



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

POÉTICA EM CENA: SOBRE A REPRESENTAÇÃO TEATRAL DE FEDERICO GARCÍA LORCA EM *LA BARRACA*

Simone Aparecida dos Passos*

1

A prática teatral como objeto de pesquisa abre-se para um imbricado filão de perspectivas investigativas pelo diálogo prismático competente à sua materialidade. Na multiplicidade de signos que compõem a representação teatral¹ (texto, corpo, dança, canto, iluminação, atores, personagens, público e outros elementos) e a consequente significação e sentido dela nas relações, é estabelecido entre ficção e realidade uma codificação própria. A historiadora Rosângela Patriota a respeito da investigação do teatro como objeto de pesquisa histórica escreveu:

* Doutoranda em História Social, mestre em Teoria Literária (2009) e graduada em Educação Artística – Habilitação Artes Cênicas (2008) pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora de Teatro do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás.

¹ Se buscarmos o termo *representação teatral* no *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, verificamos que as diferentes línguas podem designar especificidades quanto ao termo o que modificaria consistentemente sua significação e sentido. O dicionário apresenta, por exemplo, do francês, *représentation théâtrale* – que indicaria a representação de um dado prévio e criação temporal do acontecimento cênico. Do inglês, *theatrical performance* – aludiria a uma ação realizada no próprio ato de sua apresentação. Outras denotações quanto à representação teatral surgem no interior deste dicionário, mas diante da diversidade de acepções, interessa-nos estes dois predicados aqui apresentados por questões referentes à espacialidade e à tradição com a qual nosso objeto dialoga. Isto posto, um primeiro enfrentamento que pensamos ser crucial em nossa pesquisa é tratar o conceito de representação teatral, pois, ele se localiza em um tempo-espaço não destituído de intencionalidades dos sujeitos que com ele interagem.

a apreensão dos elementos sensíveis em uma obra de arte não ocorre de maneira mecânica, pois, o objeto estético é dotado de uma estrutura *de sentimento* que congrega em seu amago nuances de um instante histórico que registram de forma extremamente sutil humores, gestos, desejos e especialmente o olhar, medido pelas potencialidades e expectativas do porvir.

Por esse prisma, o teatro tem sido depositário das perplexidades históricas pela sensibilidade das palavras de grandes dramaturgos, pelos gestos e pela entonação da voz dos atores que em seus trabalhos questionaram formas de vida e confrontaram ideias que aspiram à verdade absoluta (PATRIOTA, 2010, p. 149).

Assim, considerando que a representação teatral está no contexto e com ele dialoga, selecionamos o nosso objeto entre 1931 e 1936 na Espanha, pois, há nestes anos uma provocação ao termo representação. A primeira metade do século XX será um período em que, segundo Plaza Chillón:

La historia del teatro moderno va indisolublemente unida a lo que podríamos llamar una investigación escenográfica atenta a la expresión de las imágenes y de los espacios. Baste recordar cualquier nombre de los grandes renovadores de la escena europea (Craig, Copeau, Meyerhold o Piscator) para comprender hasta qué punto cada poética teatral entraría en una determinada concepción del espacio. Este cambio en la escenografía y decoración teatral en el primer cuarto del siglo XX iría indiscutiblemente unida al cambio de la arquitectura teatral ha sido siempre muy complementada con la estratificación social, formando un todo armónico, que se remonta del siglo XVI a la revolución Francesa. Aunque debemos tener en cuenta que la *sala a italiana* fue siempre la predominante, entrará en crisis a finales del siglo XIX, cuando el teatro comenzaba a buscar nuevos caminos y a orientarse hacia nuevas estéticas; aplicando al espectáculo descubrimientos de las técnicas (PLAZA CHILLÓN, 1980, p.89)².

2

O que se percebe de maneira geral, é que a arte teatral reagirá contra o emprego abusivo dos motivos clássicos ou tradicionais, o que acontecerá com as outras

2 A história do teatro moderno está indissociavelmente unida ao que poderíamos chamar de uma investigação cenográfica atenta à expressão das imagens e dos espaços. Basta recordar qualquer nome dos grandes renovadores da cena europeia (Craig, Copeau, Meyerhold o Piscator) para compreender até que ponto cada poética teatral entraria em uma determinada concepção de espaço. Esta mudança na cenografia e decoração teatral no primeiro quarto do século XX iria indiscutivelmente unida a mudança da arquitetura teatral tendo sido sempre complementada com a estratificação social, formando um todo harmônico, que se remonta do século XVI a revolução Francesa. Ainda devemos ter em mente que a sala a italiana foi sempre a predominante e entrará em crise ao final do século XIX, quando o teatro começava a buscar novos caminhos e a orientar-se por novas estéticas; aplicando ao espetáculo descobrimientos das técnicas (Plaza Chillón, 1980, p.89).

linguagens artísticas, sendo um período caracterizado pela multiplicidade de movimentos artísticos.

