Barraca*.

O movimento de Lorca de vincular suas obras à cultura popular espanhola pretendia colaborar com a preservação dos diferentes tipos dessa cultura popular contra os processos desqualificativos aos quais vinham sendo submetidos no decorrer dos anos. E, ainda, levantar um questionamento sobre essa desqualificação e sobre o abandono que essas culturas sofriam por meio do processo de exclusão que os regimes dominantes promoviam. Esse questionamento foi realizado pelo uso destinado à variação dos códigos tradicionais de cultura. Neste caso a tradição literária, bem como essa cultura popular, ficava à mercê da interpretação de uma comunidade inteira ou de público restrito.

As obras de Lorca, poéticas e dramatúrgicas, evidenciaram uma atitude do dramaturgo de apropriar-se dos paradigmas tradicionais e fazer uso deles para apresentar outras propostas estéticas que procuravam fugir do senso comum no início do século XX, seguindo uma linha de interpretação que retirava a cultura popular espanhola do uso vulgar para inseri-lo de modo a preencher lacunas do panorama cultural geral na Espanha¹⁰². Essa apropriação justificou-se na própria tensão tradição X modernidade, que abriu espaços para o surgimento de outros paradigmas estéticos e culturais no movimento de questionar as estruturas tradicionais, ao mesmo tempo em que permaneceu voltada às bases destas estruturas. Com isso, houve o repensar do material expressivo popular para reutilizá-lo por

¹⁰¹ CHARTIER, 2003: p. 148-9.

¹⁰² GP-PCnf, p. 33-4.

meio de uma outra proposta estética que estabelecesse novos vínculos e outras formas de diálogo com um público mais diversificado, e que rompesse com o senso comum da forma de observação e de recepção da obra de arte¹⁰³. Tal atitude de Lorca correspondia ao movimento artístico contemporâneo, no qual o dramaturgo estava inserido, que também buscou reverter o processo de fragmentação das artes e o processo de separação, bem como de especificidade, dos públicos consumidores de cultura.

Como veremos a seguir, esses processos de apropriação e de interpretação fizeram de *Mariana Pineda* e do Teatro Universitário *La Barraca*, dois marcos na carreira artística do dramaturgo, corroborando sua condição multifacetada de criador, que usava suas pesquisas sobre a cultura popular espanhola e tradição literária como fonte de suas expressões artísticas. À medida que o dramaturgo consolidou seu processo criativo e criou outros paradigmas modernos de aplicabilidade visível, constatou-se uma diferença entre o teatro comercial em voga e o teatro comercial proposto por Lorca. Por meio da organização e apresentação de suas obras, o dramaturgo abriu um outro campo de possibilidades para a recepção da sua proposta estética.

¹⁰³ CHARTIER, 2003: p. 151-3.

I.3 – Uma outra proposta estética

A postura do diretor teatral sofreu mudanças na transição do século XIX para o século XX. Anteriormente, o diretor teatral ficava restrito às tarefas referentes à direção da peça – nesta atividade o diretor teatral centralizava e exercia seu poder e autoridade sobre o elenco –, uma vez que as outras atividades que envolviam todo o processo de montagem eram delegadas a outros profissionais especializados. Mas, o processo de transposição destas barreiras começou com o surgimento do encenador¹⁰⁴.

O encenador moderno possuía múltiplos conhecimentos, domínio de áreas diferentes de criação, mas nem por isso era um profissional de conhecimentos superficiais. Ao contrário: as tarefas que esse encenador desenvolvia, além da direção de elenco, estavam diretamente vinculadas a cada uma das outras etapas da montagem da peça. Figurino, cenário, música, dança, iluminação, maquiagem, tudo estava sob a supervisão do encenador, que trouxe consigo uma maior possibilidade para unidade de estilo à obra teatral¹⁰⁵. Não havia necessidade do encenador executar cada uma dessas atividades acima enumeradas, porém seus conhecimentos lhe permitiam manter uma linha estética mais coerente e mais centrada que era transmitida aos outros profissionais com os quais costumava trabalhar. Portanto, o encenador moderno dava as coordenadas do processo criativo e propunha a reintegração das artes sem diminuir a presença e a relevância do elenco em meio aos recursos audiovisuais que surgiam.

No caso de Lorca, assumir a postura de encenador e controlar o processo criativo e de montagem de suas peças foi uma motivação identificada em suas críticas às

¹⁰⁴ ROUBINE, 1998: p. 19.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 33, 41-2.

companhias de teatro em exercício naquela época. Além disso, o dramaturgo também criticou duramente as companhias que propuseram-se a montar suas peças de maneira equivocada – em relação à concepção e às descrições das rubricas –, os diretores de companhias que sempre adiavam o início da montagem por medo do regime militar, os empresários que negavam espaço às outras propostas que fugiam claramente do senso comum e dos padrões já estabelecidos, bem como amigos e políticos que viam em *Mariana Pineda* uma obra político-panfletária apenas¹⁰⁶. Por isso, Lorca criou o Teatro Universitário *La Barraca*, como uma proposta anticomercial, onde poderia exercer livremente sua tarefa de diretor e encenador, mesmo que as peças montadas não fossem as suas e, sim, fizessem parte do repertório do teatro clássico espanhol.

Tanto em *Mariana Pineda*, quanto no Teatro Universitário *La Barraca*, Lorca já propunha uma outra relação do espectador com o espetáculo – que passava necessariamente pela questão do estilo de interpretação dos atores e, conseqüentemente, pelo jogo de imaginação proposto na concepção geral do espetáculo¹⁰⁷. Para a peça lorqueana e para o teatro estudantil, o dramaturgo realizou o estilo de sua teatralidade desprendendo-se das referências que diziam respeito, por exemplo, aos postulados simbolistas e naturalistas¹⁰⁸. Uma vez que as peças de Lorca representavam a produção de textos teatrais modernos em comparação com as obras clássicas, o dramaturgo trouxe, para ambas, o trabalho que desenvolveu com base na variação da estrutura métrica do verso, identificado na cultura popular espanhola, como mais uma possibilidade de trabalhar o imaginário do espectador, juntamente com os demais componentes da cena, como será

¹⁰⁶ GP-*Pal*, p. 246, 251; GP-*PCrr*, p. 819, 831.

¹⁰⁷ ROUBINE, 1998: p. 39.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 35, 38.

abordado nos capítulos seguintes. Isso acarretou um diferencial tanto para o teatro contemporâneo de Lorca quanto para as remontagens das obras clássicas¹⁰⁹.

Podemos chamar este fato de ‘atualização dos elementos cênicos com bases tradicionais para a encenação contemporânea’, com objetivo de abrir caminho para outras propostas independentes das exigências do teatro comercial e do teatro de vanguarda do início do século XX. Pois, declaradamente contra os pensamentos que afirmavam a decadência do teatro, Lorca conseguiu ver na própria tradição, que não atingia mais o público nem supria suas necessidades de consumo de cultura, os recursos para realizar a sua arte sem que fosse preciso meramente reproduzir os antigos paradigmas¹¹⁰. E foi justamente nessa atualização que Lorca estruturou a sua proposta estética, na qual a reintegração das artes, outrora fragmentadas, visava tirar a atenção do público consumidor de entretenimento fútil e de arte burguesa para direcionar a uma outra forma de uso e de interpretação da cultura popular espanhola. Essa proposta estética refere-se à releitura de Lorca a respeito dessa cultura popular e da tradição literária, por meio das quais o dramaturgo consolidou a sua proposta estética em suas obras dramáticas e poéticas na variação da métrica tradicional do verso; na exploração do sentimento trágico da vida; na inserção de algumas características dessa cultura popular pesquisada e ressignificada; na sensação de deslocamento temporal e espacial; nas imagens verbais – que serão descritos no capítulo seguinte.

Tudo isso foi possível após Lorca ter realizado um processo de reestruturação do texto teatral moderno centrado no material expressivo do ator. Lorca não escreveu para as companhias de teatro de divas, ou seja: das primeiras figuras, como costumava afirmar,

¹⁰⁹ ROUBINE, 1998: p. 41-4.

¹¹⁰ GP-*PAL*, p. 242-5.

mas para uma geração posterior¹¹¹. Esta era mais jovem e, conseqüentemente, mais propícia às mudanças do panorama teatral da época. Mesmo com limitações que exigiam um trabalho maior de preparação desses elencos mais jovens, como no caso do *La Barraca*, o dramaturgo recolocou o ator novamente como foco central e imprescindível da realização cênica, como o trabalho de Stanislavski propunha a sua supervalorização do ego do ator¹¹². Lorca tirou o ator da condição de marionete para o entretenimento de sentido equivocado – mas que cumpria muito bem com as exigências sem referenciais mais concretos ou tradicionais da burguesia. Acompanhando este trabalho de revitalização do material expressivo do ator, o trabalho com a palavra e com a imagem ganhava novamente um espaço de qualificação na cena do teatro moderno. Uma grande diferença entre Lorca e Stanislavski, como diretores de elenco, centrava-se no tipo de condução que o segundo criou para explorar as experiências íntimas e pessoais dos atores como referência emocional e psicológica para a construção da personagem, o que abriu espaço para destacar a presença dos grandes atores e das divas nas companhias teatrais da época. Lorca, entretanto, valorizou o anonimato dos seus atores-estudantes do Teatro Universitário *La Barraca*.

Porém, o dramaturgo dependia das companhias teatrais, tipicamente comerciais, para realizar suas peças em circuito comercial. Mesmo assim o dramaturgo já tinha muito claro seu padrão estético para interpretação de ator. Uma evidência disso foi o dramaturgo ter escolhido a atriz Margarita Xirgu para representar o papel da heroína na peça *Mariana Pineda*¹¹³. Segundo palavras do dramaturgo, pode-se considerar que a referida atriz destacava-se, dentre as demais, pela qualidade de sua performance cênica que estava além dos padrões de interpretação teatral da época. Essa relação de dependência perdurou até a

¹¹¹ GP-PEyd, p. 397.

¹¹² ROUBINE, 1998: p. 51.

¹¹³ GP-PAl, p. 194.

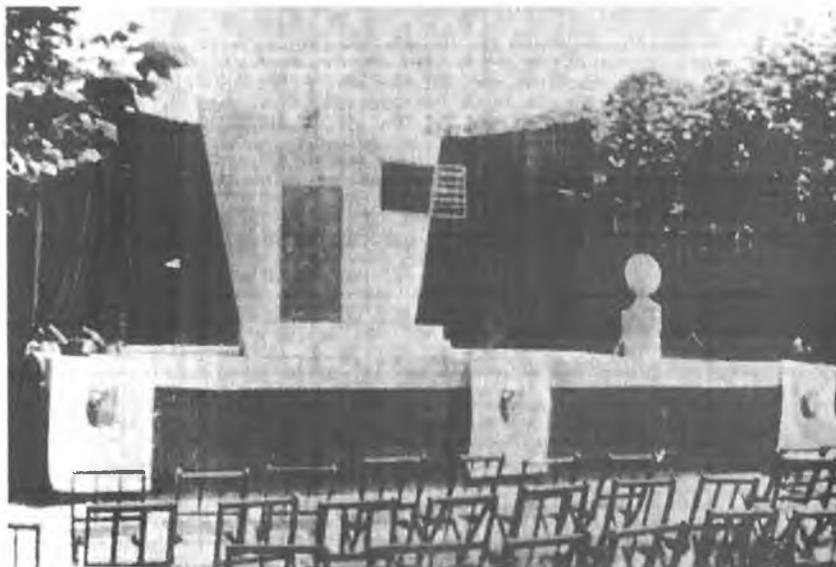
criação do Teatro Universitário *La Barraca* e foi retomada antes da suspensão das atividades do teatro institucional, por causa da extinção decisiva do repasse da subvenção governamental. Entretanto a peça supracitada foi o laboratório mais importante que proporcionou ao dramaturgo iniciar um processo de definição e de fundamentação da coerência da sua proposta estética e, também, da ampliação das suas habilidades multifacetadas, próprias de um encenador.

Em *Mariana Pineda* e no *La Barraca*, poder-se-á verificar estruturas cênicas que outros dramaturgos e encenadores utilizaram em suas obras e montagens posteriormente, como o distanciamento de Brecht – já mencionado na Apresentação dessa pesquisa. Pois, Lorca também utilizou a música e a musicalidade do verso como recursos para promover uma sensação de distanciamento proporcionador de senso crítico no público em relação ao espetáculo, seja por meio do romance, seja pela canção popular espanhola.

E, entre *Mariana Pineda* e o Teatro Universitário, houve uma outra interferência estética promovida pela diferenciação dos espaços ocupados para a realização cênica. As peças comerciais de Lorca eram realizadas nos espaços convencionais dos teatros; já as montagens dos textos do teatro clássico espanhol, pelo *La Barraca*, eram realizadas ao ar livre, em cima de um palco desmontável que poderia ser levado às comunidades espanholas mais distantes de Madri. A diferença desses espaços não limitava-se ao desenho físico, mas abrangia as diferentes maneiras de receber e de perceber uma apresentação cênica, porque as referências para os sentidos foram alteradas bem como as referências espaciais¹¹⁴. Os componentes do Teatro Universitário *La Barraca* puderam usufruir esta referência de mudança de espaços justamente porque, em determinadas situações, o grupo viu-se obrigado a realizar algumas apresentações em teatros

¹¹⁴ SAÉNZ DE LA CALZADA, 1998: p. 188.

convencionais – como ocorreu na apresentação de *Fuenteovejuna*: no Teatro Principal de Valencia e no Teatro Gayarre, em Santader, por exemplo – mas a maior parte das apresentações do repertório itinerante foi realizada ao ar livre e sobre o tablado portátil de madeira. Este possuía uma metragem de 6mX8m, apoiado em cavaletes de 1,20cm de altura, como pode-se observar no registro fotográfico abaixo¹¹⁵:



Houve também uma situação peculiar, em Estella, onde o grupo *La Barraca* montou o seu tablado portátil na arena de touros da referida cidade, quando geralmente o montava na praça principal da cidade. Neste caso, a autorização para apresentação na Plaza de los Fueros foi negada. Em Estella, coincidentemente ou não, a recepção do público também foi deveras hostil, a princípio.

A opção pelas apresentações em praças públicas evidenciou uma intenção do dramaturgo em ocupar outros espaços com significados muito próprios e cujas possibilidades de integração com o público, bem como as perspectivas de recepção,

¹¹⁵ SAÉNZ DE LA CALZADA, 1998: p. 176, 182. Cenário da peça *La guarda cuidadosa* (Miguel de Cervantes), em Almazán, no ano de 1932.

estavam além das promovidas pelo teatro convencional. O espaço escolhido em questão era um espaço comum tanto de manifestação do povo quanto da cultura popular espanhola em relação direta com temas e situações conhecidos do povo e abordados nos textos do teatro clássico espanhol. Portanto, a escolha de Lorca lhe permitiu usar o espaço da tradição para falar dela mesma.

Essa mudança de espaço também fez com que Lorca adaptasse suas intenções a respeito de sua política educacional e deixasse de escrever para o teatro comercial no volume produzido por ele anteriormente – uma evidência disso são algumas obras inacabadas cujas autorias foram atribuídas ao dramaturgo. A mudança dos padrões físico-financeiros também interferiu de modo direto no orçamento disponível para a montagem das obras clássicas, selecionadas pelo dramaturgo. De qualquer forma, os paradigmas estéticos que Lorca explorou por meio das montagens do Teatro Universitário *La Barraca* foram uma consequência dos mesmos paradigmas explorados nas suas obras para o teatro comercial. A sua política educacional permaneceu a mesma, apenas mudou de foco no que dizia respeito ao tipo de público para o qual seria direcionada a apresentação.

Mas esses detalhes estéticos serão abordados, mais precisamente, nos próximos capítulos onde os marcos diferenciais da produção artística de Lorca serão analisados e comentados detidamente com o objetivo de promover o aprofundamento desse estudo.

CAPÍTULO II – Coerência da proposta estética

Cronologicamente *Mariana Pineda* não foi a primeira peça escrita por Lorca, mas certamente foi a peça que promoveu uma guinada na linguagem estética do dramaturgo¹¹⁶. O foco de estudo deste capítulo, portanto, concentra-se nos procedimentos básicos utilizados pelo dramaturgo na construção do texto dramático em relação direta com a apropriação de características específicas da cultura popular espanhola, pesquisada por Lorca, e o uso feito pelo dramaturgo de todo este material expressivo popular estabelecido pela sua releitura.

As comparações entre os temas abordados por Lorca na referida peça, num primeiro momento, diziam respeito aos mesmos temas identificados na peça *El maleficio de la mariposa* (1919), pois nesta obra os temas em evidência são: o amor, a frustração e a morte. Entretanto, conforme o desenvolvimento deste estudo, verificamos que muitos dos temas recorrentes, como os citados acima, não detinham a imagem ou a mensagem da peça, nem simbólica nem totalmente. Em contrapartida, os temas abriram um caminho fértil para a descoberta de outras imagens e para possíveis outras interpretações que, conseqüentemente, permitem a transposição das interpretações até agora disponíveis e utilizadas como referências para o aprofundamento do presente trabalho a respeito da coerência estética lorqueana. E posteriormente, a constituição da política educacional do dramaturgo, assunto do Capítulo III.

¹¹⁶ FRUTOS, 1992: p. 33, 122; EDWARDS, 2003: p. 17. A pesquisadora M^a Francisca V. Frutos organizou cronologicamente as apresentações Lorca, entre 1920 e 1945, em cujo trabalho registrou *Mariana Pineda* como a terceira peça montada; já o autor Gwynne Edwards a considerou como a segunda.

Pode parecer cedo para falar da política educacional de Lorca, uma outra proposta de percepção e recepção da sua releitura da cultura popular espanhola e da tradição literária, mas deve-se levar em consideração que os germens desta política nasceram de acordo com o aprimoramento das obras lorqueanas. Os temas recorrentes, bem como a influência dessa cultura popular, promoveram uma diversificação que varia de uma peça para outra, mas que sustentam a coerência da proposta estética de Lorca. Isso será verificado neste capítulo, onde serão analisados os procedimentos básicos lorqueanos que, evidenciados nos índices do processo criativo da peça *Mariana Pineda*, comprovarão que a política educacional de Lorca foi inicialmente experimentada nas obras comerciais do dramaturgo.

II.1 – A importância de *Mariana Pineda* na definição do estilo dramático de Lorca

A escolha de *Mariana Pineda*

De acordo com as declarações de Lorca, contidas nas fontes deste estudo, Lorca apresentou mais evidências do processo criativo e de várias outras circunstâncias a respeito de *Mariana Pineda* do que de qualquer outra peça. Considerou-se, então, que a primeira razão disso foi o risco que a peça corria de ser censurada pelo regime de Primo de Rivera, como evidenciou a preocupação excessiva do dramaturgo a respeito de tal risco. Mas, dentre todas as peças, por que *Mariana Pineda*? Geralmente os temas abordados por Lorca tinham uma ligação estreita com a liberdade. Mesmo que fosse necessário utilizar temas de identificação imediata, como “amor, frustração e morte” – em relação de correspondência direta com o sentimento trágico da vida –, para tratar de um tema em si mais polêmico, principalmente se associado à lenda de uma heroína espanhola. E, por meio dos depoimentos do dramaturgo, pode-se verificar que a peça mais significativa sobre o tema liberdade foi *Mariana Pineda*¹¹⁷.

Entretanto a identificação desta peça como marco da definição da proposta estética lorqueana não restringiu-se à abordagem de determinados temas. Além disso, o fato de existir o risco da censura promoveu uma série de revisões da obra que, evidentemente, resultou no aprimoramento da proposta estética. E, por meio desse aprimoramento, Lorca aplicou a sua releitura sobre a cultura popular espanhola, à qual já

¹¹⁷ GP-PEyd, p. 358-9.

havia apropriado-se de determinadas características, e passou, então, a fazer o seu uso mais especificamente.

Somando-se o uso dessa cultura popular à obra dramaturgica de Lorca tem-se, ainda, o estilo poético do dramaturgo que também sugere uma métrica específica para cada peça teatral – como pode-se observar a partir dos respectivos títulos, embora isso possa parecer muito superficial ou sutil¹¹⁸. Os títulos dessas obras têm uma relação direta com a variação da métrica tradicional do verso utilizada por Lorca nos textos propriamente ditos, pois essas obras concentram uma coerência de estilo, uma diversificação das características da cultura popular espanhola de acordo com a sua categoria de classificação, uma releitura da tragédia e do sentimento trágico da vida.

No caso de *Mariana Pineda* foi possível identificar a utilização de algumas características do romance popular, do *cante jondo* e das canções infantis de ninar, além da variação da métrica tradicional do verso e da narrativa para elaborar uma outra proposta de construção de imagens dentro do espaço teatral convencional. Assim, no jogo de tensões imaginário X realidade – onde o sentimento trágico da vida, foi trabalhado para promover a empatia e o distanciamento crítico do espectador –, o dramaturgo abriu um espaço subjetivo para a diferenciação entre a personalidade histórica (que virou lenda) e a personagem fictícia Mariana. Esse espaço subjetivo consolidou a refutação de Lorca pela historiografia de Mariana Pineda Muñoz (1804-1831) e, ao mesmo tempo, proporcionou ao público o acesso a um outro universo de imagens e de possibilidades, que não era

¹¹⁸ H-Tr, p. 579, 633, 691, 821, 889, 929, 1081, 1183, 1261, 1349; FRUTOS, 1992: p. 23, 37, 47, 87, 97, 105, 113. *El maleficio de la mariposa* – comedia en dos actos y un prólogo, en verso (1919); *Los títeres de Cachiporra* – Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita – farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia; *Mariana Pineda* – romance popular en tres estampas (1925); *La zapatera prodigiosa* – farsa violenta en dos actos y un prólogo (1930); *Amor de Don Perlimplín con Belisa em su jardín* – aeluya erótica en tres cuadros (1931); *Retablillo de D. Cristóbal* – aeluya popular, farsa para guiñol (1931); *Bodas de Sangre* – tragedia en tres actos y siete cuadros (1933); *Yerma* – poema trágico en tres actos y seis cuadros, en prosa y verso (1934); *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* – poema dramático (1935); *La Casa de Bernarda Alba* – drama de mujeres en los pueblos de España (1936).

permitido pela versão oficial criada a respeito do movimento anti-absolutista liderado pela jovem viúva Mariana Pineda Muñoz, na Espanha do século XIX ¹¹⁹.

Lorca e a sua recepção da imagem de *Mariana Pineda*

A criação da imagem da heroína Mariana Pineda Muñoz no imaginário de Lorca deu-se ainda na sua infância quando, acompanhado de outras crianças, Lorca cantava em cirandas as músicas e os romances que falavam sobre o trágico destino da referida heroína e ouvia os narradores dos romances populares contar a saga da heroína ¹²⁰. Foram essas vivências que estimularam Lorca para pesquisar o romance popular e orientaram o seu processo de releitura, conforme explanado na seção: **O romance popular**, no capítulo anterior. Então, a propósito de tais referências, o dramaturgo priorizou o lirismo que esses romances e cantigas populares espanholas expressavam; além de terem servido como um processo de diferenciação das formas de percepção e recepção da imagem da heroína.

Em seqüência, abriu-se um campo de possibilidades para a realização cênica da figura da heroína. Uma vez que, muito jovem, Mariana tornou-se uma figura fundamental para o desenvolvimento e fixação do movimento espanhol anti-absolutista a imagem resplandecente de heroísmo da Mariana histórica, como o autor a descreveu, somente

¹¹⁹ GP-PEyd, p. 362; EDWARDS, 1995: p. 31. O regime de governo absolutista em questão foi restaurado pelo proclamado rei Fernando VII da Espanha, em outubro de 1823.

¹²⁰ Bgr-I, p. 161; GP-PEyd, p. 490, 492. [“¡Oh! que día tan triste en Granada, / que a las piedras hacía llorar / al ver que Marianita se muere / en cadalso por no declarar. / Marianita, sentada en su cuarto, / no paraba de considerar: / “Si Pedrosa me viera bordando / la bandera de la libertad”.”], [“Yo soy la libertad porque el amor lo quiso. / ¡Pedro!, la libertad por la cual me dejaste. / Yo soy la libertad herida por los hombres. / Amor, amor, amor y eternas soledades.”]. “Oh, que dia tão triste em Granada, / que até as pedras estão a chorar / ao ver que Marianinha morre / na forca por não delatar. / Marianinha, sentada em seu quarto, / não parava de considerar: / “Se Pedrosa me visse bordando / a bandeira da liberdade”.”, ‘Eu sou a liberdade porque o amor quis. / Pedro!, a liberdade pela qual me deixaste. / Eu sou a liberdade ferida pelos homens. / Amor, amor, amor e eternas saudades.’”

poderia ser transformada em uma obra de arte por uma linguagem impregnada de poesia – onde o trabalho de construção da imagem proporcionado pela metáfora apresentaria ao público uma visão sobre a heroína jamais vista até então. Desta forma, ao cravar o seu drama com o estilo poético de linguagem, Lorca afirmou ter cumprido seu dever como poeta ao opor a imagem de uma personagem lírica de uma Mariana ficcional à personalidade literal da Mariana histórica¹²¹.

A heroína lorqueana tinha o comprometimento de deixar a liberdade como herança para seus filhos, bem como para toda a Espanha. Segundo palavras de Lorca, esse comprometimento exigia que Mariana pertencesse a uma instância supra-humana que lhe possibilitaria vivenciar a experiência trágica de modo ainda mais intenso, e cuja solução do problema do seu envolvimento com os conspiradores seria resolvido apenas por meio da sua morte. Aqui a ‘solução do problema’ está diretamente relacionada com a exploração do mesmo tema proposto por Lorca no seu *Romancero Gitano* e na sua releitura do trágico. Essa forma de percepção e recepção do dramaturgo promoveu um desdobramento dos recursos dramáticos que configuraram as características trágicas em *Mariana Pineda*, bem como a transformou num arquétipo ressignificado, nesse caso o arquétipo da liberdade¹²². O perfil da heroína, elaborado por Lorca, contribuiu para intensificar o jogo de tensões liberdade X traição por meio do qual o amante e demais conspiradores usaram a liberdade que diziam defender em benefício próprio apenas. Disso resultou a omissão de alguns conspiradores e a fuga de outros, inclusive do amante, ao mesmo tempo em que transformou Mariana na personificação da liberdade no momento da sua morte. Assim, o caráter popular que Mariana inspirou também colaborou para firmar tal personificação¹²³.

¹²¹ GP-*PAI*, p. 195.

¹²² EDWARDS, 1985: 106, 112.

¹²³ GP-*PEyd*, p. 358-9.

Lorca afirmou ter reconhecido, em relação às críticas feitas por jornalistas sobre a peça e publicadas nos periódicos da época, a existência de várias Marianas distintas, como por exemplo: a Mariana heroína, a Mariana mãe, a Mariana apaixonada, a Mariana bordadeira, etc¹²⁴. Porém, o dramaturgo escolheu uma Mariana constituída na forma de mulher simples para desenvolver seu drama – na Granada do início do século XX –, pois o amor que a protagonista possuía caracterizava um sentimento maior que ela própria e que apenas as heroínas seriam capazes de tamanha abnegação.

A imagem desta Mariana, destacada por Lorca como característica primordial para guiar a trajetória da heroína, mostrou uma situação na qual Mariana foi conectada a um amor de condições supra-humanas que a colocou distante de qualquer possibilidade de sucumbir a qualquer sentimento inferior (como a desistência dos ideais liberais por causa dos filhos ou qualquer outro motivo que caracterizasse apego)¹²⁵. Pois, a heroína estava protegida pela liberdade inviolável e invencível que ela própria personificou, principalmente pelo fato de não representar o amor à liberdade, nem ser mártir desta. Mariana carregou consigo uma força que foi crucial desde o momento que ela decidiu não delatar seus companheiros conspiradores como prova de fidelidade ao movimento anti-absolutista – o que seria uma vergonha para sua linhagem hereditária¹²⁶.

Mariana não passaria despercebida como a detentora de uma missão que proporcionasse tamanho grau de dificuldade, de relação com o poder e honra. Sua tarefa foi transformar uma habilidade delegada ao universo feminino, no caso o ato de bordar, para dar representatividade material à imagem da liberdade almejada pelos liberais. Os espaços privado e público confundiram-se quando o tecido da bandeira foi levado à sua

¹²⁴ GP-PEyd, p. 361.

¹²⁵ *Idem*, p. 361-2.

¹²⁶ *Ibid*, p. 361.

casa. E depois, conforme Mariana bordava a bandeira da liberdade, a possibilidade de dissociação desses espaços ficava cada vez mais inviável.

Nas vezes em que ela foi detida, por ordem do juiz Pedrosa, Mariana afirmou ter sido ferida no mais profundo do seu ser, na sua essência. Pois, para a heroína lorqueana, não poder usufruir a liberdade que a natureza conferia a qualquer *ser* era um ultraje, um ato de tortura. Portanto, firmou-se naquele instante, na forma de imposição de uma morte lenta, o início de um longo processo de retirar de Mariana tudo o que a heroína possuía. A pena capital que lhe seria aplicada no desfecho de sua trajetória dramática seria apenas a confirmação da sua morte anunciada, uma morte que a heroína já aguardava desde que decidiu seguir os ditames do amor que sentia estar além de sua força humana¹²⁷.

As imagens que as personalidades históricas Mariana e Pedrosa transmitiram a Lorca adquiriram contornos misteriosos e abstratos no imaginário do dramaturgo. Possivelmente, esta era a sensação suscitada, pela imposição do silêncio, na Granada da época de Mariana Pineda Muñoz e que parecia ecoar na época de Lorca. Mariana trazia a imagem de personificação da liberdade; o juiz Pedrosa era a representação da impossibilidade da união entre um homem e uma mulher. Ou seja, entre Mariana e Pedro –, em uma leitura de primeiro plano e, em segundo plano, um plano mais profundo de interpretação, o juiz representava o autoritarismo absolutista e silêncio repressor que emanava do trono real espanhol; além de funcionar como um técnica dramatúrgica de manifestação do sentimento trágico da vida na cena, conforme Lorca o elaborou e aplicou para promover o distanciamento crítico¹²⁸.

