

CLAUDIO DE SOUZA CASTRO FILHO

O TRÁGICO NO TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Levy Candeias

CAMPINAS
2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C279t Castro Filho, Claudio de Souza.
O trágico no teatro de Federico García Lorca. / Claudio de
Souza Castro Filho. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientadora: Maria Lúcia Levy Candeias.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. García Lorca, Federico, 1898-1936. 2. Nietzsche,
Friedrich, 1770-1831. 3. Teatro. 4. Tragédia. I. Candeias,
Maria Lúcia Levy. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: “The tragic in Federico García Lorca’s theater”
Palavras-chave em inglês (Keywords): García Lorca, Federico, 1898-1936 -
Nietzsche, Friedrich, 1770-1831 - Theater - Tragedy
Titulação: Mestre em Artes
Banca examinadora:
Prof. Dr^a Maria Lúcia Levy Candeias
Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos
Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Prof^a Dr^a Carmem Gadelha
Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida
Data da defesa: 20 de Abril de 2007
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo
Mestrando **Claudio de Souza Castro Filho** - RA 40133, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:

Maria Lúcia Levy Candéias

Profa. Dra. Maria Lúcia Levy Candéias - IA/UNICAMP

Presidente/Orientador

Luiz Fernando Ramos

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos - ECA/USP

Membro Titular

Paulo Mugayar Kühl

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl - IA/UNICAMP

Membro Titular

*Para Marlene Reis e Claudio Castro,
meus “heróis trágicos”.*

Agradecimentos

“A gente não faz amigos, reconhece-os.”

Vinícius de Moraes

A Maria Lúcia Candeias, orientadora da pesquisa que resultou neste texto, pela acolhida, pela confiança e pelo diálogo franco, inspirações não-somente ao estudo aqui finalizado, mas à minha trajetória acadêmica e profissional como um todo.

A Claudio Serra, querido companheiro e brilhante artista, por “dar vida” às vozes trágicas aqui evocadas e, igualmente, por sua colaboração direta em meu percurso acadêmico, debatendo idéias, emprestando e presenteando-me livros, auxiliando com a língua francesa.

Aos artistas do “Teatro do Acúmulo”, por compartilharem comigo um pouquinho dos seus sonhos, em especial às queridas atrizes Aline Gibson e Juliana Zarur.

A Aline Sobrino, querida “colega” de trabalho, pela compreensão de minhas ausências e pela disposição de, sempre que precisei, acumular minhas tarefas em sala de aula.

A Alyne Oliveira, pela ajuda com a língua inglesa.

A Celéia Machado, militante na educação e no teatro, por me contagiar com seu espírito nômade e sua disposição para “pôr o pé na estrada” semana a semana.

Aos companheiros de curso que tanto compartilham das dores e delícias da pesquisa artística em solo acadêmico, em especial Ana Célia García, pelo enorme prazer de sua companhia no café da Padaria Alemã.

À amiga Elisa Ramalho Ortigão, pela constante troca-de-figurinhas que tanto enriqueceu este texto.

A todos os meus familiares, que tanto me incentivam a seguir em frente, em especial às minhas irmãs Nara e Juliana, bem como à Tia Maria.

À minha amada prima Isabela Castro, pelo insubstituível companheirismo e pelo grande incentivo que é tê-la por perto. Igualmente, ao tão-querido Thiago Rocha, pela amizade e pela inesgotável cumplicidade criadora, cruciais para a existência deste trabalho.

A Kill Abreu, pela disponibilidade em dividir comigo seus escritos lorquianos.

Aos amigos Leandra Leal e Lirinha, por me compartilharem seus talentos únicos e pela sempre carinhosa acolhida em Sampa.

A Luísa Nazaré Ferreira, professora no Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, pelo produtivo intercâmbio de idéias e por sua gentileza sem igual, concedendo-me textos, acolhendo questões, permitindo-me uma maior aproximação com o solo mediterrâneo, berço do trágico.

A Luiz Fernando Ramos, professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), pelas preciosas sugestões durante a elaboração do projeto que originou minha pesquisa de mestrado e, também, pela gentil participação na banca de defesa desta dissertação.

Aos amigos Manoel Candeias e Líria Varne, que – com afeto, companheirismo e inteligência – foram fundamentais para o sucesso deste trabalho.

Aos professores da Pós-Graduação em Artes da UNICAMP que colaboraram como bem-vindos interlocutores das idéias aqui esboçadas, em especial Paulo Kühn, atento leitor dos escritos que perfizeram os caminhos deste texto, pela disponibilidade em participar das bancas de qualificação e defesa deste estudo de mestrado.

Ao professor do Instituto de Artes da UNICAMP e excepcional encenador Marcio Aurelio, pela gentileza em integrar, como membro suplente, a banca de defesa deste trabalho.

À querida Carmem Gadelha, professora do Curso de Direção Teatral da UFRJ, figura fundamental em minha formação acadêmica e artística, pelo incentivo constante e pelas inteligentes e entusiasmadas conversas que tanto vêm colaborando para as idéias aqui reunidas.

Aos professores da UERJ que, desde os primeiros passos de minha empreitada acadêmica, colaboraram e incentivaram-me, sempre com grande entusiasmo: Gustavo Schnoor (em memória), Maria Lúcia Galvão, Ricardo Basbaum, Roberto Conduru e Sheila Cabo.

Ao amigo e notável pensador Rafael Haddock Lobo, “companheiro de sanguespírito”, incentivador maior de minhas ânsias profissionais, insubstituível interlocutor de minhas idéias.

À amiga Rita de Pinna, sobretudo por compartilhar comigo seu amor pelo teatro de García Lorca, bem como por sua incondicional dedicação colaborando artisticamente com a pesquisa que aqui concluo.

À amiga Tamara Ka, a quem a vida me conduziu no preciso instante em que nascia o projeto desta dissertação, e que desde então tem sido indispensável companheira em minhas ânsias acadêmicas, artísticas, existenciais.

Às amigas Alessandra Abelha, Bianca Gismonti, Marcele Paiva, Rosana Vieira, Sara Dantas e Tatiana Grenha, pela constante torcida, pela compreensão em minhas ausências, pelo incondicional carinho e pelas sempre bem-vindas colaborações.

Às minhas fiéis companheiras de UERJ, Cristiana Nogueira e Kátia Angeloff, por seus inspiradores exemplos de batalha constante e sensibilidade artística.

À minha querida e multi-talenta “Turma da Direção”, pela força de sempre, em especial à Bia Alexandriski, à Chayanna Ferreira, à Larissa Câmara e à Tatiana Aragão.

À Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em especial ao Instituto de Artes, pela oportunidade a mim concedida para realizar esta pesquisa.

E a todos que, embora não nominados, colaboraram, direta ou indiretamente, para o sucesso deste escrito.

*“Pepa – Não te dá conta de que podias matar-te?
Candela – Isso é o que queria! É que estava muito desesperada!
Pepa – Pois se tú estás desesperada, eu também! E não me dá na telha atirar-me pela varanda! Gente jovem... Não sabes lutar pelas coisas. Crêem que a vida é toda prazer? Não, há que sofrer. E muito.”*

Pedro Almodóvar
(Mujeres al borde de un ataque de nervios)

Resumo

A presente dissertação resulta da pesquisa sobre as manifestações da tragicidade no teatro de Federico García Lorca, em especial nas peças *Bodas de sangre* e *Yerma*, bem como na inacabada *La destrucción de Sodoma*, que se coadunam na *Trilogía dramática de la tierra española*, assim denominada pelo próprio poeta. O texto apresenta um panorama geral da produção dramaturgica lorquiana, analisando aspectos comuns e particularidades de todas as suas peças publicadas na íntegra, possibilitando uma introdução ao universo teatral do autor, suas temáticas passionais-libertárias, seu estilo intensamente metafórico e musical. A seguir, abordando desde a *Poética* de Aristóteles até as mais recentes teorias teatrais, a dissertação procura diferenciar as noções de 'tragédia', que dá conta de uma manifestação cênica própria da cidade grega de Atenas no século V a.C., e 'tragicidade', que se refere a uma moderna construção conceitual amparada pelo passado trágico mediterrâneo mas igualmente pela filosofia moderna. Nesse percurso, surge a necessidade de um aprofundamento na filosofia de Friedrich Nietzsche, que apresenta, no centro de um amplo leque conceitual, as oposições entre os elãs-vitais apolíneo (aparência, fantasia) e dionisiaco (embriaguez, êxtase) para caracterizar as tensões inerentes ao trágico. Finalmente, podemos compreender algumas influências que a tragédia grega exerceu sobre o teatro de García Lorca a partir de uma análise das peças *Bodas de sangre* e *Yerma*, às quais se junta o breve fragmento existente de *La destrucción de Sodoma*. Verifica-se, também, a construção de uma moderna concepção de tragicidade nas referidas peças, que podem ser lidas à luz de alguns conceitos nietzschianos, sobretudo da noção de 'Além-do-homem'.

Palavras-chave: tragédia, trágico, García Lorca, Nietzsche, *Bodas de sangre*, *Yerma*.

Abstract

This document is a result of an investigation about the tragicity's occurrences in Federico García Lorca's theater, especially in the following plays: *Bodas de sangre*, *Yerma* and *La destrucción de Sodoma*, the *Trilogía dramática de la tierra española*, according to the name created by the writer. The text presents a general vision about Lorca's dramas, analyzing global aspects and special qualities around all his complete publishing plays. It is a possibility to know Lorca's dramatic universe, his subjects, like love and freedom, and his great poetic and musical style. Then, referring to Aristotle's *Poetic* to actual drama's theories, the document intend to see the differences between tragedy (a specific cultural happening from Atenas, the Greek city, in the 5th century BC) and tragicity, a modern conceptual construction inspired in the Mediterranean's tragic past, but equally in the modern philosophy. So, there is the need of a deep study about Friedrich Nietzsche's philosophy, showing the opposition between two instincts that teach the war inside the tragedy: Apollo's instinct (illusion, fantasy) and Dioniso's instinct (drunkenness, ecstasy). Finally, it's possible to understand some inspirations that the Greek tragedy gave to García Lorca's dramas. To have this done, *Bodas de sangre*, *Yerma* and *La destrucción de Sodoma*'s fragment were analyzed. Finally, it is shown the dissertation points, the construction of a modern concept of tragicity inside the studied plays which demonstrate ideas very similar to Nietzsche's philosophic concepts, like the 'Superman' notion.

Key-words: tragedy, tragic, García Lorca, Nietzsche, *Bodas de sangre*, *Yerma*.

Sumário

Dedicatória	p. 7
Agradecimentos	p. 8
Epígrafe	p. 11
Resumo	p. 12
Abstract	p. 13
Apresentação	p. 17
I. Intuições trágicas: o teatro de Federico García Lorca	p. 25
II. 'Tragédia' e 'Tragicidade'.....	p. 63
III. O pensamento de Nietzsche e a moderna questão filosófica do trágico	p. 103
IV. <i>Trilogía dramática de la tierra española:</i> o trágico no teatro de García Lorca	
IV.1 A Trilogia dramática da terra espanhola	p. 123
IV.2 O coro trágico	p. 127
IV.3 Religiosidade e tragicidade	p. 134
IV.4 O problema do sagrado	p. 136
IV.5 Personagem e ação trágicas: a heroína lorquiana	p. 144
Considerações finais	p. 153
Referências	p. 159

Apresentação

“O sentido trágico da vida que possuía Lorca se distinguia pela mesma constante trágica com que se distingue o destino de todo o povo espanhol.”

Salvador Dalí

Yerma e *Bodas de sangre*, ao lado de *La casa de Bernarda Alba*, são os mais célebres textos teatrais do poeta espanhol Federico García Lorca. Trata-se de uma produção dramaturgica peculiar, de estilo inconfundível, reconhecida por sua forte dramaticidade, por sua acentuada carga poética e por suas temáticas passionais-libertárias. No que diz respeito às diversas abordagens, teóricas ou cênicas, das três obras em questão, é comum que se ressaltem as supostas “hispanidade” e “tragicidade” do teatro de García Lorca. Quanto à primeira idéia, deparamo-nos, comumente, com visões folclorizantes da escrita cênica lorquiana, a qual captaria, assim, o típico espírito andaluz, herdado, naturalmente, de sua ascendência granadina. Já no que se refere à noção de tragicidade, não é fácil encontrar leituras que de fato ultrapassem a idéia de tragédia como derramamento de sangue e de lágrimas, restringindo a perspectiva trágica à dimensão do sofrimento em demasia.