É importante levar em conta a diferença entre os contextos europeu e americano na primeira metade do século XX. Enquanto os Estados Unidos praticamente não conheceram de perto o modelo de arte autônomo típico do século anterior, na Europa um ‘certo’ atraso no desenvolvimento capitalista ocasionou a possibilidade de um tipo de expressão artística livre de pressões mais imediatas do mercado, o que permitiu a sedimentação de um modelo de autonomia da arte, o qual se choca frontalmente com o da cultura industrializada (MATOS, 2009, p. 86).

Nesta efervescência em que se encontravam os sistemas de produção e um possível descompasso entre a Europa e os EUA, está localizada a produção de Federico Garcia Lorca, experimentado tanto em um quanto no segundo continente. Na condição de intelectual, ele em sua produção tomou para a direção a encenação de textos Idade de Ouro Espanhola³. Diante desta produção questões, como o porquê deste projeto e qual a relação dos textos selecionados e a representação teatral propriamente dita nos parecem de inequívoca necessidade dada à representativa poética de Lorca na literatura (poesia e dramaturgia). Pensando o interesse de García Lorca como diretor de cena no contexto em que atua, na tentativa de pensar o lugar do diretor, citamos Roger Chartier sobre o teatro da Idade de Ouro:

A primazia dada aos efeitos da representação criaram uma distribuição ambígua dos papéis do dramaturgo, “*el poeta*”, e do diretor da companhia, “*el autor de comedias*”. Temos que lembrar que na idade de ouro espanhola, o “autor” nunca era o dramaturgo (chamado “*poeta*”, ou “*ingenio*”), mas sim o homem que recebia a licença da companhia, que comprova as peças dos escritores, que alugava os “*corrales*” onde eram encenadas, e que era responsável pela distribuição dos personagens, da cenografia, dos costumes e da própria produção (CHARTIER, 1990, p. 83).

Aqui deparamo-nos com uma apresentação dos lugares dos produtores de teatro no século XVII e uma dicotomia quanto ao seu fazer. Percebemos importar em

³ Obras montadas pela companhia: La vida es sueño, Los entremeses de Cervantes, Fuenteovejuna, Écloga de Plácida e Vitoriano, La tierra de Alvar González, Las Almenas de Toro, La Tierra de Jauja e El caballero de Olmedo. “Todas estas piezas integraban el repertorio de su teatro ambulante, fundido en el molde de la antigua farándula de Lope de Rueda” (BYRD, Suzanne W.) Traduzido por nós como, Todas estas peças integravam ao seu teatro ambulante, fundido nos moldes da antiga farandola de Lope de Rueda.

diferença aquele que escreve e o que encena, atribuindo-se a este último, “*el autor de comedias*”, um lugar outro. Uma divisão já apresentada perante a produção clássica entre o poeta, o *corega*⁴ e o *corus disdascalus*⁵. Divisão semelhante se fez na produção teatral de Federico García Lorca em que é conhecido enormemente como poeta e dramaturgo, o que não se iguala à sua produção de diretor. Há, pois, fontes onde trazem questionamentos como: “*¿Es muy cansado su trabajo de director? [...] ¿No le apartará a usted esse trabajo de su producción literaria?*”⁶ ou “*Decidamente, usted há abrasado el teatro – digo al poeta, cantor de los gitanos y de las tierras del Sur – con un entusiasmo que la grata lisonja del éxito justifica bien cumplidamente*”⁷. Mas independentemente das considerações da imprensa da época, Lorca se manifestará como protagonista de um novo teatro espanhol, um continuador da Idade de Ouro em uma atividade teatral que não se vincula somente a escrita textual, mas também a uma escrita cênica.