Em suas referências pessoais Lorca disse que Mariana, como personalidade histórica, foi uma das maiores emoções de sua infância quando o dramaturgo cantou em

¹²⁷ GP-PAI, p. 199.

¹²⁸ GP-PEyd, p. 490.

cirandas junto com outras crianças, com tom melancólico, o romance popular que lhe figurou trágico. O mesmo romance que ele utilizou estrategicamente para iniciar e finalizar *Mariana Pineda*¹²⁹. Lorca teve, portanto, a oportunidade de assistir a muitas dessas narrações em praças públicas e pôde, ainda, vivenciar a lenda por meio de brincadeiras e cantigas de roda que o dramaturgo também utilizou na peça para iniciar e finalizar com o coro de meninas cantando o romance popular sobre Mariana, como pode-se verificar no seguinte registro fotográfico¹³⁰:



Dibujo de FEDERICO GARCÍA LORCA.

Isto foi o resultado de uma experiência que o dramaturgo guardou na memória ao longo de sua vida e depois a transformou em obra de arte a partir das suas referências pessoais e das pesquisas aos documentos oficiais¹³¹. Certa vez ainda criança, quando esteve de volta em Granada com sua mãe, ao caminhar pelas ruas da cidade Lorca sentiu o romance popular levantar-se diante de si ao ser cantado por outras crianças que tinham as vozes mais graves, mais solenes e mais dramáticas que aquelas vozes infantis que

¹²⁹ GP-PEyd, p. 359, 490; GP-PCrr, p. 785; Bgr-I, p. 161.

¹³⁰ *Idem*, p. 359; *Idem*; *Idem*; H-Ttr, p. 692.

¹³¹ JAUSS, 1994: p. 23 ; EDWARDS, 1995: p.31; EDWARDS, 1985: p. 82.

encheram as ruas do pequeno povoado, quando o autor era criança. Tal fato lhe causou uma profunda angústia que o impulsionou ao questionamento e à investigação dos fatos históricos. Por meio dessa outra pesquisa o dramaturgo concluiu que Mariana era uma mulher esplêndida que possuía o amor e a liberdade como força vital e razão de sua existência; porque a versão histórica em si não suscitava o interesse de Lorca¹³².

Mariana figurou-se aos olhos do dramaturgo como um ente fantástico e belo que acompanhou todos os movimentos da cidade com seus olhos misteriosos e com inefável doçura. Conforme as experiências e as influências que Lorca adquiriu, a personagem Mariana recebeu, em sua personalidade, características da grande paixão heróica que move as heroínas, com a força de um militar em combate que punia aqueles que se recusassem a aceitar o amor e a liberdade como essência da vida. Segundo depoimento de Lorca, as armas de Mariana eram: amor e liberdade; e com ambos viveu e foi conduzida ao cadafalso. Para lutar pelo ideal do movimento anti-absolutista a heroína acreditou que conquistaria a liberdade pela realização do seu amor. Mariana histórica e Mariana fictícia morreram na força, com estas duas armas ‘cravadas’ no peito como punhais¹³³.

Justamente por ser a personificação da Liberdade, Mariana usufruiu um outro *status*, o de estar em um nível acima de tudo e de todos – em outra instância que não a simplificação do bem ou do mal, nem o lugar do senso comum. Mesmo ferida, no mais profundo de seu ser, a heroína conquistou o tempo e o espaço para ser coroada com a imortalidade¹³⁴. Isto é, Lorca propôs uma Mariana, mulher de profundas raízes espanholas, que exaltou o amor e a liberdade na estrofe de sua vida, de forma que atingiu a universalidade destes dois sentimentos com outro nível de amplitude. A dignidade de Mariana não resumia-se em morrer pelo seu ideal de liberdade e amor, mas estava em ser a

¹³² Bgr-I, p. 161.

¹³³ GP-PEyd, p. 491.

¹³⁴ *Idem*, p. 492.

personificação da Liberdade por meio de um sentimento de amor que não lhe tirava a condição humana, nem feminina.

As mortes trágicas de Mariana histórica e de Mariana ficcional arremataram uma exaltação dramática criada pelo dramaturgo e, ao mesmo tempo, simbolizaram uma conexão temporal entre ficção e realidade a partir da utilização de referenciais históricos. Lorca observou a mudança sofrida na forma de recepção da imagem de Mariana Pineda, como fruto da supracitada referência e como cultura popular espanhola, com a evolução do tempo e do efeito destas informações por meio do acompanhamento de grande parte do processo de exploração do imaginário popular desde sua infância o que lhe proporcionou usufruir a posição de criador e de espectador¹³⁵.

A metáfora *Mariana Pineda*

Mesmo antes de Miguel Primo de Rivera conseguir aplicar o golpe militar, na Espanha de 1922, Lorca já interessava-se há muito tempo por temas e assuntos mais complexos, ou difíceis, de serem tratados pela opinião pública espanhola. O momento histórico escolhido por Lorca para escrever a peça teatral *Mariana Pineda* foi o segundo semestre de 1922, coincidência ou não, provavelmente algum tempo antes do golpe de Primo Rivera. *Mariana Pineda* não foi escrita para criticar o regime ditatorial nem superficial nem exclusivamente, mas sim para levar à cena moderna um exercício de

¹³⁵ ISER, 1999: p. 97-108.

personificação da Liberdade por meio de um sentimento de amor que não lhe tirava a condição humana, nem feminina.

As mortes trágicas de Mariana histórica e de Mariana ficcional arremataram uma exaltação dramática criada pelo dramaturgo e, ao mesmo tempo, simbolizaram uma conexão temporal entre ficção e realidade a partir da utilização de referenciais históricos. Lorca observou a mudança sofrida na forma de recepção da imagem de Mariana Pineda, como fruto da supracitada referência e como cultura popular espanhola, com a evolução do tempo e do efeito destas informações por meio do acompanhamento de grande parte do processo de exploração do imaginário popular desde sua infância o que lhe proporcionou usufruir a posição de criador e de espectador¹³⁵.

A metáfora *Mariana Pineda*

Mesmo antes de Miguel Primo de Rivera conseguir aplicar o golpe militar, na Espanha de 1922, Lorca já interessava-se há muito tempo por temas e assuntos mais complexos, ou difíceis, de serem tratados pela opinião pública espanhola. O momento histórico escolhido por Lorca para escrever a peça teatral *Mariana Pineda* foi o segundo semestre de 1922, coincidência ou não, provavelmente algum tempo antes do golpe de Primo Rivera. *Mariana Pineda* não foi escrita para criticar o regime ditatorial nem superficial nem exclusivamente, mas sim para levar à cena moderna um exercício de

¹³⁵ ISER, 1999: p. 97-108.

personificação da Liberdade por meio de um sentimento de amor que não lhe tirava a condição humana, nem feminina.

As mortes trágicas de Mariana histórica e de Mariana ficcional arremataram uma exaltação dramática criada pelo dramaturgo e, ao mesmo tempo, simbolizaram uma conexão temporal entre ficção e realidade a partir da utilização de referenciais históricos. Lorca observou a mudança sofrida na forma de recepção da imagem de Mariana Pineda, como fruto da supracitada referência e como cultura popular espanhola, com a evolução do tempo e do efeito destas informações por meio do acompanhamento de grande parte do processo de exploração do imaginário popular desde sua infância o que lhe proporcionou usufruir a posição de criador e de espectador¹³⁵.

A metáfora Mariana Pineda

Mesmo antes de Miguel Primo de Rivera conseguir aplicar o golpe militar, na Espanha de 1922, Lorca já interessava-se há muito tempo por temas e assuntos mais complexos, ou difíceis, de serem tratados pela opinião pública espanhola. O momento histórico escolhido por Lorca para escrever a peça teatral *Mariana Pineda* foi o segundo semestre de 1922, coincidência ou não, provavelmente algum tempo antes do golpe de Primo Rivera. *Mariana Pineda* não foi escrita para criticar o regime ditatorial nem superficial nem exclusivamente, mas sim para levar à cena moderna um exercício de

¹³⁵ ISER, 1999: p. 97-108.

aplicação do sentimento trágico da vida no romance popular com características trágicas e dramaticamente líricas.¹³⁶

Lorca já vinha elaborando um modo de materializar sua heroína *Mariana Pineda*, bem como já vinha estudando estratégias de abordar determinados temas polêmicos por meio de sua arte. E, mesmo com o regime político ditatorial e repressor imposto pelo novo governo, Lorca não deu-se por vencido e continuou preparando o texto teatral sobre sua heroína. Conseqüentemente, o primeiro rascunho de *Mariana Pineda*, ou o que foi considerada a primeira versão da peça, ficou pronta antes do fim do ano, apesar deste registro não existir mais¹³⁷.

Essa peça evidenciou vários aspectos sociais em forma de metáfora e a partir desta o dramaturgo elaborou suas imagens verbais. Isto é, a narração de uma ação externa à cena, por meio da qual manipula-se a expectativa da audiência e a construção do imaginário desta (conforme explanação na Apresentação, p. 6). As imagens verbais serão analisadas na seção: **Os planos de percepção em *Mariana Pineda***, deste capítulo. A utilização da metáfora e das imagens verbais poderia indicar à censura qualquer tipo de partidarismo anti-militar, tema este que será tratado na seção: ***Mariana Pineda, a censura e suas implicações***, também deste capítulo. Fosse por força do destino ou do acaso, o dramaturgo vivenciou uma ditadura, mas falou de outra bem diferente em termos de signos, de tempo e de espaço. Pois, o tempo era outro e o espaço havia mudado, ambos em relação à época de Mariana Pineda Muñoz.

A personagem título executava tarefas comuns à dona de casa, mas a forma de realizar tais tarefas trazia em si um diferencial de responsabilidade que ampliava o *status*

¹³⁶ Bgr-I, p. 172.

¹³⁷ *Idem*, p. 162.

feminino da heroína¹³⁸. O referido *status* dizia respeito ao lado humano que o dramaturgo sempre vislumbrou para sua Mariana como parte da personalidade da heroína. Por isso, esta podia ter habilidades para o artesanato, mas somente ela poderia bordar a bandeira da Liberdade idealizada pelos anti-absolutistas.

O ato de bordar essa bandeira explicitaria uma quebra com as convenções de submissão quando a mulher deveria recusar-se fazer tal tarefa, pois isso significava traição à família e a pátria. Ou seja, os espaços privado e público fictícios, apresentados na peça, receberiam as manifestações de códigos de comportamento visados como ‘fora do padrão’ permitido pela autoridade legal máxima, à qual a heroína Mariana ousava opor-se e não apenas o fazia em seu nome, mas como representante de parte da sociedade que aspirava essa mudança no contexto social. Mas, apesar disso, Lorca não priorizou seu ponto de vista político sobre o regime militar e absolutista de Primo de Rivera porque o foco da produção artística do dramaturgo era a releitura da cultura popular espanhola e da tradição literária, como veremos mais adiante.

À Mariana, Lorca deu a coragem que raras mulheres teriam para lutar por um Amor, no qual acreditasse com uma força que ultrapassasse a devoção e a renúncia humanas, e que por meio destas conquistaria a liberdade com a transposição de obstáculos. O amor e a liberdade estavam representados em uma única bandeira, onde a trama da linha que dava forma aos símbolos do movimento anti-absolutista, ao mesmo tempo, desenhava o destino trágico de uma heroína que lutou pela liberdade de amar.

A bandeira da Liberdade era apenas um ponto de partida para um romance que jamais viria a ser realizado. Bordar era a metáfora das idas e vindas, das voltas e reviravoltas de um destino cuja trajetória favorecia a repetição *ad eternum* dos velhos

¹³⁸ GP-PCrr, p. 784-5; GP-PEyd, p. 361.

hábitos e das velhas estruturas de domínio do poder. Enquanto Mariana lutava sozinha, em defesa do amor, todos os outros que diziam-se partidários da mesma causa lutavam pela liberdade própria apenas, o que evidenciou objetivos e interesses diferentes entre os homens do movimento anti-absolutista e a mulher que representava a sociedade espanhola.

Há aqui mais um indício da estrutura dos planos de percepção criados por Lorca. O primeiro plano resume-se à leitura superficial e prontamente identificada que o público receberia a propósito do gesto de Mariana, como um ato cego de loucura com um desfecho 'suicida' ao fim da história, por exemplo, ou um ato de rebeldia por assumir uma postura diferente dos padrões sociais de comportamento estabelecidos pelo poder dominante como modelos de conduta aceitáveis pelo *status quo*¹³⁹. E pode, ainda, significar uma rebeldia de Mariana ao tentar ser e pensar diferente dentre as mulheres.

Já o segundo plano – um plano mais profundo –, uma outra parcela do público, com uma percepção e recepção mais aguçada, conseguiria perceber o início de uma política educacional do dramaturgo que buscava, por meio da sua releitura, apresentar ao público moderno as bases da cultura popular espanhola e da tradição literária reestruturadas e ressignificadas. O que abriu um caminho para a representatividade visual de um outro espaço que o espectador construiria no seu próprio imaginário. Como Lorca o fez, até conseguir criar o seu estilo de abordagem dessa cultura popular e da tradição literária com referência nos paradigmas tradicionais de ambas.

A luta de Mariana existia dentro e fora de sua casa, era quase uma guerra perdida antes mesmo de iniciada a primeira batalha. E quando a vermelhidão do sangue se misturasse ao tom vermelho das cortinas, de sua casa, haveria fusão dos espaços público e privado¹⁴⁰. Isso provocaria, certamente, a diluição da identidade da heroína dentro de uma

¹³⁹ GP-PCrr, p. 769; GP-PEyd, p. 358.

¹⁴⁰ EC-I, p. 208.

mensagem autoritária de negação da ocupação de outros espaços sociais, impondo mais uma vez a limitação de deslocamento e de ação do indivíduo no contexto social.

Lorca não poderia ter colocado em cena uma heroína que se sentisse intimidada pela morte, quando esta passou a segui-la cada vez mais de perto¹⁴¹. Por isso, Mariana não deixou-se intimidar pela ameaça da pena capital, até porque a heroína já sentia-se morta com tamanha frustração do amor impossível de ser vivido. Assim, a perseverança de Mariana estava direcionada para não sucumbir às convenções e regras impostas pela estrutura de poder político da sociedade em geral – como pode-se observar durante a peça quando os próprios personagens narram as ruas desertas, o silêncio que domina as ruas e as casas, por meio das imagens verbais, por exemplo. Portanto, ao mesmo tempo em que lutava isoladamente em defesa da Liberdade, Mariana realizava todo um percurso do sentimento trágico da vida, elaborado por Lorca para consolidar a sua releitura do conceito trágico clássico e moderno e do drama lírico, conforme foi descrito na seção: **A releitura do trágico**, do Capítulo I.

O dramaturgo, posteriormente, acabaria por dirigir sua peça *Mariana Pineda*, e este fato confirmaria a certeza de Lorca a respeito dos pontos de vista equivocados dos amigos e empresários que diziam-se interessados em encená-la. Como aconteceu com Eduardo Marquina, em novembro de 1926, cuja visão a respeito da peça colocava em risco as reais intenções do dramaturgo para sua heroína¹⁴². Nesta ocasião, Marquina queria montar *Mariana Pineda* de acordo com sua exclusiva interpretação, ignorando, assim, as opções de proposta estética criadas pelo dramaturgo, o que não viria a ser nem uma releitura da obra de Lorca. Este, por sua vez, não aceitou as argumentações de Marquina porque a proposta de encenação não correspondia às perspectivas de montagem que o

¹⁴¹ GP-PCrr, p. 785.

¹⁴² *Idem*, p. 928.

próprio dramaturgo propôs para a obra a partir da organização dos procedimentos básicos criados especificamente para a peça.

No decorrer da peça a transição da personalidade de Mariana – de uma mulher burguesa à personificação da liberdade –, deu-se sem que houvesse a perda da característica lírica da heroína dada pelo dramaturgo¹⁴³. Desta forma, Mariana continuou humana, sem ter sido colocada no patamar do sobrenatural, sem poderes misteriosos que a permitisse livrar-se da prisão ‘a um toque de mágica’. Ou seja, por meio deste tipo de transição Lorca utilizou-se de uma estratégia na composição dramática e poética do personagem, o que possibilitou ao dramaturgo criar dois planos sobrepostos¹⁴⁴. A interpretação destes dar-se-ia de modo mais superficial no primeiro plano e mais profundo no segundo plano; porém nem todos os seus espectadores alcançariam o segundo plano proposto, suspeitou Lorca. Este trabalhou a sincronização dos significados no tempo da cena por meio da sobreposição dos planos, até mesmo para combater a versão tida como histórica e oficial de Mariana Pineda Muñoz.

A opção estética de Lorca também contribuiu para que a encenação ampliasse a compreensão sobre a peça, onde o dramaturgo trabalhou a abordagem de uma ficção com imagens cenográficas que remetiam a uma ‘possibilidade de realidade’, em um jogo de aproximação e distanciamento dos acontecimentos¹⁴⁵. Isto é, as *estampas*, grandes telões dispostos no fundo da cena, traziam desenhos transpostos das imagens proporcionadas pela arquitetura da cidade numa mistura com imagens surrealistas – que poderia representar um clima de sonho, como poder-se-á observar em registro fotográfico na seção: **O uso da cultura popular espanhola**, deste capítulo. Esse fator auxiliou o dramaturgo a criar um ambiente para que o espectador pudesse sentir-se projetado e que pudesse experimentar a

¹⁴³ GP-PEyd, p. 358-9.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 358.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 359; FRUTOS 1992, p. 40-1.

situação dada na cena (ao menos visualmente) por meio da identificação e da não-identificação com as personalidades representadas na peça.

Lorca montou uma estrutura de imagens que convidava o espectador a participar da criação das imagens da cena, como uma forma de completar as lacunas, oportunamente deixadas pelo dramaturgo no decorrer da peça. Assim, os próprios espectadores também completariam as imagens verbais pré-elaboradas pelo dramaturgo por meio da co-criação dessas imagens. Por exemplo, o reconhecimento de Lorca a respeito da diversidade de Marianas na peça, apontada pelos críticos, era uma evidência de que o dramaturgo fazia menção à pluralidade de possibilidades de uma mesma personalidade. Portanto, o dramaturgo percebia Mariana como que no fundo projetado de um caleidoscópio¹⁴⁶. Como os diferentes efeitos visuais produzidos pelo caleidoscópio, as outras possibilidades de imagens e dos modos de percepção e recepção a respeito de *Mariana Pineda* reafirmam uma maneira de ver e de observar a evolução da representatividade de uma figura lendária no imaginário popular, o que configurou uma das etapas do processo criativo na forma de percepção e recepção de Lorca, independente da versão tida como oficial e absolutamente refutada pelo dramaturgo¹⁴⁷.

Somando-se à pluralidade de referências imagéticas sobre Mariana encontramos o deslocamento temporal. Portanto, Lorca utilizou esse tipo de deslocamento para causar um efeito de condensação do tempo cronológico e de alteração da seqüência dos acontecimentos. A proposta do deslocamento temporal criou uma outra referência de tempo que mantinha uma conexão com a realidade e com experiência do espectador a respeito da heroína¹⁴⁸. Na peça *Mariana Pineda* as seqüências foram dispostas com a antecipação de algumas situações e o paralelismo de outras, o que possibilitou transmitir

¹⁴⁶ GP-PEyd, p. 361-2.

¹⁴⁷ SALLES, 2000: p. 24-5.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 48-9.

uma sensação de proximidade com os acontecimentos, além de dar uma outra noção de espaço por meio do tempo condensado. O deslocamento temporal foi, ainda, utilizado pelo dramaturgo como recurso para ampliar as diferenças e as verossimilhanças entre os personagens.

Lorca fez Mariana empunhar duas armas: amor e liberdade, que não seriam igualadas jamais às das tropas de Primo de Rivera. O dramaturgo não tinha a intenção de abordar a situação política e histórica que vivia como tema central da sua peça, mas queria apenas ser o dramaturgo de uma heroína do século XIX¹⁴⁹. A metáfora então utilizada por Lorca destacou outras possibilidades e recursos dos quais pôde-se lançar mão como estratégia de luta. E, uma vez que Mariana sabia que travava uma batalha contra a morte – batalha da qual jamais sairia vitoriosa – amor e liberdade tornar-se-iam as únicas armas que a heroína poderia empunhar para defender sua linhagem de sangue. Esse aspecto da obra também evidenciou a exploração do sentimento trágico da vida na cena como a vivência da experiência trágica por meio da contradição – como explanado na seção: **A releitura do trágico**. Além do mais, Lorca acentuou os excessos da brutalidade exercidos por um regime militar – na tentativa de manter o controle sobre o *status quo* –, porque, em oposição às armas empunhadas pelos soldados de Pedrosa, *Mariana* estava sozinha defendendo uma ideologia com seu Amor. E a ‘derrota’ de Mariana a transformou em Liberdade personificada, jamais em mártir.

¹⁴⁹ GP-PEyd, p. 490-3.

***Mariana Pineda*, a censura e suas implicações**

Em novembro de 1924, em correspondência à sua família, Lorca afirmou estar indeciso sobre mandar a peça *Mariana Pineda* à censura espanhola¹⁵⁰. O conflito de Lorca não resumia-se à questão da censura por motivos políticos propriamente ditos, mas envolvia também a consciência do dramaturgo a respeito de sua própria peça. Conseqüentemente, isso englobaria sua proposta estética e sua produção intelectual, e poderia colocar o dramaturgo em uma situação desfavorável política e artisticamente. Lorca tinha escrito uma obra de arte que corria o risco de ter uma interpretação reduzida ao mero discurso ideológico anti-militar.

Com *Mariana Pineda*, o dramaturgo apontou outras possibilidades de olhar e de tirar a cultura popular espanhola da vulgaridade, além de apresentar uma política educacional ao espectador. Isso promoveria uma valorização das coisas próprias da Espanha. O discurso artístico, por meio do qual o dramaturgo denunciou a mobilização do público em virtude das montagens menos intelectuais e em detrimento da obra de arte, firmou a aplicabilidade da sua política educacional no sentido de chamar a atenção do público para o consumo de outras possibilidades de arte. Lorca tinha uma idéia de “grande política nacional” que pretendia ampliar o acesso do povo às diversas formas de interpretação e de montagem a respeito de um mesmo repertório, mais que educar o povo por meio da apresentação de peças teatrais, fossem estas obras clássicas ou modernas¹⁵¹. Tais montagens estimulariam no público outras possibilidades de apreciação de uma obra de arte, fosse dentro do espaço do teatro convencional ou ao ar livre com o teatro itinerante.

¹⁵⁰ GP-PCrr, p. 818.

¹⁵¹ GP-PEyd, p. 382, 426.

Além de castrador, o regime de Primo de Rivera contou com a passividade da população espanhola¹⁵². Mas, do ponto de vista da censura, o texto de Lorca poderia representar um certo apoio à oposição e poderia, também, inflamar a sociedade de modo que esta assumisse um posicionamento com atitudes mais objetivas em relação ao contexto político da época. Havia, então, um choque de mensagens. Entretanto, se a sociedade espanhola era tão passiva como criticou Lorca, a influência da peça *Mariana Pineda* sobre o público poderia ser considerada praticamente nula. Por isso, o dramaturgo elaborou um processo educacional, a começar pela sua própria produção artística, para oferecer ao público alguns estímulos de desenvolvimento de outras formas de percepção e de recepção a respeito da cultura popular espanhola e da tradição literária; excluindo, assim, qualquer possibilidade de conservação da questão de ‘gosto’ – que sustentava a passividade do público no lugar comum e superficial dos modos de percepção e recepção.

Lorca beneficiou-se do risco da censura de *Mariana Pineda* para revisar e aprimorar sua peça¹⁵³. O projeto educacional que Lorca começava a desenhar estava além do seu contexto sócio-político, era antes de tudo uma crítica cultural. Esta crítica exerceria num futuro breve uma influência relevante na criação do Teatro Universitário. Por isso, o texto era cautelosamente trabalhado e revisado, em seus mínimos detalhes, para evitar, também, a ruína de seus amigos empresários – que mostraram-se interessados na montagem de *Mariana Pineda*¹⁵⁴. Em outra correspondência à sua família, ainda em novembro de 1924, Lorca comunicou aos seus que fazia as últimas correções no texto. Desde então, o dramaturgo já pretendia iniciar os ensaios esperando a primeira oportunidade de levá-la à cena, bem como planejava deixar prontos cenários e figurinos da

¹⁵² Bgr-I, p. 160-2.

¹⁵³ *Idem*, p. 162; EC-I, p. 252, 254.

¹⁵⁴ GP-PCrr, p. 818-9.

peça, e com isso Lorca firmaria o seu controle como dramaturgo e encenador na sua produção comercial.

De qualquer modo, além de enfrentar a censura Lorca ainda teria que enfrentar a resistência de companheiros e empresários que nos primeiros momentos comprometeram-se em patrocinar a montagem. Conforme o tempo ia passando, Lorca percebeu que a real intenção dos seus amigos e empresários sobre a montagem de *Mariana Pineda* tornava-se inversamente proporcional ao medo que eles sentiam das retaliações que poderiam vir das autoridades militares e dos censores. Por isso, finalizada em 1923, mas com data oficial de 1925, a primeira montagem da referida peça somente foi realizada em 1927¹⁵⁵.

Desde o ano de sua criação Lorca realizou uma série de leituras da peça para amigos, artistas, empresários buscando o apoio que precisava. Embora perdesse paulatinamente o apoio que outrora conquistara, o dramaturgo não desistiu de ver sua peça levada à cena. Essa perda gradual de apoio fez com que Lorca rompesse com alguns amigos. O atraso na realização da montagem de *Mariana Pineda* foi o resultado do medo que censura impunha em alguns artistas interessados na obra. Demonstrou-se assim que, para fugir da censura, Lorca encontrou saída nas versões revisadas até chegar no texto definitivo.

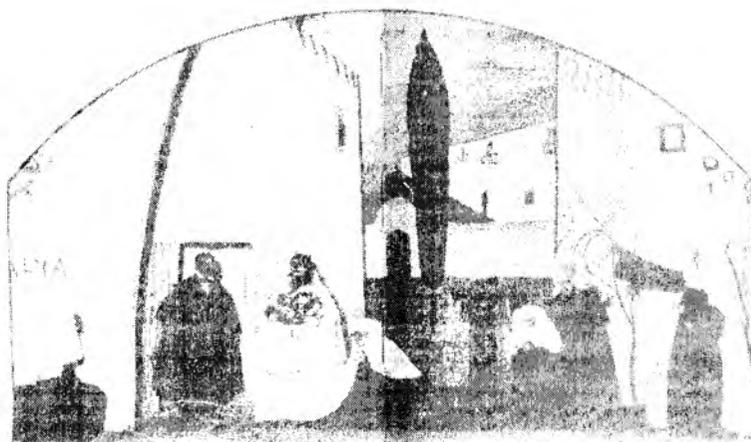
¹⁵⁵ H-Nota, p. 1737.

II.2 – Definição de uma proposta estética

O uso da cultura popular espanhola

Em termos de imagens, muitos foram os elementos que contribuíram para a elaboração de todo um repertório imagético em cada uma das peças de Lorca. Alguns destes elementos podem ser identificados como recorrentes e com vínculo direto com os temas, também recorrentes, o que promoveu uma coerência da proposta estética na produção teatral de Lorca. As sensações percebidas por Lorca, desde o seu estudo sobre a imagem como vimos no Capítulo I, corroboraram para a fixação do repertório imagético. No caso da liberdade cerceada, já não era só uma sensação, mas a imposição de uma realidade intrínseca a qualquer ditadura, o que ajudou a construir uma sensação ininterrupta de estar sob vigília.

Lorca desdobrou esta sensação nas imagens verbais descritas pelos personagens e nas imagens materializadas nas *estampas* que compunham o cenário de *Mariana Pineda* (e em outras peças também), como pode-se observar no registro fotográfico a seguir¹⁵⁶:



¹⁵⁶ FRUTOS, 1992: p. 40-1.

As *estampas* apresentavam as referências geográficas e arquitetônicas de Granada em modo estilizado, jamais literal, o que dava suporte à imagem de tristeza e de melancolia, em relação direta com o sentimento trágico vivenciado tão intensamente pelo do povo granadino, e, justamente, explorado por Lorca em suas outras peças teatrais. Ou seja, os temas recorrentes, referentes ao amor, à frustração e à morte, apenas serviram como suporte para apresentação e desenvolvimento desse sentimento trágico, deveras peculiar na cena teatral lorqueana.

Desta maneira, o uso que o dramaturgo fez da tristeza e da melancolia granadina permaneceu ligado às situações cotidianas, das quais Lorca também apropriou-se para construir as imagens de suas peças. A interferência da paisagem geográfica de Granada no imaginário popular, como Lorca usou em suas peças, favoreceu a construção dos poemas trágicos, dos dramas poéticos, a variação da métrica tradicional do verso e da rima, dos romances populares, do recurso da *estampas*, das tragédias, das *aleluyas* eróticas e populares, da reestruturação da prosa com a utilização da rima, dos poemas dramáticos, dos dramas espanhóis cotidianos. Isso caracterizou e firmou a influência da paisagem como estímulo visual e emocional nas possibilidades de expressão oral.

Esses processos aconteciam paralelamente e independentes de uma lógica específica. Mas, a seqüência aqui disposta foi utilizada apenas com organização para uma melhor compreensão desse trabalho. É importante ressaltar, também, que a cultura popular espanhola pesquisada por Lorca não foi reproduzida maciçamente em cada uma de suas obras, nem nas mesmas proporções. As possibilidades de expressão oral, de acordo com a especificidade de cada história que dramaturgo encenaria para o público, abriram um campo para os desdobramentos dos paradigmas tradicionais. Pois, pelo seu processo de apropriação e de uso dessa cultura popular e da tradição literária, Lorca não trabalhou com

a ruptura pela ruptura, como já foi visto, mas com a aplicação dos outros espaços de possíveis¹⁵⁷. Isto é, espaços que promovem a conexão e a interseção de uma série de informações que permitirão a criação de uma obra e de todo o conjunto de uma produção artística que, no caso do dramaturgo, deu-se por meio da sua releitura. Todo trabalho de Lorca também estabeleceu uma perspectiva específica de legitimação de outras formas possíveis de diálogo com o público.