A dissertação aqui iniciada empenha-se na recusa de estereótipos conceituais acerca do teatro de Federico García Lorca, procurando caminhar em direção contrária às visões hispanicistas e pseudo-tragicizantes que, não-raro, costumam perpassar as leituras das obras dramáticas em questão. Pelo contrário, com o texto que agora apresento, almejo situar a vasta produção dramaturgica de García Lorca (sobretudo ao considerarmos sua morte prematura, tendo sido assassinado aos 38 anos) no âmbito de sua inegável potência universal. Com isso, busco emparelhar sua escrita dramática com as principais discussões estéticas de seu tempo, observando sua parcela de responsabilidade sobre aquilo que, hoje, reconhecemos por 'modernidade'. Além disso, será preciso passar em revista produções cruciais para a história do teatro e da filosofia ocidentais, desde o antigo até o moderno. A tragédia grega, os pensamentos de Platão e Aristóteles, as dramaturgias de Shakespeare e

Goethe, a teoria teatral contemporânea, a produção artística moderna e, em especial, a filosofia trágica de Nietzsche são alguns dos vários assuntos abordados neste texto. Trata-se, assim, de uma investigação em muitos aspectos “horizontal”, isto é, que busca conhecer o objeto de seu interesse confrontando-o com elementos a ele exteriores, a fim de encontrar paralelos e disparidades que o possibilitem transparecer. É possível que o leitor tenha, às vezes, a impressão de que o texto “foge do assunto”, impressão que, embora falsa, pode manter-se para quem espera encontrar, neste texto, uma análise estrutural do teatro trágico lorquiano. Compreendo os quatro capítulos centrais desta dissertação como reflexões mais ou menos independentes, ainda que uma possa fornecer à outra novas chaves de compreensão dos universos temáticos apresentados. Assim, a delimitação de conceitos como “surrealismo” (primeiro capítulo), “*kátharsis*” (segundo capítulo) ou “morte de Deus” (terceiro capítulo) não objetiva, meramente, a aplicação direta de tais noções à leitura que, no capítulo final, realizo das peças teatrais postas em foco. Na realidade, o levantamento conceitual empenhado ao longo da pesquisa bibliográfica aqui documentada serve, principalmente, como panorama reverberativo de idéias encontradas no seio, e/ou a partir, da escrita dramática lorquiana.

Embora, num primeiro momento, o texto procure ressaltar aspectos relevantes de todo o *Teatro Completo* de Federico García Lorca, o objetivo central de minha leitura é, de um lado, compreender a idéia de tragicidade e, de outro, verificar sua presença nas peças que Lorca desejou reunir sob o título de *Trilogía dramática de la tierra española*. Ao contrário do que muitas vezes se afirma, *Yerma* e *Bodas de sangre* não encontram em *La casa de Bernarda Alba* seu complemento triangular, mas deixam praticamente vazio o espaço que, não fosse a morte de García Lorca, teria sido ocupado pela incompleta *La destrucción de Sodoma*. Em 1933, García Lorca (1973, p. 9) declarou:

“*Bodas de sangre* é a primeira parte de uma trilogia dramática da terra espanhola. Estou, precisamente estes dias, trabalhando na segunda, ainda sem título, que hei de entregar à Xirgu. Tema? A mulher estéril. A terceira está madurando agora dentro de meu coração. Se intitulará *La destrucción de Sodoma*.”

A idéia de trilogia, intimamente ligada à herança grega dos dramas trágicos lorquianos, mostrou-se, desde a gênese deste estudo, como dado inspirador ao laborioso percurso da pesquisa bibliográfica, considerando, na dita trilogia, a provável lacuna de uma das peças. Não houve medida para os esforços empenhados na busca de vestígios que dessem ao menos uma breve idéia dos conteúdos de *La destrucción de Sodoma*, peça teatral inacabada que – tendo *Yerma* e *Bodas de sangre* como antecedentes – encerraria a trilogia trágica sonhada por García Lorca. Nesse percurso, reporteime aos principais acervos literários em língua espanhola no Brasil (Instituto Cervantes, Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica), consultei diferentes edições e traduções das Obras Completas, além de corresponder-me com a Fundación Federico García Lorca (sediada em Granada, Espanha).

Assim, a mais precisa informação obtida sobre o paradeiro de *La destrucción de Sodoma* foi a encontrada na publicação nova-iorquina *Homosexual Studies on Literary Themes*, especialmente no artigo de Daniel Eisenberg (1992), intitulado *Reactions to the publication of “Sonetos del amor oscuro”*. Eisenberg refere-se, entre tantas outras fontes, aos estudos da hispanista francesa Marie Laffranque, apontando para a existência de uma página única da procurada tragédia lorquiana. Embora haja notícias bastante relevantes com relação à escrita, por García Lorca, de todo o primeiro ato da peça, a dita “página única” seria o único fragmento do texto em posse dos herdeiros do autor. O estudo norteamericano deixa margem, pois, para cogitarmos que o conteúdo homossexual de *La destrucción de Sodoma* possa ter dado motivo à inacessibilidade (ou, pelo menos, para o acesso tardio) ao manuscrito lorquiano. Tal polêmica cerca publicações póstumas de inúmeras outras obras do poeta, como é o caso dos *Sonetos del amor oscuro*, cujos direitos autorais foram surpreendentemente vendidos pela família de García Lorca ao jornal madrileno *ABC*, ligado, por tradição, à reacionária elite franquista, extremo oposto às convicções políticas do poeta granadino.

Felizmente, na sofisticada edição realizada pela Universidad de Granada do *Teatro Inconcluso* de García Lorca consta, graças aos esforços de Marie Laffranque, a reprodução em fac-símile do fragmentado manuscrito lorquiano de *La destrucción de*

Sodoma, que consiste em uma única página, em um brevíssimo diálogo. Tendo em vista a possível existência, ao menos, de páginas que completem um primeiro quadro ou ato da tragédia sodomita, fica no ar a polêmica pergunta pelo destino de tais escritos, restando-nos lamentar a impossibilidade de acesso póstumo à letra lorquiana e, por outro lado, festejar a publicação de sua página inaugural. Nesse sentido, são bastante significativas as palavras dos Editores da Universidad de Granada, em prefácio à referida edição, quando apontam o seguinte:

“Supõe-se uma alegria e um privilégio poder gozar das obras concluídas de Federico García Lorca. Porém, ressaltar somente o regozijo pelo conseguido, a alegria do aperfeiçoado, sem, ao mesmo tempo, lamentar o perdido, o inacabado, levaria a uma vã autocomplacência” (GARCÍA LORCA, 1987, p. 4).

Não obstante, é esse duplo caráter – de, por um lado, desfrutar da grandiloquência de tudo o que Lorca concluiu, mas, de outro, lamentar as incontáveis lacunas do que não pôde o poeta aperfeiçoar – que, desde o princípio, condena à falência o projeto desta dissertação, qual seja, perceber as heranças mediterrâneas (isto é, a inspiração na tragédia grega) e, igualmente, a configuração de um moderno conceito de tragicidade no teatro de García Lorca, com ênfase nas peças que integram a *Trilogía dramática de la tierra española*. Tal trilogia, porém, não passa de uma suposição, de um projeto violentamente interrompido, de uma possibilidade de realização aniquilada pelo terror de um regime ditatorial. Com isso, lamento, com todo pesar, a incompletude da terceira obra, mas, ao mesmo tempo, procuro tramar estratégias específicas que permitam uma abordagem profunda da estrutura de pensamento, da concepção estética alavancada por Lorca em sua proposta de trilogia. Vejamos que estratégias são essas.

Em primeiro lugar, procuro não restringir o estudo somente às peças em questão, mas incorporar uma leitura global do teatro produzido por Federico García Lorca. É isto, com precisão, o que busco realizar no capítulo primeiro (*Intuições trágicas: o teatro de Federico García Lorca*), compartilhando com o leitor meu mergulho no universo teatral de García Lorca, acompanhando, peça a peça, o transcurso de sua escrita, a construção de

seu estilo, a ousadia de suas temáticas e a coerência de suas preocupações. Chego, assim, à percepção de elementos dramáticos que, ao mostrarem-se dispersos no decorrer do teatro lorquiano, já apontam para a possibilidade de pensar-se tal produção dramática à luz das noções de tragédia e tragicidade. Ao peculiar conjunto de características dramáticas que, de alguma forma, se filiam à tradição trágica européia – e/ou, mais especificamente, à herança mediterrânea do teatro de García Lorca – chamei de 'intuições trágicas'. O critério orientador desse primeiro capítulo – definindo, com precisão, o conjunto das peças abordadas – foi o de completude das obras, concordando, em especial, com a respeitada edição do *Teatro Completo* realizada por Miguel García-Posada.

No capítulo segundo (*Tragédia e Tragicidade*), deixo “de molho” o teatro de García Lorca para observar, com cuidado, as diferenças conceituais entre 'tragédia' e 'tragicidade'. Nesse ponto, o texto busca esclarecer as principais características da tragédia grega, gênero teatral surgido, desenvolvido e esgotado na Atenas do século V a.C. Para tal, parto da conhecida definição aristotélica de tragédia, localizada em sua *Poética*, e que serve como principal texto reflexivo acerca do fenômeno trágico legado da Antigüidade. Além disso, a breve leitura de consagradas tragédias helênicas permite mapear um certo território poético, marcado pelas ambigüidades da relação entre personagem e ação, que apontam para a problematização da esfera individual frente às resistências que a ela se interpõem, como a lei, a potência religiosa e a consciência pública inerente à situação grega de então. Pode-se pensar tal gama de questões a partir das seguintes obras teatrais: *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, e *Medéia*, de Eurípides, de modo a contemplar os três grandes vultos da dramaturgia grega. Tal análise encontra respaldo não só na filosofia antiga mas na teoria teatral contemporânea, especialmente no pensamento de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, que confrontam tal produção com valores constituídos já na modernidade, tal qual a noção psicanalítica de 'sujeito'.

E daí surge a percepção da tragicidade – isto é, o trágico propriamente dito –, arcabouço filosófico que envolve a tragédia grega mas que a ela não se restringe. Pode-se pensar na esfera do trágico como uma espécie de “essência” estética da tragédia que, no campo da cultura, diz respeito a uma certa atitude do homem frente ao sofrimento, atitude

marcada pela abnegação do empenho individual em favor de uma compreensão profunda da natureza humana. A dimensão do rito e a complexa relação do homem com o sagrado e o desconhecido estão no seio da problemática que perpassa o trágico. Por isso, recorro ao texto de Hesíodo (a *Teogonia*), à teoria teatral de George Steiner e Raymond Williams, ao teatro de Antonin Artaud e, até mesmo, ao jornalismo contemporâneo a fim de pensar tanto a gênese da tragicidade como a possibilidade de vigência do trágico nos dias atuais.

Já no terceiro capítulo (*O pensamento de Nietzsche e a moderna questão filosófica do trágico*), o problema do trágico é visto sob a ótica do pensamento de Friedrich Nietzsche, o filósofo que mais se dedicou ao tema em questão. Assim, procurei situar a estética nietzschiana frente às suas maiores influências – quais sejam, as filosofias de Schopenhauer e Platão. Por conseguinte, busquei delimitar o que de fato define a tragicidade para Nietzsche, ou seja, a atitude afirmativa do homem frente à existência, mesmo quando diante das recorrentes interpolações do sofrimento. Dentro de tal percurso, as oposições trágicas entre o 'dionisíaco' (pulsão que conduz à embriaguez e ao êxtase) e o 'apolíneo' (que se refere à ilusão perspéctica e, por outro lado, ao desvelamento da verdade) ganham especial destaque na abordagem da obra *O Nascimento da Tragédia*. Aprofundando tal visão, a noção de 'Além-do-homem' (conforme apresentada na obra *Assim Falou Zaratustra*) é pensada como esfera aglutinadora das diferentes manifestações do trágico no pensamento nietzschiano, englobando as idéias de 'Grande Saúde', 'Vontade de Potência' e 'Eterno Retorno'.