O panorama teatral do primeiro terço do século na Espanha pode ser resumido nas seguintes tendências: teatro poético modernista (com temas do teatro do Século de Ouro predominando o tom romântico, com autores como Francisco Villaespesa e Eduardo Marquina); o teatro cômico (com personagens estereotipados e obras com predominância da comicidade com destaque para irmãos Álvarez Quintero e Carlos Arniches); a comédia tradicional (centrada em personagens da burguesia, com seus conflitos e problemas cotidianos, cujo principal representante foi Jacinto Benavente) e, finalmente, o teatro renovador, cultivado por Ramón del Valle-Inclán e Federico García Lorca, este último se mostrando indignado com a produção contemporânea do teatro nacional e hostilizando as companhias coetâneas. Em entrevista ao jornal *La mañana* quando perguntado sobre o teatro em geral, ele respondeu: “*un teatro hecho por*

⁴ Algum cidadão ateniense rico que pudesse financiar um espetáculo.

⁵ Diretor do coro.

⁶ *É muito cansativo seu trabalho de diretor? {...} Ele não o separa de sua produção literária?* Perguntas da entrevista de Juan Chabás, em 1934, Madrid. GARCIA LORCA, Federico. Federico García Lorca e a Tragédia. In: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1965.

⁷ *Decidamente você abraçou ao teatro – digo isto ao poeta, cantor dos gitanos e das terras do sul – com um entusiasmo que a grata lisonja do éxito justifica bem.* Jornal El Sol, 1934, Madrid, 1934. Los artistas en le ambiente de nuestro tiempo. In: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1965.

puercos y para puercos”⁸. Nesta afirmação inflamada, há uma evidente insatisfação com a representação teatral. Diante, dessa constatação, pensamos ser relevante procurar em sua obra proposições contrárias ao teatro que textualmente é rechaçado pelo diretor.

Partimos do pressuposto de que a representação teatral concebida por Federico Garcia Lorca é um enfrentamento a outras produções de então. Ao teatro do palco italiano de um público interessado no entretenimento das *comedias* se opõe a proposta de intenções vanguardistas. Diante do espectador, a teatralidade de *La Barraca* se conceberia por uma representação teatral continuadora e rompedora da tradição. Em oposição às salas fechadas e de ingressos pagos do teatro comercial, se estabelece o palco montado na praça. A dimensão dos interiores das salas de teatro toma o exterior, a praça: a arena em que se daria o gládio para a apresentação da nova proposta de representação teatral. Na circularidade do aglomerado das pessoas em torno do palco, pensamos o lugar do dito e do não dito, um local de interlocução, um espaço de sociabilidade. Sobre o palco construído pelos atores da companhia se daria o enfrentamento da cultura de um fazer em detrimento de outro, da representação dos atores e da vivência dos espectadores. Por isso, afirmamos que a representação teatral proposta pelo grupo de Teatro Universitário *La Barraca* estabelece um diálogo com interlocutores na história do presente vivido. O teatro sempre teve esta capacidade de articular o debate entre as pessoas. Originariamente, o teatro – do grego *theatron*, do latim *theatrum*, “lugar para olhar”, de *theasthai*, “olhar”, mais *-tron*, sufixo que denota “lugar” – se vai constituindo como o lugar para se ter visões. A representação teatral de que se tem notícia no tratado aristotélico em celebração das Dionisiacas⁹ refere-se a um tipo de linguagem situada espaço-temporalmente com questões muito específicas da *polis* que dizem respeito a festividades, religiosidade e política de seu tempo. Como menciona Kosselleck: “Uma “sociedade” e seus “conceitos” encontram-se em uma relação de polarização que caracteriza as disciplinas históricas a eles associados.

⁸ “um teatro de porcos feito para porcos.” Entrevista a Ricardo F. Cabal, *La mañana*, Léon, 1933. CALZADA, Luis Sáenz de la. *La Barraca Teatro Universitario*. Espanha: Madrid: Editora Turner Libros S.A., 1998.

⁹ Segundo Margot Berthold (2008, p. 113), “Com origem na época de Péricles, as Grandes Dionisiacas ou Dionisiacas Urbanas constituíam um ponto culminante e festivo na vida religiosa, intelectual e artística da cidade-estado de Atenas. Enquanto as mais modestas Dionisiacas rurais, que aconteciam em dezembro, possuíam um caráter puramente local” (BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. [tradução Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis García]. – 4. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

(KOSELLECK, 2006, p.98). O referido pelo filósofo grego está localizado em um contexto espaço-temporal e pode ou não encontrar equivalências na temporalidade e espacialidade que investigamos. A concepção apresentada por Aristóteles faz parte de uma cultura de uma determinada época com intencionalidades próprias, diante desta consideração quando tomamos o texto a seguir:

A epopeia, o poema de cunho trágico, o ditirambo e a na maior parte, a arte de quem toca flauta e a cítara, todas vêm a ser, em geral, imitações. Diferem umas das outras em três aspectos: imitam por modos diferentes, e não o mesmo ou por objetos diferentes, ou por meios diferentes (ARISTÓTELES, 1999, p.37).