O romance popular de “Ronda la Vieja”, foi criado exclusivamente para *Mariana Pineda*, onde a categoria de romance popular foi trabalhada para contribuir com ritmo da peça como um todo. O desdobramento da métrica tradicional do verso e da rima do romance popular que conta a história de Mariana Pineda promoveu, por si só, vários campos para estudo e comparação com as estruturas das outras peças lorqueanas. Mas, o fundamento desse desdobramento permanece no âmbito tradicional do romance popular, das canções infantis de ninar e do *cante jondo*. Estas formas musicais, por exemplo, não estão literalmente representadas em *Mariana Pineda*, mas toda a reestruturação, ou desdobramento, ou variação da métrica tradicional do verso e da rima e, conseqüentemente, da poesia, constituem os procedimentos básicos aplicados pelo dramaturgo na construção deste romance popular – que aproxima-se da forma de um drama poético devido ao uso feito desse processo de desdobramento. Como verifica-se no fragmento de “Ronda la Vieja”, um romance curto e ininterrupto¹⁵⁸:

“En la corrida mas grande
que se vió en Ronda la Vieja.
Cinco toros de azabache,
con divisa verde y negra.
Yo pensaba siempre en ti;

¹⁵⁷ BOURDIEU, 1997 : p. 53-4.

¹⁵⁸ *H-Tr*, p. 702-4. “Na maior corrida / que já se viu em Ronda la Vieja. / Cinco touros negros, / com divisa verde e preta. / Eu sempre pensava em ti; / eu sempre pensava: se estivesse / comigo minha triste amiga, / minha Marianinha Pineda. / As meninas vinham gritando / sobre carruagens pintadas / com leques redondos / bordados com lantejoulas. / E os jovens de Ronda / sobre cavalos enfeitados, / os grandes chapéus cinzas / encharcados. / A praça lotada / [...] / girava como uma constelação / de risadas brancas e negras.”

yo pensaba: si estuviera
conmigo mi triste amiga,
mi Marianita Pineda.
Las niñas venían gritando
sobre pintadas calesas
con abanicos redondos
bordados de lentejuelas.
Y los jóvenes de Ronda
sobre jacas pintureras,
los anchos sombreros grises
calados hasta las cejas.
La plaza, con el gentío
[...].
giraba como un zodiaco
de risas blancas y negras.
[...].”

Portanto, as imagens oferecidas pelas *estampas*, associadas às imagens verbais (contidas nos discursos dos personagens) e à forma da expressão oral específica de *Mariana Pineda* revelaram um campo de reconhecimento da interferência da cultura popular espanhola na obra de Lorca, de modo a chamar a atenção do público para a importância da abertura de novos espaços para a percepção e recepção de outras formas possíveis de variação dessa cultura popular e da tradição literária, bem como da preservação de ambas. Porque é pela tradição que o surgimento de outras linguagens e de outros espaços de possíveis no panorama cultural de um país efetiva-se.

As necessidades constantes de conservação, de transformação e de renovação, como meio de perpetuação da arte e como espaço de criação do artista, parecem incompatíveis em alguns casos. Por isso, Lorca gerou outros limites de ação, a si próprio, ao querer transpor os limites impostos pela ditadura de sua época¹⁵⁹. De acordo com as diferenças de proposta dramática e de estilo estético que o dramaturgo apresentou ao público, os outros limites ficaram ainda mais evidentes quando dispostos em relação de contraponto com outros artistas contemporâneos.

¹⁵⁹ BOURDIEU, 1997: p. 61-2.

Isso pode abrir um espaço de discussão a respeito de referências autobiográficas aparentemente sugeridas nas obras de Lorca. Pois, ao recusar-se a fazer parte de um movimento de perpetuação e do uso dos paradigmas culturais já estabelecidos, o dramaturgo correu o risco de ter sua imagem, como artista, restrita a determinadas referências pessoais, o que viria a limitar a possibilidade de complexidade e de amplitude de suas obras¹⁶⁰. Ou seja, dramaturgo não reduziu sua produção ao seu microcosmo, às referências exclusivamente pessoais de experiência de vida e de produção intelectual. Se assim fosse, o próprio Lorca não teria conseguido criar todo um programa de política educacional que começou com um trabalho direcionado para as formas de percepção e recepção do público a respeito da cultura popular espanhola e da tradição literária. Por isso, a política educacional já estava presente nas suas peças comerciais e atingiu uma estrutura de realização e de aprofundamento com o Teatro Universitário *La Barraca*.

O uso que Lorca fez dessa cultura popular dizia respeito, acima de tudo, a proporcionar ao público uma outra percepção sobre a infinidade de recursos artísticos inerentes às manifestações populares, porém, ignoradas por determinadas classes sociais¹⁶¹. Por isso, também fez parte da política educacional do dramaturgo a criação de outras estruturas para atingir outras formas possíveis de percepção e recepção da cultura popular espanhola e da tradição literária na linguagem teatral. Conseqüentemente, na posterior análise sobre *Mariana Pineda*, verificar-se-á a aplicabilidade da releitura de Lorca, a respeito de determinadas manifestações dessa cultura popular e da tradição literária, e a organização dos planos de percepção dessa releitura e de espaços promotores de distanciamento crítico e/ ou empatia.

¹⁶⁰ BOURDIEU, 1997: p. 58.

¹⁶¹ *Idem*, p. 64-5.

II.3 – Análise e comentário sobre a coerência da proposta estética em

Mariana Pineda

Análise de *Mariana Pineda*

Esta seção comporta uma análise mais intensa da peça teatral lorqueana por meio da qual procurou-se demonstrar a aplicabilidade da proposta estética do dramaturgo. O texto da peça analisada é o original em espanhol¹⁶². Por isso, foi necessário conservar a formatação proposta por Lorca, conforme verificou-se na edição, como um recurso promotor da visualização da variação da métrica tradicional do verso.

A macroestrutura de *Mariana Pineda* assim organiza-se: Prólogo; *Estampa Primera* – com oito cenas; *Estampa Segunda* – com nove cenas; *Estampa Tercera* – este com oito cenas mais a *Escena Última* (que corresponde à nona cena da última *estampa*). Nesta denominação nota-se a ênfase dada, pelo dramaturgo, ao procedimento de conectar o fim da obra ao seu marco inicial pela utilização do mesmo romance popular inicia e finaliza a peça. O que caracterizou o movimento da obra como um movimento circular.

No Prólogo e na *Escena Última* o romance popular sobre a heroína espanhola é cantado em verso e com acompanhamento musical, *Mariana* está ausente e sua imagem é evocada pelos versos cantados pelo coro de meninas¹⁶³. O romance em questão é¹⁶⁴:

“¡Oh, qué día tan triste en Granada,

¹⁶² H-Tr, p. 691-801.

¹⁶³ *Idem*, p. 692.

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 691-2. “Oh, que dia tão triste em Granada, / que até as pedras estão a chorar / ao ver que Marianinha morre / na forca por não delatar! / Marianinha sentada em seu quarto / Não parava de considerar: / “Se Pedrosa me visse bordando / a bandeira da Liberdade”. / Oh, que dia tão triste em Granada, / os sinos a soar e soar.” / [...] / “Como lírio cortaram o lírio, / Como rosa cortaram a flor, / Como lírio cortaram o lírio, / Mais bonita sua alma ficou. / Oh, que dia tão triste em Granada, / que até as pedras estão a chorar!”

que a las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar!

Marianita sentada en su cuarto
No paraba de considerar:
“Si Pedrosa me viera bordando
la bandera de la Libertad”.”

¡ Oh, qué día tan triste en Granada,
las campanas a doblar y doblar!”

[...].

“Como lirio cortaron el lirio,
Como rosa cortaron la flor,
Como lirio cortaron el lirio,
Más hermosa su alma quedó.

¡ Oh, qué día tan triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar!”.

No Prólogo todo o romance é cantado para explicitar o fim dramático que a heroína terá, porque é um presságio revelado pelo coro de meninas. Já na *Escena Última* apenas os quatro primeiros versos são cantados pelo mesmo coro, para selar o destino de *Mariana* após toda uma trajetória ter sido traçada de forma irreversível, para encerrar o espetáculo. Esse é o único momento da peça em que há uma repetição marcada de modo a fixar epílogo e marco inicial com um mesmo efeito dramático.

O dramaturgo inseriu este romance popular na peça de modo estratégico onde toda uma estrutura de diálogo foi elaborada a partir da métrica tradicional do verso e na proposta, criada por Lorca, de variação dessa mesma estrutura métrica. Destarte, estava criado o estilo do drama poético de Lorca para a peça *Mariana Pineda*. Isto é, o dramaturgo escreveu um texto em forma de uma poesia ressignificada – sem limitar-se aos padrões literários tradicionais – e que, ao mesmo tempo, era um drama com um percurso trágico da heroína – o que promoveu a superação dos padrões para a produção de um texto teatral da época.

No início do século XX, Lorca fez, então, uma retomada da tradição do verso que dominou cenário artístico – e o movimento teatral – até o século XVIII¹⁶⁵. Não bastasse o romance popular cantado por um coro de meninas, todos os outros personagens da peça comunicam-se em verso e isso promoveu uma série de variações rítmicas que interferiram de modo decisivo no resultado final da peça.

O coro de meninas criado pelo dramaturgo tem sua referência tanto na tragédia grega quanto na manifestação popular espanhola. Desta maneira, Lorca apropriou-se tanto da cultura popular espanhola quanto da cultura erudita como referências de arte para a sua produção de texto teatral em uma relação direta entre tradição e modernidade. O dramaturgo realizou um processo de cruzamento de informações entre estes ‘opostos complementares’ como uma ponte para a concretização de sua arte no panorama cultural espanhol do início do século XX.

Em virtude disso Lorca retomou o verso como referência de ritmo para construir todo o clima de suspense que desenhou o destino trágico de sua *Mariana Pineda*. Por isso, todas as cenas da peça possuem uma unidade de verso. Há momentos em que são utilizados versos de nove sílabas, em outros momentos são utilizados versos mais curtos, em outros momentos pode haver versos com até doze sílabas. Como o dramaturgo utilizou também a ‘justaposição’ de sílabas, há momentos em que há nove sílabas quando acredita-se haver dez sílabas, por exemplo. Deve-se considerar ainda que, por este trabalho não tratar de uma micro-análise da referida peça de Lorca, não serão utilizados termos técnicos e específicos a respeito da métrica tradicional do verso; ou seja, da poesia. Em comparação, o autor Edwards defendeu *Mariana Pineda* como uma obra escrita em verso com muitas

¹⁶⁵ LORCA, 2000: p. 10.

características da prosa, porém o referido autor não realizou nenhuma análise mais profunda sobre o trabalho de Lorca a respeito do verso¹⁶⁶.

No presente trabalho será analisada toda uma estrutura polimétrica que Lorca desenhou para trabalhar o verso na cena. Este foi explorado de acordo com as situações que o dramaturgo criou para sua peça. Isto é, o dramaturgo utilizou a variação da extensão métrica do verso para cada situação, onde há nove sílabas para os versos do Prólogo, como citado anteriormente; doze sílabas como na primeira fala Angustias na Cena I, da *Estampa Primera*¹⁶⁷:

“Borda y borda lentamente.
Yo lo he visto por el ojo de la llave.
Parecia el hilo rojo entre sus dedos.
una herida de cuchillo sobre el aire.”;

versos mais curtos ou mais longos como na Cena I, da *Estampa Segunda*¹⁶⁸:

“Clavela – No cuento más.
Niño – Cuéntanos otra cosa.
Clavela – ¡Me romperás el vestido!
Niña – Es muy malo.
Clavela – Tu madre lo compró.
Niño – ¡Clavela!
Clavela – ¡Niños!
Niña – El cuento aquel del príncipe gitano.
Niño – Los gitanos no fueron nunca príncipes.”;

e na Cena I, da *Estampa Tercera*¹⁶⁹:

“Novicia 1ª – ¿Qué hace?
Novicia 2ª – ¡Habla más bajito!
Está rezando.
Novicia 1ª – ¡Deja!
¡Qué blanca está, que blanca!

¹⁶⁶ EDWARDS, 1985: p. 84.

¹⁶⁷ H-Ttr, p. 693. “Borda e borda lentamente. / Eu vi pelo olho da fechadura. / Parecia um fio de sangue nos seus dedos. / uma ferida de faca no ar.”

¹⁶⁸ *Idem*, p. 729-31. “Clavela – Não conto mais. | Menino – Conta outra coisa. | Clavela – Vai rasgar o vestido! | Menina – É muito feio. | Clavela – Foi sua mãe quem comprou. | Menino – Clavela! | Clavela – Crianças! | Menina – Conta o do príncipe cigano. | Menino – Os gitanos nunca foram príncipes.”

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 770-1. “1ª Noviça – Que faz? | 2ª Noviça – Fale mais baixo! | 1ª Noviça – Deixe-a! / Está branca, muito branca. Sua cabeça reluz / na sombra do quarto. | 2ª Noviça – Sua cabeça reluz? / Não entendo nada. / É uma mulher boa, / a quem querem matar. Que disse? | 1ª Noviça – Queria olhar esse grande coração / ligeiro e bem de perto.”

características da prosa, porém o referido autor não realizou nenhuma análise mais profunda sobre o trabalho de Lorca a respeito do verso¹⁶⁶.

No presente trabalho será analisada toda uma estrutura polimétrica que Lorca desenhou para trabalhar o verso na cena. Este foi explorado de acordo com as situações que o dramaturgo criou para sua peça. Isto é, o dramaturgo utilizou a variação da extensão métrica do verso para cada situação, onde há nove sílabas para os versos do Prólogo, como citado anteriormente; doze sílabas como na primeira fala Angustias na Cena I, da *Estampa Primera*¹⁶⁷:

“Borda y borda lentamente.
Yo lo he visto por el ojo de la llave.
Parecia el hilo rojo entre sus dedos.
una herida de cuchillo sobre el aire.”;

versos mais curtos ou mais longos como na Cena I, da *Estampa Segunda*¹⁶⁸:

“Clavela – No cuento más.
Niño – Cuéntanos otra cosa.
Clavela – ¡Me romperás el vestido!
Niña – Es muy malo.
Clavela – Tu madre lo compró.
Niño – ¡Clavela!
Clavela – ¡Niños!
Niña – El cuento aquel del príncipe gitano.
Niño – Los gitanos no fueron nunca príncipes.”;

e na Cena I, da *Estampa Tercera*¹⁶⁹:

“Novicia 1ª – ¿Qué hace?
Novicia 2ª – ¡Habla más bajito!
Está rezando.
Novicia 1ª – ¡Deja!
¡Qué blanca está, que blanca!

¹⁶⁶ EDWARDS, 1985: p. 84.

¹⁶⁷ *H-Tlr*, p. 693. “Borda e borda lentamente. / Eu vi pelo olho da fechadura. / Parecia um fio de sangue nos seus dedos. / uma ferida de faca no ar.”

¹⁶⁸ *Idem*, p. 729-31. “Clavela – Não conto mais. | Menino – Conta outra coisa. | Clavela – Vai rasgar o vestido! | Menina – É muito feio. | Clavela – Foi sua mãe quem comprou. | Menino – Clavela! | Clavela – Crianças! | Menina – Conta o do príncipe cigano. | Menino – Os ciganos nunca foram príncipes.”

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 770-1. “1ª Noviciã – Que faz? | 2ª Noviciã – Fale mais baixo! | 1ª Noviciã – Deixe-a! / Está branca, muito branca. Sua cabeça reluz / na sombra do quarto. | 2ª Noviciã – Sua cabeça reluz? / Não entendo nada. / É uma mulher boa, / a quem querem matar. Que disse? | 1ª Noviciã – Queria olhar esse grande coração / ligeiro e bem de perto.”

Reluce su cabeza
 en la sombra del cuarto.
 Novicia 2ª –
 ¿Reluce su cabeza?
 Yo no comprendo nada.
 Es una mujer buena,
 y la quieren matar.
 ¿Tú qué dices?
 Novicia 1ª – Quisiera
 mirar su corazón
 largo rato y muy cerca.”;

o que permitiu a criação de um outro ritmo para a cena começando pela unidade métrica constante do romance popular.

Desta forma, é perceptível uma maior marcação rítmica em um texto em verso, porque esse texto possui uma marcação para o som e o tempo, por meio da qual o primeiro está vinculado à rima soante, e o segundo a alternância entre sílabas fortes e fracas. Lorca usou essa equivalência como um destaque para proporcionar no espectador um exercício de relação entre palavras de sons aproximados. Isso permitiu ao espectador uma maior integração com a obra para completar a imagem de *Mariana Pineda* que o dramaturgo organizou como estratégia a partir do seu próprio processo criativo.

A equivalência sonora pode ser observada nos momentos em que Lorca escreveu um verso que encerra o ritmo na frase anterior, mas que o seu conteúdo será encerrado na frase posterior; pois o verso engloba o conteúdo e a forma apresentados, o que promoverá as unidades correspondentes nas imagens trabalhadas no cenário e no figurino da peça – como as influências da pintura surrealista e simbolista na estética lorqueana. Diante disso há um controle maior dos limites de terminação das frases.

Como na Cena VI, da *Estampa Primera*¹⁷⁰:

“Clavela – ¡Ay, doña Mariana, qué malita está!

¹⁷⁰ H-*Tr*, p. 716. “Clavela – Ai, dona Mariana, quão abatida está! / Desde que tocaram suas preciosas mãos / na bandeira dos liberais / as cores das flores de granado / desapareceram de sua face. | Mariana – Abre, e respeite e ame o que estou bordando. | Clavela – Deus dirá: as coisas mudam com o tempo. / Deus dirá: Paciência!”

Desde que usted puso sus preciosas manos
 en esa bandera de los liberales,
 aquellos colores de flor de granado
 desaparecieron de su cara.
 Mariana – Abre,
 y respeta y ama loques estoy bordando.
 Clavela – Dios dirá: los tiempos cambian con el tiempo.
 Dios dirá: ¡Paciencia!”.

Seguindo o recurso da variação métrica tradicional, Lorca usou também o verso compartilhado, a rima alternada e a rima soante para enfatizar a estrutura poética diferenciada em *Mariana Pineda*. Isto é, o verso compartilhado é a distribuição de um número total de sílabas de um verso entre dois ou mais personagens – como verifica-se pela formatação das citações, aqui preservada; a rima alternada e a rima soante é a combinação alternada das vogais no final de cada verso, para criar outra referência sonora e rítmica dentro da proposta de variação da métrica – um desdobramento da variação.

No verso compartilhado, Lorca distribuiu a unidade da medida métrica tradicional do verso entre dois ou mais personagens. Conseqüentemente, toda essa variação proposta por Lorca imprimiu um ritmo peculiar ao desempenho dos atores em cena. Ou seja, a utilização do verso, com vários arranjos métricos, serviu como movimento controlador do ritmo da cena e como referência dos momentos de maior e de menor tensão da cena dramática. Além de evidenciar e confirmar uma técnica de controle do esquema rítmico sobre espetáculo – por parte do diretor –, conforme a elaboração estratégica de Lorca.

O verso compartilhado pode ser verificado já na Cena I, da *Estampa Primera*¹⁷¹:

“Clavela – ¡Tengo un miedo!
 Angustias – ¡No me digas!
 Clavela – ¿Se sabrá?
 Angustias – Desde luego, por Granada no se sabe.”;

¹⁷¹ H-*Tr*, p. 693. “Clavela – Tenho medo! | Angustias – Não me diga! | Clavela – Alguém sabe? | Angustias – Em toda Granada ainda não se sabe.”

a mesma técnica também pode ser observada (por meio do seguinte diálogo) na Cena II, da *Estampa Primera*¹⁷²:

“Clavela – ¡Marchito!
Lucía – ¡Amparo!
Amparo – ¡Paciencia!
 ¡Pero Clavel que no huele,
 se corta de la maceta!”;

na Cena VIII, da *Estampa Segunda*¹⁷³:

“Mariana – ¡Cómo llueve!
3º Conspirador – ¡Don Pedro está apenado!
4º Conspirador – ¡Como todos nosotros!
Pedro – ¡Es verdad!
 Y tenemos razones para estarlo.”;

e na Cena II, da *Estampa Tercera*¹⁷⁴:

“Mariana – ¡Hermana!
Carmen – ¿Qué desea?
Mariana – ¡Nada!
Carmen – ¡Decídlo, señora!
Mariana – Pensaba...
Carmen – ¿Qué?
Mariana – Si pudiera
 quedarme aquí, en el Beatario,
 para siempre.”.

O verso foi explorado por Lorca como um esquema formal; isto é, o verso já apresentava marcas rítmicas e distribuição de palavras que deveriam ser trabalhadas pelos atores. O verso também exerceu uma influência decisiva no esquema de interpretação dos atores que, por sua vez, ficou vinculado ao primeiro de modo a completar o estilo de encenação proposto por Lorca. Portanto, a forma de trabalhar o verso trouxe, de antemão,

¹⁷² H-*Tr*, p. 695-6. “Clavela – Ligeiro! | Lucía – Amparo! | Amparo – Paciência! / Porém cravo que não cheira / se poda na floreira.”

¹⁷³ *Idem*, p. 756. “Mariana – Como chove? | 3º Conspirador – D. Pedro está sofrendo! | 4º Conspirador – Como todos nós! | Pedro – É verdade! / E temos motivos para estar.”

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 774. “Mariana – Irmã! | Carmen – Que deseja? | Mariana – Nada! | Carmen – Diga, senhora! | Mariana – Pensava... | Carmen – Que? | Mariana – Se pudesse / ficar aqui, no Convento, / para sempre.”

um estilo de dizer o texto e de trabalhar os ritmos e as entoações por meio do desempenho dos atores.

Esta técnica foi utilizada por Lorca como um componente gerador de uma expectativa a respeito do porvir; isto é, sobre o que será completado no momento seguinte, sobre o que deverá ser trabalhado por meio da interpretação do ator para que haja eficácia na transmissão do conteúdo no desempenho da cena performada. E, ainda, o dramaturgo desenvolveu tal técnica para num primeiro momento gerar esse tipo de expectativa e, num segundo momento, manipular esta mesma expectativa criada no espectador diante da cena apresentada – o que corresponde aos planos de percepção criados para o entendimento da peça.

A rima alternada e a rima soante foram trabalhadas pelo dramaturgo no esquema métrico do verso de acordo com o personagem e a situação que o envolvia. De tal modo, confirmou-se a amplitude e a aplicabilidade das possibilidades de variação do verso tradicional como a parte principal dentre todas as etapas da criação do texto à da encenação. Lorca rimou apenas as vogais no final de cada verso nas partes do texto em que manteve a rima, como o exemplo da Cena IV, da *Estampa Primera*¹⁷⁵:

“Amparo – En la corrida más grande
que se vió en Ronda la vieja.
Cinco toros de azabache, ,
con divisa verde y negra.
Yo pensaba siempre en tí;
yo pensaba: si estuviera
connmigo mi triste amiga,
mi Marianita Pineda.
[...]”.

Esse esquema de rima alternada e rima soante foi estruturado por Lorca para ressignificar o processo sonoro e para descaracterizar a rigidez da poesia no processo de

¹⁷⁵ H-*Tr*, p. 702-3. “Amparo – Na corrida mais importante / que já se viu em Ronda velha. / Cinco touros com enfeite, / Com listra verde e preta. / Eu pensava sempre em ti; / eu pensava: se estivesse / comigo minha triste amiga, / Minha Marianinha Pineda. / [...]”

flexibilização do verso tradicional. O dramaturgo criou, então, uma poesia ressignificada com efeitos trágicos, que foi inserida no corpo do seu texto dramático como base estrutural. Por isso a denominação ‘drama poético’.

Essa técnica pode fazer o espectador acreditar que houve uma troca da forma do verso pela forma da prosa no diálogo, quando a alteração que ocorreu foi somente em relação à rima e à quantidade de sílabas do verso. Uma evidência dessa situação pode ser verificada, de modo predominante, na *Estampa Tercera* onde praticamente todas as cenas têm um outro ritmo diferente das cenas das *estampas* anteriores e onde há uma intensificação da manipulação da expectativa do público em relação aos acontecimentos desenvolvidos na cena. A rima soante foi utilizada para ressignificar a estrutura tradicional do verso, como som, harmonia, etc. A rima é também um processo semântico que gera a metáfora e a imagem verbal, que foram muito trabalhadas por Lorca.

A ausência da rima também foi utilizada por Lorca como uma técnica para promover um outro tipo de ação na cena em determinados momentos da performance do texto. Essa outra ação contribuiu para diversificar o tempo das cenas, porque o dramaturgo criou vários tipos de ação e vários esquemas métricos para construir todo o ritmo da peça, o que gerou vários tipos de tensões dramáticas, conseqüentemente. Desta forma, o dramaturgo conseguiu criar uma outra dinâmica para a cena teatral por meio da organização da flexibilidade métrica sem deixar de usar o próprio verso tradicional como ponto de partida para sua criação, como já citado anteriormente (Cena VIII da *Estampa Tercera*).

O que Lorca criou como efeito de cena foi a produção de duas dinâmicas diferentes de ação. Uma dinâmica de ação parte da rima e de suas variações, a outra parte da ausência de rima e da reestruturação e ressignificação da poesia. O que não quer dizer

que ambas sejam dinâmicas opostas, mas complementares porque a configuração métrica não é constante – com exceção do romance popular de Mariana Pineda que inicia e finaliza a peça –, e o esquema métrico é um esquema rítmico que tem na contagem das sílabas a chave de acesso para uma espécie de ‘gráfico’ da dinâmica da cena.

Toda a estrutura de variação da métrica elaborada por Lorca contribuiu para fixar o estilo de disposição do conteúdo de modo que as finalizações de cada verso tivessem uma relação direta com a equivalência sonora. Conseqüentemente, essa estrutura gerou um ritmo de tensões diferenciadas dentro da cena; isto é, da cena para a *Estampa*, da *Estampa* para a peça como um todo. E, de acordo com a movimentação e com a inter-relação dos personagens presentes ou ausentes na cena, o ritmo das tensões adquiriu um desenho específico. Assim, Lorca trouxe ao movimento teatral um outro estilo montado de forma e de conteúdo por meio do qual o dramaturgo fundamentou na tradição do verso as referências para elaborar uma outra forma de encenação e de trabalho com o texto.

O dramaturgo iniciou um processo de ruptura com a forma rígida do verso – com a forma de iniciar, desenvolver e finalizar o poema de uma maneira constante – a partir da sua releitura, o que resultou na criação de um esquema rítmico de diferentes sílabas do verso rimado em determinados momentos. Como verifica-se na Cena VII, da *Estampa Primeira*¹⁷⁶:

“Mariana – Pero mi vida está fuera,
por el aire, por la mar,
por donde yo no quisiera.
Fernando – ¡Dichosa la sangre mía
si puede calmar tu pena!
Mariana – No; tu sangre aumentaría
el grosor de mi cadena.
¡Confío en tu corazón!
¡Qué silencio el de Granada!
Fija, detrás del balcón,

¹⁷⁶ H-*Ttr*, p. 719-20. “Mariana – Minha vida está fora, / pelo ar, pelo mar, / por onde eu não quero. | Fernando – Maldita existência minha / se pudesse acalmar sua sina! | Mariana – Não, sua vida aumentaria / as grades da cadeia. / Confio em seu coração! / Que silêncio em Granada! / Olhe, atrás do balcão, / estou sendo vigiada.”

hay puesta en mí una mirada.”.

E sem a rima em outros, como na Cena VIII, da *Estampa Tercera*¹⁷⁷:

“Mariana – ¡Pedro! ¿Dónde está Pedro?
¡Dejadlo entrar, por Dios!
¡Está abajo, en la puerta?
¡Tiene que estar! ¡Qué suba!
Tú viniste con él,
¿verdad? Tu eres muy Bueno.
El vendrá muy cansado, pero entrará en seguida.
Fernando – Vengo sólo, Mariana. ¿Qué sé yo de don Pedro?
Mariana – ¡Todos deben saber, pero ninguno sabe!
Entonces, ¿cuando viene par salvar mi vida?
¿Cuando viene a morir, si la muerte me acecha?
¿Vendrá? Dime, Fernando. ¡Aún es hora!
Fernando – Don Pedro
no vendrá, porque nunca te quiso, Marianita.
Ya estará en Inglaterra, con otros liberales.
Te abandonaron todos tus antiguos amigos.
Solamente mi joven corazón te acompaña.
¡Mariana! ¡Aprende y mira cómo te estoy queriendo!”.

E isso foi acentuado pelo dramaturgo ao colocar um romance popular já citado – de esquema rítmico constante –, para iniciar e finalizar sua peça.

A flexibilização da medida da métrica em versos compartilhados, como exemplificado anteriormente, foi uma das formas encontradas por Lorca para iniciar um processo de ruptura com essa rigidez. Isto é, Lorca distribuiu o esquema métrico entre diferentes interlocutores junto com a utilização do verso separadamente por personagem (a *sticomithia*). Alterando o esquema rítmico do verso, conseqüentemente, Lorca estava alterando também o modo de expressão oral e de interpretação do ator. Desta forma, o dramaturgo deu um ritmo próprio para cada cena, apesar de manter um vínculo com o

¹⁷⁷ H-Tr, p. 794-5. “Mariana – Pedro! Onde está Pedro? / Deixe-o entrar, por Deus! / Está lá embaixo, à porta! / Tem que estar! Que suba! / Veio com ele, / verdade? Você é bondoso. / Ele virá muito cansado, mas entrará em seguida. | Fernando – Vim sozinho, Mariana. O que sei de Pedro? / Mariana – Todos deveriam saber, porém ninguém sabe! / Então, quando vem me salvar a vida? / Quando vem morrer, se a morte me espreita? / Virá? Diz, Fernando. Ainda é tempo! | Fernando – Dom Pedro / Não vem, porque nunca te quis, Marianinha. / Já está na Inglaterra, com outros liberais. / Todos seus antigos amigos te abandonaram. / Apenas meu coração jovem te acompanha. / Mariana! Aprende e olha como te quero!”

esquema métrico tradicional, mas que lhe permitiu criar uma outra abordagem para a cena desempenhada em verso.