Embora seja óbvio, não há mal algum em ressaltar que o percurso conceitual constituído nos capítulos centrais da dissertação, ainda que se dê como estudo mais ou menos autônomo, objetiva um entendimento preciso do que, já no capítulo quarto (*“Trilogía dramática de la tierra española”*: o trágico no teatro de García Lorca), procuro identificar como 'trágico' no teatro de Federico García Lorca. A particular visão trágica do autor granadino é compreendida, em seu teatro, tanto como influência da dramaturgia clássica de inclinação trágica como pela construção de um certo olhar sobre o homem e a mulher expostos à situação da dor. O capítulo dedica-se a discutir diferentes recorrências e construções trágicas nas peças que integram a *Trilogía dramática de la tierra española*,

buscando tratar, comparativamente, as obras *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La destrucción de Sodoma*. Evidentemente, a abordagem da última dá-se dentro dos limites de sua incompletude, recaindo a ênfase da análise, portanto, sobre *Bodas de sangre* e *Yerma*. Como não se trata de uma análise estrutural das obras dramáticas em questão, os textos são estudados seguindo seus pontos em comum (a ocorrência do coro como artifício dramaturgico, a problematização do sagrado, a fusão entre o religioso e o pagão, por exemplo) e suas especificidades (os elementos tragicômicos de *Yerma*, as manifestações do fantástico em *Bodas de sangre* etc.). Finalmente, algumas generalizações acerca do que podemos chamar de 'atitude trágica' – isto é, do entendimento relacional entre personagem e ação trágicas – nos referidos dramas de García Lorca procuram trazer à luz elementos constitutivos de uma tragicidade própria do teatro lorquiano.

Quanto à estrutura da dissertação, cabe destacar algumas opções estilísticas de minha escrita. Primeiro, busquei realizar, em cada um dos quatro capítulos, uma argumentação contínua, evitando ao máximo o recurso a subtítulos, notas de rodapé ou outros artifícios esquemáticos. Afinal de contas, o objetivo deste estudo não é conceder ao leitor uma enumeração bem-organizada de conceitos acerca da temática trágica ou do teatro de García Lorca. O que venho buscando, em vez disso, é ampliar um campo de discussão já bastante visitado pelos estudos teatrais de nosso tempo – isto é, a questão da tragédia e do trágico – relacionando-o com a interpretação teórica de uma obra dramática ainda pouco explorada pelos estudos teatrais realizados no Brasil. O recurso ao subtítulo, então, foi empregado apenas no capítulo quarto, no intuito, não de interromper a cadência argumentativa da dissertação, mas, sim, de ressaltar os aspectos centrais que compõem minha análise do trágico na trilogia lorquiana. Tais aspectos dizem respeito à própria noção de trilogia, à utilização do coro como recurso dramaturgico de feições trágicas, à relação entre religiosidade e tragicidade – apontando para o problema do sagrado na modernidade – e, finalmente, as relações entre personagem e ação como motores principais da vigência do trágico no teatro de García Lorca.

Quanto às citações – que são muitas –, em especial as do teatro de García Lorca, é interessante observar a opção por sempre traduzi-las para o português, embora as

consultas sejam, todas as vezes, aos textos originais em língua espanhola. Procuro, assim, lidar diretamente com o universo da tradução e com as questões daí oriundas, sempre com o objetivo maior de tornar a leitura da dissertação fluida, contínua, generosa ao inteiro entendimento do leitor em língua portuguesa. Além disso – talvez pela raiz latina, comum ao espanhol e ao português, mas, igualmente, pelo estilo arrojado da escrita lorquiana –, é admirável como o teatro de García Lorca conserva, na tradução, boa dose de seu calor original, agregando, algumas vezes, sentidos outros que, em vez de prejudicar o entendimento do texto, recontextualizam-no em novas dimensões de compreensão. É precisamente o que percebo, por exemplo, nas primorosas traduções realizadas por Cecília Meireles para o teatro de Federico García Lorca, as quais, ao mesmo tempo em que mantêm uma salutar estranheza, nos deixando entrever tratar-se de um texto estrangeiro, conservam, sempre, a musicalidade e a metafóricidade da escrita original, muitas vezes acrescentando-a com novos matizes. Por outro lado, mantive em espanhol, no decorrer do texto, os títulos das obras teatrais e dos demais escritos estrangeiros consultados. Considerando que a maior parte dos textos abordados e referidos não possui traduções em nossa língua, facilita-se o caminho de quem, após a leitura desta dissertação, se interesse, porventura, em colher nas fontes originais uma visão mais precisa dos assuntos tratados.

E é precisamente isto o que espero legar com este estudo: que o término de sua leitura evidencie, ainda mais, a significância da escrita dramática de García Lorca para a história do teatro moderno, instigando a curiosidade por sua leitura e estudo, bem como o desejo por novas experimentações cênicas de tal produção dramatúrgica, tanto no contexto contemporâneo como em palcos do futuro. Espero, igualmente, que a discussão do trágico aqui sugerida incentive novas reflexões estéticas que colaborem para compreendermos, sob a ótica da arte, as múltiplas visões de mundo que perpassam nossa complexa realidade.

I Intuições trágicas: o teatro de Federico García Lorca

"O teatro é uma escola de pranto e de riso e uma tribuna livre onde os homens podem pôr em evidência morais velhas ou equivocadas e explicar com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento humanos."

Federico García Lorca

Quando se menciona a obra de Federico García Lorca, há, em geral, um consenso em relação à grandiosidade do autor espanhol como poeta, historicamente equiparado, em qualidade literária, a conterrâneos como Lope de Vega, Valle-Inclán, Calderón de la Barca e, claro, Miguel de Cervantes. No entanto, o que se verifica, em volume de publicações e estudos da obra de García Lorca, é uma supervalorização de sua obra poética em detrimento de sua produção artística como dramaturgo. Ou seja, mesmo quando alguns de seus textos teatrais são tratados como obras-primas, como costuma ocorrer com *Yerma* e *Bodas de sangre*, os atributos poéticos das peças parecem chamar mais a atenção do que suas qualidades dramáticas. Talvez seja precisamente a elevada carga poética de seus textos teatrais – nos quais se percebe um uso essencialmente metafórico da linguagem – uma das razões de seu prestígio como poeta sobressair-se a seu reconhecimento como autor dramático.

No entanto, uma visão global da produção literária – seja lírica ou dramática – de Lorca lança-nos, inevitavelmente, a uma instigante questão: é a habilidade poética do autor que contamina de metáforas sua produção dramática ou é sua inegável verve teatral que insufla dramaticidade à sua poesia? Na verdade, a pergunta nos serve apenas como constatação de que a apurada escrita de Lorca encontra na interpenetração de diferentes modalidades e estilos literários um dos fatores de sua singularidade. O próprio García Lorca (2004, v. I, p. 11) define o teatro como “a poesia que se levanta do livro e se faz humana”. Não se trata de estabelecer uma hierarquia entre o lírico e o dramático, sobretudo em um teatro que explorará, contrastivamente, os limites entre uma e outra categoria – sem falar no

frutífero diálogo entre o épico e o trágico, entre o verossímil e o surreal. É possível, assim, abordar a obra do autor espanhol sob incontáveis óticas; pode-se, por exemplo, refletir sobre seu texto a partir de sua forma predominantemente musical, já que a metaforicidade de seus conteúdos encontra na melodia do verso sua equivalência em termos formais.

Talvez a evidência máxima da relevância que o teatro atinge na existência artística de García Lorca esteja na iniciativa do poeta em fomentar a fundação da companhia estudantil *La Barraca*, projeto artístico-pedagógico que encontrou respaldo nos interesses governamentais da época. O ano de 1931, na moderna história da Espanha, representa a culminância de um processo de crescente descontentamento com o regime monárquico. O reinado de Afonso XIII, combatendo iniciativas de convocação do pleito eleitoral pelo parlamento espanhol, por algumas vezes conseguiu adiar a consulta popular a respeito da permanência da monarquia no comando do país. Porém, na noite de doze de abril do referido ano, a notícia da vitória republicana nas urnas atingira todo o território, fazendo com que Afonso XIII deixasse imediatamente o país, agora sob a liderança da Segunda República. No poder, algumas das mais fortes diretrizes democráticas dos republicanos apontavam para reformas na área da educação, com o propósito de combater as elevadas taxas de analfabetismo, sobretudo em cidades mais distantes da capital. Cria-se, assim, a organização *Misiones Pedagógicas*, cujo objetivo “era levar a mensagem da nova Espanha democrática às populações desfavorecidas das solitárias e não raro paupérrimas aldeias do país, levando peças teatrais, promovendo concertos, (...) organizando exposições de arte e conferências, instalando bibliotecas públicas, exibindo filmes...” (GIBSON, 1989, p. 363).

Àquela altura, o prestígio de Lorca como homem público era inegável, em especial depois da excelente acolhida que o poeta recebeu em sua viagem a Nova Iorque, sendo visto, pelas rodas sociais espanholas, como legítimo porta-voz das letras nacionais. Assim, bastou Manuel Azaña – que, em 1927, assistira a Lorca lendo *Mariana Pineda*, um de seus primeiros textos dramáticos, para a atriz catalã Margarita Xirgu – tornar-se primeiro-ministro para que García Lorca aguçasse a consciência de sua participação em questões preponderantes para a política cultural do país. Lorca estava em constante contato com os estudantes da *Universidad de Madrid*, provavelmente por conta da proximidade do poeta

com a *Residencia de Estudiantes*, pensionato no qual García Lorca tinha morado na década de vinte e que foi de suma importância para o fervor cultural daquela geração (foi precisamente na casa administrada por Alberto Jiménez Fraud que se deu, por exemplo, o contato de Lorca com Dalí e Buñuel). Foi entre os universitários, então, que surgiu a idéia de criar-se um grupo teatral itinerante, seguindo as propostas das Missões Pedagógicas e encenando, nos mais longínquos *pueblos*, clássicos da literatura espanhola, como Cervantes, Lope de Vega e Calderón de la Barca. Segundo o biógrafo Ian Gibson (1989, p. 365), “o poeta de pronto se identificou (...) com o projeto, manifestando-se disposto a atuar como diretor artístico da companhia se a indicação fosse ratificada pela União dos Estudantes (cujo patrocínio oficial seria indispensável para o sucesso do empreendimento)”. A influência de Lorca entre alguns políticos republicanos foi fundamental para a consolidação, em 1932, da companhia *La Barraca*, que contou com subsídios governamentais para estruturar-se e pôr o pé – ou melhor, a caminhoneta Chevrolet – na estrada.

Trata-se de um período de absoluto mergulho do poeta no universo da cena teatral, já que sua liderança artística se impunha desde a seleção dos integrantes até o treinamento técnico dos atores. Lorca foi, pois, um dos responsáveis pelo estilo próprio de atuar da companhia, baseado em singulares critérios de aplicação dos gestos e movimentos, bem como de uma dicção apurada. O caráter popular e itinerante do grupo exigia, sem dúvida, um material humano bem preparado, capaz de dar conta de encenações despojadas dos grandes textos espanhóis. O poeta ficara bastante desapontado com a temporada teatral madrilenha, em janeiro de 1931, quando de seu retorno da América – Jacinto Benavente (prêmio Nobel) e Eduardo Marquina eram os veteranos cujos textos há tempos predominavam no circuito da capital, ávido por transformações nos campos da escrita e da estética cênicas. A ânsia teatral de Federico García Lorca passava não apenas pela escrita dramática, mas apontava igualmente para uma necessidade de renovação da cena espanhola, daí a urgência de realizações práticas com ênfase na construção de uma linguagem não-convencional. Certamente, a prática teatral em condições tão peculiares foi inegável influência para a configuração dos últimos textos dramáticos escritos por Lorca.

Conforme indicam as edições organizadas por Miguel García-Posada das obras completas do escritor granadino, doze textos teatrais integram o *Teatro Completo* de Federico García Lorca. As coleções não incluem peças inacabadas – as quais receberam um significativo estudo pelas mãos da hispanista Marie Laffranque (GARCÍA LORCA, 1987) –, como é o caso do libreto *Lola la comedianta*, projeto lírico-teatral que, entre 1922 e 1924, foi responsável por alguns dos frutíferos diálogos entre Lorca e o músico Manuel de Falla (GARCÍA LORCA, 1981).

Em janeiro de 1925, Lorca termina a composição de *Mariana Pineda*, peça que marcaria, dois anos mais tarde, sua estréia, nos palcos, como dramaturgo. Trata-se, também, do começo de uma parceria fundamental para a consolidação da cena lorquiana no circuito teatral espanhol de então; a atriz Margarita Xirgu viverá, em cena, as principais heroínas do teatro de Lorca. É de Xirgu, portanto, a iniciativa de montar, em Barcelona, *Mariana Pineda*. Afinal de contas, García Lorca começa a produzir seus textos teatrais precisamente num momento em que o mercado teatral espanhol, para não dizer europeu, é regido pelas grandes atrizes, divas do palco e empresárias de suas próprias companhias dramáticas – é nesse cenário, então, que o dramaturgo procurará abrir caminho, consolidando-se como homem de teatro.