Podemos neste trecho da *Poética* interpretar o teatro apresentado como ditirambo, ou seja, forma primitiva das origens do teatro grego e que se configura como um canto coral uníssono, uma narrativa recitada que inclui o corpo como constituinte da narração na ocasião da vindima¹⁰. Aqui se apresenta uma questão fundante do teatro que é a embriaguez e o arrebatamento de Dionísio¹¹, e dos que com ele participam da vindima. No ditirambo era possível a visão não de uma imitação corresponde à realidade realista, mas a visão de diferentes representações pela perspectiva do olhar e acrescentaríamos toda a potencialidade de sua paradoxal natureza. Julgamos, assim, a representação teatral como um lugar possível de entrecruzar níveis de vivência, compreensão e interpretação. Ela pode ser compreendida em diferentes perspectivas em sua relação com a *verdade*. Temos nesta forma primitiva uma narrativa em que a perspectiva do espectador nunca é a mesma do outro, pois os corpos da encenação são diversos e a participação¹² também. Assim, levantamos a questão de que no ditirambo era possível a visão não de uma imitação corresponde à realidade realista, mas a visão de diferentes representações pela perspectiva do participar. Considerando-se que as

¹⁰ Segundo Junito Brandão (1985), historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até cair desfalecidos (BRANDÃO, 1985, p.10).

¹¹ Segundo Margot Bertold (2000), Dionísio, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. Essa dupla natureza de deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia grega (BERTOLD, 2000, p.104).

¹² Plateia.

primeiras apresentações teatrais se faziam em meio ao rito com o consumo de alucinógenos, é preciso pensar na deformação da realidade e no teatro total a que esteve originariamente ligada esta linguagem. Há de se considerar que em Aristóteles a poesia, em qualquer forma que se desenvolva, cunha-se no paradigma da imitação. O conceito de imitação deve ser amplamente debatido, pois, a arte a que o filósofo se refere é pertencente a um contexto e é representativa de sua interpretação. Mas ao que concerne a proposta da Companhia de Teatro Universitário *La Barraca*, julgamos que cumpria a função clássica da representação: ação pedagógica e política como Festa e Conhecimento. Porém, a simbologia que o texto medieval carregava mais a encenação de cunho moderno no teatro popular ao ar livre, sob a direção de García Lorca, não podem ser estudadas unicamente com esta perspectiva, pois, a cultura do povo, a literatura clássica da Idade de Ouro Espanhola, as questões políticas, a constituição dos papéis sociais, entre outros fazem nos pensar em sentidos diferentes para este fazer teatral. Mais que um devir, a representação teatral é também a repetição, a criação de um acontecimento, uma ação realizada e mesmo um discurso do diretor e não necessariamente do dramaturgo. Por isso, reconhecemos os desdobramentos da representação teatral proposta pelo grupo de Teatro Universitário *La Barraca* que estabelece um diálogo com interlocutores na história do presente em que ela ocorreu.

Assim, na gerência dos ideais da Companhia, importando a Lorca a experiência política e didática numa atividade do *bricoleur*, propunha-se o debate com a sociedade a partir de temas da memória com o objetivo de formular um futuro¹³. A representação teatral como jogo que justapõe tempos e realidades é vista como um comentário da vida, não uma realidade a parte, mas uma forma propositiva para o debate presente¹⁴. Federico García Lorca tem uma percepção própria do fazer teatral no contexto em que atua: “*Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que levanta del libro se hace humana*”¹⁵. Assim, interpretamos que há os interlocutores: o da representação e o da assistência. Tomar a representação teatral e seu

¹³ SARLO, Beatriz. Um olhar político. Em defesa do partidarismo da arte. In: *Paisagens Imaginárias*. Edusp: 1997, p. 56.

¹⁴ BATHERS, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XII.