Essa outra abordagem imprimiu uma maior agilidade na performance; isto é, a contracenação adquiriu intervalos mais curtos nas trocas entre os personagens, promoveu momentos de maior ou menor tensão entre os personagens dentro ou fora de cena – como os momentos que *Mariana* ou Dom Pedro estão fora de cena, mas são o motivo do encontro e da conversação dos personagens que estão em cena –, além de ter ampliado uma tensão entre momento real e momento poético do desempenho da cena. O efeito que Lorca conseguiu realizar nessa peça criou um vínculo de tempo entre passado e presente, onde a *Mariana Pineda* ficcional e a Mariana Pineda histórica foram confundidas como uma única figura real.

O processo de ressignificação criado por Lorca dizia respeito ao esquema métrico do verso dentro do seu drama poético, como o exemplo da Cena VIII, da *Estampa Tercera*, citado anteriormente. Uma vez alterada a unidade métrica e a ausência de rima tradicional fez-se pensar que o dramaturgo escreveu parte do texto em prosa, quando explorou a metáfora a partir dos procedimentos básicos criados especificamente para essa peça. Essa forma de trabalhar o verso e a rima proporcionou um aprofundamento da flexibilização do esquema métrico tradicional do verso – e aí fixou-se a ressignificação, pois, para Lorca, *Mariana Pineda* era um poema cuja estrutura tradicional foi reorganizada. Embora tivesse promovido um equívoco na forma de percepção e recepção e no entendimento da peça por parte de alguns.

Portanto, para dominar e realizar um drama poético o dramaturgo precisou dominar a variação rítmica sobre o verso. A cena assim o exigiu e impôs-se em relação ao verso. Entretanto, esse processo de ressignificação do verso tradicional foi concluído em

peças posteriores, como *A Casa de Bernarda Alba*, *Bodas de Sangue* e *Yerma*. Em *Mariana Pineda* Lorca elaborou um processo flexibilização do esquema métrico e de tensão entre cena e verso. No drama poético de Lorca o verso impõe-se em relação ao intérprete e a cena impõe-se em relação ao verso, o que completa o jogo de tensões entre verso e cena desenhado pelo dramaturgo para o seu estilo de dramaturgia e dentro de um esquema de desdobramento da perspectiva do próprio verso. Assim o efeito sonoro ficou vinculado à produção de som e ao desempenho do ator na cena.

O processo de flexibilização para cena teatral foi iniciado por Lorca a partir de *Mariana Pineda*, que pode ser considerada um laboratório em relação as suas outras peças teatrais, montadas por diferentes companhias, e ao seu trabalho como diretor de cena, junto ao grupo de atores-estudantes universitários, da empresa *La Barraca* – assunto que será abordado no capítulo seguinte. A referida peça possui um desenho da dinâmica rítmica e da flexibilidade métrica do verso. Esta dinâmica está diretamente associada à flexibilidade do verso que encurta ou alonga, de acordo com a disposição realizada pelo dramaturgo, e que evidencia também os momentos em que pode haver repetição dos procedimentos criados para a utilização o verso tradicional e suas variações. Isso quer dizer que a extensão, das coisas que são apresentadas em cena, muda como um indicador de duração de tempo. Esse indicador promove uma interferência direta quanto à presença ou ausência de personagens em cena, o que também justifica a seqüência de tensões e de acontecimentos da peça. Pois, esta já começa com um nível alto de tensão dramática, com o romance popular que anuncia o destino irreversível de *Mariana Pineda*, e essa mesma tensão é intensificada ou atenuada pela dinâmica de ação em toda sua trajetória. Além disso, a tensão dramática é uma técnica de manipulação de expectativas da audiência, de diversificação do universo representado e de ampliação das perspectivas.

Conforme havia o crescimento da tensão, a cena ficava enriquecida, a peça adquiria diferentes aspectos de percepção dentro de um exercício de dramaturgia organizado a partir de procedimentos básicos criados por Lorca em seu processo criativo. E, para finalizar essa seção é importante lembrar que os referidos procedimentos básicos, aplicados à macroestrutura da peça *Mariana Pineda*, são: 1) intensificação do sentimento trágico da vida no jogo distanciamento crítico X empatia; 2) diversificação do jogo de tensão dramática; 3) variação da extensão métrica do verso; 4) distribuição da rima alternada e da rima soante; 5) equivalência sonora; 6) manipulação da sensação de deslocamento do tempo e do espaço; 7) inserção da releitura sobre determinadas características da cultura popular espanhola no texto dramático e poético; 8) exploração das imagens verbais na construção narrativa; 9) organização e distribuição dos planos de percepção.

Os planos de percepção em *Mariana Pineda*

A pluralidade de Marianas apontada pelos críticos e abertamente reconhecida por Lorca, tinha uma ligação direta com a variação da métrica tradicional do verso na criação do texto¹⁷⁸. Seguindo esta variação métrica e a disposição da rima, Lorca criou as nuances dessa pluralidade na personalidade de sua heroína; embora o dramaturgo tivesse escolhido uma característica específica dessa pluralidade (Mariana amante / apaixonada) como ponto de partida para firmar o estilo de presença feminina que queria ver representada em sua *Mariana Pineda*. Esse tipo de suporte foi necessário para direcionar o estilo de

¹⁷⁸ GP-PEyd, p. 361.

interpretação e para destacar as nuances da personalidade da mulher Mariana criada por Lorca. Como o dramaturgo tinha planejado o drama de forma que o público completaria a obra por meio da imaginação, assim os críticos também puderam entrever as diferentes Marianas de Lorca.

A relevância dessa pluralidade foi justificada pela decisão de Lorca em fugir das limitações impostas pela censura. Pois o dramaturgo tinha duas forças opostas para enfrentar, uma era a perseguição dos censores, a outra era o desafio que sua obra naturalmente impunha a qualquer companhia teatral que quisesse montá-la. Em relação aos censores, Lorca desenhou uma situação entre os personagens onde a sensação de deslocamento do tempo também foi utilizado como uma técnica cênica, não para desviar a atenção dos censores da suposta crítica ao regime de Primo de Rivera, mas para desconectar o tema da luta pelo amor e pela liberdade das possíveis referências da supracitada ditadura da época de Mariana Pineda Muñoz. Pois, de fato, a criação da obra não dizia respeito a uma reprodução épica¹⁷⁹.

Assim, Lorca introduziu essa técnica na sua estratégia de distribuição da ação na cena e de anulação de uma seqüência cronológica dos acontecimentos reais, nos quais inspirou-se, para firmar a estrutura lógica do seu drama poético. Esse outro tipo de estrutura lógica também promoveu um distanciamento e um estranhamento no modo de percepção e recepção por parte do espectador em relação à obra, assunto que será explorado mais adiante.

Uma evidência disso pode ser verificada no Prólogo. Pois, a peça é iniciada com o romance popular que anuncia a morte da heroína lorqueana. Há, então, uma antecipação da informação da morte de Mariana como se o fato já tivesse sido consumado. Além disso,

¹⁷⁹ GP-PEyd, p. 359.

nas Cenas I e II da *Estampa Primera*, a heroína está ausente, e só aparece a partir da Cena III da *Estampa Primera*. A sensação de deslocamento temporal em *Mariana Pineda* é o ponto de partida para o movimento circular desenhado por Lorca, traduzido no primeiro momento pelo romance popular, e que proporciona a retomada do tema da morte de Mariana no decorrer da peça até que esse fato seja consumado. Desta forma, a imagem da morte da heroína lorqueana é consolidada como a imagem central da peça.

A sensação de deslocamento temporal também está presente na seqüência que Lorca dispôs a respeito da morte de Torrijos, general espanhol envolvido com o movimento liberalista¹⁸⁰. Na peça Torrijos foi assassinado em emboscada numa praia em Málaga, conforme narração na Cena VIII, da *Estampa Segunda*, antes da prisão e da execução de Mariana, notícia que intensifica a idéia do cerco de perseguição aos conspiradores¹⁸¹. Mas, de acordo com dados históricos, Torrijos foi executado alguns meses após o enforcamento da figura histórica Mariana Pineda Muñoz.

Lorca aproveitou-se da censura para elaborar outros paradigmas cênicos, criar outras propostas para utilização do texto na cena moderna e explorar outras possibilidades de desempenho do ator em cena. Dentro dessa estrutura do processo criativo, Lorca também explorou as imagens da peça como um dos procedimentos básicos para a encenação.

A imagem não era somente uma representação visual do que os personagens tratavam em cena, mas uma conexão com os dois planos de percepção criados pelo dramaturgo. Por ser *Mariana Pineda* uma peça extremamente visual, a imagem estava intrinsecamente ligada à percepção e à imaginação do espectador a partir do que este conseguisse apreender no momento da performance cênica. Conseqüentemente, o

¹⁸⁰ José María de Torrijos y Uriarte (1791-1831).

¹⁸¹ GP-PEyd, p. 362.

dramaturgo estabelecia que tanto a imagem quanto os planos de percepção também eram procedimentos básicos na criação da metáfora e da imagem verbal. Pode-se afirmar, então, que o dramaturgo criou uma dramaturgia visual; pois, Lorca construiu o imaginário da peça a partir de duas formas diferentes de trabalhar a imagem: a primeira é a imagem imediatamente dada pela cenografia, figurinos, objetos de cena e iluminação; a segunda é a imagem verbal dada por meio das palavras que performadas em cena.

Para tanto, Lorca montou um sistema de imagens para demarcar os espaços físicos da peça que começou na rua, fora dos limites da casa de Mariana, em um espaço absolutamente público, onde as pessoas poderiam usufruir a liberdade de ir e vir, pelo menos *a priori*. E, a partir daí, o dramaturgo estabeleceu uma relação entre os espaços que, tanto no espaço público quanto no espaço privado, o controle sobre o comportamento da população estava sempre nas mãos dos representantes legais do Estado. De tal modo, o espaço público apropriou-se do espaço privado gradativamente na peça.

O Prólogo é situado na perspectiva da praça de Bibarrambla com o arco árabe de las Cucharas, onde o coro de meninas canta o romance popular que anuncia o destino dramático de Mariana. Há nesse espaço cênico, conforme rubrica do dramaturgo, a predominância de um enquadramento amarelo desenhado pela iluminação que permite a criação da imagem de uma fotografia antiga com volumes tridimensionais em contraponto com um fundo de paredes negras. Uma casa, que destaca-se das demais na perspectiva da cena, tem sua fachada pintada com figuras marinhas e guirlandas de frutas – esta é a casa de *Mariana Pineda*, mas será revelada como tal apenas na Cena V, da *Estampa Primera* pelo personagem Fernando – e é a única casa com esse tipo de padrão visual. O enquadramento desenhado privilegia a referência de um tempo vivenciado pelos personagens num passado remoto e, ainda, promove um distanciamento em relação ao

tempo presente¹⁸². A idéia de distanciamento ganha um reforço com a presença de uma das meninas que veste-se à moda de 1850, segundo informação descrita em rubrica do dramaturgo, e que somente entra em cena para finalizar o Prólogo. O tempo em que a cena transcorre é indicado pela iluminação que simboliza uma luz de luar. Desta forma, Lorca inicia a obra com um clima noturno e de mistério bastante acentuados.

Ao finalizar o Prólogo e as demais *Estampas* o dramaturgo impôs, conforme rubrica, um movimento de fechar e de abrir a cortina do teatro. Isto é, Lorca criou um processo de ruptura imediata, visual e auditiva, com a seqüência de cenas que acabava de ser representada, que estava além da simples ligação com movimento do tempo cronológico distribuído na peça. O dramaturgo, assim, firmou uma técnica para distanciar fisicamente o espectador daquelas informações transmitidas pela seqüência de cenas anterior e para preparar esse mesmo espectador para receber uma nova gama de informações por meio da seqüência de cenas da *estampa* seguinte. Portanto, o único vínculo que o espectador poderia explorar seria a ligação das imagens armazenadas em sua memória com as imagens que viessem a ser representadas estabelecendo, desta forma, uma relação de co-criação com o dramaturgo¹⁸³.

Toda *Estampa Primera* acontece dentro da casa de Mariana, que recebe a visita de amigos. O assunto da conspiração é introduzido nessa *Estampa* pelos próprios personagens; ou seja, diante da ausência do coro de crianças, os personagens transmitirão as informações por meio da inter-relação ausência-presença. O ambiente descrito na rubrica é um cômodo que parece ser um ambiente secundário da casa, como uma ante-sala, com sacadas pintadas de escuro. Sobre uma mesa há uma fruteira com alguns marmelos, o mesmo tipo de frutas artificiais coladas no teto, e há grandes ramos de rosas de seda sobre uma cômoda. Pode-se

¹⁸² ROUBINE, 1998: p. 66-7.

¹⁸³ *Idem*, p. 38-9.

considerar que a representação da acidez da fruta junto com a artificialidade das rosas tem uma relação direta com o tema da conspiração, pois, ambas estão presentes na cena em que fala-se pela primeira vez da bandeira, dos conspiradores e do envolvimento de Mariana no processo de luta pela liberdade. Essa ‘acidez’ pode fortalecer a idéia, que a peça possui, de abordar um tema de difícil grau de aceitação pela sociedade; já a flor artificial pode fortalecer a idéia de superficialidade dos laços de confiança e de amizade por parte dos conspiradores a respeito da heroína.

A Cena I é, então, iniciada com uma referência de tempo que reproduz uma tarde de outono, por meio do desenho da iluminação. Essa nova referência rompe com qualquer possibilidade de vínculo com o tempo cronológico imediato da ambientação de tempo representada no Prólogo. Desta forma, não há seqüência cronológica de tempo no início da peça, porque há um salto na transição da noite para tarde de outono e é independente do possível intervalo dos dias, que poderia ser representado pelo fechar das cortinas ao final do Prólogo e pelo abrir das cortinas no início da *Estampa Primera*.

No decorrer dessa *Estampa* o tempo mudará somente na Cena V, que faz a transição da luz de tarde para os últimos raios de sol e, conseqüentemente, para o anoitecer já do meio para o final da cena. Nesse momento Mariana e o amigo Fernando conversam sobre a fuga de Pedro – conspirador que a heroína ajudou a escapar do cárcere –, o que denota uma ligação estreita entre a utilização de uma técnica cênica para sugerir os futuros dias sombrios que a heroína enfrentaria por causa do seu envolvimento com os conspiradores e especificamente com o fugitivo da justiça. Novamente, na Cena VII, a iluminação tem uma presença física fundamental, pois, no momento que Fernando lê a carta de Pedro à Mariana o ambiente banhado com tons ametista e topázio das velas treme

de acordo com os movimentos das chamas, o que sugere a intensificação gradual do envolvimento de Mariana com o fugitivo e do inevitável risco de morte ao qual entrega-se.

A *Estampa Segunda* acontece na sala principal da casa de Mariana mantendo, assim, uma seqüência de movimentação dos personagens em que estes referem-se constantemente ao movimento da rua, ao que passa-se em outros lugares como a prisão, por exemplo, e onde Mariana recebe os conspiradores pela primeira e derradeira vez. Os tons da iluminação mudam para os tons de cinza, branco e marfim explorando a Cena I como uma outra antiga fotografia. É um cômodo que dispõe uma porta ao centro / fundo da cena e de mais portas laterais, cujas cortinas são de cor cinza. As rosas de seda também compõem a cena, que possui no seu centro um piano de cauda.

Essas flores artificiais ilustram as atitudes e os discursos aparentemente leais dos conspiradores dentro da própria casa da heroína, como ocorre nas Cenas V, VI, VII, porém, revelam-se de outro modo na Cena VIII. A iluminação marca noite firme que acentua o clima de mistério e de suspense sobre o destino de Mariana. Pois, há uma mistura de ingenuidade, ironia, sofrimento e morte, da heroína, retratados no romance compartilhado entre Clavela e os filhos de Mariana. Isso vem reforçar a trajetória irreversível que a heroína percorrerá e já anuncia uma possibilidade de separação dos destinos de Mariana e Pedro.

No transcorrer dessa *Estampa* a técnica cênica utilizada como marcador da passagem do tempo será o relógio, que substitui a gradação da iluminação da *Estampa* anterior. O relógio também terá a função de marcar a chegada dos conspiradores em casa de Mariana, conforme rubricas nas Cenas VI, VII, e depois a chegada de Pedrosa, na Cena IX. No que diz respeito à encenação, a utilização do referido elemento de cena pode marcar também a densidade que o tempo adquire na cena interna (interior da casa de

Mariana) de acordo com a intensificação da atmosfera de opressão que dá a sensação de asfixia. Portanto, houve uma mudança na forma de controle sobre o tempo entre os personagens, pois, na *Estampa Primera* a mudança dá-se de modo amplamente visual e na *Estampa Segunda* de modo verbal em referência ao objeto de cena, que também funciona como outra referência sonora com influência direta sobre a relação com o tempo e com o ritmo do espetáculo.

A *Estampa Tercera* acontece no Convento de Santa Maria Egipcíaca, de Granada, onde Mariana está encarcerada. Aqui todas as conversações entre Mariana e as religiosas enclausuradas são a respeito do que passa-se fora do convento. Por meio dessas conversações estabelece-se o contato de Mariana com o mundo exterior, bem como por meio das conversações da heroína com o jardineiro e os momentos que esta tem acesso ao pátio do convento. Assim, dentre as informações trazidas pelo jardineiro e por Sor Carmen, Mariana fica sabendo que foi abandonada à própria sorte pelos conspiradores, que fugiram para além das fronteiras espanholas.

A *Escena Última* passa-se no Convento. Ao final a heroína sai de cena para dar lugar ao coro de crianças, que canta novamente os quatro primeiros versos do romance popular cantado no Prólogo. A luz tem uma mudança gradual para o que o dramaturgo chamou de uma estranhíssima grande luz de crepúsculo granadino, onde os tons de rosa e verde estão direcionados para os ciprestes e arcos do pátio do convento e o tom de luz laranja será intensificado gradativamente até atingir o seu grau máximo no desfecho da cena. Enquanto Mariana sai lentamente uma luz denominada por Lorca como delirante invade a cena. A iluminação desse quadro cênico produz outra fotografia.

O recurso da iluminação, para momentos de aurora ou início de tarde, não foi explorado na peça em momento algum pelo dramaturgo. Essa opção estética evidencia a

criação de um tipo de imagem que valoriza a tensão dramática, além de promover uma referência ao passado, pelos tons que remetem às fotografias antigas. Há uma relação direta da marcação do tempo, por meio da iluminação e da presença do relógio, com a vida de Mariana, pois, a forma como esses elementos cênicos foram utilizados denota sempre um esvair-se da própria vida da heroína, e denota também uma corrida contra o tempo na tentativa de reverter o destino inexorável a favor de Mariana numa ‘batalha’ perdida após uma toda uma ‘luta solitária’.

Esses espaços inter-relacionam-se sempre por meio de referências dadas pelos personagens que aparecem na cena. Alguns lugares referenciados são trazidos até os personagens e, em outros momentos, determinado personagem é levado a determinado lugar referenciado no discurso, como a participação de Mariana na conspiração e a bandeira bordada por ela. Apesar do assunto ser abordado, dentro da casa de Mariana, a referência em relação ao espaço é que em toda Granada ninguém pode saber do envolvimento da heroína na conspiração (Cena I, *Estampa Primera*). Desta forma, os interlocutores trazem toda uma cidade para dentro dos limites de uma sala de uma casa burguesa. Assim, também acontece com a corrida de touros de “Ronda la vieja” (Cena IV, *Estampa Primera*). Isso gerou uma mobilidade para o espaço, pois, a sala nunca é apenas a sala, nem a rua nunca é somente a rua, ou mesmo o convento que foi transmutado em cárcere ao acolher Mariana.

Seguindo esse ritmo de desdobramento do espaço na cena há, também, um outro tipo de deslocamento que diversifica o ritmo da peça. O outro deslocamento em questão é o dos personagens entre os espaços representado e referenciado, no jogo de tensões presença X ausência que redimensiona o ritmo da tensão dramática criada por Lorca em *Mariana Pineda*. Em ligação direta com o espaço representado e o referenciado, a presença

ou a ausência de determinado personagem acarretará uma importância e um significado diferente à cena. É como se o mesmo personagem, ocupasse dois espaços físicos diferentes ao mesmo tempo, ainda que por meio de uma imagem verbal firmada pelo discurso. Como o romance popular, a ‘sombra’ do Juiz Pedrosa em constante ronda à casa de Mariana (Cena VII, *Estampa Primera*; Cena V e VII, *Estampa Segunda*), a angústia de Mariana por Pedro (Cena VI, *Estampa Primera*; Cena III, IV, V e VIII, *Estampa Tercera*). Nesses casos, os personagens fazem-se presentes pela sua ausência enfatizada no discurso dos personagens da cena.

Os assuntos são abordados pelos personagens de forma velada, como a existência de uma carta de Dom Pedro para Mariana (Cena III, *Estampa Primera*), a bandeira bordada pela heroína (Cena I, *Estampa Primera*), a fuga de Dom Pedro (Cena V, *Estampa Primera*). A própria presença de Mariana é introduzida na peça por algumas personagens femininas (do Prólogo até a Cena II da *Estampa Primera*), e novamente no final da peça (*Escena Última*) em momentos que a heroína está ausente.

Esse esquema de velamento X desvelamento é usado pelo dramaturgo para acentuar a sensação dos personagens de estar sob a vigilância constante de um observador invisível, o qual não sabe-se onde está, nem para onde vai, mas que faz-se representar pelo personagem o Juiz Pedrosa e seus subordinados – como representantes legais do Estado. Isto é, mesmo dentro de casa o regime ditatorial que em vigência observa muito de perto os passos de Mariana. Pelo discurso dos personagens o Estado marca presença constante dentro do espaço visualmente representado na cena, como o interior da casa de Mariana e do convento, locais reservados para o recolhimento e privacidade dos que os habitam.

Essa ocupação, e até mesmo a invasão do espaço público no espaço privado tira dos personagens o seu direito natural de usufruir a sua intimidade. O excesso de presença

do poder público na vida particular impõe ao cidadão uma subordinação absoluta a um poder político que tolhe, indiscriminadamente, a liberdade de simplesmente ser de todos os que vivem dentro de suas fronteiras, estejam dentro de suas casas ou não. As imagens imediatas estruturadas por Lorca – ou seja, as imagens visualmente representadas –, permitem esse tipo de percepção e de interpretação a respeito dessa dinâmica do espaço. Desta forma, constitui-se estrategicamente o primeiro plano de percepção criado pelo dramaturgo a respeito da peça.

Quando os personagens estão localizados em um ambiente diretamente representado visualmente, mas referem-se a outro lugar – fora desse espaço delimitado da cena –, este outro lugar adquire uma dimensão que transpõe o espaço físico ocupado pelos personagens, como na Cena V da *Estampa Primera* (que passa-se no interior da casa da heroína), quando Mariana narra que ao retornar da igreja à sua casa foi seguida por Pedrosa bem de perto. O trote do cavalo na rua (Cena VI, *Estampa Primera*), o barulho da chuva e do vento e a sensação de clima frio (Cena VII, VIII e IX, *Estampa Segunda*) são outros tipos de imagens referenciadas que compõem a peça acrescentando à imagem do espaço referenciado a idéia de um som específico.

Por isso, Lorca distribuiu as imagens verbais nessa obra de modo a revelar mais informações do seu pensamento sobre sua heroína e sobre seu estilo de fazer dramaturgia, bem como constitui um outro jogo de criação de imagens que está além da metáfora – é uma outra instância de imagens referenciadas¹⁸⁴. Pois, o dramaturgo não estruturou o seu sistema de imagens para esconder informações, nem enganar ou desviar a atenção da censura ou do público. Em *Mariana Pineda*, as imagens criadas pelas imagens verbais organizam um universo de desconstrução e de reconstrução do significado baseado na

¹⁸⁴ Imagens verbais: ver Apresentação, p. 6.

qualidade das imagens produzidas por meio da palavra dita em vínculo direto com o ritmo do espetáculo.

Além do ritmo, uma imagem verbal também funciona como uma técnica cênica promotora de variação da intensidade do jogo dramático de tensões da cena em desenvolvimento e na manipulação da expectativa do público. Por exemplo, na Cena VII, *Estampa Primera*, os personagens narram uma ação que acontece fora da cena e toma forma pela imaginação¹⁸⁵:

“Fernando (*Leyendo, desalentado, aunque sin afectación.*)

Adorada Marianita: Gracias al traje de capuchino, que tan diestramente hiciste llegar a mi poder, me he fugado de la torre de Santa Catalina, confundido con otros frailes, que salían de asistir a un reo de muerte. Esta noche, disfrazado de contrabandista, tengo absoluta necesidad de salir para Válor y Cadiar, donde espero tener noticias de los amigos. Necesito antes de las nueve el pasaporte que tienes en tu poder y una persona de tu absoluta confianza que espere con un caballo, más arriba de la presa del Genil, para, río adelante, interarme en la sierra. Pedrosa estrechará el cerco como él sabe, y si esta misma noche no parto, estoy irremisiblemente perdido. [...]”.

O espaço referenciado é trazido ao espaço da cena por meio de uma imagem verbal que quase o materializa e quase cria uma área de interseção entre dois esses espaços, o mesmo processo é aplicado aos personagens que ganham outra mobilidade na cena por meio da palavra. Pois, a imagem verbal, imagem que forma-se a partir do que é estabelecido por essa palavra dita, não tem representação material na cena. Conseqüentemente, esse processo cria um vínculo imediato para a interpretação do que é anunciado por meio do discurso dos personagens e gera a etapa de percepção que revela a metáfora. Esta etapa corresponde ao segundo plano de percepção, elaborado por Lorca. Ou seja, é uma etapa que dá acesso à interpretação mais profunda a respeito das imagens

¹⁸⁵ H-*Tr*, p. 712. “Fernando (*Lendo, desolado, sem afetação*) – Adorada Marianinha: Obrigado pelo traje de capuchinho, que muito perspicazmente fizeste chegar em meu poder, fugi da torre de Santa Catalina, confundido com outros frades, que foram assistir um condenado à morte. Esta noite, disfarçado de contrabandista, tenho absoluta necessidade de fugir para Valor y Cadiar, onde espero ter notícias dos amigos. Preciso do passaporte que tens em seu poder antes das nove e uma pessoa de sua inteira confiança que espere com um cavalo, mas acima do dique de Genil, para, rio acima, embrenhar-me pela serra. Pedrosa fechará o cerco como ele sabe fazer, e se essa mesma noite não parto, estou irremediavelmente perdido.”

verbais. O dramaturgo não poupou esforços para conseguir criar sua própria linguagem teatral diferenciando-a da dos demais dramaturgos de sua geração e, por isso, Lorca retomou um dos ícones da poesia espanhola do século VII, o poeta Luis de Gôngora, como consta na Apresentação desse estudo¹⁸⁶.

Lorca recorreu ao legado deixado por Gôngora para criar um imaginário rico e específico para sua *Mariana Pineda*. Seguindo os passos Gôngora, Lorca buscou a exploração de imagens a serem formadas no imaginário muito além da metáfora – como referência de perfeição estética. O dramaturgo conseguiu criar o seu repertório de imagens verbais por meio da negação de todo recurso que promovesse uma relação de superficialidade da referência imagética e do lugar comum da forma bela por ela mesma. Por isso, Lorca utilizou várias técnicas cênicas e multidisciplinares para ativar os sentidos do espectador e diversificar a forma de encenação de sua peça. A música, a pintura, o sistema métrico diferenciado do verso, os recursos técnicos de iluminação, etc, eram para o dramaturgo uma fonte inesgotável de possibilidades na arte de fazer dramaturgia. E, pelo domínio da combinação dessas técnicas, Lorca explorou as metáforas que eram representadas visualmente na cena – ou seja, no cenário, na iluminação e no figurino –, e as imagens verbais distribuídas nos discursos de seus personagens. Assim, o dramaturgo superou o legado de Gôngora e criou seus próprios procedimentos básicos e padrões para a criar essas duas variações para disposição da metáfora em *Mariana Pineda*.

A forma do verso foi o primeiro procedimento básico que Lorca observou na poesia de Gôngora, seguido da forma de construção da metáfora¹⁸⁷. Este criou um estilo de escrever poemas, repletos de vícios gramaticais, com base no estilo da poesia barroca¹⁸⁸. Mas, ao contrário de Gôngora, Lorca evitou os excessos e explorou o estilo gongoriano

¹⁸⁶ GP-PCnf, p. 58-9.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 56-7.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 57.

como referência para romper com a unidade rígida da métrica tradicional do verso, uma vez que o trabalho com o verso desenvolvido por Gôngora estava diretamente ligado a questão da sonoridade do poema. Essa ruptura contribuiu para que Lorca também criasse o seu próprio estilo de variação da métrica tradicional do verso para suas peças – conforme já explanado em seção anterior. E, como Gôngora, Lorca criou seu próprio método de trabalhar a metáfora com o diferencial da forma oral que o dramaturgo codificou, tratando-se da qualidade da imagem verbal transmitida na cena teatral, para adquirir forma e amplitude na mente do espectador.

Os procedimentos de Gôngora a respeito dos cinco sentidos priorizavam a visão e o tato como sentidos primordiais aos quais os demais estavam diretamente ligados e dependentes, bem como a intuição – ou seja, o sexto sentido. Para criar seus próprios procedimentos básicos, Lorca priorizou a visão e a audição como sentidos primordiais para percepção e recepção da cena. A partir dos procedimentos criados, o dramaturgo queria alcançar um outro nível de domínio da compreensão e da sagacidade que cada imagem visualmente representada e cada imagem verbal poderiam atingir.

A primeira imagem verbal de *Mariana Pineda*:

No Prólogo o romance popular é a imagem da morte que cercará Mariana no decorrer de toda peça. O dramaturgo, então, iniciou sua obra com uma metáfora que necessitava da intervenção oral de personagens obrigatoriamente para que a imagem verbal fosse evidenciada e compreendida pelo público. Aqui as imagens verbais antecipam e confirmam ao público o fato de que Mariana morrerá, o que somente acontecerá na última cena da peça. Nesse caso os recursos técnicos são interdependentes, porque nem a metáfora contida na imagem cenográfica nem a imagem verbal contida no discurso são

auto-suficientes para sustentar o andamento da cena isoladamente sem que haja prejuízo para o espetáculo como um todo.