Mariana Pineda conta a história do amor frustrado da personagem-título por don Pedro de Sotomayor, um revolucionário foragido. O pano de fundo do drama, capaz de instaurar momentos de inegável tensão dramática, é a conspiração de um grupo liberal contra o governo militar instituído. Mariana empreende o exílio de don Pedro, ajudando-o a escapar da autoridade que o aniquilaria, e consolida, assim, a frustração de um amor que encontra na instituição política sua impossibilidade de efetiva realização. O que o espectador acompanha, então, é a experiência de solidão da protagonista, que, renunciando ao amor, precisa conter seu sofrimento em favor da liberdade de seu amado.

Aparece em *Mariana Pineda* um artifício dramático que será explorado em todo o teatro lorquiano, especialmente nas peças de inclinação trágica, artifício que diz respeito a uma supersignificação do objeto cênico, que materializa as tensões vividas pela personagem. Nas futuras tragédias, tal procedimento dará aos objetos que circunscrevem o

ambiente ao redor da personagem contornos arquetípicos (ou, em termos artaudianos, hieroglíficos), posto que constituirá a materialização de signos imediatos da ação trágica desencadeada. Em *Mariana Pineda*, por sua vez, o referido mecanismo dramático passa pela idéia de um investimento afetivo da personagem sobre aquele objeto que constitui a materialidade, de base naturalista, de suas questões psicológicas: há, aqui, a idéia de uma construção cênica da realidade a partir da efetiva interação entre personagem e objeto. Assim, acompanhamos o sofrimento de Mariana pela incerteza de reencontrar seu amado à medida que ela borda, às escondidas, a bandeira revolucionária dos liberais. O uso que o dramaturgo faz da bandeira, aplicando-a como foco das tensões dramáticas em diferentes cenas, é, sem dúvida, de notável habilidade. O ato de bordar caracteriza, por si só, a situação social da heroína, oprimida pela preponderância da moral patriarcal vigente, segundo a qual cabe à mulher cumprir, em silêncio, as tarefas domésticas, maternais. No caso da bandeira – que se configura, ao mesmo tempo, como metáfora política e amorosa –, bordar é, também, tecer expectativas positivas para o futuro: a bandeira em confecção simboliza tanto a esperança coletiva do êxito da revolução como a esperança individual (no caso, de Mariana) em realizar suas expectativas amorosas.

Mas a bandeira passa a fornecer vestígios da conjuração quando as crianças da casa, que a encontram no armário de Mariana, a utilizam em suas brincadeiras no quintal. Num presságio tipicamente lorquiano, os meninos, em seus jogos infantis, fazem da bandeira uma mortalha. Mariana decide enviar sua mortalha, quer dizer, sua bandeira a um local distante, a fim de afastar a prova de seu envolvimento com os liberais. Porém, a bandeira é apreendida no caminho, antecipando o infeliz destino da protagonista, que, imbuída de honra típica de um romantismo tardio, opta pela condenação à morte, em vez de salvar-se entregando os nomes dos verdadeiros conjurados. Capturar a bandeira é, pois, capturar em igual medida a possibilidade de um final feliz para o drama romântico de Mariana Pineda – uma vez que questiona a lógica social opressora, ao aspirar à liberdade, só resta à personagem o aniquilamento, encontrando, na morte, sua redenção heróica. “Para Lorca, procrastinação no amor é sempre um crime contra a natureza, como o é a ocultação do verdadeiro sentimento, e inevitavelmente traz a morte em sua esteira” (GIBSON, 1989, p.

359).

Grande parte dos comentadores do teatro de García Lorca tende a desprezar, frente ao conjunto de sua obra, *Mariana Pineda*, tomando-o como um texto excessivamente inserido nos moldes comerciais do teatro da época, de maneira a considerar que Lorca teria escrito a peça, sobretudo, no intuito de uma aceitação pública de seu teatro. Rotulado, quase pejorativamente, como 'drama modernista', bem é verdade que a peça traz ainda muito timidamente os elementos vanguardistas da obra teatral e poética de Lorca, sobretudo no que concerne à paisagem onírica de seus futuros versos, os quais romperão com os vigentes esquemas realistas de representação teatral. Entretanto, temas cruciais de todo o teatro lorquiano emergem com perceptível força em *Mariana Pineda*, quais sejam: a difícil situação social da mulher, símbolo da opressão exercida sobre o instinto humano de liberdade pelas instituições retrógradas ainda vigentes (o autoritarismo político, a moral religiosa, a tradição patriarcal); a frustração amorosa e existencial que faz da morte aniquilamento trágico. Nesse sentido, pode-se considerar *Mariana Pineda* como um texto que representa, com clareza de propósitos, as diretrizes estilísticas do teatro lorquiano.

Evidentemente, não se pode pensar no teatro de Federico García Lorca como um teatro estritamente político, pelo menos não à maneira do teatro épico de Bertold Brecht. No entanto, ainda que centrando suas preocupações numa investigação dramatúrgica, e mesmo cênica, de cunho predominantemente estético, Lorca, em sua cena poética, toca em questões incômodas para um regime autoritário, como o que ganhou força, na Espanha, justo na época áurea de sua produção artística. Assim, atribui-se menos à sua atividade política como partidário da Frente Popular e mais às temáticas existenciais-libertárias de sua obra a razão da antipatia que a direita granadina desenvolve pelo poeta, o que, com o despojar da Guerra Civil Espanhola, culminará no assassinato de García Lorca, ocorrido em agosto de 1936. Há que se levar em conta, sem dúvida, o impacto cultural do projeto *La Barraca*, já que o declarado apoio que os republicanos concederam a uma iniciativa estudantil não foi visto com bons olhos pela crescente direita protofascista, cuja ascensão funcionou como estopim para a Guerra Civil.

García-Posada propõe uma eficiente organização, em quatro volumes, daqueles

textos teatrais lorquianos que, a despeito da prematura morte do autor, alcançaram sua versão completa (GARCÍA LORCA, 2004, v. I, p. 16-17). Enumerando, ainda, alguns títulos de textos perdidos ou inacabados, o editor propõe agrupamentos que procuram sectionar a referida obra teatral em encadeadas fases estilísticas. Ainda que admitindo possíveis desajustes cronológicos na classificação, García-Posada observa que as fases teatrais lorquianas, notavelmente ordenadas, testemunham o caráter investigativo de seu teatro. Sob tal perspectiva, nota-se que o dramaturgo abordava verticalmente os estilos teatrais que propunha experimentar, tratando os gêneros como códigos dramáticos diferenciados, isto é, como múltiplas construções cênicas possíveis para os conteúdos de seu interesse.

Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, *Retablillo de don Cristóbal*, *La zapatera prodigiosa* e *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* compõem o conjunto acabado das farsas lorquianas. Uma instigante polêmica emerge com a classificação proposta pelo prólogo de García-Posada ao *Teatro Completo*, já que o organizador subdivide os textos farsescos entre 'farsas para marionetes' e 'farsas para pessoas'. A polêmica se faz presente na medida em que o editor parece discordar do próprio dramaturgo no que se refere à distribuição das já enumeradas peças entre as duas categorias propostas. Afinal de contas, Lorca apresenta *Tragicomedia de don Cristóbal*, *Retablillo de don Cristóbal* e *La zapatera prodigiosa* como textos voltados para o teatro de títeres, o que parece ficar claro com o recurso a prólogos metalingüísticos, por intermédio dos quais as figuras do autor e do diretor comparecem como personagens-em-si, explicitando a linguagem à qual se destinam os textos. Assim, restaria entre as farsas apenas *Amor de don Perlimplín* como texto a ser encenado por atores, e não por bonecos. Porém, principalmente por questões históricas, *La zapatera prodigiosa* não é considerada por García-Posada como texto para marionetes, mas como farsa a ser interpretada por atores, o que encontraria respaldo nas montagens do texto por companhias como a da atriz Margarita Xirgu.

La zapatera prodigiosa marca, assim, o aprofundamento da cooperação artística entre Lorca e Xirgu. A catalã aceitou o papel aconselhada por Cipriano Rivas Cherif, diretor do grupo experimental *Caracol*, companhia teatral que, em 1929, fora repreendida pela

censura ao tentar encenar *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Foi então que, com produção do *Caracol*, em 24 de dezembro de 1930, o *Teatro Español*, de Madri, estreou *La zapatera prodigiosa*, protagonizada por Margarita Xirgu. Na manhã que antecedeu a noite da estréia, o autor concedeu entrevista à imprensa madrilenha procurando explicitar as intenções de sua peça, dando ênfase à utilização do coro como recurso dramático indispensável ao teatro. Lorca referia-se, precisamente, ao coro de vizinhas, que comenta a ação em *La zapatera* e que, mais que isso, funciona como uma espécie de juízo moral da cidade, desempenhando uma contraditória influência sobre a protagonista – ora o coro a acolhe, empenhando-se como elemento coadjuvante, ora ele a condena, fazendo as vezes de antagonista. Gibson (1989, p. 349) acredita que o início de uma investigação acerca das possibilidades cênicas do coro teatral sinaliza que "Lorca andara lendo dramas da antigüidade grega, bem como ouvindo Cipriano Rivas Cherif, para quem a volta do coro era questão de vital importância, e sob este aspecto a peça pode ser vista como precursora de *Bodas de Sangre* e *Yerma*, onde o artifício recebe um tratamento bem mais amplo".

Sendo assim, é plenamente possível recusar polêmicas e optar pela crença de que as farsas lorquianas são nada além do que teatro, puro teatro, sendo relativa a importância de definir a natureza corpórea de seus intérpretes ideais, isto é, se são de carne e osso ou se, em vez disso, são de madeira e verniz. Afinal de contas, nas três peças sugeridas por Lorca como destinadas aos bonecos, deparamo-nos com espacialidades e movimentações cênicas verdadeiramente complexas para as limitadas dimensões de uma caixa cênica para bonecos. É preciso considerar que não se trata de um teatro de formas animadas nos moldes contemporâneos, mas de uma dramaturgia inspirada no popular teatro de marionetes da tradição andaluza. Imaginemos, então, o quão elaborada não seria a experiência de encenar, num teatro de marionetes sertanejo, a operística cena em que, na *Tragicomedia*, uma legião de marionetes, vestidas com longas capas vermelhas e suntuosos chapéus negros, atravessa o portão central do cenário carregando tochas acesas e trazendo o caixão de don Cristóbal, que "morreu" com a explosão de sua cabeça de madeira – característica física da personagem que, cabe observar, funcionou como justificativa para a vilania de suas ações ao longo da trama, compreendidas, literalmente, como ações "desumanas".

Ou seja, o recurso à particular linguagem do teatro de bonecos, no caso de Lorca, aparece sobretudo como meio de explicitar a própria natureza teatral de sua escrita. Trata-se, então, de um sofisticado mecanismo metalingüístico, por intermédio do qual a representação é problematizada, posto que se evidencia como tal. A teatralidade reafirma-se, nesse contexto, como matéria extra-cotidiana, como algo dissociado da realidade, como poesia propriamente dita. Afinal de contas, nada poderá fazer do teatro algo tão artificial quanto o recurso a elementos que tiram de cena o ator, substituindo-o por objetos de manipulação. Ora, é justo nas primeiras décadas do século XX que se fazem ouvir as reverberações estéticas da obra de Kleist, que, em folhetins publicados entre 12 e 15 de dezembro de 1810 (reunidos no título *Sobre o Teatro de Marionetes*), reivindicava ao intérprete dos palcos – isto é, ao bailarino, como também ao ator – as qualidades corpóreas do boneco manipulado por fios, cuja força expressiva deriva da "espontaneidade de um dinamismo e de um gesto não selecionados pela reflexividade representativa" (GUINSBURG, 2001, p. 45). No texto de Kleist, a singularidade do gesto artificial, porém gracioso, da marionete, aparece no fato de o titereiro, em sua ação manipulatória, apenas regular os eixos de gravidade com que o boneco se dispõe ao mover-se, de maneira que o gestual – isto é, o conjunto de movimentos apresentados pelos membros – nada mais seja do que a configuração de impulsos reativos, não-premeditados, ao estado corpóreo proposto pelo eixo gravitacional constituído nas bases torácicas. J. Guinsburg (2001, p. 46), pergunta, então, se

"não é precisamente nisto que consiste a idéia da Supermarionete de Gordon Craig – o ator expungido das carências de suas imperfeições físicas, mentais e emocionais, dos 'acidentes' da atuação psicológica e realista, apto a executar à perfeição a encenação e a simbolização cênicas e, por seu intermédio, a obra de arte teatral?"