¹⁵ Federico García Lorca ao jornalista Felipe Morales em 1936. Encontrado em García Lorca, Federico. *Declaraciones de García Lorca sobre teatro*. In: *Obras Completas Federico García Lorca*. Madrid: Editora Aguilar, 1957, p.1634.

diálogo com a sociedade insta-nos, a saber: o que, para quem, quando e qual a relevância deste diálogo proposto. Entendemos, assim, que teatro constitui-se por um paradoxo, pois competem, ao seu entendimento, elementos textuais e extratextuais, a linguagem verbal e não verbal e, mais, um tema que intersecciona os participantes de sua comunicação. Por fim, estamos nos colocando em um lugar em que pretendemos entrever no fazer teatral uma prática perpassada de historicidade e subjetividade apresentada como resultante de um diálogo com interlocutores reais e coetâneos, uma prática artística dentro do contexto, de uma espacialidade e de uma sociabilidade. Segundo Patriota:

Caberá ao pesquisador, nessas circunstâncias, ser capaz de reconhecer, por exemplo, no texto teatral, a linguagem artística utilizada para sua confecção. Todavia, mesmo sendo imprescindível esse instrumento não é suficiente, porque, para além do reconhecimento é de suma importância que o intérprete compreenda historicamente a criação do código utilizado, bem como as implicações sociais, políticas e culturais contidas nele. Para tanto, deverá o historiador estar apto a articular o debate estético à sua perspectiva histórica, a fim de que as mediações sejam construídas e o trabalho interdisciplinar realizado (PATRIOTA, 2008, p. 42).

Assim como o conhecimento se constrói historicamente, a escrita cênica também. Na tentativa de vencer os hermetismos próprios da constituição de uma obra, não nos propomos a enfrentar a representação teatral do diretor Federico García Lorca como uma escrita descontextualizada da época de sua produção e nem atribuir ao contexto a responsabilidade única de sua concepção. Mas cremos que sua escrita cênica convergiu discursos que estão na temporalidade no aqui agora da encenação, da estética e da vivência. O teatro é uma linguagem que lida não só com o consciente, mas também com o inconsciente, o subentendido, o entrevisto, o inaudito e esta sua qualidade é fortemente marcada pela concepção que se tem dele. Antes de considera-lo como uma arte, ou área do conhecimento humano e objeto de pesquisa acadêmica, este é uma prática que apresenta intersecções com outros fazeres e sua integração ao cotidiano é feita por meio de um jogo em que coexistem a representação e a verdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES, Poética. In: *Os pensadores*. [tradução Baby Abrão]. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BATHERS, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XII.

BERTHOLD, Margot. Grécia. In: *História Mundial do Teatro*. [tradução Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis García]. – 4. ed. – São Paulo: Perspectiva:, 2008.

BYRD, Suzanne W. Introducción. In: *La Fuente Ovejuna* de Federico García Lorca. Madrid: Pliegos, 1982.

CARDOSO, Maria Abadia. *Tempos sombrios, ecos de liberdade: a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: Mortos sem sepultura*. São Paulo: Hucitec, 2011.

CALZADA, Luis Sáenz de la. *La Barraca Teatro Universitario*. España: Madrid: Editora Turner Libros S.A., 1998.

CHARTIER, Roger. Entre o palco e a página. In: *Do palco à página: publicar livros e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*; [tradução de Bruno Feitler]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHARTIER, Roger. Leituras populares. In: *Formas e sentidos, Cultura Escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

PLAZA CHILLÓN, José Luis. *Tendencia de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición e ya vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo*. Disponível em: <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/4663/1/Tendencias%20de%20la%20Escenograf%C3%ADa%20Teatral%20en%20Espa%C3%B1a%20de%201920%20a%201936.pdf>

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição a semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/ E. da PUC-RIO, 2006.

GARCIA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1965.

MATOS, Olgária. Indústria cultural e imaginação estética, o mal estar na contemporaneidade: performance e tempo. In: *contemporaneidades*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

PATRIOTA, Rosangela. Teatro: espaço do sensível e da sociabilidade. In: *Olhares sobre a história*. São Paulo: Hucitec, 2010.

VI Simpósio Nacional de História Cultural
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar
Universidade Federal do Piauí - UFPI
Teresina-PI
ISBN: 978-85-98711-10-2

PATRIOTA, Rosângela. *O teatro e o historiador: interlocuções entre a linguagem artística e a pesquisa história*. In: A história invade a cena/ Alcides Freire Ramos, Fernando Peixoto & Rosangela Patriota, organizadores. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. – (Teatro; 62. Série A história invade a cena; 1).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARLO, Beatriz. Um olhar político. Em defesa do partidarismo da arte. In: *Paisagens Imaginárias*. Edusp: 1997, p. 56.

WILLIAMS, Raymond. *A tragédia Moderna*. [tradução Betina Bischof]. São Paulo: Cosac Naif, 2002.