A segunda imagem verbal de *Mariana Pineda*:

A *Estampa* de Lorca já evidenciava a materialização de uma metáfora, não era apenas um estilo de encenação. Esse modo de representar visualmente uma fotografia antiga com volumes tridimensionais frente ao espectador acomodado dentro de um espaço cênico tradicional, do teatro com palco italiano, foi uma crítica ao condicionamento que o espectador estava submetido por mais de três séculos em relação à forma de percepção e recepção do espetáculo que Lorca transmutou em metáfora¹⁸⁹. Porque não havia exploração de outros ângulos de observação do espetáculo e uma hierarquia da platéia era rigidamente sustentada – uma vez que essa hierarquia estava diretamente ligada à hierarquia do *status* social.

Portanto, antes de propor ao público uma outra forma de perceber e receber o espetáculo, como aconteceu posteriormente com o seu teatro itinerante Teatro Universitário *La Barraca*, Lorca ainda estudou a forma de percepção e recepção do espectador mantido como observador estático e passivo que, no caso de *Mariana Pineda*, estava diante de uma idéia de ‘lembrança familiar’. Por isso, o dramaturgo explorou a imagem de uma personalidade histórica, onde conseguiu transformar um tema naturalmente político em um laboratório para a percepção. *Mariana Pineda* jamais teria sido simples e restritamente uma peça de questionamento político. Assistir essa peça não era recordar um passado político ruim, mas redimensionar a percepção estética do espectador daquela época. Os procedimentos básicos do processo criativo na macroestrutura da peça e os procedimentos básicos para criação da metáfora eram técnicas

¹⁸⁹ ROUBINE, 1998: p.87.

cênicas que Lorca criou, aliadas às técnicas multidisciplinares, para apresentar uma outra forma de revolução da técnica do fazer dramaturgic que ampliariam as possibilidades de redimensionar essa percepção estética do espectador¹⁹⁰.

A imagem da morte e da velha fotografia são as imagens visualmente representadas mais recorrentes na peça, materializadas por meio dos recursos técnicos de cenografia e de iluminação. Essa representação visual dividiu o espaço da cena com a imagem verbal – que foi estruturada pelo dramaturgo para transformar a referência a respeito da qualidade da imagem transmitida pelo discurso do personagem. Essa transformação foi possível porque está diretamente vinculada ao ritmo do verso e à sua variação métrica – como um compasso musical – porque o drama poético de Lorca exigiu uma produção sonora muito específica¹⁹¹.

Esse vínculo originou outro dos procedimentos básicos de Lorca na criação de suas imagens verbais. Estas estão ligadas aos sentidos, porém os sentidos predominantes são visão e audição, que dependem intrinsecamente da capacidade percepção e imaginação do espectador para que ela possa ser ‘formada’. Além disso, Lorca estabeleceu uma proporção e uma ordem para a metáfora por meio de uma medida específica para a peça, conforme procedimentos criados por Gôngora que Lorca apropriou-se para criar os seus próprios procedimentos¹⁹².

A terceira imagem verbal de *Mariana Pineda*:

O isolamento e o abandono ao qual Mariana é condenada pelos conspiradores, desde o início da peça, tem um peso na cena que é evidenciado e intensificado pela presença de familiares, da criada e de alguns amigos da heroína em oposição direta à ausência dos conspiradores. Além da imagem da morte que ronda a heroína, essa terceira

¹⁹⁰ ROUBINE, 1998: p. 89.

¹⁹¹ GP-PCnf, p. 66.

¹⁹² *Idem*, p. 61-3.

imagem é mantida e gradualmente intensificada no decorrer da peça. Com a própria imagem da morte que materializa-se na presença de Pedrosa em cena pela primeira vez (Cena IX, *Estampa Segunda*), o isolamento e o abandono de Mariana adquirem um nível de irreversibilidade que terá seu desfecho exclusivamente no momento da execução da heroína (*Escena Última*). Entretanto, as autoridades representantes do Estado não conseguiriam aniquilar a imagem de Mariana nem os indícios de sua existência. Pois, por mais que quisessem destruir essa imagem por meio de uma pena capital, a presença da heroína tornou-se mais forte pela sua ausência física e pela criação de um outro nível de percepção a respeito do senso de justiça a partir dessa ausência.

Essas três primeiras imagens verbais de *Mariana Pineda* formam a macroestrutura visual / verbal da peça, enquanto as microestruturas das imagens verbais são dadas pelos personagens dentro da cena e em momentos específicos por meio dos quais desdobram-se os planos de percepção criados por Lorca – que ampliam os significados das imagens reveladas por meio da palavra. Assim, a metáfora lorqueana sempre trará possibilidades de interpretação.

Na Cena I, *Estampa Primera*, a personagem Angustias, mãe de Mariana, apresenta uma imagem verbal que firma a presença da morte na vida de sua filha, ao conversar com a criada, logo no início da peça após a morte da heroína ter sido anunciada no Prólogo¹⁹³:

“Angustias – Borda y borda lentamente.
Yo lo he visto por el hojo de la llave.
Parecía el hilo rojo , entre sus dedos.
una herida de cuchillo sobre el aire.”;

¹⁹³ H-*Tr*, p. 693. “Angustias – Borda e borda lentamente. / Eu vi pelo olho da fechadura. / Parecia um fio de sangue nos seus dedos. / uma ferida de faca no ar.”

a imagem criada pela heroína, por meio dessa imagem verbal, não denota apenas angústia ou sofrimento e sim a presença da morte que a ronda e está muito próxima de Mariana. A imagem dessa proximidade é mais profunda que a imagem da angústia em si. Além das duas imagens citadas há ainda uma referência ao movimento do tempo que parece quase estagnado, a heroína transmite uma idéia de lentidão temporal que intensifica a sensação de angústia e de peso da morte.

Esses diferentes planos revelados de imagens mostram o desdobramento da metáfora, porque esta apresenta uma primeira imagem para interpretação que serve de acesso a outras imagens e interpretações¹⁹⁷. O dramaturgo torna as imagens inteligíveis por meio do mistério e da penumbra, na cena, e pelas evidências contidas no jogo de tensões estabelecidas por meio das imagens verbais.

Na mesma cena, o personagem Fernando apresenta um contraponto em relação à imagem dada por Mariana¹⁹⁸:

“Fernando – ¡Cómo me gusta tu casa!
con este olor a membrillos.
Y qué preciosa fachada
tienes..., llena de pinturas
de barcos y de guirnaldas.”

[...]

“Fernando – Ahora los ríos de España
en vez de ser ríos son
largas cadenas de agua.”.

A imagem verbal das pinturas, que representam vida em oposição direta à imagem da morte, intensifica a percepção dos sentidos pela criação da imagem que o olor pode suscitar e da visualização das figuras vivificadas pela idéia transmitida por meio da pintura. A água não é apenas uma referência à abundância de vida, mas uma outra face de uma

¹⁹⁷ GP-PCnf, p. 64.

¹⁹⁸ H-Tir, p. 707, 711. “Fernando – Como gosto da sua casa! / com este cheiro de marmelos. / E que bonita fachada / tem..., cheia de pinturas / de barcos e de guirlandas.” / [...] / “Fernando – Agora os rios de Espanha / em vez de ser rios são / largas cadeias de água.”

repressão que cerca as pessoas em todos os sentidos de movimentação em busca de uma liberdade desejada. O clima, a temperatura, representados pelo volume de água, indicam um excesso de vida que também pode levar à morte, é a imprevisibilidade de um fenômeno que pode surpreender dentro do movimento de dar ou de tirar a vida.

Na Cena VI, *Estampa Primera*¹⁹⁹:

“Mariana – Esperando,
los segundos se alargan de manera
irresistible.
[...]
Mariana – Un caballo
se aleja por la calle. ¿Tu lo sientes?
Fernando – Hacia la vega corre.
[...]
Clavela – Una carta, señora.
Fernando – ¡Qué será!
Clavela – Me la entregó un jinete. Iba embozado
hasta los ojos. Tuve mucho miedo.
Soltó las bridas y se fué volando
hacia lo oscuro de la plazoleta.
Fernando – Desde aquí lo sentimos.”

há novamente uma outra referência ao movimento do tempo que, no decorrer da cena, tem seu ritmo alterado com a imagem verbal da movimentação do cavalo e seu cavaleiro fora de cena. Juntamente com a imagem de movimentação do tempo há uma imagem de suspense pela ausência de identidade e de incerteza a respeito do porvir.

Na Cena VII, *Estampa Primera*²⁰⁰:

“Mariana – Pero mi vida está fuera,
por el aire, por la mar,
por donde yo no quisiera.”
[...]
“Mariana – Pues si mi pecho tuviera
vidrieras de cristal,
te asomaras y lo vieras
gotas de sangre llorar.”

¹⁹⁹ H-*Ttr*, p. 712-3. “Mariana – Esperando, / os segundos se alargam de maneira / irresistível. / [...] / Mariana – Um cavalo / se afasta pela rua. Você percebe? / Até o riacho corre. / [...] Clavela – Uma carta, senhora. / Fernando – Que será! / Clavela – Me entregou um cavalheiro. / Coberto / até os olhos. Tive muito medo. / Soltou os freios e se foi ligeiro / até o escuro da esplanada. / Fernando – Daqui sentimos.”

²⁰⁰ *Idem*, p. 719, 723. “Mariana – Mas minha vida está fora, / pelo ar, pelo mar, / por onde eu não quero.” / [...] / “Mariana – Pois se meu peito tivesse / vidros de cristal, / se aproximaria e veria / gotas de sangue chorar.”

a heroína afirma seu caminho sem volta em relação ao seu envolvimento na conspiração a ponto de já não ter controle sobre sua própria vida nem sobre um outro rumo que quisesse tomar. Nesse caso a heroína não consegue vislumbrar qualquer outro caminho em que pudesse preservar sua vida e retomar o controle sobre o que acontece à sua volta. Se a vida de Mariana já está fora é porque muito pouco de vida lhe resta, o que é firmado no segundo verso citado logo acima.

Na Cena V, *Estampa Segunda*²⁰¹:

“Mariana – Y yo soy la primera que lo pide con ansia.
Quiero tener abiertos mis balcones al sol
para que llene el suelo de flores amarillas
y quererte, segura de tu amor sin que nadie
me aceche, como en este decisivo momento.”,

Mariana não tem noção do grau de ironia que está impregnada em cada verso de Pedro em relação a ela própria. Pois no momento crítico e decisivo que ele poderia retribuir a exposição e o amor de Mariana por ele, é justamente quando ele lhe dá as costas e a abandona definitivamente, como acontecerá na Cena VIII, da *Estampa Segunda*.

Na Cena VII, *Estampa Segunda*²⁰²:

“Mariana – ¡Ay, qué manos tan frías!
Conspirador 1º – ¡Hace un frío
que corta! Y me he olvidado de los guantes;
pero aquí se está bien.
Mariana – ¡Llueve de veras!
Conspirador 3º – El Zacatín está intransitable.
Conspirador 2º – La lluvia, como un sauce de cristal,

²⁰¹ H-Tr, p. 742. “Mariana – E eu sou a primeira que pede com angústia. / Quero ter abertas minhas sacadas ao sol / para que encha o chão de flores amarelas / e querer-te, certa de teu amor sem que ninguém / me espie, como neste decisivo momento.”

²⁰² *Idem*, p. 745-7. “Mariana – Ai, que mãos tão frias! / Conspirador 1º – Faz um frio / que corta! E me esqueci das luvas; / mas aqui está bem. / Mariana – Chove de verdade! / Conspirador 3º – O Zacatín está intransitável. / Conspirador 2º – A chuva, como árvore de cristal, / sobre as casas de Granada cai. / Conspirador 3º – E o Darro vem cheio de água suja. / Mariana – Vieram? / Conspirador 2º – Não! Viemos separados / até a entrada desta escura rua. / [...] / Pedro – Acho que estamos seguros. / Conspirador 3º – Não fale isso; / Pedrosa não parou de espiar-me, / E, ainda que o despiste sagazmente, / continua em espreita, e algo sabe. / Mariana – Ontem estive aqui. / Como é meu amigo / não quis, porque não devia, negar-me! / Fez um elogio de nossa cidade; / mas enquanto falava, tão amável, / me olhava... não sei... como sabendo! / de uma maneira penetrante. / Numa luta surda com meus olhos / estive aqui toda tarde, / e Pedrosa é capaz... do que for!” / [...] / “Pedro – Já são onze e dez. O emissário / deve estar já muito perto desta rua. / [...] / Conspirador 1º – Deus o permita! / Que me parece um século cada instante!”

sobre las casas de Granada cae.
 Conspirador 3º – Y el Darro viene lleno de agua turbia.
 Mariana – ¿Les vieron?
 Conspirador 2º – ¡No! Vinimos separados
 hasta la entrada de esta oscura calle.
 [...]
 Pedro – Creo que estamos seguros.
 Conspirador 3º – No lo afirmes;
 Pedrosa no ha cesado de espíarme,
 Y, aunque yo lo despisto sagazmente,
 continua en acecho, y algo sabe.
 Mariana – Ayer estuvo aquí.
 ¡Como es mi amigo
 no quise, porque no debía, negarme!
 Hizo un elogio de nuestra ciudad;
 pero mientras hablaba, tan amable,
 me miraba... no sé... ¡cómo sabiendo!,
 de una manera penetrante.
 En una sorda lucha con mis ojos
 estuvo aquí toda la tarde,
 y Pedrosa es capaz... ¡de lo que sea!”
 [...]
 “Pedro – Ya son las once y diez. El emisario
 debe estar ya muy cerca de esta calle.
 [...]
 Conspirador 1º – ¡Dios lo permita!
 ¡Que me parece un siglo cada instante!”

uma vez mais a referência do clima descreve uma estrutura dos relacionamentos entre os conspiradores. A distância e a frieza reveladas pelas imagens verbais são os vínculos ‘reais’ estabelecidos pelos conspiradores em relação à heroína em contraponto com os discursos deles – o que é firmado por Mariana que, ao salvá-los sempre, condena-se. Não há uma verdadeira intenção por parte dos conspiradores em dar a vida pela causa que dizem defender, o que apenas gera uma estrutura de dependência deles a respeito da heroína como um caminho para a conquista de uma liberdade própria. Enquanto os conspiradores minimizam a liberdade ao seu micro-universo existencial, Mariana universaliza essa mesma liberdade sempre que defende a idéia dessa liberdade que está muito além da conspiração em si.

Na Cena I, *Estampa Tercera*²⁰³:

“Novicia 1ª – En la iglesia
la vi después llorando
y me pareció que ella
tenía el corazón en la garganta.
¿Qué es lo que ha hecho?”

a imagem da inocência da noviça, expressada no último verso é uma imagem de primeiro plano, cuja percepção imediata pode levar a platéia a crer que essa imagem equivale a inocência de Mariana em relação a conspiração²⁰⁴. Mas, num segundo plano o Estado faz-se representar na imagem do convento, e a sociedade está representada na imagem das religiosas pela sua submissão e disciplina – que, possivelmente, era a forma que Lorca percebia a relação das expectativas do poder político sobre a sociedade. Mesmo envolvida a heroína teria uma parte de responsabilidade menor no movimento anti-militarista, em contrapartida sua condenação foi a mais grave, o que pode representar uma inversão de valores e uma desproporcionalidade da forma do Estado manter a população sob o seu controle.

A imagem do Convento não é apenas uma prisão para a heroína: era o último recurso das autoridades para proporcionar uma reflexão sobre os próprios atos da participação de Mariana no movimento e para obter uma possível delação. Além disso, o Convento possui uma imagem ambígua da liberdade espiritual em oposição à conquista da liberdade sob determinadas condições de cerceamento pessoal. Partindo do princípio de que um lugar como esse existe para proteger o ser humano de todas as influências tentadoras do mundo material, Lorca deu uma imagem para Mariana que adquiriu um grau de ironia inversamente proporcional à responsabilidade da heroína em relação aos demais

²⁰³ H-*Tr*, p. 772. “Noviça 1ª – Na igreja / a vi depois chorando / e me pareceu que ela / tinha o coração na garganta. / Que foi que ela fez?”

²⁰⁴ EDWARDS, 1995: p. 34.

conspiradores; como o diálogo dessa cena pode mostrar a oposição de imagens sublime X mundana.

Outra imagem muito marcante do convento, e talvez a mais importante para Lorca, era a quase personificação da melancolia, da angústia e da tristeza, ou seja, do sentimento trágico da vida identificado nas suas *Impresiones y Paisajes* onde o dramaturgo descreveu o interior dos conventos que visitou por ocasião das suas viagens em território andaluz²⁰⁵. Cotidiano, passagem do tempo, fala e movimento dos reclusos, refeitório, jardins, tudo parecia pertencer a outro movimento do tempo, que ali dentro transmitia a sensação de suspensão da realidade. Pois, tudo o que buscava-se em termos de paz e de harmonia, na reclusão proporcionada por esse tipo de instituição, nada era conseguido. O silêncio que o lugar impunha intensificava a sensação da dor da infelicidade e da frustração das vontades intangíveis.

Segundo descrição de Lorca, a respeito do espaço físico dos conventos visitados, umidade, cores, imagens, distribuição do espaço, comportamento, sons, ecos e silêncios, tudo parecia projetar no ar os fantasmas dos desejos sufocados e das juventudes desperdiçadas. Esta sensação, que desencadeia várias outras sensações, é a sensação que orienta a percepção e a recepção da emoção trabalhada na cena, e que envolve toda a *Estampa Tercera*, porque intensificou o isolamento, a opressão, o silêncio e a renúncia de Mariana. Estado e sociedade podem estar representados nesta ambientação, como mencionado anteriormente, mas o significado do convento, como espaço visualmente representado, em contraponto à casa de Mariana finalizou e firmou a exploração de imagens referentes às figuras destacadas do povo em relação de complementaridade com as manifestações da cultura popular espanhola. O dramaturgo evidenciou, por meio de suas

²⁰⁵ H-*OPImP*, p. 1460-71, 1485-6.

esforço contra o poder do Estado totalitarista é um esforço em vão, é um tempo perdido por uma batalha com derrota certa.

Na Cena III, *Estampa Tercera*²⁰⁸:

“Alegrito – Hay un miedo que da miedo.
Las calles están desiertas.
Sólo el viento viene y va;
pero la gente se encierra.
No encontré más que una niña
llorando sobre la puerta
de la antigua Alcaicería.”,

Alegrito, o jardineiro do Convento, mostra para Mariana o panorama de movimentação pela cidade. Ou seja, simplesmente não há movimentação nenhuma, nem da população ou dos conspiradores. Mas a única movimentação em relação à heroína é a presença da morte que faz-se irreversível e do isolamento que atinge o seu grau máximo nessa *Estampa*. A imagem da menina chorando à porta da antiga cadeia denota uma imagem de liberdade ambígua ou distorcida onde o sofrimento e o isolamento, ou até uma condenação, pode estar também do lado de fora sem que haja qualquer caminho para uma vida digna e inocente, como a imagem que uma criança pode denotar. E é, ainda, a imagem da própria Mariana; ou seja, dentro ou fora do Convento tudo o que diz respeito à vida de Mariana a levará para espécie de confinamento, de isolamento e morte. As ruas desertas descritas por Alegrito remetem à uma imagem desmaterializada da própria Mariana, onde apenas o vento usufrui a liberdade que a heroína tanto defendeu.

Na Cena V, *Estampa Tercera*²⁰⁹:

“Pedrosa – Está muy bien.
Ya sabe, con mi firma
puedo borrar la lumbre de sus ojos.
Con una pluma y un poco de tinta
puedo hacerla dormir um largo sueño.”,

²⁰⁸ H-Tr, p. 777-8. “Alegrito – Há um medo que dá medo. / As ruas estão desertas. / Só o vento vem e vai; / mas as pessoas se fecham. / Não encontrei mais que uma menina / chorando à porta / da antiga prisão.”

²⁰⁹ *Idem*, p. 785-6. “Pedrosa – Muito bem. / Com minha assinatura / posso apagar a luz dos seus olhos. / Com uma pena e um pouco de tinta / posso fazê-la dormir um longo sono.”

o dramaturgo usa a chantagem do juiz para firmar a falta de controle de Mariana sobre sua própria vida, que antes estava nas mãos os conspiradores que a envolveram no movimento, e que agora dependia totalmente do juiz. Nesse caso, devolver Mariana à vida ou não era uma decisão do Estado, não mais da própria heroína, tamanha era a interferência e a invasão desse poder na vida particular de uma cidadã em absoluto estado de vulnerabilidade – o que também é acentuado pela ambientação dada pelo dramaturgo. Além disso, as atitudes coativas de Pedrosa em relação à Mariana evidenciam os diferentes níveis de exercício do poder público de acordo com a vontade particular de um representante desse poder. Conseqüentemente, a atitude da não delação, por parte de Mariana, significa mais do que a sua fidelidade ao movimento anti-absolutista e da defesa da Liberdade com sua própria vida, significa um ato de preservação da sua integridade física, moral e ética. Porque pode-se considerar que, no entendimento do juiz Pedrosa, com a precedência do seu assédio sobre a heroína em troca da sua absolvição, a delação em si indicaria que Mariana desistia do amor do conspirador Pedro para beneficiar-se da proteção de uma autoridade representante do Estado e que daria, ainda, ‘liberdade’ suficiente para essa mesma autoridade ‘fazer a corte’ na tentativa de conquistar o amor da heroína.

*Na Escena Última*²¹⁰:

“Novicia 1ª – Ya no verán tus ojos las naranjas de luz
que pondrá en los tejados de Granada la tarde.
Monja 1ª – Ni sentirás la dulce brisa de primavera
pasar de madrugada tocando tus cristales.”,

as reclusas do Convento evocam elementos e fenômenos da natureza em relação direta com Mariana, por meio da ausência da heroína. Desta forma, o dramaturgo firma a

²¹⁰ H-*Tr*, p. 800. “Novicia 1ª – Já não verão seus olhos as laranjas de luz / que darão nos telhados de Granada à tarde. / Monja 1ª – Nem sentirá a doce brisa da primavera / passar de madrugada tocando seus cristais.”

lembrança da imagem de Mariana nos dias vindouros, pela ‘superioridade’ desta em relação aos demais companheiros de luta. Antes, os fenômenos da natureza mostravam para Mariana o caminho obscuro que ela trilhava, agora a ausência da heroína dividirá o tempo com esses fenômenos no transcorrer dos dias por meio da fixação dessas imagens como referências à lembrança como reforço dessa ausência. Essa imagem não denota uma supervalorização da imagem de Mariana, mas o poder que uma imagem pode adquirir no imaginário popular por meio da imagem verbal, o que foi firmado pelo dramaturgo ao escolher o mesmo romance popular para iniciar e finalizar sua peça.

Esse panorama da imagem, criado por Lorca, amplia a peça de modo único e diversificado onde as imagens visualmente representadas, as imagens verbais, a variação da métrica tradicional do verso, e os outros procedimentos básicos desenvolvidos para a criação dessa obra convergem em sincronia de inter-relações para a construção do tempo cênico de representação. O desdobramento de interpretações promovido no decorrer da peça compõe toda a coerência de estilo desenvolvido por Lorca para provocar diferentes formas de percepção que, ao mesmo tempo, explora sensação de estranhamento e reconhecimento no espectador. Essa técnica utilizada pelo dramaturgo evidencia o jogo de tensões entre estilo lírico tradicional e estilo lírico moderno, já abordado na seção: **A releitura do trágico**. Desse modo não houve uma ruptura total com o antigo modelo poético, mas este serviu de base para a criação de um estilo próprio a partir de uma releitura²¹¹.

Essa estratégia que Lorca elaborou acentuou as diferenças da sua linha de pensamento e do seu estilo, dentro do seu processo criativo, como dramaturgo, crítico e espectador de sua própria obra. A capacidade do dramaturgo de revisar sua obra e de

²¹¹ FRIEDRICH, 1978: p. 141.

analisá-la ampliou sua capacidade de percepção, recepção e compreensão do fazer teatral. Esses fatos que desenrolaram-se ao longo de alguns anos, até que o texto de Mariana Pineda fosse finalmente concluído, também gerou certas expectativas em Lorca a respeito dos empresários culturais da época. Isso justifica a dificuldade de Lorca em lidar com a classe empresarial ligada às companhias de teatro e a forma com que essa classe recebia a arte no início do século XX²¹².

O dramaturgo tinha verdadeira aversão àqueles empresários que insistiam em manter os velhos padrões estéticos e que negavam a influência da ruptura ou da releitura da tradição. Pois, para tais empresários os estilos propostos pela lírica moderna, de acordo com cada autor, poderia significar a perda de público e, conseqüentemente, perda de dinheiro.

Para o empresário da época, que investia na cultura espanhola, um estilo de produção artística que, comprovadamente, tinha uma fórmula de recepção assegurada pelo lugar comum e um efeito garantido sobre o espectador, não poderia correr o risco de ser substituída por outra desconhecida e que não garantia a influência do estilo precedente. Essa postura dos empresários espanhóis dizia respeito a todo dramaturgo que insistisse em trabalhar com os novos estilos da lírica moderna após romper com a lírica tradicional.

Mesmos as nuances que Lorca utilizou para desenvolver seu estilo e que permitiram ao dramaturgo aprofundar as tensões na estrutura dos planos surgiram como uma terrível ameaça aos olhos dos empresários. Porque esse outro estilo do fazer teatral que surgia no início do século XX tinha outra forma de receber e de valorizar o espectador. E Lorca fazia questão que seu público reagisse e compartilhasse a experiência que desenvolvia-se no espaço cênico. Para o dramaturgo era imprescindível que o espectador

²¹² GP-PEyd, p. 414; GP-PCrr, p. 893.

conseguisse perceber os níveis propostos do jogo de tensões dramáticas. Assim, o espectador estava sendo incluído no jogo teatral.

Nesse jogo teatral de Lorca, os personagens têm um movimento narrativo entre si. O discurso dos personagens ganha espaço dentro da estrutura narrativa na cena. Em *Mariana Pineda*, essa estrutura narrativa acontece por meio das imagens verbais performadas pelos personagens, o que demonstra uma outra estrutura de forma narrativa explorada por Lorca nessa peça. Ou seja, o dramaturgo não usou a forma da narração tradicional para compartilhar a história com seu espectador.

A lírica moderna exigia também uma outra relação com o passado, com história oficial e uma evidência da ruptura parcial de Lorca com o passado foi o modo de recepção e de abordagem a respeito da história de Mariana Pineda Muñoz²¹³. O dramaturgo transformou a imagem da heroína a partir de um fragmento de um momento da história real e deslocou essa imagem para um contexto fictício. Esse processo de deslocamento temporal promoveu uma outra forma de motivação para o público.

²¹³ FRIEDRICH, 1978: p. 167.

CAPÍTULO III – *Teatro Universitario La Barraca*

Neste último capítulo verificaremos uma estrutura de política educacional por meio da qual a encenação foi retirada do espaço do teatro convencional e foi estrategicamente transferida para o palco versátil montado ao ar livre. Nesse caso, o público alvo também pode ser considerado específico ou outro, porque o teatro itinerante foi criado justamente para realizar apresentações às comunidades localizadas fora dos grandes centros culturais espanhóis. Na realidade, era um desdobramento dessa mesma política.

Permanecem, na realização desse trabalho itinerante, os procedimentos básicos utilizados por Lorca para a criação de suas obras. Entretanto, o repertório selecionado para o Teatro Universitario *La Barraca* não será o teatro contemporâneo, mas o teatro clássico espanhol em versões modernas. Por isso, a necessidade de manter os procedimentos básicos como referência para a releitura das obras clássicas. Com isso, o dramaturgo firmou, na integração das diferentes formas de arte também exploradas neste outro trabalho, a coerência da sua proposta estética.

Será nítido perceber a mudança entre os recursos materiais disponíveis no teatro comercial em contraponto com a escassez e dificuldades enfrentadas pelos diretores do *La Barraca* em arrecadar recursos financeiros para realizar as montagens teatrais em lugarejos onde sequer existia um pequeno teatro. Será nítido também observar o jogo de tensões entre Lorca e a classe empresarial – possível investidora –, além da classe política. Exatamente por isso, é importante lembrar que a política educacional de Lorca nada tinha a

ver com qualquer partido político no sentido de proporcionar propaganda gratuita em benefício de determinadas personalidades políticas da Espanha.

Ao contrário, a política educacional de Lorca visava transformar a própria população em agente multiplicadora de valores culturais e de conhecimento intelectual, independentemente do nível de instrução escolar. Mesmo que não houvesse a passagem desses possíveis agentes pelas instituições acadêmicas o dramaturgo via, na multiplicação das experiências a partir do contato com a peça teatral representada, um caminho para divulgação do repertório do teatro clássico espanhol. Além disso, o teatro itinerante promoveria uma espécie de qualificação cultural das classes sociais menos favorecidas.

III.1 – Formação do Teatro Universitário *La Barraca*

Criação e missão do Teatro Universitário *La Barraca*

No início de julho de 1930, o rei Afonso XIII já perdia força política para os republicanos e, era nítida, a crescente insatisfação geral dos espanhóis para com os seus governantes. Por isso, a população clamava por eleições gerais urgentes, o que só aconteceu quase um ano depois, em 12 de abril de 1931²¹⁴. Na mesma noite foi divulgado o resultado da contagem dos votos e o povo tinha elegido, então, o regime republicano de governo. A queda da monarquia, naquele momento um fato consumado, colocava a democracia ao alcance dos espanhóis, tornando real um momento há muito esperado pela população²¹⁵. Conseqüentemente, Lorca tinha plena consciência de que a cultura e a educação teriam maiores problemas, em seus respectivos processos de transição, devido ao controle que a igreja católica exercia sobre ambas há séculos, bem como o exercia sobre o regime monárquico²¹⁶.

Seguindo um breve resumo da trajetória dos acontecimentos do início da década de 1930 na Espanha, após as eleições foi criado um governo republicano provisório responsável por dar andamento às reformas gerais que incluíam as reformas educacionais e culturais. Tal governo criou a organização *Misiones Pedagógicas* que, presidida por Bartolomé Cássio, tinha o objetivo de levar a mensagem da nova República de Espanha a

²¹⁴ Bgr-II, p. 345.