Ultrapassando a prática naturalista e empenhando-se em direção a uma estética da teatralidade como tal, é dessa natureza de questões que é feito o teatro de bonecos de García Lorca, dialogando com as mais avançadas discussões cênicas de sua época (cujas raízes estão fincadas em diferentes pontos da Europa), porém, inspirando-se, ao mesmo tempo,

nas típicas tradições populares hispânicas. Cabe lembrar, pois, que a substância corpórea do boneco não é tratada, no teatro de títeres lorquiano, como mera representação da figura humana, mas como superação das relações imediatas entre obra e realidade, como questionamento da prerrogativa aristotélica de verossimilhança. Assim, ao final do quinto quadro da *Tragicomedia*, o barbeiro observa e comenta, admirado, a cabeça de don Cristobita, considerando-a um exemplar magnífico: "Mas que coisa mais estupenda! Don Cristobita tem a cabeça de madeira. De madeira de lei! (*A menina se aproxima mais.*) E vejam, vejam quanta pintura... quanta pintura!". Logo em seguida, enquanto Cristobita dorme na cadeira da barbearia, o mesmo barbeiro percebe, com entusiasmo, a propriedade química do suor de seu freguês: "Por aqui, suará a resina. Esta era a novidade! A grande novidade!" (GARCÍA LORCA, 2004, v. I, p. 155).

A propósito, o barbeiro em questão chama-se Fígaro, numa referência nítida ao clássico personagem da peça de Beaumarchais que inspirou as consagradas óperas de Rossini (*O Barbeiro de Sevilha*) e Mozart (*As Bodas de Fígaro*). A citação direta a personagens típicas da tradição ocidental, por vezes verificada no teatro de títeres de García Lorca, corrobora a observação de que as marionetes lorquianas funcionam, dramaturgicamente, como projeções meta-teatrais. García-Posada salienta que "com o mergulho no teatro de títeres, que conhecia desde menino, Lorca bebeu em uma das grandes fontes do drama europeu, afastando-se dos modelos canônicos" (GARCÍA LORCA, 2004, v. I, p. 9). Os modelos canônicos aos quais se refere o editor são, precisamente, os textos que compõem o drama histórico modernista espanhol, como os de autoria de Eduardo Marquina. Os dramas marquinianos, como também são conhecidos, embora encontrassem êxito junto às bilheterias, já eram, àquela época (década de vinte), vistos como retrógrados diante das conquistas estéticas alcançadas pelo teatro europeu de então. Não à toa, o estudioso considera o conjunto de peças para marionetes como o momento inaugural da fase vanguardista da cena lorquiana, demarcando a superação do fracasso de sua prematura estréia com *El maleficio de la mariposa*, peça anterior, inclusive, a *Mariana Pineda*.

Assim, pode-se pensar no teatro de títeres de Lorca como uma produtiva fase de exercício poético da dramaturgia, tanto no que se refere a um aprendizado da carpintaria

teatral, como no que compete à proposta de novas formas possíveis de escrita cênica. A referência ao barbeiro que está aqui, lá e em toda parte é tão-somente uma das incontáveis citações a clássicos da dramaturgia europeia encontradas nas farsas para bonecos. É possível reconhecermos, nesse conjunto, cenas arquetípicas do mais legítimo teatro popular ibérico ou italiano, ao mesmo tempo em que tais referências se fundem a exemplares os mais eruditos, como é o caso da cena em que Romeu espreita Julieta no balcão de seu aposento, na célebre peça de William Shakespeare, que vemos espelhada no quadro segundo da *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, quando Rosita é surpreendida pelo assóvio de seu amado, Cocoliche, num balcão iluminado pelo mesmo luar que outrora banhara a noite de Julieta.

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín é, das farsas lorquianas, a que mais aponta para a verve trágica que o autor aprofundará em seus últimos textos teatrais. O gênero farsesco, também no exemplo de *Don Perlimplín*, acolhe com extrema eficiência a colcha de retalhos que a dramaturgia de Lorca constrói, costurando com fluidez exemplares da tradição teatral europeia, ao mesmo tempo agregando aspectos poéticos próprios (em geral, ligados à construção de uma singular surrealidade). O resultado alcançado pelos em geral já experienciados recursos dramáticos, no caso de *Amor de don Perlimplín*, dá conta de uma tragicomédia de interessantes matizes dramáticos, sobretudo no que se refere a uma inabitual economia de meios, isto é, a um comedimento de barroquismos, característica incomum no contexto da obra teatral lorquiana, mais voltada para uma proliferação de imagens oníricas, de personagens alegóricas e de diálogos intensamente metafóricos. O comedimento estilístico, quase à maneira clássica, caracteriza-se, sobretudo, pelos seguintes aspectos: a utilização de não mais que seis personagens (sendo basicamente três os que impulsionam a trama); quatro concisos quadros encadeados em princípio, meio e fim; além de um cenário facilmente unificável por uma cenografia eficaz, já que o espaço de ação converge para o interior da casa de don Perlimplín, a sacada que o liga à área externa e, claro, o jardim, tal qual anuncia o título da obra. Trata-se de uma concisão declaradamente proposital, já que, abaixo do subtítulo *Aleluya erótica*, Lorca acrescenta a observação *Versión de cámara*. Ou seja, tudo indica que o autor almejava, com *Amor de don*

Perlimplín, construir um texto encenável em condições as mais variáveis, dando margem, inclusive, a montagens mais modestas ou de caráter itinerante. A versão de câmara (pelo que se conhece, a única completa de *Don Perlimplín*) integra, assim, uma dramaturgia consideravelmente distante de uma escrita que se restringe a sua força poética, mas que, pelo contrário, se configura, por si só, como uma anteproposta de encenação, ratificando o caráter cênico, mais que literário, da escrita teatral lorquiana.

Pode-se identificar, em *Don Perlimplín*, ecos do mito de Fausto, em especial do *Fausto* de Goethe, já que Perlimplín é um velho estudioso que, diante da descoberta do amor, revigora-se, adquirindo atributos joviais no intuito de experienciar aspectos mundanos da vida – relativos ao amor –, até ali negligenciados em favor da clausura à qual lhe submeteu sua ânsia pelo conhecimento. Na interpretação goethiana da lenda européia, Fausto, depois de rejuvenescer pelo menos trinta anos por efeito da bruxaria de uma poção mágica, procurará, por meio da experiência amorosa, encontrar os sentidos da existência. Já a melancólica farsa lorquiana inicia-se quando don Perlimplín, aconselhado por sua criada, decide casar-se, para que haja alguém que cuide dele tão logo faleça a serviçal ansiã. Casa-se então com Belisa, uma jovem vizinha que não o ama, mas cuja mãe vê com muito bons olhos o noivo, sobretudo pela vastidão das terras que possui o pretendente. O tema da tragicômica relação entre marido velho e esposa jovem emerge, na obra de Lorca, como assunto farsesco por excelência, já explorado nos textos protagonizados por don Cristóbal e seña Rosita. Em *Don Perlimplín*, Belisa, em plena noite de núpcias, recebe, pelos balcões de sua alcova, enquanto o marido dorme, seus amantes, que representam as cinco raças do planeta – o europeu, o africano, o amarelo, o índio e o norte-americano. A partir do momento em que as aventuras eróticas da mulher chegam a seu conhecimento, explicitadas pela criada, Perlimplín conduz o próprio casamento à esfera da realização metafísica, conjecturando no nível da fantasia sua experiência amorosa com Belisa. Ele imagina, então, um jovem amante para sua esposa, uma espécie de alter-ego adolescente, que vaga pelo jardim da casa espreitando a sacada de Belisa. Ela, por sua vez, projeta sobre o misterioso visitante – na verdade, o próprio marido, disfarçado – um novo e intenso amor. Perlimplín revela à jovem mulher que conhece o visitante, e que o matará, "a fim de que pertença a

Belisa para sempre, convertido por ela em imagem do amor desejado e não atingido" (GARCÍA LORCA, 2004, v. I, p. 11). Ao final, o protagonista fere mortalmente o amante – ferindo, portanto, a si próprio. Belisa, desesperada, aproxima-se do jovem agonizante, afastando o capuz que lhe esconde o rosto e revelando-lhe a verdadeira identidade – seu supostamente inalcançável amor foi, na verdade, seu próprio marido.

Como de hábito, Lorca agrega, em *Amor de don Perlimplín*, conjuntos de referências à história dramaturgica europeia, ao mesmo tempo em que os mescla a elementos culturais de tradição popular, no caso, as aleluias de origem oitocentista, que compõem, inclusive, o subtítulo da peça. Foi numa velha aleluia, pois, que Lorca encontrou os primeiros elementos de *Don Perlimplín*, em versos que continham, em parte, a história da personagem. É possível que as referidas aleluias tenham uma gênese comum com os nossos cordéis nordestinos, os quais, sabemos, remontam a tradições ibéricas. Sobressai-se, aqui, uma interessante pista para a constituição do elemento trágico em Lorca, que passa, ao mesmo tempo, por um efetivo mergulho em arquétipos populares e pelo fluido diálogo com a dramaturgia europeia de inclinação trágica.

É preciso compreender a assimilação de heranças culturais, imediatas ou não, em Lorca como um processo dialógico com a tradição típico da arte moderna, processo que se intensifica com as vanguardas europeias, no primeiro quartel do século XX. Para ilustrar com ao menos um exemplo, Pablo Picasso (andaluz, como Lorca, cede lembrar) estende o procedimento de digestão de ícones culturais a etapas avançadas de sua trajetória artística. Nos últimos quinze anos de sua produção, Picasso empreende peculiares releituras de quadros de alguns outros grandes mestres da pintura europeia, como Lucas Cranach, Eugène Delacroix, Gustave Courbet e Édouard Manet. É desse período a interpretação picassiana para *Las meninas*, de Velázquez, revisão que caracteriza interessante mecanismo de apropriação de uma história cultural que, sobretudo por se tratar de uma consagrada obra espanhola, lhe é tão próxima. O procedimento de apropriação e conseqüente releitura de obras anteriormente edificadas comparece, na modernidade, não como mero recurso didático de assimilação da história cultural em que se forma o artista; mais que isso, configura-se como caminho possível para a conquista de uma linguagem autônoma, própria

aos novos tempos, que tirará proveito do que é legitimamente estabelecido como arte para propor caminhos alternativos. Ou seja, a assimilação do antigo pelo moderno é, em termos de proposta estética, um paradoxal projeto de incorporação e ruptura de valores artísticos historicamente consagrados. A modernidade e, mais adiante, a contemporaneidade configurar-se-ão, no campo das artes, a partir da curiosa premissa de que não apenas a continuidade das produções artísticas permite a construção da história da arte, mas o caminho contrário também se mostra como possível, isto é, a história da arte pode apresentar-se, em si, como matéria para a criação artística. Nessa ambiência, Ronaldo Brito (1980, p. 5) observa que "a liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era sobretudo (...) um desejo crítico frente às coisas e valores instituídos".

A passagem da década de vinte para a de trinta apresenta-se, para García Lorca, como uma das mais produtivas fases de sua carreira. A escrita daquela que é considerada uma de suas mais sofisticadas obras poéticas, *Poeta en Nueva York*, coincide com a composição do conjunto de textos teatrais identificado, pelo próprio dramaturgo, como '*comedias irrepresentables*', no qual a escrita cênica lorquiana atinge seu clímax em termos de experimentalismo de linguagem. *Diálogos* (datada de 1925, período do primeiro manifesto surrealista), *El público* (escrita entre 1929 e 1930, no decorrer da viagem de Lorca à América) e *Así que pasen cinco años* (de 1931, quando começava a delinear-se o projeto da *Barraca*) são textos em que a fusão rítmica entre prosa e verso é levada às últimas conseqüências. Sem embargo, a premissa aristotélica de encadeamento lógico entre princípio, meio e fim é absolutamente contestada, tanto no que se refere ao conjunto que engloba enredo e ação dramática como no que diz respeito à estrutura dos diálogos em si, não necessariamente regidos pela lógica argumentativa de perguntas e respostas (ou de ação e reação). Nesse sentido, quando nos deparamos com a contemporânea produção do dramaturgo marroquino-espanhol Fernando Arrabal – cuja obra é, em geral, vinculada ao que se convencionou designar por 'teatro do absurdo' – não podemos deixar de intuir a filiação de seu particular estilo à fase "irrepresentável" do teatro de Federico García Lorca.