²¹⁵ *Idem*, p. 351.

²¹⁶ *Ibid*, p. 358.

todo país. O ideal das *Misiones Pedagógicas* era mais pedagógico que artístico²¹⁷. Por isso, as regiões mais pobres e mais carentes, social e culturalmente, tinham prioridade para receber as visitas e as atividades dessas missões.

As *Misiones Pedagógicas* consistiam em: levar peças teatrais às aldeias; promover concertos; assistir aos professores locais; organizar exposições de arte e conferências; instalar bibliotecas públicas; exhibir filmes à população espanhola. Ou seja, a intenção era levar educação, conhecimento e cultura, de forma atualizada, às pessoas que encontravam-se em um processo de defasagem de informações a respeito da realidade social dos centros urbanos espanhóis mais desenvolvidos. Tratava-se de um projeto ousado e extremamente abrangente em relação ao tratamento dado à educação e à cultura até então.

Por conta do ineditismo das *Misiones Pedagógicas*, toda a elite intelectual teve acesso às informações sobre esse projeto que, por sua vez, foi amplamente divulgado²¹⁸. Uma vez cientes do projeto, os melhores escritores e artistas espanhóis ficaram deslumbrados e foram contagiados pelos ideais das *Misiones Pedagógicas*. Assim, Lorca também foi envolvido pela idéia dos possíveis resultados que as *Misiones Pedagógicas* podiam exercer no comportamento do povo e da contribuição ao pensamento intelectual espanhol, levando-se em consideração todas as suas possibilidades de mudança e desenvolvimento. Um pensamento que, para o autor, havia estagnado e necessitava de novos ares e transformação.

Além disso, Lorca também interessou-se pelos bastidores da política e pelo que acontecia no Parlamento, o que faria com que o autor estabelecesse vínculos políticos, os quais ajudariam na criação do Teatro Universitário *La Barraca*. Não sabia-se ao certo quem teve a idéia de criar o teatro universitário, nem como deram-se os primeiros contatos

²¹⁷ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 59.

²¹⁸ Bgr-II, p. 363.

de Lorca com os estudantes da Universidade de Madri, mas suspeitava-se de que tivesse sido por meio da *Residencia de Estudiantes*, segundo dados biográficos²¹⁹. Entretanto, sabe-se que a fonte inspiradora para a criação do projeto de um teatro universitário foi o projeto *Misiones Pedagógicas*.

O Teatro Universitário configurava-se, de certa forma, nos moldes já traçados pelas *Misiones Pedagógicas*, porém com objetivos artísticos cuja parte educacional Lorca desenvolveu por meio das montagens de suas peças comerciais. Ambos grupos foram tiveram o apoio logístico da *Institución Libre de Enseñanza de España*²²⁰. Grande parte dos alunos do *Instituto-Escuela* e da *Residencia de Estudiantes* pertencia a esses grupos.

Lorca encantou-se sobremaneira pela proposta do teatro universitário e ofereceu-se para trabalhar na companhia como diretor artístico, mas para assumir tal cargo era necessária a aprovação da União dos Estudantes. No *La Barraca*, Lorca também assumiu o cargo de diretor de cena, posteriormente. Não seria a primeira vez que Lorca estaria à frente de um grupo teatral. Em 1929, por questões políticas, o seu grupo teatral *Caracol* foi proibido de fazer apresentações e a peça *Don Perlimplín*, de Lorca, foi recolhida pela censura²²¹. Provavelmente, esta experiência anterior que Lorca teve com o fazer teatral foi considerada pelo Sr. Arturo Sáenz de la Calzada, presidente da *Unión Federal de Estudiantes Hispanos* (UFEH) e amigo do autor, antes de aceitar a proposta e eleger Lorca como diretor do Teatro Universitário²²².

Além de aprovar Lorca como o líder do Teatro Universitário, Sr. Arturo criou uma comissão mais ampla e composta de membros da Universidade de Madri e da União

²¹⁹ Bgr-II, p. 364.

²²⁰ SAENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 61.

²²¹ Bgr-II, p. 348.

²²² SAENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 56.

dos Estudantes, para organizar e administrar o grupo teatral²²³. Um jovem dramaturgo chamado Eduardo Ugarte, um escritor teatral, foi convidado para ocupar o cargo de assistente de direção e tornou-se o fiel braço direito de Lorca em suas empreitadas.

A empolgação de Lorca com o projeto o estimulou a fazer uma explanação do projeto para Fernando de los Ríos no dia 2 de dezembro de 1931. De los Ríos, ministro da Justiça do novo governo, após tomar conhecimento que o grupo utilizaria a arte como uma forma de contribuir para a educação do povo espanhol, garantiu a Lorca o apoio financeiro do Estado para as atividades do *La Barraca*²²⁴. Lorca e Ugarte foram os grandes responsáveis pela concretização do Teatro Universitário *La Barraca*, porém, a contribuição dada por De los Ríos, através da aprovação da lei que garantiu a liberação do subsídio estatal e a transformação do *La Barraca* em uma Instituição de Arte, foi imprescindível para a história do grupo recém criado²²⁵.

Assim, o teatro era um recurso, uma oportunidade de diversificação da vida cultural de uma parcela da população localizada fora dos grandes centros culturais. Lorca queria estabelecer uma campanha que, além de divulgar a sua política educacional por meio da arte dramática, colocaria as pessoas em contato com o repertório do teatro clássico espanhol com montagens atualizadas.

Aproveitando a ocasião, Lorca sugeriu que as atividades e apresentações do *La Barraca* fossem incorporadas no quadro de atividades das *Misiones Pedagógicas*. Porém, isso somente seria possível com a substituição do ministro da Educação, por ordem do De los Ríos²²⁶. Com a posse do novo ministro da Educação, o Teatro Universitário conseguiria,

²²³ Bgr-II- p. 364-5.

²²⁴ *Idem*, p. 363, 365; SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 56; EDWARDS, 1985: p. 103.

²²⁵ GP-PEyd, p. 452.

²²⁶ Bgr-II, p. 366.

em breve, a aprovação em lei e a garantia de um subsídio estatal, como será descrito posteriormente na seção: **Subvenção governamental**, deste capítulo.

Em julho de 1932, foi iniciada a primeira turnê do *La Barraca*. Entretanto, as apresentações serão cronologicamente descritas na seção: **Repertório**, deste capítulo.

O grupo criado por De los Ríos, em termos constitucionais, tinha uma missão: apresentar peças do teatro clássico espanhol como parte de um processo educativo elaborado especificamente para atender as populações mais carentes, citado de modo parcial anteriormente. Por meio desse processo, os estudantes universitários realizariam um trabalho voluntário, como Lorca reafirmou em 14 de agosto de 1934²²⁷. A necessidade de utilizar o teatro como instrumento educacional vinha das palavras de Lorca que, em 02 de janeiro de 1935, o considerava um dos meios mais eficazes para a transformação do comportamento e do pensamento de uma sociedade²²⁸. Era uma oportunidade que seria devolvida à população, de ter contato com questionamentos sobre a vida e sem a intenção ou a obrigação de defender qualquer ideologia política. E, ainda, seria disponibilizado um espaço para: apresentação de outras propostas estéticas; fomento à troca de experiências; de outras posturas diante de uma outra realidade social que era proposta por meio do novo governo.

Lorca acreditava que um teatro realizado por estudantes universitários fazia muita falta em seu país²²⁹. Por isso, baseando-se nessas informações e na percepção a respeito da carência social e cultural em determinadas áreas da população espanhola, o dramaturgo via no frescor da juventude estudantil uma possibilidade de redimensionar a linguagem cênica e a sociedade espanhola. Isto aconteceria por meio da integração entre tradição e modernidade, e de uma proposta de releitura das referências tradicionais para a

²²⁷ GP-PAI, p. 248.

²²⁸ *Idem*, p. 255.

²²⁹ GP-PEyd, p. 385.

apresentação de uma outra proposta estética fundamentada justamente na releitura da cultura popular espanhola, ou ao menos uma estética atualizada.

Inicialmente, o Teatro Universitário *La Barraca* tinha dois objetivos, por meio dos quais seriam colocadas em prática as propostas acima mencionadas. A primeira era educar o povo, no sentido de proporcionar uma ampliação das referências a respeito das formas de manifestação artística e, conseqüentemente, a sua capacidade de avaliação crítica – o que será descrito na seção: **Programas educativos, metas e conferências**, deste capítulo –, que incluía uma série de pequenas palestras, ou até mesmo conferências, que o próprio Lorca fazia somente antes de cada peça começar. E a segunda era apresentar repertório do teatro clássico espanhol ao povo – o que será descrito, posteriormente, na seção: **Repertório**. Entretanto, tais objetivos passaram por processos de desenvolvimento, mudança e ampliação.

O nome *La Barraca*, embora simples, foi o primeiro código pelo qual os artistas, estudantes e idealizadores referiam-se ao grupo recém formado²³⁰. Determinante para a identificação foi o fato da facilidade de montagem e desmontagem do palco, que tornava possível circular pelas cidades espanholas do interior com o mesmo espaço físico para as apresentações²³¹. Isto é, a mobilidade era uma necessidade vital para a existência e sobrevivência do grupo de teatro universitário liderado por Lorca²³².

Por isso, o dramaturgo propôs a criação de duas *Barracas*: uma permanente, fixada em Madri, colocada em um parque público para que os estudantes pudessem apresentar-se no inverno; e a outra seria itinerante, criada para circular pelo território espanhol sobre a carroceria de um caminhão nas estações da primavera e verão.

²³⁰ GP-PEyd, p. 426; Bgr-II p. 365.

²³¹ *Idem*, p. 396.

²³² *Ibid*, p. 396.

O dramaturgo declarou, em 1933, que a idéia de criar um teatro que chegasse ao interior espanhol surgiu como contrapartida ao primeiro propósito de desenvolvimento das atividades do grupo, que seria restrito ao ambiente acadêmico apenas. Tal contrapartida deu-se após uma visita que Lorca e alguns integrantes do *La Barraca* fizeram ao interior da Espanha. Na referida ocasião os artistas encontraram um nível de cordialidade e compreensão possivelmente superiores em relação às capitais, o que fomentou a criação de um teatro universitário itinerante. Portanto, o *La Barraca* itinerante também compartilharia da mesma postura apolítica que o *La Barraca* fixo²³³. Como será descrito na seção: **Infra-estrutura**, deste capítulo.

Uma vez que as intenções de trabalho do grupo *La Barraca* excluía qualquer ideologia política, mantendo o direcionamento cultural, Lorca compreendia cada vez mais a questão da decadência do teatro. Para o dramaturgo, tal suposta decadência justificava-se em uma falta de autoridade e de sentido trágico do teatro nas produções daquela época.

A falta de autoridade do teatro, em sua inserção social, estava ligada ao fato que tanto a burguesia quanto a classe média espanholas haviam prejudicado a trajetória da história do teatro espanhol. A interferência nessa trajetória deu-se por meio da influência de opções éticas equivocadas que promoveram o distanciamento entre essa manifestação cultural em relação ao povo. Já a falta de sentido trágico estava relacionada às interferências estéticas também equivocadas, que eram o resultado de peças de teatro escritas e realizadas por artistas que não eram verdadeiros poetas. Por isso, Lorca afirmou que fazer teatro era coisa para poetas. Além do mais, a falta de sentido trágico também dizia respeito à ausência do sentimento trágico da vida na dramaturgia moderna espanhola e na remontagem do próprio teatro clássico espanhol. Pois, esse sentimento trágico possuía

²³³ GP-PEyd, p.426.

uma intensidade e profundidade características do povo espanhol e a exploração desse sentimento na cena teatral moderna seria uma forma vital de restabelecer um vínculo de estreito reconhecimento e aproximação entre povo e teatro.

O dramaturgo afirmou também que o teatro deveria voltar-se para o povo caso quisesse retomar sua importância e valor no seio da sociedade. Essa postura de Lorca estava baseada na ideia que o povo já sabia o que era teatro e que este tinha sido criado para o povo²³⁴. Pode-se perceber por meio desse pensamento de Lorca que ‘voltar-se para o povo’ estava relacionado ao processo que os artistas envolvidos no fazer teatral teriam que estabelecer para retornar às fontes da tradição, ao mesmo tempo em que o dramaturgo propunha um vínculo desta com as novas propostas de criação, de encenação, de estéticas, de ampliação das formas de percepção e recepção do povo. Lorca permaneceu na liderança do Teatro Universitário *La Barraca*, como diretor artístico, desde sua criação em 1931 até agosto de 1935, quando desligou-se do grupo para acompanhar a atriz Margarita Xirgu em temporada das suas peças comerciais²³⁵. Mais do que contribuir para o povo, esse projeto ofereceu aos seus realizadores a oportunidade de entrar em contato com uma cultura e uma sociedade afastadas dos grandes centros urbanos. Paradoxalmente, o ideal de educar o povo transformou-se na educação desses jovens artistas com a ampliação e o aprimoramento do seu repertório em situação de performance. Como ironia histórica, a remontagem de clássicos do Século de Ouro, clássicos estes tão populares, colaborou com uma outra forma de inserção de membros de uma elite intelectual e cultural em grupos sociais antes negligenciados pelo *status quo*.

²³⁴ GP-PEyd, p. 451-2.

²³⁵ Bgr-II, p. 459.

Diretores do grupo

Para Lorca, o Teatro Universitário *La Barraca* era tão significativo que o dramaturgo considerava, dentre as suas produções artísticas, a sua maior obra, a que lhe proporcionava maior interesse. Para ocupar o cargo de assistente de Lorca, os estudantes elegeram Eduardo Ugarte como o assistente de direção, um jovem e talentoso dramaturgo espanhol²³⁶. Conforme registro abaixo, da esquerda para a direita, Ugarte e Lorca²³⁷:



Ambos dividiam as tarefas que diziam respeito à direção do grupo de jovens aspirantes a artistas, não apenas em relação à preparação dos atores e aos ensaios porque os estudantes também desenvolviam atividades de bastidores segundo suas habilidades.

²³⁶ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 58.

²³⁷ *Idem*, p. 46.

Alguns amigos colaboraram com Lorca e Ugarte na organização e execução de tarefas do grupo, juntamente com artistas do ciclo freqüentado pelo dramaturgo no ambiente acadêmico, como Pablo Picasso, López Rubio, Manuel del Falla, Salvador Dalí, entre outros²³⁸.

Além do cargo de assistente de direção, Ugarte exerceu diversos outros papéis importantes dentro do *La Barraca* durante o tempo em que permaneceu trabalhando junto ao grupo. Embora modesto, Ugarte desempenhava bem qualquer função que lhe fosse delegada. Dentre elas, as funções de ensaiador, contra-regra, crítico, conselheiro, camarada, ponto, maquiador substituto. O assistente de direção usufruía uma versatilidade privilegiada que poucos conseguiam comparar-se com Ugarte. Deve-se levar em consideração, também, a afinidade entre diretor e assistente que contribuiu para estreitar essa parceria.

Enquanto Lorca desenvolvia suas atividades a seu modo, possivelmente ao estilo *brainstorm* – partindo do caos das idéias para depois selecioná-las e ordená-las – e o, Ugarte agia como um observador perspicaz que orientava as opções estéticas de Lorca durante os processos de ensaio e de realização das montagens. E, segundo palavras de Lorca que sempre seguia as observações do seu assistente, Ugarte era excelente conselheiro e, principalmente, o crítico que todo artista deveria ter ao seu lado trabalhando em parceria²³⁹. Lorca teria declarado isso no início de seus trabalhos como diretor já nas primeiras atividades do Teatro Universitário *La Barraca*.

Como diretor de cena Lorca estava muito satisfeito, principalmente por dividir os êxitos das montagens com Ugarte. Ambos compartilhavam da mesma linha de pensamento a respeito das produções teatrais daquela época e da relação excessivamente comercial

²³⁸ GP-PEyd, p. 385.

²³⁹ Bgr-II, p. 365.

entre patrocinador e produto cultural, além da influência política e estética da classe média e da burguesia que contribuíam para a desestruturação do movimento cultural.

A maior dificuldade naquele momento era encontrar um diálogo comum para as diversas vozes, empresários, produtores, atores, diretores e autores, em meio à crise provocada pela falta de erudição e pela falta de recursos técnicos e profissionais que, conseqüentemente, inviabilizavam a chegada das novas realidades cênicas que surgiam na cena teatral espanhola. Havia, também, uma conservação dos valores ultrapassados, uma repetição das fórmulas conhecidas e desgastadas que já não proporcionavam sentido ao fazer teatral ou à cena como um todo. Existia, ainda, uma barreira de preconceito por parte do empresariado que negava-se a arriscar investimentos em linguagens diferentes e que fugiam dos velhos padrões culturais aos quais já estavam acostumados. Tal preconceito contra o que era novo, contra o que era moderno, contra o que significava novas propostas estéticas, não possuía limites. Ugarte fazia uma comparação e por meio desta ele dizia que o teatro daquela época era um teatro de receitas²⁴⁰.

O artista moderno não podia aceitar que o teatro fosse exclusivamente de propaganda, nem podia negar que o tipo de teatro que chamava mais a atenção do público naquele momento era o teatro político, porque a Espanha atravessava um momento histórico fundamentalmente político, alegou Ugarte, em maio de 1933. Entretanto, o assistente de direção acreditava que tais excessos eram passageiros. E, por isso, Ugarte apostava em Lorca como um profissional capaz de transformar a cena teatral moderna espanhola e o 'gosto' do público, tirando-os do ciclo vicioso que limitava a percepção e recepção de outras estéticas cênicas produzidas naqueles anos.

²⁴⁰ GP-PEyd, p. 414.

Para o diretor e seu assistente tanto o público quanto os críticos necessitavam de outras referências que os tornassem capazes de influenciar a forma de percepção e recepção de outras pessoas, por meio dessas outras propostas, e de promover a transformação do ‘gosto’ dessas pessoas até que fosse consolidado um outro sentido de arte que surgia, dizia o assistente de direção²⁴¹. Mesmo uma minoria poderia ser utilizada como ponto de partida para tal investimento intelectual, o importante era dar início ao processo de ampliação da receptividade do público até que se conseguisse mudar o panorama cultural espanhol. Uma minoria, de prestígio e esclarecimento, já teriam grande poder de influência em relação às opiniões a sua volta.

Como forma de combater essa postura empresarial e política, Lorca e Ugarte tinham a proposta de criar o que eles chamavam de um teatro de ensaio ou experimental que contribuísse para a formação profissional (de atores e técnicos), para a ampliação do público, para o surgimento de outras estéticas e outros estilos de linguagem teatrais. Contudo, Lorca sabia muito bem que não tratava-se de uma proposta inédita, pois, este tipo de teatro já existia na Inglaterra (Oxford, Cambridge), nos Estados Unidos (Columbia, Yale) e em algumas universidades na Alemanha – mas que neste caso, especificamente, não houve citação do dramaturgo.

Em fevereiro de 1934, Lorca afirmou uma vez mais que seu assistente era o seu foco de controle, o seu orientador, e com a contribuição de Ugarte algumas das montagens do grupo foram premiadas em concursos teatrais, o que consolidava cada vez mais a parceria deles à frente do *La Barraca*. Portanto, com a aceitação do público e dos críticos, os líderes do *La Barraca* já tinham dado o primeiro e decisivo passo para a mudança do panorama cultural daquela época.

²⁴¹ GP-PEyd, p. 415.

Todavia, Lorca também acumulava funções nos bastidores do grupo e, além de dirigir espetáculos, o dramaturgo era responsável pela seleção dos textos a serem montados, pela adaptação, encenação, direção de atores – ou direção de cena –, composição das músicas e, ainda, pelas coreografias. Tal determinação de Lorca era justificada na idéia que ele defendia a respeito da presença de diretores de cena na liderança de produções teatrais espanholas, estes devidamente preparados para exercer tal labor²⁴². Segundo Lorca, o panorama teatral observado pelo dramaturgo carecia de diretores de cena versáteis e capazes de interferir nas montagens das obras e na interpretação dos atores com outras propostas estéticas que transformassem e agregassem estilo, tanto à encenação quanto à interpretação. Porque, para o dramaturgo, o aprimoramento de uma visão global do diretor de cena a respeito do espetáculo poderia influenciar o público de tal modo que seria possível recuperar a autoridade do teatro naquele contexto cultural espanhol. Daí a importância da existência de uma proposta estética que concretizasse uma coerência, o que seria plausível por meio da orientação de um encenador.

Nesse investimento cultural, Lorca e Ugarte precisaram de algum tempo para adquirir certa estabilidade e credibilidade perante público e sociedade, como todo trabalho realizado de forma inovadora exigia. Um caminho vislumbrado pelos diretores do Teatro Universitário era a proteção do Estado. Isto, adquirido por intermédio de lei, asseguraria à população e aos artistas uma oportunidade de utilizar um outro espaço, que fugisse do convencional, para pesquisar, criar e divulgar diferentes estéticas cênicas na vida cultural, além de incluir o teatro, de forma democrática, como prioridade dentre os itens orçamentários do país. Porém, o trabalho desenvolvido pelo grupo subsidiado pelo Estado

²⁴² GP-PApn, p. 1355.

tinha seus oponentes, o que gerou a posterior retirada do subsídio, como será descrito, posteriormente, na seção: **Subsídio Governamental**.

Em 1932, Lorca afirmou que além de terem tido um princípio difícil, ainda tinham que fazer um processo de seleção de elenco para distribuir os integrantes do grupo segundo suas aptidões, e para que fosse possível, também, incluir aqueles que não tinham sido aprovados nas tarefas técnicas e de bastidores²⁴³. Desta maneira, seria mais fácil administrar os diferentes setores do grupo e a seleção dos atores para as montagens. A respeito das etapas de seleção dos estudantes aspirantes a atores, os diretores desenvolviam processos peculiares que estarão descritos na seção: **Processos de seleção e de treinamento de atores**, deste capítulo.

Como parte de aprimoramento desse trabalho em equipe, seria criado, posteriormente, um seminário de estudo e preparação artística para os estudantes, por meio dos quais estes entrariam em contato com as obras que teriam que representar mais tarde. Seria um trabalho de reconhecimento e familiarização com as obras do teatro clássico espanhol. Lorca figurava-se como um exigente diretor de cena, e como tal, as realizações dos seminários para os estudantes, seria um processo de suporte intelectual para as leituras, ensaios e remontagens do repertório clássico vislumbrado por Lorca²⁴⁴. Toda essa estrutura traçada pelo dramaturgo era o resultado de sua visão global sobre os processos criativos que envolviam a prática artística em seus mínimos detalhes.

Todos os integrantes do *La Barraca*, sem exceção, compartilhavam do ideal de anonimato, declarou Lorca em setembro de 1935. Pois não emitia-se panfletos de propaganda dos espetáculos do grupo. Em razão disso, a própria audiência assistiria às apresentações e espontaneamente encarregar-se-ia de divulgar o trabalho do grupo por

²⁴³ GP-PEyd, p. 386.

²⁴⁴ *Idem*, p. 385-6.

meio dos seus depoimentos. Nem o nome de Lorca, que realizava uma breve palestra ou uma conferência antes do início do espetáculo, era divulgado amplamente, tampouco os dos demais integrantes. Além disso, outras motivações fomentavam o grupo como um todo, como a paixão e a energia com as quais cada componente envolvia-se em suas respectivas atividades, pelo prazer de realizar algo que naquele momento apenas o *La Barraca* realizava em toda Espanha²⁴⁵.

Por isso, o desinteresse pelo reconhecimento e o anonimato de todos, em nome da autêntica cultura espanhola, era uma postura que não feria o ego de nenhum dos artistas durante o seu tempo de participação e contribuição no *La Barraca*. Ao contrário, desejava-se chegar nos povoados com o Teatro Universitário, abrir o caminhão, apresentar, trocar experiências com as pessoas do local e partir. O importante era mostrar o que havia sido preparado, levar o teatro para as praças de todas as cidades da Espanha, principalmente do interior, segundo o desejo dos artistas do *La Barraca*.

Subvenção governamental

O processo legal de implementação da subvenção estatal deu-se por intermédio de De los Ríos, ministro da *Instrucción Pública* – também conhecido como “pai” do Teatro Universitário *La Barraca* –, segundo depoimento de Lorca em julho de 1932²⁴⁶. Isso foi reafirmado por Lorca, em outubro de 1933, quando o grupo já tinha completado um ano de existência²⁴⁷. De los Ríos conseguiu a aprovação em lei que garantiu a liberação anual da

²⁴⁵ GP-PEyd, p. 571-2.

²⁴⁶ GP-PAI, p. 215.

²⁴⁷ GP-PEyd, p. 452.

verba de 100.000 pesetas para que o *La Barraca* pudesse desenvolver suas atividades, tanto na unidade fixa quanto na itinerante²⁴⁸.

O dinheiro recebido foi investido na compra de veículos e de equipamentos, na construção do palco portátil que seria utilizado na unidade itinerante, ou seja, nas viagens, bem como nas despesas com materiais de execução de cenário e de figurino, com abastecimento da frota de veículos, e como a manutenção de todos os itens citados acima. Segundo dados biográficos, a frota de veículos do *La Barraca* era a seguinte: “um caminhão Chevrolet, comprado com a subvenção do governo, que levava o palco portátil, os cenários, esteios e o resto da parafernália; dois camburões cedidos pelo departamento de polícia, inclusive motoristas, para o transporte dos estudantes-atores (as grades das janelas tinham sido removidas); e vários carros particulares”; e, ainda, levavam as baterias para fornecer a energia necessária para realizar o trabalho de iluminação²⁴⁹. Como pode-se verificar no registro fotográfico abaixo²⁵⁰:



²⁴⁸ Bgr-II, p. 366.

²⁴⁹ *Idem*, p. 375; SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 30-1, 59, 176-82, 187.

²⁵⁰ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 179.

A referida verba foi incluída no planejamento orçamentário do governo espanhol, para que fosse possível ser designada ao grupo de Lorca e de Ugarte, e, de acordo com os indícios, a verba começou a ser liberada desde o início das suas primeiras atividades abertas ao público espanhol.

Nos compromissos financeiros do *La Barraca* havia muita seriedade. Embora não houvesse dinheiro para montagens exuberantes, Lorca desejava ter a oportunidade de fazer várias versões de uma mesma peça teatral²⁵¹. O que não queria dizer que abandonaria o estilo simples e criativo de fazer teatro experimental, caso tivesse tal oportunidade, mas que exploraria a criatividade por meio dos diversos modos de realizar uma mesma obra por meio das variações possíveis.

Entretanto, a maior preocupação de Lorca era garantir à Instituição de Arte, que o *La Barraca* representava, uma proteção do governo espanhol e uma legitimidade²⁵². Desta forma, estaria garantido aos estudantes um espaço de experimentação e criação independente das normas e convenções teatrais e culturais da época, além de assegurar a continuidade desse grupo²⁵³. Pois, a sobrevivência de um grupo de teatro universitário era vital para o panorama cultural espanhol, segundo Lorca.

Lorca deixava-se levar mais pelo entusiasmo de poder realizar uma revisão dos padrões e convenções da época. Uma vez garantida a subvenção, o diretor não teria a preocupação de dividir o tempo de dedicação às atividades do grupo com o exercício da captação de recursos, ou com a busca de parceria com empresários que estivessem dispostos a participar de alguma forma das atividades e montagens do grupo. E, da mesma forma, Lorca desejava que em toda Espanha surgissem outros tantos grupos como o *La Barraca*.

²⁵¹ GP-PEyd, p. 427.

²⁵² *Idem*, p. 415.

²⁵³ *Ibid*, p. 426.

O esforço de Lorca por tornar tal desejo realidade também estendia-se ao seu próprio grupo. Lorca fazia questão de instigar o esforço coletivo vivo de fazer teatro, para que surtisse efeito por onde passassem com o teatro itinerante, para que despertasse no público um interesse maior pelo teatro clássico espanhol. Além do mais, seria uma forma de comprovação real dos trabalhos desenvolvidos e uma justificativa da verdadeira relevância do subsídio custeado pelo Estado.

Apesar de toda dedicação para manter as atividades vigentes de modo que toda Espanha fosse beneficiada, De los Ríos, Lorca, Ugarte e demais integrantes do grupo tinham que enfrentar fortes adversários políticos. Os embates não demorariam a acontecer por conta do futuro político da Espanha.

Os opositores do governo republicano, os conservadores chamados profascistas de extrema direita, não perdiam tempo em “questionar aquele empreendimento subsidiado pelo Estado, que consideravam pouco mais que um pretexto para a disseminação da propaganda marxista inspirada pelo “ateu judeu” Fernando de los Ríos, a quem agora apelidavam de ministro da Educação Leiga”²⁵⁴. Por conta desse tipo de situação, no dia 24 março de 1932, De los Ríos defendeu a iniciativa de patrocínio ao grupo de Teatro Universitário *La Barraca* no Parlamento espanhol. Em tal ocasião o ministro afirmou que a subvenção era uma forma de retribuir às contribuições dos estudantes, cuja presença em outras circunstâncias políticas tinha sido fundamentalmente decisiva em favor do bem-estar e da ordem na Espanha.

Porém, tais interferências não parariam por aí. Segundo informações de Ugarte para Lorca, por meio de uma carta de 28 de dezembro de 1933, o assistente de direção afirmava que a derrota dos republicanos para os conservadores já promovia dificuldades no

²⁵⁴ Bgr-II, p. 366.

recebimento da verba destinada ao grupo²⁵⁵. Mas, nem por isso as atividades do *La Barraca* foram interrompidas.

Em janeiro de 1934, Lorca afirmou estar com receio de perder o subsídio do Estado em razão da mudança de governo na Espanha²⁵⁶. Lorca questionava qual seria o governo que, em virtude do Teatro Universitário ser um projeto de divulgação do teatro clássico espanhol e um meio de ampliar a educação da população espanhola, não teria o interesse de dar continuidade ao projeto por meio do subsídio, fosse qual fosse a orientação política. Todavia, a possibilidade da perda do subsídio o incomodava.

Primeiramente, a subvenção de cem mil pesetas foi reduzida para cinquenta mil pesetas²⁵⁷. Depois o novo governo conservador, de 1934, suprimiu a subvenção completamente, como temia Lorca. De qualquer forma, Lorca e Ugarte continuaram trabalhando, juntos com os demais integrantes do *La Barraca*, certos de que em algum momento alguém teria interesse pelo grupo e patrocinaria as atividades culturais desenvolvidas. Os diretores do grupo tinham o propósito de não deixar o Teatro Universitário *La Barraca* ser extinto. E isso queria dizer que, se futuramente não houvesse patrocínio, o grupo faria apresentações em plena rua e praças da Espanha. Quando já não houvesse mais figurino os atores atuavam com as próprias roupas. O importante era jamais deixar-se emudecer.

O que sustentava Lorca era o dinheiro que recebia proveniente de suas conferências, publicações e palestras que realizava independentemente das atividades do *La Barraca*, além de receber vez ou outra uma ajuda de seus pais abastados²⁵⁸. Contudo, isso não interferia em seu ânimo em relação ao *La Barraca*. Ao contrário, Lorca propunha

²⁵⁵ Bgr-II, p. 418.

²⁵⁶ GP-PEyd, p. 496.

²⁵⁷ *Idem*, p. 571.

²⁵⁸ GP-PCrr, p. 1248.

a continuidade das atividades com o que até então havia sido confeccionado para as apresentações. Com o desgaste do material de encenação das montagens, Lorca propunha soluções simples, mas continuaria realizando as apresentações do repertório clássico, já preparado.

Mesmo com a redução de 50% do subsídio estatal, o grupo continuou trabalhando como podia, apesar da dificuldade crescente em realizar as turnês do *La Barraca*. Por causa dessa redução era praticamente impossível esconder o processo de desaceleração das atividades do grupo.

O teatro contemporâneo espanhol possuía lacunas abertas no que diz respeito à abordagem de temas sociais e humanos, e Lorca trabalhava perseverantemente para contribuir com uma renovação desse panorama teatral²⁵⁹. Por isso, mesmo sem o subsídio do governo, Lorca mantinha-se à frente das atividades do *La Barraca*, como manteve-se por algum tempo após o corte total do subsídio. Afinal, ao longo das experiências do grupo, o público menos culto deu claras mostras de que era possível compreender a mensagem transmitida e a obra montada, porque trazia consigo a ressignificação do sentimento trágico da vida e da cultura popular espanhola.

Em 19 de agosto de 1935, Lorca explicou a Silvio d'Amico, crítico dramático e professor de história do teatro da Universidade de Roma, como deu-se o processo de subvenção do teatro universitário²⁶⁰. Quando diretor e crítico encontraram-se, o Teatro Universitário *La Barraca* realizava apresentações na Universidade de Santander, durante o Curso Internacional de Verão. Entretanto, naquele momento, a subvenção já tinha sofrido o corte absoluto e o *La Barraca* continuava ativo, como Lorca informou ao crítico. Seis dias depois desse encontro, Lorca deixou o grupo para trabalhar com *La Xirgu*, conforme eles

²⁵⁹ Bgr-II, p. 443.

²⁶⁰ *Idem*, p. 458; GP-PEyd, p. 571.

já haviam combinado. Contudo, a saída do diretor não aconteceu de modo imediato, esse foi apenas o início de um distanciamento gradual, uma conseqüência da dedicação de Lorca aos outros trabalhos ligados às outras companhias e as publicações de seus livros. O verdadeiro desfecho dessa situação aconteceu no inverno, do mesmo ano, quando a União dos Estudantes elegeu outros diretores para a Instituição de Arte, ou seja, para o *La Barraca*.

O Teatro Universitário *La Barraca* seria, então, uma instituição interrompida mesmo depois da saída de seu progenitor? A falta de parceiros do ramo empresarial estaria ligada às duras críticas declaradas por Lorca, tanto à classe empresarial quanto à artística²⁶¹? Por um curto espaço de tempo o Teatro Universitário permaneceu ativo, porém com suas atividades reduzidas por causa da falta de subsídios financeiros, o que promoveu a interrupção total das atividades do grupo em 1935, justamente pela ausência de parcerias da referida Instituição com o governo e empresários espanhóis.

Infra-estrutura

O Teatro Universitário *La Barraca* era organizado e dirigido por uma comissão, criada pelo Sr. Arturo, presidente da União dos Estudantes. Essa comissão era composta de membros de duas instituições, a saber, a Universidade de Madri e a União dos Estudantes²⁶². Lembrando que Lorca foi designado diretor artístico, e de cena, pelo Sr. Arturo e Ugarte, o assistente de direção, ocupou o cargo por meio de eleição dos estudantes.

²⁶¹ GP-PCrr, p. 893.

²⁶² Bgr-II, p. 364-5.

A infra-estrutura do *La Barraca* consistia em duas *Barracas*, conforme já foi mencionado, porém, a unidade fixa não chegou a ser construída realmente. Desta forma, o grupo teria ‘recessos’ naqueles períodos do ano letivo em que os estudantes tivessem que dedicar-se mais detidamente às provas²⁶³. Inicialmente, o grupo atenderia apenas aos estudantes da Universidade de Madri e a comunidade madrilenha. Mas, como todo projeto em desenvolvimento, o *La Barraca* também passou por mudanças e unidade itinerante teve uma vida longa, de certa forma.

A unidade móvel, ou itinerante, foi criada para percorrer os arredores de Madri e de La Mancha nos finais de semana, feriados e dias santos, bem como o território espanhol durante a estação de verão²⁶⁴. Um grupo de estudantes do curso de Arquitetura, da Universidade de Madri, seria responsável pelos projetos arquitetônicos sob a supervisão de Lorca e orientação de artistas plásticos; isso queria dizer que os estudantes estariam envolvidos desde a criação da estrutura do palco desmontável à criação e execução do cenário. Esse grupo de aspirantes a arquitetos viajaria com o *La Barraca* e estaria sempre responsável pela montagem e desmontagem do tablado móvel²⁶⁵. Como pode-se observar nos seguintes registros²⁶⁶:



²⁶³ GP-PEyd, p. 570; SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 186.

²⁶⁴ *Idem*, p. 389.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 382.

²⁶⁶ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 179.



O *La Barraca* também teria a colaboração um grupo de estudantes de Filosofia²⁶⁷, da mesma universidade. Este segundo grupo de estudantes estaria associado ao comitê diretivo, formado por poetas, e participaria da direção literária do teatro. O trabalho de orientação intelectual do *La Barraca* estaria subordinado a essa equipe diversa de pensadores para que, juntos, enriquecendo o panorama cultural espanhol, pudessem criar uma linguagem cênica diferenciada à época. Lorca, o crítico Vicente Aleixandre, Manolo Altolaguirre e Luis Cernuda, dentre outros, eram os responsáveis por escrever novas obras para o teatro universitário e ainda ajudariam com as adaptações dos textos do teatro clássico espanhol.

No tocante ao transporte dos atores e do cenário a estrutura estava bem definida. Os diretores, atores e equipe técnica seriam transportados em um ônibus. Um caminhão transportaria duas tendas, que seriam armadas como camarins das moças e outro dos rapazes (separadamente), bem como levaria o cenário, o figurino e os objetos de cena²⁶⁸. O

²⁶⁷ GP-PEyd, p. 382.

²⁶⁸ *Idem*, p. 389, 452.

grupo tinha o anagrama da República de Espanha em sua frota automotiva para identificar o comboio e, conseqüentemente, para divulgar o apoio do Estado²⁶⁹.

A estrutura do palco itinerante seria montada em plena praça e ao ar livre²⁷⁰. A opção de realizar os espetáculos dessa forma era para atrair o maior número de pessoas da comunidade escolhida e, também, para utilizar o espaço tradicional de manifestação da cultura popular espanhola para apresentar as propostas de releitura e variação dessa mesma cultura. Portanto, qualquer pessoa poderia assistir as apresentações gratuitas, independentemente de sua classe social ou *status*. Além disso, o teatro itinerante tentaria suprir uma possível ausência de teatro, do espaço físico propriamente dito, em comunidades mais afastadas dos grandes centros urbanos espanhóis.

Nos três anos de existência do *La Barraca* os recursos humanos somavam trinta pessoas no total, sendo todos estudantes universitários. Destes, oito eram mulheres e vinte e dois homens – que dividiam-se nas atividades de motorista, eletricista, mecânicos, atores, e demais atividades de bastidores, que mantinham o grupo em atividade quase constante²⁷¹.

A necessidade de apresentar uma outra proposta estética cênica fez com que Lorca recorresse aos amigos pintores²⁷². Estes criaram cenários simples, modernos e práticos para um palco que tinha, como principal característica, a montagem e a desmontagem rápida. Dentre esses pintores estavam: Benjamín Palencia, que também desenhou o emblema do grupo; Alfonso Ponce de Leon; Ramón Gaya; Santiago Ontañón; José Caballero; Alberto Sánchez; Pablo Picasso; Salvador Dalí; alguns deles vinham da melhor geração de pintores espanhóis que estudava em Paris.

²⁶⁹ GP-PEyd, p. 453, SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 44, 84, 87, 120, 137, 179-80, 182.

²⁷⁰ *Idem*, p. 571.

²⁷¹ *Ibid*, p. 570.

²⁷² Bgr-II, p. 367; GP-PEyd, p. 494.

Processos de seleção e de treinamento de atores

Com a viabilização financeira e da infra-estrutura do teatro universitário, era preciso ter algo que promovesse o reconhecimento visual imediato dos componentes do grupo de modo que tal reconhecimento estivesse ligado à nova Espanha. Portanto, para a identificação dos integrantes do grupo, chamados *barracos*, criou-se um uniforme oficial que todos usariam durante o tempo em que estivessem trabalhando em alguma atividade de bastidores ou mesmo nos ensaios. Tal vestimenta era um macacão azul para os homens, e um vestido azul e branco para as mulheres. A opção, pelo macacão e pelo vestido simples, foi inspirado no primeiro artigo da nova Constituição Espanhola, nos dizeres: “república democrática de trabalhadores de todas as categorias”²⁷³. Como pode-se observar no registro a seguir²⁷⁴:



²⁷³ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 28, 147, 183, 204, 212; Bgr-II, p. 367.

²⁷⁴ *Idem*, p. 44, 120.

Porém, o uniforme foi motivo de zombarias dentre os opositores do governo republicano por várias razões. Dentre estas, o macacão deixava os homens mais parecidos com mecânicos do que com artistas; o vestido simples não foi suficiente para romper a barreira do preconceito contra as mulheres que participavam de grupos de teatro; e, ainda, muitos destes jovens estudantes integrantes do *La Barraca* provinham de famílias abastadas.

Lorca afirmou que os atores que integravam o *La Barraca* eram estudantes universitários da Universidade de Madri²⁷⁵. Porém, segundo dados biográficos, quando abriram inscrições para os testes a maioria dos estudantes inscritos eram estudantes secundaristas de um colégio chamado *Instituto-Escuela*, que mantinha estreitas ligações com a *Residencia de Estudiantes*²⁷⁶. Mas, ao que parece, não havia restrições ou pré-requisitos para as inscrições.

Em contrapartida a essa aparente falta de restrições ou pré-requisitos, havia uma série de provas, todas eliminatórias, às quais os candidatos eram submetidos. Essas provas consistiam em:

1. Escolha e leitura aleatória de um segmento de uma prosa ou de um verso de clássicos espanhóis;
2. Recitar de memória o segmento lido na primeira prova;
3. Representar livre e individual um personagem de uma obra escolhida pelo(a) candidato(a)²⁷⁷.

Depois deste último item eliminatório, os aprovados já faziam parte do grupo de teatro universitário. Resumidamente, o processo seletivo era simples, mas desde a primeira prova o diretor já fazia suas anotações concisas sobre o desempenho do candidato. O que

²⁷⁵ GP-PEyd, p. 494.

²⁷⁶ Bgr-II, p. 366.

²⁷⁷ *Idem*, p. 366; GP-PEyd, p. 494-5.

chamava a atenção de Lorca de imediato eram: dicção; tipo de voz (aguda, grave, infantil, etc.); familiaridade e domínio do verso e da prosa; acento regional; características físicas e psicológicas; que tipos de personagens eram capazes de interpretar; que tipos estereótipos correspondiam; expressividade corporal; aptidões artísticas. E a partir daí seria produzido um arquivo de fichas organizado por tipos de personagens²⁷⁸. Porém, segundo observações do autor Luiz Sáenz de la Calzada, tais fichas – ou *ficheros* – só foram utilizados na primeira audição realizada por Lorca. Provavelmente, por ter havido a seleção do número de atores suficientes para as montagens que seriam realizadas nos três anos de existência do grupo.

Em janeiro de 1934, cerca de mais de cem intérpretes tinham sido catalogados e em cada ficha estavam as informações registradas por Lorca. Ao lado do nome de cada um estavam registradas as indicações a respeito do tipo de papel que, o ator ou a atriz, estava capaz de interpretar. “Galã”, “Sedutor”, “Mulher perigosa”, “Noiva terna”, “Homem infeliz”, “Traidor”, “Canalha”, “Monstro”, por exemplo, eram os tipos de indicações que Lorca destacava em cada ficha para facilitar e agilizar a seleção do elenco, por meio de consulta às fichas, de acordo com as necessidades da peça a ser montada. Desde então, era sabido que haveria revezamento de atores e atrizes conforme disponibilidade de agenda dos estudantes.

Porém, tudo isso era apenas o começo. Tanto os aspirantes a atores e atrizes, quanto os candidatos eliminados, contribuíam com o grupo desenvolvendo trabalhos de bastidores conforme suas outras aptidões. Igualmente, o grupo concluiu sua equipe técnica selecionando: iluminadores; eletricitas; carpinteiros; maquiadores; motoristas; etc.

²⁷⁸ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 175; GP-PEyd, p. 383, 495.

Havia, também, um critério geral do *La Barraca* que não haveria hierarquia de estrelato e sim anonimato para todos²⁷⁹. Por isso, onde o grupo realizasse apresentações, o público teria informações precisas a respeito do autor e da obra somente. Nem Lorca, que realizaria breves palestras ou até mesmo conferências antes de dar início à apresentação da peça, usaria sua autoridade de diretor artístico do grupo para auto-promoção.

Encerrado o processo de seleção, Lorca passava para o processo de treinamento dos atores. Muitos destes jamais tinham tido uma experiência de palco e, provavelmente por isso, Lorca aplicou seus critérios a respeito da expressão corporal e vocal para a cena. A seguir, pode-se observar o dramaturgo fotografado ao dirigir um ensaio de atores²⁸⁰:



A inexperiência do grupo foi um fator que otimizou o tempo que Lorca dedicou aos ensaios. Porque, estando descomprometidos e libertos de qualquer estilo de interpretação e de declamação já estabelecidos, o diretor teria mais espaço para propor um outro estilo que fazia falta na cena teatral contemporânea de Lorca. E, segundo dados

²⁷⁹ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 47, 53; *Bgr-II*, p. 366-7; *GP-PEyd*, p. 427, 453, 572; *GP-PAI*, p. 389-90.

²⁸⁰ *Idem*, p. 149.

biográficos, o dramaturgo conseguiu concretizar este feito durante os seis primeiros meses de ensaios do *La Barraca*, no ano de 1932, para a realização da primeira turnê do grupo²⁸¹. Isto é, Lorca conseguiu transformar o Teatro Universitário *La Barraca* em um diferencial no panorama cultural espanhol em um curto espaço de tempo. O que, certamente, superou as expectativas dos seus opositores políticos.

Lorca tinha rompido com o estilo romântico de expressão vocal, ainda muito utilizado em seu tempo, segundo indícios evidenciados pelo próprio diretor. Lorca identificava-se com a busca pelo que era inédito e inspirava-se nos artistas de artistas de vanguarda²⁸². É importante lembrar que a palavra declamação, utilizada na época de Lorca, era o código utilizado para designar a expressão vocal, o trabalho com a palavra, ou seja, o estilo de performance oral do texto.

Como diretor de cena, Lorca orientava a interpretação e a expressão corpo-vocal dos atores e atrizes durante as leituras dos textos e ensaios, bem como dava dicas de como ler o texto, que emoção deveria ser empregada e em que momento, o que resultou na criação de uma *Gestalt* perculiarmente lorqueana²⁸³. Lorca acreditava que o contato dos estudantes com o teatro clássico espanhol era a melhor base que poderia ser dada ao grupo durante a preparação deste para a cena e para formação de um repertório erudito. Por isso, era preciso trabalhar com o verso e com a prosa.

Porém, sabia-se muito pouco sobre o teatro clássico e sua expressão vocal. A informação disponível vinha de registros de elogios de autores aos comediantes. Lorca reconheceu o valor de cada verso conforme a distribuição e a combinação das palavras, o que permitiu ao dramaturgo compreender o ritmo que esses versos traziam como referência. A partir daí, Lorca pôde criar a ênfase necessária para propor um outro estilo de

²⁸¹ Bgr-II, p. 369.

²⁸² GP-PAI, p. 217.

²⁸³ GP-PEyd, p. 385; SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 147-9, 152.

expressividade vocal para a cena. Além deste trabalho, o dramaturgo encontrou grande dificuldade na leitura dos textos por causa da ausência de pontuação, inclusive de pontuação que designava pausas e silêncios. Os valores das palavras e das pausas faziam falta tanto para o exercício do verso quanto da prosa. Entretanto, Lorca desenvolveu tempos diferentes de execução das pausas que produziram uma grande harmonia em cena²⁸⁴. Possivelmente, pela importância e necessidade do verso na cena teatral moderna, Lorca reconhecia o valor e a contribuição possíveis da utilização do verso como parte da sua proposta estética, principalmente nas montagens de obras clássicas. E Lorca não abria mão do acento barroco do poema²⁸⁵. O dramaturgo apropriou-se do conhecimento que tinha como poeta para aplicar a sua proposta de variação da métrica tradicional do verso aos textos clássicos escolhidos e devidamente trabalhados para as apresentações.

Lorca teve o privilégio de trabalhar com atores livres de vícios, ou dependência de recursos de interpretação, além de disciplinados, dedicados, entusiasmados com as tarefas do *La Barraca*. Com a satisfação pelo comportamento exemplar dos estudantes, o dramaturgo afirmou muitas vezes que raras companhias de teatro profissional tinham o privilégio de contar com artistas exemplares em seu grande elenco, como aqueles que integravam o *La Barraca*²⁸⁶. O dramaturgo não importava-se com a alta rotatividade dos integrantes do *La Barraca*. Porque estes deixavam o grupo para seguir seus respectivos caminhos após terem aprendido e adquirido bastante conhecimento. Destarte, para suprir as necessidades de completar elenco e equipe técnica, Lorca procurava os substitutos por meio de outros testes menores para novas inclusões.

²⁸⁴ GP-PEyd, p. 427.

²⁸⁵ GP-PAI, p. 221.

²⁸⁶ *Idem*, p. 222; GP-PEyd, p. 394, 397, 536, 578.

O ritmo dos ensaios era intenso e os atores tinham que estudar toda a obra à qual estivessem integrados, além dos seus papéis individualmente²⁸⁷. Lorca exigia que os atores tivessem uma noção geral do espetáculo, porque acreditava que esta noção contribuía para o bom desempenho do tempo da cena na apresentação. Com os ensaios, os atores adquiriam a familiaridade e espontaneidade projetada e orientada pelo dramaturgo e, ao mesmo tempo, uma noção global aumentava a concentração e a atenção para o movimento do tempo da cena.

Lorca ainda dirigia os atores com segurança e intensidade, de acordo com suas possibilidades e limitações identificadas pelo dramaturgo²⁸⁸. O resultado previsto era uma espécie de automatização física trazida à tona, na cena, em forma de espontaneidade para impedir os atores de sucumbir aos erros possíveis durante a performance. O dramaturgo priorizava o trabalho interpretativo do ator baseado na criação lógica e com coerência interna. Deste modo, o ator desenvolveria a habilidade do controle sobre as emoções e expressões (corpo-vocal) do personagem representado durante o ato da performance teatral.

As exigências de Lorca levaram o dramaturgo a eliminar a figura do *apuntador*, que ainda fazia parte das companhias de teatro da época²⁸⁹. Aqui no Brasil este *apuntador* era conhecido, na época de Procópio Ferreira, como ‘ponto’ para os artistas, ou seja, uma pessoa pronunciava as partes do texto quando os artistas esqueciam suas falas. O dramaturgo considerava a presença do *apuntador* uma ameaça à concentração e à performance dos atores e, também, um estímulo à acomodação. Por isso, com a ausência do referido ‘componente’ do espetáculo os atores do *La Barraca* trabalharam o potencial de concentração de modo potencializado e diferenciado em relação aos atores de outras companhias teatrais.

²⁸⁷ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 149.

²⁸⁸ *Idem*, p. 150-1.

²⁸⁹ *Ibid*, p. 153.

Lorca não possuía um sistema próprio de preparação de atores. Justamente por isso, o dramaturgo trabalhava com a improvisação²⁹⁰. O dramaturgo orientava os ensaios das cenas com base nos resultados obtidos a partir de estímulos de imediatos. Assim sendo, Lorca modificava o que tinha que ser aperfeiçoado até conseguir os resultados esperados, independentes de acontecer no mesmo dia de ensaio, ou em outro dia. Parecendo improvisar ou improvisando de verdade, Lorca trabalhava pelo efeito que queria levar à cena. Como o dramaturgo realizou um relevante trabalho a respeito da produção de voz para o ato da performance teatral moderna, a questão da improvisação estava fundamentada na especialização do sentido da audição para que todo o exercício voltado para a elaboração das emoções e da expressão corporal fosse coerente com a expressão vocal.

Programas educativos, metas e conferências

No período de março a maio de 1932, Lorca realizou uma série de conferências paralelas às atividades do *La Barraca* em diferentes cidades espanholas. Essas conferências eram parte das atividades das *Comissões de Cooperação Intelectual*²⁹¹, recém-formadas para estimular a vida e a produção intelectual nas províncias.

As conferências de Lorca sobre *A arquitetura do cante jondo*, dataram de 27 de março, em Valladolid; 30 de março, em Sevilha; 6 de maio, nas cidades galegas de Vigo; 8 de maio, em La Coruña; e 29 de maio, em Salamanca. A conferência sobre *Poemas de Nova York*, com leituras e comentários, foi realizada no dia 7 de maio, em Santiago de

²⁹⁰ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 157-8.

²⁹¹ Bgr-II, p. 369.

Compostela. Lorca também foi convidado, por outras entidades, para fazer seu recital de *Nova York* no dia 16 de março, em Madri, e no dia 8 de abril, em San Sebastián, durante esse período. E, segundo informações biográficas, Lorca tinha um comportamento peculiar quando chegava nas cidades em que realizaria uma conferência²⁹². Era como se o dramaturgo fizesse um reconhecimento do território no qual acabara de chegar.

Outra atividade paralela que Lorca mantinha era escrever peças de teatro de sua autoria, como *Bodas de Sangue*, e em meio aos preparativos desta montagem o diretor fez novas conferências abordando outros temas. Lorca discursou sobre a pintora espanhola María Blanchard nos dias 20 e 22 de novembro de 1932, em Pontevedra (Galícia) e Lugo, respectivamente. Quase um mês depois, em 16 de dezembro, Lorca deu seu recital de *Nova York*, em Barcelona²⁹³.

Dentre as metas do grupo, estavam montagens de clássicos do teatro espanhol e universal, bem como textos modernos universais de todas as tendências, para contribuir com a criação de uma estética teatral moderna popular e exclusiva. Além disso, Lorca defendeu a montagem de obras que não eram consideradas boas; ou seja, obras consideradas “ruins” pelo senso comum. Pois, segundo palavras do diretor, tudo deveria começar com a liderança de um diretor de cena – ou seja, um encenador – que usufruísse autoridade e domínio suficientes da linguagem cênica para transformar uma obra

²⁹² Bgr-II, p. 369. “As visitas do poeta às províncias geralmente obedeciam a um mesmo padrão. De manhã ele chegava à cidade, onde um grupo de jovens artistas e intelectuais o aguardava. Depois um giro turístico preliminar havia um animado almoço. Em seguida ele se retirava para o hotel, voltando a sair algumas horas mais tarde para mais uma volta pela cidade antes de pronunciar sua conferência, geralmente para uma casa repleta. Depois, acompanhado de uma horda de admiradores, iniciava uma de suas famosas perambulações noturnas, deslumbrando a todos com sua conversação, apontando detalhes arquitetônicos que ninguém havia percebido, comentando outras peculiaridades que ia observando, recitando versos, contando histórias – e, se alguém desencavava um piano, regalando os companheiros com uma de suas sessões improvisadas de música popular. Tarde da noite o grupo ia comer em alguma hospedaria acolhedora, e por fim, alta madrugada, o poeta ia meter-se na cama. No dia seguinte, possivelmente depois de ler as notícias de sua conferência na imprensa local, partia, deixando atrás de si novos amigos, um ou dois poemas, um desenho... e um sentimento de assombro entre os que pela primeira vez haviam entrado em contato com sua carismática personalidade”.

²⁹³ *Idem*, p. 388-9.

considerada ruim em uma obra prazerosa de ser interpretada pelos atores e digna de ser apreciada pelo público²⁹⁴. Todavia, Lorca não deixou claro se ele próprio montaria alguma dessas obras consideradas “ruins”, o dramaturgo apenas deixou clara a possibilidade de realização desse tipo de obra à medida da habilidade de um diretor de cena, cuja presença e importância Lorca também defendeu.

Uma das maiores preocupações do dramaturgo, em relação à mensagem que seria transmitida ao público, era a abordagem que os autores tinham a respeito de temas sociais e humanos em suas obras, o que constituía um fator imprescindível de escolha de uma peça para montar. A inclusão desses autores no repertório do *La Barraca*, que outrora serviram de base para a reflexão dos valores éticos, estéticos e morais em suas épocas preenchiam uma lacuna existente na época de Lorca que dizia respeito aos valores sociais, humanos e culturais que precisavam ser revistos. Por isso, a escolha de autores clássicos e modernos tinha a função de mapear uma visão global de Lorca a respeito da mensagem que o *La Barraca* deixaria no decorrer de sua história.

Em 1933, havia um significativo fomento pela divulgação da cultura, incentivado pelo governo republicano em toda Espanha²⁹⁵. Desta forma, Lorca utilizava a infraestrutura do Teatro Universitário *La Barraca* como um local de formação dos atores e diretores de teatro, bem como de cenógrafos, figurinistas e técnicos de uma nova geração de artistas. Neste ambiente de renovação constante os estudantes aprendiam com seus mentores e, depois de apreendida a lição e no seu devido momento, esses estudantes transmitiam as informações aos grupos de novatos que surgiam de outros processos seletivos do *La Barraca*.

²⁹⁴ GP-*PAL*, p. 216.

²⁹⁵ *Idem*, p. 223.

Lorca vinculou essa formação de uma nova geração de artistas a um investimento intelectual, que pudesse enriquecer o panorama cultural daquela época, e a uma tentativa de reverter o quadro de decadência ao qual aquele teatro espanhol contemporâneo fora aprisionado. Para o dramaturgo, o termo decadência correspondia à crise de autoridade que os artistas, além de não terem resolvido, conseguiam agravar com as suas relações excessivamente comerciais entre com os patrocinadores.

O diretor deixou claro que o teatro necessitava de dinheiro, mas também fez-se entender que não era apenas isso que deveria mover, ou instigar, os bastidores do fazer teatral. Como o subsídio governamental era distribuído de modo que custeasse a metade das carências do grupo (a compra de veículos automotores e de materiais de execução de palco, de cenário e de figurino, e a manutenção geral, exclusivamente), possivelmente a outra metade dizia respeito aos recursos humanos – que envolviam: “depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura”²⁹⁶. A prioridade dos recursos materiais talvez colaborasse para reforçar a questão da dedicação isenta de remuneração e do anonimato que Lorca tanto defendeu. E, segundo palavras do diretor, tudo isso era imprescindível para que o teatro realizado cotidianamente atingisse sua função educativa.

E uma maneira de analisar a eficácia e a praticidade desta função era observar a percepção e recepção do público, que poderia ser enganado ou exaltado, conforme a estética e o conteúdo da informação transmitida²⁹⁷. Por isso, na relação artista-público, Lorca buscou restabelecer um vínculo de autoridade, para dar um outro *status* ao teatro.

Segundo opinião do dramaturgo, numa visão global do panorama cultural espanhol, era vital que o teatro fosse colocado à disposição do público de um modo diferente do que tinha sido criado, até então, e que estava aniquilando a credibilidade dessa

²⁹⁶ GP-PAI, p. 243.

²⁹⁷ *Idem*, p. 244.

forma de arte perante o público. Além da influência dos ideais da burguesia e da classe média, uma das razões dessa crise seria a utilização de valores e padrões temáticos e estéticos já ultrapassados para o gosto geral do público, que assistia apresentações de espetáculos óbvios e vazios, quando almejava ver e apreender novas propostas.

Somando-se a isso, havia ainda a diminuição da figura do ator à mera marionete, ou ao mero instrumento de repetição de antigas normas, carente de criatividade e de inovação. E, ao contrário disso, o que o público realmente queria apreciar era espetáculos considerados verdadeiramente arte, porque o público aprecia tudo que ele julga possuir um bom teor de aprendizado, superioridade e autoridade. Isto é, algo que lhe figure como fonte de conhecimento e atualização estética capaz de conquistar o 'gosto' popular e a elite intelectual.

Em relação direta com outras formas de arte, como música e dança – por exemplo –, o teatro contemporâneo realizado na Espanha por outras companhias teatrais, na época de Lorca, também não promoveu nenhuma renovação do seu estilo estético, apesar dos evidentes sinais que pediam mudanças urgentes. O diretor afirmou, também, que tais inovações jamais chegariam aos palcos espanhóis por causa do medo que abalou diretores, atores e produtores e que sufocou o aparecimento de outras tendências estéticas.