Entretanto, o conjunto supostamente não encenável da escrita teatral lorquiana parece mais inclinado a demonstrar a herança de certos traços de Pirandello do que a sugerir

influências para a escrita de Beckett e Ionesco. Isto é, as comédias irrepresentáveis de García Lorca, mais que antecipar a dimensão da perplexidade e a poética da anti-ação alavancadas pelo teatro do absurdo, constituem um panorama filosófico em muito afim a determinadas diretrizes surreais. García-Posada observa que

"a profunda crise de que padece toda a literatura europeia ao aproximar-se a década de trinta se traduz em nosso autor em uma profunda renovação que se assentou sobre os pressupostos temáticos e estilísticos de sua obra anterior. O poeta se apropriava da moral subversiva do surrealismo e aceitava seu estímulo à liberdade imaginativa, mas se mantinha distante do automatismo verbal, da imagem arbitrária e da destruição da arte que postulava o movimento surreal" (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 9).

Ou seja, dificilmente encontrar-se-ão, nas obras impossíveis, elementos aleatórios ou que arbitrem em favor de um automatismo psíquico de seu autor, tal como se poderia supor numa perspectiva surrealista *stricto sensu*. A surrealidade, em Lorca, procura dar conta, então, de uma indiscutível expansão dos limites da realidade (evitando reproduzi-la por intermédio da imediata construção de significados), mas não abre mão da instauração de nítidos núcleos de sentido. Trata-se, portanto, de características surrealistas mais relacionadas ao manifesto original do movimento, datado de 1924, já que Lorca, morto em 1936, não chegou a testemunhar os desdobramentos de ordem política assumidos pelos surrealistas no contexto da perplexidade frente à traumática experiência europeia da guerra, sentida a partir de fins da década de trinta. Assim, o dramaturgo articula, no bojo de seus diálogos surreais, uma peculiar reserva de imagens oníricas, utilizadas segundo a premissa de uma subversão da escrita cênica convencional. É de extrema sedução para o naipe lorquiano de temáticas libertárias a declarada batalha surrealista contra as múltiplas repressões que afetam o homem moderno.

As curtas e fragmentadas cenas que compõem *Diálogos* são, possivelmente, frutos da surrealidade proposta pelo manifesto de vinte e quatro, emergindo, conforme salienta García-Posada, como relâmpagos irracionais em meio à escrita racionalista dos anos 1925 e

1926 (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 10). Apesar de concisos, os *Diálogos* conservam características marcantes da poética lorquiana, como é o caso dos contrastes imagéticos que filiam o autor andaluz à tradição barroca, que tem nas obras dos espanhóis Calderón de la Barca e Tirso de Molina seu mais significativo legado. O próprio García Lorca afirmou – em discurso pela inauguração da biblioteca pública de Fuentevaqueros, seu vilarejo natal, já no início dos anos trinta – que "a verdadeira sabedoria reside no contraste de idéias" (GIBSON, 1989, p. 362), de maneira que, para o poeta, "Cervantes e Calderón representavam as duas faces do temperamento espanhol: o lado terreno, humano, é a esfera do autor de *Dom Quixote*, o espiritual o de Calderón. Entre esses dois pólos antagônicos (...) o teatro espanhol sempre oscilou..." (GIBSON, 1989, p. 367-368). Assim, o contraste primordial que compõe a substância poética de *Diálogos* passa pelos antagonismos entre o cotidiano e o extra-cotidiano, entre a trivialidade e a complexidade, entre o profundo e o superficial. Um interessante exemplo do tônus poético de *Diálogos* pode ser visto na delicada *charla* entre a donzela e o marinheiro, no diálogo inicial da peça, intitulado *La doncella, el marinero y el estudiante*.

"Marinheiro – Que formosos músculos tens!
Donzela – Desde menina montei em bicicleta.
Marinheiro – Eu em um golfinho.
Donzela – Também és formoso.
Marinheiro – Quando estou nu.
Donzela – Que sabes fazer?
Marinheiro – Remar." (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 20-21)

García-Posada delineia, em poucas palavras, os eixos temáticos contemplados pelos três fragmentos dramáticos que integram *Diálogos*. Embora a observação seja redundante, dada a já mencionada circunstância surrealista da obra, cabe informar que as três cenas são absolutamente diversas e independentes, do ponto de vista narrativo, umas das outras. A supra-citada *La doncella, el marinero y el estudiante* caracteriza-se pelas "incitações dionisíacas" advindas do teor erótico que perpassa as inusitadas relações entre as personagens. *El paseo de Buster Keaton* – que homenageia, no título, o ator cujos filmes

por vezes predominavam nas salas de exibição da Madri da década de vinte – representa "o adverso destino da inocência no mundo industrial", tema, aliás, recorrente no cinema-mudo (como é o caso do clássico *Tempos Modernos*, de Chaplin). Finalmente, *Quimera* apresenta-se como uma espécie de radiografia poética da paixão verdadeiramente amorosa, condenada à extinção "em meio ou por causa da trivialidade" (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 10).

Talvez a mais significativa realização, em nível de repertório, da companhia teatral *La Barraca* tenha se dado, já em sua estréia, em trinta e dois, com a montagem de *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca (2000). Posto que a existência do grupo estudantil era continuamente contestada pela ascendente extrema direita (devido aos subsídios governamentais que recebia da administração republicana de Azaña), levar ao palco um texto definido, em termos de gênero, como 'auto sacramental' inspirou, em larga medida, os ataques políticos à oficialidade da *Barraca*. A oposição direitista perguntava-se como um grupo artístico que não passava de mero pretexto para a disseminação de idéias marxistas – idéias estas que defendem como laica a atuação estatal – podia incluir em seu repertório a encenação de um texto teatral compreendido como dramatização de dogmas do catolicismo. Naturalmente, García Lorca pouco se importava com as polêmicas políticas advindas, além disso, de uma compreensão rasa daquela que ele considerava como obra basilar do teatro espanhol. Interessava muitíssimo a Lorca a idéia wagneriana de uma 'obra de arte total', a qual, para o andaluz, estava integralmente realizada no clássico de Calderón, por "utilizar ilustrações musicais e prestar-se a uma interpretação quase de balé" (GIBSON, 1989, p. 368). Claro que a influência do barroquismo de Calderón sobre a escrita lorquiana caminha para além da estética cênica e diz respeito, também, à utilização alegórica da linguagem, sobretudo no que tange à construção das personagens. É possível que tenha sido esta a razão da escolha lorquiana por encenar *La vida es sueño*, já que o próprio García Lorca tratou da interpretação da Sombra, personagem apresentada, no auto barroco, como alegoria da morte.

É possível, ainda, que tenha sido relevante a influência de *La vida es sueño* para a construção do sentido de tragicidade que se vê no percurso dramático lorquiano.

Considerada uma espécie de versão cristã do mito grego de Édipo, imortalizado na obra de Sófocles, *A vida é sonho* trata do infortúnio do príncipe Segismundo, levado à clausura pelo próprio pai, o rei Basílio, por conta da profecia astrológica de que o filho destronaria o pai, assumindo de forma tirânica o poder sobre o reino. Peter Szondi (2004, p. 95-96) analisa, com propriedade, a ocorrência de aspectos trágicos no drama barroco de Calderón, observando que

“embora a constatação que dá título à obra acabe tirando o caráter trágico do acontecimento apresentado, seu fundamento é tão trágico quanto o de *Édipo-Rei*. E a princípio as alterações exigidas pela fé cristã, em vez de amenizarem a tragicidade antiga, apenas suscitam novos momentos trágicos. O primeiro deles aparece (...) na predição do infortúnio. A profecia, aqui, não segue mais a forma geral e institucional do oráculo, mas se dá por meio de duas fontes que se contradizem: o sonho e a ciência. Remete, assim, a uma divergência na natureza do homem, que põe em cheque a sua totalidade. Por um lado, antes do parto a rainha vê em sonho um monstro de forma humana que causa sua morte; por outro, o saber astrológico do rei (...) anuncia-lhe o ultraje que sofrerá um dia por parte de seu filho. Como não tem mais a autoridade do oráculo, a predição se vincula em Calderón (...) a um ardil. Caso a primeira parte da profecia cumpra-se sozinha, o homem passará a acreditar na segunda parte e agirá de acordo com ela.”

Sem dúvida, todos os autores que, desde o advento do cristianismo, lidam com o elemento trágico esbarram em limites intransponíveis no que se refere a uma efetivação da tragédia, segundo os moldes gregos, em toda a sua plenitude. No fragmento acima transcrito, Szondi tece observações sobre uma dessas barreiras, que diz respeito à questão do oráculo – se, na Grécia clássica, o oráculo é mantido como instituição fundamental, inclusive, para a tomada de decisões acerca de interesses públicos, no mundo cristão ele não poderá ser visto mais do que como artifício esotérico, suscitando, em alguns casos (e parece ser este o caso da peça de Calderón), a elaboração de novas artimanhas dramatúrgicas para representar a agora relativa autoridade do destino sobre o futuro dos heróis.

García Lorca, em suas últimas peças, também encontrará artifícios próprios para conduzir a preponderância que o destino exerce sobre as decisões e ações de suas

personagens de inspiração trágica. Por enquanto, a influência imediata que *La vida es sueño* exerce sobre seus textos irrepresentáveis parece concentrar-se na poética barroca dos contrastes imagéticos, bem como na estrutura poética do auto sacramental, explorado pela particular maneira lorquiana de fundir prosa e poesia, fazendo com que a cena adquira um ritmo próprio, perceptivelmente musical.

García-Posada afirma que a influência de *La vida es sueño* sobre *El público* – texto que integra o 'teatro impossível' – é tamanha que se faz mister perceber as heranças do clássico de Calderón na peça de García Lorca para compreender, de fato, a natureza do texto lorquiano. Assim, a maneira como Lorca, na concepção de *El público*, corporifica em atualizadas feições o gênero do auto sacramental atesta a leitura tipicamente vanguardista que o moderno poeta andaluz faz da obra calderônica. Com relação a *El público*, "a técnica alegórico-simbólica vertebrava seu desenvolvimento, ainda que sejam muito amplas as margens de liberdade que o poeta moderno se concede. Encontramos, portanto, personagens alegóricos e, no centro do drama, um acontecimento sacrificial de raiz cristã" (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 13).

Se é que é possível definir uma sinopse nítida de *El público*, pode-se considerar que a estória contada se passa na imaginação do Diretor, o qual, em agonia, experimenta um delírio ou sonho característico de quem se encontra numa condição extrema. O protagonista dedicou sua existência artística, por inteiro, ao teatro convencional, especializando-se no drama burguês. Revendo sua trajetória, e refletindo sobre ela, o Diretor depara-se com sua última montagem, uma convencional encenação do clássico shakespeariano *Romeu e Julieta*, decidindo-se por reestruturar, de forma mais ousada, o comportado espetáculo. E a ousadia recai sobre a iniciativa de imputar a dois atores masculinos a responsabilidade pelos papéis principais, de maneira que o homem de trinta anos interpreta Romeu e o jovem de quinze passa a ocupar o lugar de Julieta. Para tal transmutação, a atriz que originalmente interpretara o papel foi amordaçada e presa no fosso sob o palco, de onde passam a soar seus abafados gritos por socorro.

Cabe uma pausa na descrição do enredo para observar a peculiar estratégia de Lorca na caracterização da roupagem vanguardista que o Diretor concede a seu espetáculo

reformado, já que aquilo que a personagem apresenta como recurso inovador é, na verdade, uma interpretação do teatro de Shakespeare tal qual a cena elisabetana o fazia. Isto é, pelo que há registrado, o teatro renascentista ou maneirista não acolhia, ainda, a figura da atriz, a qual surgirá, profissionalmente, com o advento da *commedia dell'arte*, na Península Itálica do século XVII. Por conseguinte, as personagens femininas do teatro de William Shakespeare, ou do de Christopher Marlowe, quando não interpretadas por homens castrados, eram representadas, justamente, por rapazes jovens, cujas vozes conservavam ainda o registro sonoro infantil (mais próximo aos timbres femininos) e que integravam os elencos londrinos na qualidade de aprendizes do ofício teatral. Emerge da solução dramaturgica empreendida por Lorca, então, uma elaborada crítica aos padrões culturais (artísticos, filosóficos, políticos, comportamentais) da época, marcados pelas tensões entre academicismo e vanguarda, entre conservadorismo e ruptura. De acordo com García-Posada, "o propósito desta representação é demonstrar a acidentalidade do amor, que pode dar-se à margem da heterossexualidade e, ao mesmo tempo, pôr em evidência a mentira profunda das convenções do teatro burguês, que é também a mentira da sociedade que o sustenta" (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 13).