Por isso, Lorca defendeu uma revisitação e uma ressignificação do teatro clássico espanhol e universal, para que fosse possível propor algo diferente com uma releitura moderna e atualizada do teatro, como uma contribuição intelectual e cultural naquele momento de crise²⁹⁸. Uma contrapartida do dramaturgo para combater o ciclo vicioso do teatro espanhol contemporâneo foi a criação e a preparação de uma nova geração de artistas que tinham a missão de apresentar peças do teatro clássico espanhol para a

²⁹⁸ GP-*PAL*, p. 244-5.

população fora de Madri²⁹⁹. Igualmente, a aplicação da releitura a propósito da cultura popular espanhola e da tradição literária (Capítulo I) e dos procedimentos básicos criados (Capítulo II), ambos experimentados por meio das peças comerciais do dramaturgo que eram realizadas paralelamente às atividades do *La Barraca*. E, também, as múltiplas atividades que o dramaturgo desenvolvia para manter-se sem permanecer dependente apenas dos recursos financeiros de sua família – embora as atividades do Teatro Universitário tivessem começado alguns poucos anos após Lorca iniciar sua carreira como poeta e dramaturgo.

O dramaturgo acreditava que o teatro configurava-se como um dos meios mais úteis para a ampliação das formas de percepção e recepção de um povo³⁰⁰. O teatro era um instrumento capaz de interferir sensivelmente no modo de percepção da audiência, um recurso promotor de conhecimento e de senso crítico; ou, ao contrário disso, era uma sentença de “letargia cultural” caso fosse utilizado de forma equivocada. Portanto, utilizando o teatro como forma de transmissão de mensagens, Lorca apostava que era possível dar outro tipo de oportunidade à população para que esta tivesse um outro espaço, inserido na sociedade, por meio do qual haveria a troca de idéias e de experiências capazes de fomentar um desenvolvimento cultural e intelectual. Tais trocas deveriam acontecer entre os cidadãos da localidade onde os artistas fossem se apresentar, bem como entre os cidadãos e os integrantes do grupo.

Assim as propostas estéticas das peças seriam realizadas de acordo com o espaço do tablado do *La Barraca* itinerante, para que o grupo pudesse viajar pelo território espanhol, resolvendo, assim, as necessidades e limitações do grupo. Pois, um dos objetivos do *La Barraca* era levar uma outra forma de instrução ao povo, além de proporcionar

²⁹⁹ GP-PAI, p. 248.

³⁰⁰ *Idem*, p. 255; GP-PEyd, p. 389-90.

situações de inclusão mais participativa deste na vida cultural espanhola³⁰¹. O processo dar-se-ia por meio da distribuição e execução do repertório, selecionado por Lorca e Ugarte, e abordaria temas de humanos e sociais, como a luta do bem contra o mal, as diferenças de classes, as relações de poder, por exemplo.

A necessidade de Lorca de levar outras abordagens a respeito da cultura popular espanhola e do teatro clássico e moderno ao povo, aconteceu num momento em que era preciso despertar na população o interesse pela valorização da identidade espanhola, pela exploração dos sentidos, pelo prazer de vivenciar a vida cultural e as outras possibilidades de pensamento e consciência que o teatro poderia propor. O que pretendia-se também era levar à população as criações modernas, em termos de estilo, que estavam sendo criadas como uma forma de romper com o que já havia caído no senso comum ou, ao menos, mostrar outras possibilidades de realização de uma peça e, conseqüentemente, inspirar novos horizontes e outras perspectivas de vida com a influência que a arte poderia exercer sobre as pessoas.

Nos povoados aonde viriam a apresentar-se, também haveria uma breve explanação sobre a peça, momentos antes de iniciar a apresentação. A explanação seria realizada pelo dramaturgo e correspondia a uma breve palestra, ou até mesmo a uma conferência, cujo objetivo era explicar a proposta do grupo e falar sobre a escolha do autor e da sua respectiva obra. Como pode-se observar a seguir um registro de Lorca momentos antes da apresentação da peça *La guarda cuidadosa* (de Miguel de Cervantes), em Almazán³⁰²:

³⁰¹ GP-PEyd, p. 389-90.

³⁰² SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p.171.



Nem Lorca nem Ugarte buscavam a ostentação luxuosa e requintada na encenação como um todo; pois, para obter o êxito desejado pelo diretor e seu assistente, as coisas deveriam ser simples conforme as propostas de um bom teatro de ensaios. Também não havia uma fórmula prévia de encenação e direção de cena para o projeto itinerante, mas uma série de possibilidades e de gêneros seria experimentada até que os diretores encontrassem uma proposta que desse melhores resultados nas apresentações do grupo. Esta proposta tinha como objetivo montar uma mesma peça de maneiras diferentes, com estilos diferentes (o antigo e o moderno), de tal modo que os diretores queriam saber como posicionava-se o público em relação à questão da preferência. É importante lembrar que o trabalho do *La Barraca* estava fundamentado no uso da palavra, como já mencionado anteriormente.

A exploração de uma outra proposta estética, como uma forma de transmissão de conhecimento, tinha uma estratégia de montagem diversificada de uma mesma obra para que a população tivesse referenciais de comparação. E isso, provavelmente, confirmaria a eficácia da missão educacional – e grande idéia política – do *La Barraca*, afinal o grupo

tentava mostrar ao público como uma montagem seria na época de sua criação e, posteriormente, com outra estética³⁰³.

Para que os estudantes estivessem sempre atualizados seria criado, futuramente, um seminário de preparação artística e de desenvolvimento intelectual dos atores com o estudo das obras que seriam montados pelo grupo³⁰⁴. Pois, esse processo de estudo e de pesquisa sobre as peças de teatro era parte da formação educacional dessa nova geração de artistas. Pelo fato das apresentações do *La Barraca* itinerante terem sido realizadas ao ar livre não havia cobrança de ingressos. Porém, quando Lorca falava de ajuste de preços ao público, o que poderia ser uma referência às apresentações do *La Barraca* permanente, em que o valor do ingresso estaria vinculado ao tipo de público para o qual seria realizada a apresentação; ou, apenas, apresentações do *La Barraca* itinerante em situações muito específicas³⁰⁵.

Como parte do processo educativo, tanto de uma nova geração de artistas como da população, Lorca tinha uma atenção especial para sua função de adaptador – que o diretor também acumulava. Pois, o dramaturgo sabia que nem sempre poderia aproveitar o texto na íntegra para apresentá-lo ao público e esse fato estava agregado à mensagem, a opção estética, ao contexto que seria explorado, as diferenças entre as épocas, as novas realidades. Entretanto, Lorca mantinha a postura de excluir partes do próprio texto, sem qualquer acréscimo de outros textos do mesmo autor, ou de outros autores.

Esta interferência, do diretor, foi feita somente para suprimir as partes do texto que Lorca julgava ultrapassadas ou obsoletas em relação à mensagem a ser transmitida.

³⁰³ GP-PEyd, p. 382.

³⁰⁴ *Idem*, p. 386.

³⁰⁵ *Ibid*, p. 387, 390.

III.2 – Escolha do repertório para o Teatro Universitário *La Barraca*

Repertório

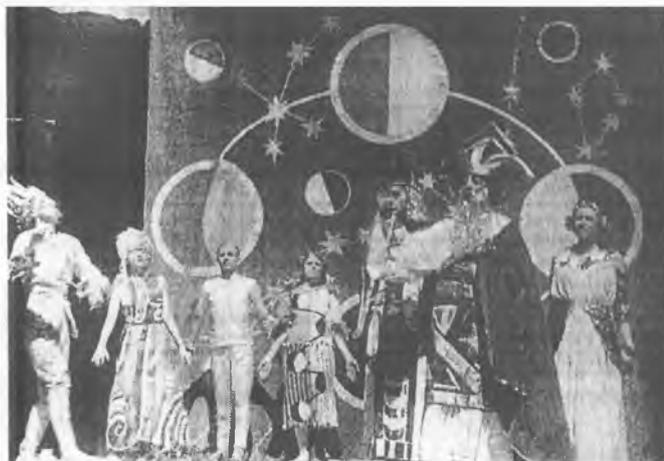
Lorca e Ugarte buscaram inspiração para o repertório do *La Barraca* em situações semelhantes entre épocas distintas. Isto é, no teatro itinerante dos tempos de Lope de Rueda, nas *Misiones Pedagógicas*, e nas apresentações dos autos, de Dom Pedro Calderón de la Barca, em praças públicas. Em ambos os casos a proposta era colocar o teatro ao alcance do povo. Outro fator de inspiração para Lorca era o ‘teatro total’, que Calderón explorou incluindo a música e a dança em suas peças, e que para o diretor do *La Barraca* tinha uma importância vital para a encenação³⁰⁶. Como Calderón, Miguel de Cervantes também exercia grande influência sobre o imaginário de Lorca. Desta forma, as primeiras obras montadas pelo *La Barraca* foram três interlúdios de Cervantes: *La cueva de Salamanca*, *La guardia cuidadosa* e *Los dos habladores*. Como pode-se observar no registro fotográfico a seguir³⁰⁷:



³⁰⁶ Bgr-II, p. 368.

³⁰⁷ SAÉNZ DE LA CALZADA, 1998: p. 84.

Esses autores eram considerados por Lorca dois ícones do teatro clássico espanhol. A inclusão de *La vida es sueño*, de Calderón, causou repulsa dentre direitistas e esquerdistas; possivelmente pela proposta de encenação, como pode-se observar a seguir³⁰⁸:



Esse autosacramental foi montado com setenta ensaios³⁰⁹. Nesta peça Lorca interpretou o papel de Sombra – a personagem que representa a Morte, na fotografia à direita –, numa montagem em que Benjamín Palencia assinou o figurino (a mesma montagem do registro anterior); como pode-se observar a seguir³¹⁰:



³⁰⁸ SAÉNZ DE LA CALZADA, 1998: p. 70.

³⁰⁹ *Idem*, p. 65-80, 80-8, 221; *Bgr-II*, p. 367; *GP-PAI*, p. 218; *GP-PEyd*, p. 452.

³¹⁰ *Ibid*, p. 71.

As peças *Eco y Narciso* e *La púrpura de la rosa*, também de Calderón, fizeram parte do repertório, segundo descrição de Lorca, apesar de não constar nos registros de Sáenz De La Calzada – este ao integrar o grupo já havia um ano de trabalho e de montagens. *El caballero de Olmedo* e *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, também foram montadas³¹¹. A segunda para abordar problemas sociais, chegando a ser considerada a produção cuja mensagem mais aproximou-se do discurso político republicano. Isto aconteceu porque a referida peça aborda como tema central uma oligarquia tirana que explorava, sem escrúpulos, a mão-de-obra e a condição social do camponês.

Lorca lançou mão de suas experiências obtidas junto a montagens e produções comerciais paralelas, como *La zapatera prodigiosa* e *Bodas de Sangre*, para realizar as montagens do *La Barraca*, como foi o caso de *Fuenteovejuna*. Para a realização desta peça, Lorca interferiu no texto adaptando-o ao contexto social e econômico que desejava explorar naquele ano de 1933. Segue, a baixo, duas propostas do cenário de *Fuenteovejuna*, realizado por Alberto Sánchez³¹²:



³¹¹ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 80, 88-103, 130-43, 222; Bgr-II, p. 400; GP-PEyd, p. 452, 571.

³¹² *Idem*, p. 95.



Também fizeram parte do repertório do grupo, alguns fragmentos dramatizados de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina; *La tierra de Alvargonzález*, de Antonio Machado³¹³. Essas montagens foram realizadas nos dois primeiros anos de existência do Teatro Universitário *La Barraca*, 1932 e 1933.

Nessa configuração vislumbrada por Lorca e pelos estudantes universitários, já vislumbrava-se uma idéia do tipo de repertório imagético a ser trabalhado, e que concentrava o melhor dentre as obras clássicas para serem levados às aldeias³¹⁴. Na escolha do repertório clássico o dramaturgo selecionou as obras que lhe permitiriam fazer uso da sua releitura da cultura popular espanhola e da tradição literária transposta para a cena teatral institucional. Além disso, Lorca e seus companheiros tinham a convicção de que os clássicos eram sempre atuais³¹⁵. Embora o dramaturgo tivesse afirmado que auxiliaria com os clássicos e escreveria peças para o *La Barraca*, bem como Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda e outros escritores e poetas do grupo, os registros das montagens concentram-se

³¹³ Bgr-II, p. 404, 406; SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 104-14, 121-25.

³¹⁴ *Idem*, p. 364.

³¹⁵ GP-PEyd, p. 452.

nas obras clássicas sem haver qualquer menção a respeito de textos escritos pelos referidos artistas exclusivamente para o Teatro Universitário³¹⁶.

Lorca também afirmou que o *La Barraca* realizaria peças do teatro alemão, russo, hebraico, o diretor valorizava outras obras clássicas independente de suas origens, mas recusava o teatro de propaganda política³¹⁷. Os autores Gil Vicente e Lope de Rueda também foram citados, mas Lorca não evidenciou obras específicas, embora tenha afirmado a influência de Rueda para a realização do teatro itinerante³¹⁸. Apesar da não citação de algumas obras, o repertório escolhido para o *La Barraca* tinha uma proposta de criar um teatro moderno para Espanha, uma vez que o teatro contemporâneo estava voltado para a propaganda³¹⁹ – “má propaganda”, segundo palavras de Lorca – e esse processo seria concretizado por meio de uma releitura dos clássicos, baseada na releitura do dramaturgo sobre a cultura popular espanhola e a tradição literária.

Além do mais, havia uma crise dos antigos valores e uma espécie de letargia dos novos, que Lorca considerava poucos. Havia também uma pobreza e uma ausência de virtude poética de qualquer classe, como o dramaturgo afirmou em maio de 1935. E era inadmissível a permanência desse panorama, uma vez que o diretor do *La Barraca* considerava as obras do teatro clássico espanhol o melhor e mais rico teatro do mundo. Algumas das possibilidades de solução que Lorca chegou a propor, para estabelecer um teatro de estética que possuísse coerência, foram: um estado de descontentamento com as coisas e situações dadas do cotidiano; uma busca pelo equilíbrio na quantidade das montagens produzidas; a ausência da pressa no fazer teatral; e, sobretudo, a montagem de

³¹⁶ GP-PEyd, p. 389.

³¹⁷ *Idem*, p. 386.

³¹⁸ *Ibid*, p. 427, 495.

³¹⁹ *Ibid*, p. 427.

peças do teatro clássico espanhol³²⁰. Pois, não era preocupação do grupo ter a necessidade de fazer estréias de muitas peças em pouco tempo, mas sim ter o cuidado de montar poucas peças com muito brio e dedicação.

Lorca incluiu, ainda, no repertório do *La Barraca* outros tipos de obras da cena espanhola, como uma égloga de Juan del Encina, e *Un [sec] desengaño en un sueño*, do Duque de Rivas, para diversificar e enriquecer o ciclo de montagens do grupo³²¹. Sáenz de la Calzada acrescentou, ainda, outras peças que foram apresentadas pelo grupo apesar de não constarem nos registros de Lorca. Foram as peças: *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Tirso; *La fiesta Del Romance* e *La tierra de Jaula*, de Lope de Rueda; *Las almenas de toro*, de Lope³²².

A base sólida que o repertório do *La Barraca* tinha no teatro clássico espanhol estava fundamentada no objetivo de mostrar ao público um teatro espanhol restituído, em sua linguagem e estética cênicas. A decisão de Lorca em iniciar a vida artística do *La Barraca*, com o repertório descrito, foi uma necessidade de propor mudanças renovadoras efetivas ao panorama cultural da época. Isto pedia uma releitura dos clássicos para a atualização dos valores e padrões estéticos.

O movimento intelectual que colocava em prática a revisão dos valores e do panorama cultural ocorria paralelamente em vários países no mundo, como o movimento dos teatros universitários – já mencionados –, e, ciente disso, Lorca propôs esse repertório como uma forma de iniciar sua contribuição. Esse fato impulsionava e orientava o dramaturgo na direção da revisão dos valores culturais do seu país. Isto também incluía o retorno da música, do canto e da dança na cena revisada, ressignificada e restituída do teatro espanhol no início do século XX, o que promoveria uma reestruturação do ritmo da

³²⁰ GP-PEyd, p. 566, 570.

³²¹ *Idem*, p. 571.

³²² SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 114-17, 118-20, 128-30, 125-28.

cena – uma vez que o teatro clássico mais rico da Europa parecia estar abandonado pelos próprios espanhóis.

III.3 – Análise e comentário sobre a Política Educacional de Lorca

A pesquisa que Lorca desenvolveu sobre a cultura popular de seu país, conforme a explanação do Capítulo I, teve uma aplicabilidade bastante objetiva na produção teatral do *La Barraca*. Pois, Lorca conhecia os temas de interesse do campesino, da pessoa comum misturada na massa populacional, cuja individualidade parecia diluir-se na marcha lenta do tempo das aldeias fora de Madri. Mesmo quando havia hostilidade na chegada do grupo à cidade da turnê, após o início do espetáculo os ânimos da audiência iam acalmando-se e, ao final, o elenco era ovacionado pelo público local. Como ocorreu em Estella – segundo o já referido depoimento de Sáenz de la Calzada. Lorca tinha plena noção do que agradava ou desagradava ao gosto do público e, justamente por ter observado o comportamento do campesino desde a sua infância, o dramaturgo acertava em grande parte as escolhas que fazia na seleção do repertório para o *La Barraca*³²³. Uma evidência disso pode ser observada no registro a seguir, que mostra a reação de alguns espectadores³²⁴:



³²³ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 72, 102, 188.

³²⁴ *Idem*, p. 103.

O dramaturgo identificou algumas lacunas nas obras escolhidas para montagem, ou seja, os pontos que julgou como problemáticos, e buscou soluções incansavelmente³²⁵. Deste modo, o resultado obtido por Lorca, e observado durante as apresentações do grupo, foi a atenção do público ao espetáculo, uma atenção que não permitia sequer desviar o olhar do que passava-se no palco.

Mas o que isso tem a ver com a Política Educacional de Lorca?

Tem a ver com a utilização do jogo dramático na cena moderna para a transmissão de conhecimento e, conseqüentemente, de cultura – uma cultura que o campesino já conhecia, mas talvez não tivesse percebido que já fazia parte dela, por tratar-se da manifestação popular. E, em uma técnica mais profunda desenvolvida por Lorca, na inclusão do espectador no jogo cênico a partir da sua condição de observador³²⁶. Daí a importância que a realização das apresentações ao ar livre adquiria como recurso aglutinador da diversidade de origem do público no ‘território do povo’. O dramaturgo não perseguia uma transformação da sociedade espanhola de modo político, mas buscava uma integração do povo com a cultura produzida para todos – o teatro clássico espanhol. O processo transformação dar-se-ia por meio da alteração ou da ampliação do modo de percepção e recepção das possibilidades de realização da obra de arte a partir das apresentações assistidas³²⁷. Por isso, a utilização das técnicas surrealistas na realização dos cenários, iluminação, figurinos e a maquiagem das montagens. Porque não era uma representação literal da realidade, mas ao mesmo tempo era uma outra referência de experiência visual concreta que o campesino e a pessoa comum não tinha disponível em seu cotidiano.

³²⁵ SÁENZ DE LA CALZADA, 1998: p. 73.

³²⁶ ISER, 1999: p. 10; GADAMER, 2003: p. 162-8.

³²⁷ *Idem*, p. 12-3.

O trabalho desenvolvido com os atores iniciava o processo educacional e atingia seu desdobramento quando era apresentado ao público³²⁸. Portanto, o acesso do público aos outros paradigmas teria uma outra amplitude que seria consolidada por meio das turnês. O dramaturgo não descreveu a cultura popular pesquisada por meio dos textos clássicos, mas aplicou nestes as mesmas técnicas e procedimentos básicos – que criou para suas próprias obras – nos textos escolhidos para montagem³²⁹.

Durante a época que Lorca escreveu suas obras e trabalhou no *La Barraca*, havia um movimento comum de retomada à cultura popular. Porém, esta retomada nem sempre trouxe uma proposta de releitura, mas ao contrário, muitas vezes estava carregada de sentido pejorativo ou desqualificativo, como reclamou Lorca³³⁰. Tal processo não ocorreu apenas na transição do século XIX para o século XX, pois a cultura popular sofreu um processo de descaracterização, fundada nos mais diversos motivos, desde o século XIII e chegou ao século XX, segundo colocação de Chartier em seu estudo sobre cultura popular³³¹.

Lorca interessou-se por um caminho diferente da reprodução literal, repetição e da desqualificação da cultura popular espanhola. Tampouco o dramaturgo retomou essa cultura popular para o regozijo das classes privilegiadas que consumiam cultura. O dramaturgo sabia que as mídias que surgiam no início do século XX, como o cinema e o rádio, eram ou tornar-se-iam concorrentes na disputa por público e, além do mais, Lorca já havia identificado a necessidade de reintegrar diferentes formas de arte – que também já passavam por processos de ruptura com as referências tradicionais, de fragmentação e de

³²⁸ ISER, 1999: p. 16-7.

³²⁹ CHARTIER, 2003: p. 143.

³³⁰ GP-PCnf, p. 33.

³³¹ CHARTIER, 2003: p. 145.

desvinculação³³². E a partir daí surgia com mais freqüência uma produção de cultura cada vez mais específica que provocava a especialização do seu público consumidor. Como o século XX trazia um movimento voltado para o homem comum, Lorca usou este movimento para dirigir-se não apenas ao campesino, mas à população desprivilegiada em geral. E uma evidência disso era um público absolutamente diversificado que assistia às apresentações do *La Barraca*, onde quer que este as promovesse. Destes processos de fragmentação o dramaturgo retomou as referências diversas de expressividade.

Populares e tradicionais, Lorca aproveitou a influência da expressividade característica do povo espanhol com o objetivo de utilizar tais expressividades em cena. O dramaturgo usou em suas montagens os recursos: música, canto, dança, romances populares, recitados, artes plásticas, poesia e narrativas; como parte da sua proposta teatral. Pode-se considerar que esta atitude evidenciou uma característica multidisciplinar às suas montagens uma vez que as artes estavam fragmentadas e especializadas em si mesmas – e permite a confirmação de uma imagem a respeito de Lorca como um artista completo e multifacetado. Neste caso, o dramaturgo buscou por meio de sua Política Educacional o acesso a um determinado público que, além de não ter nenhuma referência de especificidade a respeito do olhar observador sobre um tipo de obra de arte, em sua maioria sequer tinha tido algum contato com qualquer manifestação artística – a exceção das manifestações próprias da cultura popular espanhola.

Lorca explorou a percepção do espectador de suas montagens por meio da empatia e do distanciamento. A empatia era proporcionada pelos personagens destacados do próprio povo e pelos temas comuns ao seu conhecimento; já o distanciamento era proporcionado pela proposta de variação sobre os elementos da cultura popular espanhola e

³³² HOBBSAWN, 2003: p. 178-97.

da tradição literária³³³. O distanciamento proposto por Lorca não caracterizou-se pela interferência abrupta de uma técnica cênica em outra, mas na sensação de reconhecimento de algo que apresentava-se de modo não literal – o que serviu tanto para a variação da métrica tradicional do verso quanto para a caracterização dos atores, por exemplo.

Assim sendo, pode-se considerar que o dramaturgo não trabalhou com a hipnose do seu público, mas com a manipulação da atenção ou da inquietação deste para a percepção a respeito da diferença entre a tradição literária / cultura popular espanhola e a proposta lorqueana de variação destas³³⁴. É possível afirmar, então, que houve um desdobramento na própria composição do estilo lorqueano. E esse desdobramento gerou a coerência da proposta estética de Lorca, tanto para as suas obras comerciais quanto para o Teatro Universitário *La Barraca*.

³³³ ROUBINE, 1998: p. 66, 181-2; EDWARDS, 1985: p. 15, 175.

³³⁴ *Idem*, p. 161.

CONCLUSÃO

Conforme resultado do processo de análise e comentário sobre textos não literários de Lorca observou-se que a sua Política Educacional foi distribuída em planos de percepção, assim como os procedimentos básicos criados e aplicados pelo dramaturgo. Os desdobramentos destes procedimentos e da releitura da tradição literária e da cultura popular espanhola também integram a proposta de estética do dramaturgo³³⁵.

Por isso, a Política Educacional de Lorca foi iniciada na sua produção comercial e estendeu-se à sua contribuição ao *La Barraca*. O que configurou todo um sistema organizacional da cena lorqueana para a produção de efeito nos modos de percepção e recepção do público, sobre os textos performados com base na variação da métrica tradicional do verso e da utilização de outras possibilidades de expressão e de resignificação que a cultura popular espanhola e a tradição literária suscitavam³³⁶.

Lorca trabalhou com os efeitos da recepção e da contra-recepção das obras montadas – teatro comercial (montagens das obras de dramaturgo) e teatro institucional (montagens do *La Barraca*). Pode-se considerar que a forma de percepção e recepção de Lorca configurou-se como uma referência de base para a contra-recepção do público. É importante ressaltar que esta contra-recepção não quer dizer reprovação ou movimento oposto como uma resposta do público, mas a percepção e a recepção de uma referência tradicional a partir da releitura realizada por outrem. Conseqüentemente, as obras do dramaturgo apresentaram uma coerência da proposta estética para que o espectador

³³⁵ PAREYSON, 2001: 25-7, 69-70.

³³⁶ EDWARDS, 1985: p. 95; SÁENS DE LA CALZADA, 1998: 152.

direcionasse a contra-recepção para as variações da cultura popular espanhola e da tradição literária propostas pelo dramaturgo.

E, uma vez verificada a utilização dos procedimentos básicos criados por Lorca a partir da sua releitura, no teatro comercial e no teatro institucional, pode-se considerar que a coerência da proposta estética lorqueana firmou-se de modo amplo por pertencer às mesmas referências pesquisadas.

Na análise realizada a respeito da abordagem de Lorca sobre o trágico verificou-se a relação entre os conceitos tradicional e moderno de trágico, que foram explorados pelo dramaturgo como ponto de partida para a criação do seu conceito de trágico. Além disso, foi analisada a relação entre trágico e cultura popular espanhola no referido conceito lorqueano, com foco no sentimento trágico da vida. Alguns documentos evidenciaram que Lorca utilizou determinados aspectos dessa cultura popular para desenhar o percurso trágico na sua cena teatral moderna e esse sentimento trágico foi o principal aspecto utilizado. O que validou o conceito de trágico criado e aplicado pelo dramaturgo, conforme abordagem explanada na seção: **A releitura do trágico**.

As experiências de Lorca com essa cultura popular e essa tradição literária, desde a sua infância, permitiram ao dramaturgo na sua fase adulta revisitar e ressignificar os paradigmas tradicionais para definir a sua proposta estética por meio da apropriação do sentimento trágico da vida como o recurso metodológico primordial de orientação. Desta forma, a coerência da proposta estética lorqueana, para a sua produção artística comercial e para o seu teatro institucional, destacou o sentimento trágico da vida – ou os sentimentos característicos da recepção –, como o pilar do seu processo criativo. Na realidade, pode-se considerar que a pesquisa do dramaturgo foi além da fundamentação da referida pesquisa a respeito da cultura popular espanhola.

Lorca afirmou: “Algo que también es primordial es respetar los propios instintos. El día en que deja uno de luchar contra sus instintos, ese día se há aprendido a vivir”³³⁷. Esses instintos estão relacionados com o instinto de conservação da vida, e estão conectados diretamente com a continuidade e renovação dos sentimentos presentes na cultura popular espanhola pela vivência intensa e profunda em movimento constante. Daí a relevância dessa cultura popular em toda produção artística de Lorca como fundamento da coerência da sua proposta estética.

³³⁷ Bgr-I, p. 09.

Polvo estaréis, mas polvo enamorado.

Luis Saénz de la Calzada

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Específica

LORCA, Federico García. *Epistolario Completo*. In: ANDERSON, Andrew A. y MAURER, Christopher (eds.). Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

_____. *Obras Completas – Prosa*. In: GARCÍA-POSADA, Miguel (org.). Madrid: Galaxia-Gutenberg, 1995-96.

_____. *Obras Completas*. In: HOYO, Arturo del (Recopilación y notas). Madrid: Aguilar, 1957.

_____. *Conferências*. Seleção, tradução e notas: Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, Série Mneumósis.

SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca: Teatro Universitario; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca en transcripción musical de Ángel Barja*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes y Fundación Sierra Pambley, 1998.

Bibliografia Geral

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: Sobre a teoria da ação*. Tradução: Mariza Corrêa. São Paulo: Papyrus, 1997.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CHARTIER, Pierre. *Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Tradução: Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas, SP: Mercado das Letras. Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003, Coleção Histórias de Leitura.

DELGADO, Maria M. *'Other' Spanish Theatres – Erasure and inscription on the twentieth-century Spanish stage*. Manchester: Manchester University Press; New York: Palgrave, 2003.

EDWARDS, Gwynne. *Dramatists in Perspective: Spanish Theatre in the Twentieth Century*. CIDADE DE ORIGEM: University of Wales Press, 1985.

_____. *Living in the Theatre*. London: Peter Owen Publishers, 2003.

_____. *Lorca: The Theatre Beneath the Sand*. London/New York: Marion Boyars, 1995.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Tradução do texto: Marise M. Curioni. Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRUTOS Y DRU DOUGHERTY, M^a Francisca Vilches. *Los estrenos teatrales de Federico Garcia Lorca (1920-1945)*. Madrid: Tabapress, 1992.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Sed. Tradução: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca – uma biografia*. Tradução: Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura – uma teoria do Efeito Estético*. 1. ed. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, Vol. 1.

_____. *O ato da leitura – uma teoria do Efeito Estético*. 1. ed. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, Vol. 2.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, Série Temas, 36 Estudos Literários.

LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia Científica*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2004.

_____. *Metodologia do trabalho científico*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Estética: Teoria da Formatividade*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003, Coleção Estudos – Teatro.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Tradução e apresentação: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética – uma (nova) introdução*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução: Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O Cotidiano de uma Lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

UNAMUNO, Miguel de. *Do Sentimento Trágico da Vida – Nos Homens e nos Povos*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo – ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

WEBPAGES

GONTARSKI, Stanley. “Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre”. *Journal of Modern Literature*, Volume 22, Number 1. Florida State University. Disponível em: <<http://mural.uv.es/zulbobe/Links%20Samuel%20Beckett.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2006.

<http://www.museogarcialorca.org/galeria_fotos/cole_archivo1.html>. Acesso em: 15 out. 2005.