Retomando o fio do enredo, ocorre que o público, que dá nome à peça, descobre a farsa, interpretando como uma espécie de apologia ao amor homossexual a cena que se apresenta sobre o tablado. O invólucro surreal que caracteriza a peça faz do momento da revelação uma instigante pergunta pela natureza dos gêneros e da sexualidade humana, matéria repleta de ambigüidades.

"Rapaz I – (...) O ato do sepulcro estava prodigiosamente desenvolvido. Mas eu descobri a mentira quando vi os pés de Julieta. Eram pequeníssimos.

Dama II – Deliciosos! Não quererá o senhor fazer-lhes reparo.

Rapaz I – Sim, mas eram demasiado pequenos para serem pés de mulher. Eram demasiado perfeitos e demasiado femininos. Eram pés de homem, pés inventados por um homem.

Dama II – Que horror!" (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 103)

A contradição está, ironicamente – e a ironia é um recurso dramático de aspectos tanto cômicos como trágicos –, no fato de que a masculinidade do jovem que interpreta Julieta se revela em suas feições feminis, posto que a demasia de feminilidade dos pés de Julieta não poderia pertencer a uma mulher de verdade, sendo, portanto, uma representação masculina da delicadeza feminina. García Lorca utiliza-se, na condução filosófica dispensada ao elemento irônico, da natureza lúdica intrínseca à farsa como meio para jogar com a metafísica platônica, fazendo desta uma espécie de metáfora tragicômica do conservadorismo burguês. Afinal de contas, é precisamente pelo fato de a representação configurar simulacros em demasia – afastando a obra de arte, propriamente dita, de seu referencial no Mundo das Idéias – que Platão (1975) condena o poeta à expulsão da *pólis*. Retomando a cena de *El público*, eis que a platéia da "catedral" (é assim que o texto se refere ao edifício teatral, no intuito de reforçar o caráter sacrificial da cena) promove um levante contra o espetáculo, conclamando a cidade ao julgamento dos atores, que são condenados à morte.

"Rapaz I – Neste momento chega a revolução à catedral. Vamos pela escada. (*Saem.*)

Estudante IV – O tumulto começou quando viram que Romeu e Julieta se amavam de verdade.

Estudante II – Precisamente foi tudo pelo contrário. O tumulto começou quando observaram que não se amavam, que não podiam se amar nunca." (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 103)

Considerando a proposta vanguardista empreendida por García Lorca em *El Público*, é possível que a equiparação entre o edifício teatral e o templo religioso (além de reforçar a perspectiva cerimonial ligada aos ritos de matrimônio e morte de Romeu e Julieta) seja uma referência à utopia do "teatro como catedral do futuro", desenvolvida por Walter Gropius, arquiteto fundador da Bauhaus. Trata-se de uma proposta arquitetônica que prevê uma re colocação da arte no cotidiano humano, democratizando o acesso às manifestações culturais tidas como eruditas, e que pensa o edifício teatral a partir da idéia wagneriana de uma "obra de arte total". Assim, o teatro, reaproximando-se da condição de evento cívico, capaz de reunir multidões, coaduna em sua "catedral" a literatura, a música, a

dança, as diferentes modalidades das artes plásticas, o pensamento arquitetônico. Na metáfora construída por García Lorca, a dimensão ritual com que aquele espaço é instituído junto ao público chega a romper com as barreiras da representação, posto que a cidade interpreta como reais os fatos ali apresentados, não distinguindo atores e personagens ao julgar moralmente Romeu e Julieta.

Como já visto, não é a primeira vez que García Lorca recorre ao clássico de Shakespeare, já que *Romeu e Julieta* serviu de inspiração, no âmbito do teatro lorquiano, para alguns quadros das farsas guinholescas. As recorrentes citações daquela que, através dos tempos, confirma-se como uma das mais populares tragédias elisabetanas encontra respaldo na configuração temática da impossibilidade de efetivação do amor, de maneira que a inclusão do drama de Romeu e Julieta na esfera do teatro de García Lorca funciona como uma espécie de construção arquetípica do amor trágico. Mas, se nas peças para guinhol (ou nas farsas de um modo geral), por conta de suas atmosferas predominantemente lúdicas, a cena shakespeariana mais citada por Lorca foi a do jardim – quando os jovens amantes de Verona se encontram junto à sacada da donzela –, no panorama surreal, por sua vez, é a morte – e seus desenganos – junto ao sepulcro o instante de interesse aos novos propósitos.

A superlativa morte de Romeu e Julieta, em *El público*, é, de igual a maneira, a morte do próprio teatro, que, recusando o novo, recusa também a possibilidade de perpetuação da arte dramática no transcurso da história. Em tempos de vanguarda, a única condição possível de realização artística dá-se pela instauração do novo, o qual incita o público a experienciar o choque, posto que a novidade se apóia na premissa da ruptura. Se não há ruptura que não ponha em crise os valores até então estabelecidos como normas, *El público*, a mais vanguardista das composições teatrais de Federico García Lorca, deflagra a radicalidade da moderna crise da representação. Em termos de dramaturgia, pode-se equiparar a tecitura filosófica da peça teatral de García Lorca ao pensamento de Antonin Artaud – também ligado, em dado momento, ao movimento surreal –, para quem o teatro, segundo os moldes do drama burguês, estava condenado à morte. Não obstante, a teatralidade encontraria nos signos do 'teatro da crueldade' seu direito à ressurreição: o novo

teatro deve retomar, assim, algo de sua dimensão original, ritualística, abolindo (ou ao menos evidenciando) a representação, por intermédio da desconstrução, no plano da linguagem, daquilo que é encenado. Segundo Jacques Derrida (1986, p. 152), o teatro da crueldade não está fundado no pressuposto da representação, mas, pelo contrário, questiona a legitimidade da mesma como fundamento do teatro, reivindicando a recuperação do irrepresentável. E é justamente ao termo '*irrepresentable*' que García Lorca recorrerá para referir-se tanto a *El público* como a *Así que pasen cinco años*.

Evidentemente, a presença do pensamento de Freud, como possibilidade simbólica, é um dos fatores a imprimir marcas na surrealidade do teatro impossível de García Lorca, tanto quanto nas diferentes frentes do surrealismo, movimento de vanguarda concentrado na França de Magritte, mas com raízes na Espanha de Dalí e na Itália de De Chirico. É de 1900 a primeira publicação de *A Interpretação dos Sonhos*, de Sigmund Freud, obra capital para a imagética surrealista, já que admite uma ordenação simbólica para os elementos aparentemente desconexos manifestados pelo inconsciente durante o estágio do sono em que ocorrem os sonhos. Não à toa, *A vida é sonho*, de Calderón, ressurgirá do chamado Século de Ouro como pulsante referência aos modernos paradigmas interpretativos. Em termos de comparação, pode-se admitir que a referência psicanalítica, embora seja perceptível em *El público*, alcança maior reverberação em *Así que pasen cinco años*, já que no caso da primeira peça a influência calderônica aponta para a delimitação de um território sacramental, por meio da apropriação de códigos trágicos, enquanto que na segunda vêm à tona questões existenciais diretamente relacionadas com a complexa esfera da subjetividade.

A questão do tempo, quando relacionada à instauração de uma atmosfera onírica, ganha especial relevância na obra de Lorca, desempenhando crucial influência sobre o destino. Pode-se supor, inclusive, que a temporalidade está, em determinados exemplares do teatro lorquiano, imediatamente relacionada à desmedida que conduz as personagens ao infortúnio. Embora tal substantivação do tempo, de cunho surrealista, conduza à intuição de uma particular tragicidade, seu caráter vanguardista recusa a premissa aristotélica de unidade temporal – a mesma que foi interpretada pelo teatro clássico francês como uma

espécie de 'regra das três unidades', quais sejam, unidade de tempo, unidade de espaço e unidade de ação. Para Aristóteles (1979, p. 245), a ação dramática de uma legítima tragédia deveria, "o mais que possível, caber dentro de um período de sol, ou pouco excedê-lo". Só que é justamente a patológica distensão do tempo – induzindo ao adiamento das realizações individuais, conduzindo à inércia e, por consequência, implicando perdas – o motor dramático de *Así que pasen cinco años*.

Uma vez mais, não é tarefa fácil delimitar um fio narrativo contínuo para a peça teatral de García Lorca, marcada, como toda a fase surrealista, pela proliferação de imagens simbólicas, encadeadas em seqüência não propriamente linear. Ainda assim, é possível reconhecer as personagens que protagonizam o drama subtítuloado como "Lenda do Tempo", mesmo notando que os referidos caracteres apresentam contornos espectrais, difusos que estão na névoa surreal que encobre *Así que pasen cinco años*. O Jovem, espectro protagonista, promete esperar pelos próximos cinco anos a ocasião para casar-se com a Noiva, que, ao longo desse período, parte em viagem, fazendo dos transatlânticos o cenário de sua espera. Conforme o tempo avança, quando finalmente chega a prometida data, o calor de outrora já não corresponde à realidade do presente e a Noiva foge, apaixonada, com o Jogador de *Rugby*, frustrando as expectativas daquele que por cinco anos aguardou seu retorno da viagem. Conforme já salientara um dos amigos do Jovem, "dentro de quatro ou cinco anos existe um poço em que cairemos todos" (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 141). Ao abandonado Jovem, portanto, restou-lhe a morte ante a sentença de que "não há que se esperar nunca. Há que se viver" (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 187).

A despeito do empenho estilístico parecer sobrepor-se, em *Así que pasen cinco años*, à elaboração de eixos temáticos, não há como não se observar a relevância do exemplo vanguardista para a conjecturação das futuras tragédias lorquianas, representadas, em especial, por *Yerma* e *Bodas de Sangre*. Da fase surrealista, as vindouras tragédias andaluzas herdarão, entre tantos outros, os seguintes aspectos: a substantivação do tempo, que funcionará, em si mesmo, como motor dos acontecimentos trágicos; a contingência freudiana da frustração, a qual, por conta de sua irreversibilidade, implicará a morte; além de parte da imagética onírica, que atribuirá, sobretudo aos solilóquios femininos, a

metaforicidade que tanto caracteriza a escrita lorquiana.

Portanto, pode-se pensar no díptico composto por *Yerma* e *Bodas de Sangre* como uma espécie de culminância processual da delimitação de um questionamento lorquiano acerca da tragicidade como matéria teatral por excelência. Antes de observar como tal questionamento se configura nas duas declaradas releituras da cena trágica grega, cabe perceber como o problema se coloca nas duas peças teatrais subsequentes, *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores* e *La casa de Bernarda Alba*. A poetização – seja no âmbito do verso, seja na esfera da prosa – de questões de natureza social configura, nos textos mencionados, o tratamento realista empreendido por García Lorca em dois legítimos dramas.

"Designa o termo 'realismo', tão polivalente, certo comportamento mimético, comum a todos os seus usos, ainda que haja muitas realidades realistas e muitas linguagens realistas. O realismo de Lorca é sempre poético, não perde nunca de vista os símbolos nem a sugestão dos planos ocultos" (GARCÍA LORCA, 2004, v. IV, p. 10).

García Lorca, ele próprio, procura delimitar as fronteiras entre o tratamento trágico e a configuração dramática em seu teatro, de maneira que o drama englobaria questões de fundo ético e social, ao passo que a tragédia, segundo suas modernas possibilidades, daria conta de questões existenciais mais intimamente ligadas à natureza arquetípica do humano. Assim, a repressão feminina, em *Doña Rosita* e *Bernarda Alba*, estaria diretamente relacionada com a submissão de personagens que padecem de níveis radicais de frustração à acomodação burguesa, percebida na hipocrisia das relações sociais, verificada, pelo olhar de García Lorca, tanto no âmbito rural como no urbano. Na realidade, como já foi salientado, a organização do teatro de Federico García Lorca em fases estilísticas (organização segundo a qual podemos estruturar a trajetória de sua dramaturgia em categorias mais ou menos definidas) funciona sobretudo como delimitação, para efeitos meramente didáticos, de núcleos temáticos ou lingüísticos a partir dos quais o olhar da encenação ou da investigação teórica poderá ressaltar aspectos que se mostrem de maior interesse. Ou seja, a rigor, no

âmbito do teatro lorquiano, configura-se como um exagero conceitual encerrar uma determinada peça dentro de uma categoria exclusiva, seja ela tragédia, comédia, farsa ou drama. Mostra-se como abordagem mais prudente, então, falar de "aspectos" trágicos, "elementos" dramáticos, "características" cômico-farsescas, de maneira que, numa mesma obra teatral, se possa discutir a matéria cênica lorquiana a partir de sua pluralidade temática e estilística, ainda que enfatizando aspectos os quais, obviamente, se revelem com maior definição nesta ou naquela obra. O autor declarou, por ocasião da estréia de *Doña Rosita*, a contaminação deste drama, estreado em fins de 1935, pela forte verve trágica de suas peças imediatamente anteriores – *Yerma* e *Bodas de Sangre* –, contaminação que, a despeito das nítidas diferenças de inclinação temática ou estilística, confere uma atmosfera comum às tragédias e aos dramas lorquianos, unificados numa mesma família literária por conta da tendência lacrimosa de seus versos e/ou de suas prosas. Sobre *Doña Rosita la soltera*, afirmou o poeta:

"Este é o drama profundo da solteirona andaluza e espanhola em geral. A Espanha é o país das solteironas decentes, das mulheres puras, sacrificadas pelo ambiente social que as rodeia. Para descansar de *Yerma* e *Bodas de Sangre*, que são duas tragédias, eu queria realizar uma comédia simples e amável; ainda que não me tenha saído, porque o que me saiu é um poema que me parece ter mais lágrimas que minhas duas produções anteriores" (GARCÍA LORCA, 2004, v. IV, p. 21).

Aos vinte anos de idade, Dona Rosita, no auge de sua juventude, está comprometida com seu Primo, com o qual espera se casar em breve. Mas o rapaz é convocado a cuidar das terras de seu pai e parte rumo à distante Argentina. A viagem, que prometia ser curta, já dura, no segundo ato, quinze anos, mas, embora a experiência das mulheres mais velhas da casa (a Tia e a Ama) sugira a Rosita desvencilhar-se do compromisso já desgastado pelos anos de ausência do noivo, a personagem-título insiste em manter de pé as esperanças pelo retorno do Primo. Eis que chega uma carta do noivo ausente, propondo um casamento "por poderes" – isto é, realizado diante da lei, porém sem a presença física do noivo –, de modo a cumprir legalmente o compromisso firmado anos antes, mas adiando, todavia, a

efetivação do enlace matrimonial. No ato terceiro, com Rosita já beirando os cinquenta anos, a paisagem cênica é de intensa frustração e pungente melancolia, frente à revelação de que o Primo se casou com outra. A casa que outrora o já falecido Tio perfumara com as flores cultivadas graças à sua prática como botânico (daí o título simbólico *El lenguaje de las flores*) é, finalmente, abandonada. A despedida ratifica a assimilação de que se esgotou a esperança: o antigo orquidário não passa de um jardim abandonado, exposto ao vento e às flores ressequidas. Desconsolada, Rosita admite: "Tudo está acabado... e sem dúvida, com toda a ilusão perdida, me recolho e me levanto com o mais terrível dos sentimentos, que é o sentimento de ter a esperança morta" (GARCÍA LORCA, 2004, v. IV, p. 75). As três senhoras (Rosita, Tia e Ama) deixam a casa numa noite chuvosa, aproveitando que a intempérie e o horário avançado mantêm a rua vazia, de maneira que elas escapem livres dos comentários da vizinhança. O fator das relações sociais imediatas, restritas à ordem dos vizinhos, inviabiliza a vigência de certa tragicidade em *Doña Rosita*, já que o culto das aparências sociais (explorados no texto em diferentes instâncias), com o qual compactua Rosita, condena a protagonista à pior das inércias pequeno-burguesas, calcada sobre uma esperança sem fundamentos reais. Rosita desabafa, circunscrevendo o fundo moralista (marcado pela convivência social hipócrita) da espera que a conduziu à solidão permanente:

"Eu sabia de tudo. Sabia que havia se casado; já se encarregou uma alma caridosa de me dizê-lo, e estive recebendo suas cartas com uma ilusão cheia de soluços que ainda a mim mesma me assombra. Se as pessoas não tivessem falado, se vocês não tivessem sabido; se não tivesse sabido ninguém mais que eu, suas cartas e sua mentira teriam alimentado minha ilusão como no primeiro ano de sua ausência." (GARCÍA LORCA, 2004, v. IV, p. 74)

A instauração de um cenário único, que se percebe envelhecer e decair, ato a ato, em paralelo ao incessante transcurso do tempo, confere a *Doña Rosita la soltera* uma atmosfera própria dos clássicos de Tchêkhov (como *As Três Irmãs*), de forma que a ação individual que rege o destino das personagens se empenha, contraditoriamente, tal qual uma espécie de "não-ação", caracterizada, em melancólicos matizes, pela absoluta inércia diante da

existência. Sem dúvida, a pujança dramática de *Doña Rosita* está na conciliação entre a crônica social à maneira de Tchekhov, de um lado, e a poesia que faz do recurso à linguagem das flores uma metáfora para a vida em seu melancólico transcurso, de outro. Assim, "seguimos a história em dois níveis: o real da protagonista e o floral, o simbólico, mesmo o mítico, da rosa dessa espécie que cuida o Tio, delicado botânico e homem bom e generoso. A orfã Rosita será também rosa de um dia e conhecerá a solidão mais espantosa, tornada pura angústia" (GARCÍA LORCA, 2004, v. IV, p. 12).

O "drama das mulheres nos povoados da Espanha", intitulado *La casa de Bernarda Alba*, assim como sua contemporânea *Doña Rosita la soltera*, trabalhará com a imbricação de múltiplos elementos simbólicos. Embora a pintura de ambas as peças seja, evidentemente, de coloração dramática, pode-se pensar no processo de simbolização, na trajetória dramaturgica de García Lorca, como um processo afim à própria construção da noção de tragicidade. Sem embargo, a ocorrência do simbólico em *Bernarda Alba* pode ser encarada como um eco extremamente audível da tragicidade empenhada na fase anterior do percurso teatral do poeta, especialmente em *Yerma* e *Bodas de Sangre*.

O símbolo – alavancado, do ponto de vista formal, pelo artifício de metaforização, bem como por seus desdobramentos em termos de figuras de linguagem – consiste num alargamento das significações possíveis para cada ocorrência dramática. Ou seja, mais que significar, a cena lorquiana constitui sentidos em multiplicidade. De um lado, pode-se pensar no símbolo, tal qual propôs Jung (1991, p. 69), como um irromper de significações para além da própria imagem artística, a qual configuraria, poeticamente, um conjunto de "experiências típicas de toda uma genealogia" – o símbolo, então, resultaria de uma espécie de elaboração particular da fantasia, trazendo à superfície "formas mitológicas", as quais constituem um legado mnemônico de ordem coletiva. De outro, é bastante satisfatória, como desdobramento simbólico, a idéia de 'hieróglifo', tal qual proposta por Artaud, como viés para compreender o moderno recurso de configuração de símbolos verificado, do ponto de vista teatral, em García Lorca. Em seu conjunto, o hieróglifo compreenderia "idéias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, e isso de um modo efetivo, concreto, isto é, evocando sempre objetos ou detalhes naturais, como a linguagem oriental que representa a

noite através de uma árvore na qual um pássaro que já fechou um olho começa a fechar o outro" (ARTAUD, 1999, p. 39). De forma conciliatória, pode-se optar, ainda, pela sugestão conceitual de Jean-Pierre Vernant (1999, p. XVII), para quem o "signo (...) jamais é puro resumo do conteúdo, mas sempre um apelo para o novo, o desconhecido".

Mas vejamos, a partir da sinopse do drama, como se comportam alguns apetrechos simbólicos em *La casa de Bernarda Alba*. Com a partilha da herança deixada pelo marido de Bernarda, Angústias, a mais velha das filhas, leva vantagem em relação às irmãs, já que a primogênita é fruto de um primeiro casamento do falecido. Pepe o Romano (que, como figura masculina, é apenas citado no drama, inteiramente composto por personagens femininas) interessa-se, ao que parece, pela fortuna de Angústias, firmando, com ela, compromisso de casamento. O que o leitor-espectador acompanha, na verdade, é o superinvestimento erótico-afetivo das mulheres da casa sobre a figura masculina que as ronda. A possibilidade de realização amorosa, no plano predominantemente sexual, vinculada à virilidade de Pepe o Romano, contrapõe-se ao autoritarismo matriarcal de Bernarda Alba, cujos olhos vigilantes exercem preponderante castração aos instintos aflorados das jovens mulheres. Assim, Adela, a filha mais nova, torna-se, a despeito do noivado de Angústias e Pepe, amante do galã. Certa noite, uma outra irmã apaixonada por Romano, Martírio, surpreende Adela, a qual intenciona atender ao chamado de Pepe, que a aguarda no curral da casa. Em meio ao alvoroço, Bernarda, desperta, atira contra Pepe o Romano. Acreditando na morte de seu homem, Adela suicida-se, superlativizando o luto e a opressão que pairam, em imperioso exercício, sobre *La casa*.

A temática da opressão feminina – abrangendo aspectos morais, religiosos, sociais, políticos – não aparece, em *La casa de Bernarda Alba*, como ocorrência inédita no teatro lorquiano, o qual, pelo contrário, explora, quase que ininterruptamente, questões em torno da aspiração à liberdade por parte das mulheres inscritas sob a preponderância patriarcal. No entanto, há um tratamento bastante particular, é inevitável perceber, não da instância oprimida, porém da contingência opressora, cuja máscara é igualmente feminina, sendo Bernarda Alba a inflexível matriarca que conduz ao aniquilamento as pulsantes esferas de aspiração libertária residentes na casa. Trata-se de "um personagem que pode ser definido

como uma hipérbole, imagem terrível e absoluta do autoritarismo e do fanatismo, e que prefigurava a iminente guerra civil" (GARCÍA LORCA, 2004, v. IV, p. 15). Por conseguinte, faz-se mister a indagação a seguir: por que o dramaturgo, em *La casa de Bernarda Alba*, delineou com feições igualmente femininas as instâncias opressora e oprimida?

Cabe salientar que García Lorca (2004, v. IV, p. 87) advertiu, logo abaixo da lista de personagens antecedente ao texto, que "estes três atos têm a intenção de um documental fotográfico". De maneira alguma o pressuposto objetivo do afirmado significa a verificação, por parte do leitor, de um uso sistemático da linguagem teatral de gênese naturalista; mas, em vez disso, a legenda afirmativa dá cabo de uma absoluta clareza de propósitos quanto ao tema abordado e aos seus conseqüentes impactos interpretativos, sem impedir que tal gama de abordagens se dê na esteira da integração de depurados e concentrados recursos simbólicos. Bernarda não poderia deixar de ser mulher, posto que 'Espanha' é, igualmente, um substantivo feminino.

Evidenciam-se, nas últimas peças teatrais escritas por Federico García Lorca (como visto, *Doña Rosita e Bernarda Alba*), imbricações de ordem simbólica que, por um lado, parecem afastar os referidos textos da investigação declaradamente trágica empreendida nas duas peças imediatamente anteriores. Afinal de contas, mostra-se mais pertinente, do ponto de vista das interpenetrações conceituais, construir relações de ordem política, social ou psicanalítica em *Bernarda Alba*, assim como em *Doña Rosita*, do que, propriamente, verificar nos textos em questão heranças do panorama grego – este, sim, inteiramente trágico. Por outro lado – completando-se, no presente capítulo, um sobrevôo pela completa dramaturgia lorquiana (excluindo, até a página atual, não mais que os dois textos sobre os quais recairá uma análise aprofundada da questão trágica) –, pode-se verificar um conjunto de evidências dramáticas próprias, recorrentes em contextos variados da escrita teatral de García Lorca, que acabam por fornecer uma espécie de "partitura trágica", com a qual o dramaturgo constituirá seus textos de inspiração grega. Ou seja, não se pode afirmar, por exemplo, que *Amor de don Perlimplín* seja uma legítima tragédia lorquiana, mas se pode refletir sobre aspectos dramáticos que, na referida peça, contribuem para a construção da

noção de tragédia – ou, mais propriamente, de tragicidade – no teatro de García Lorca, cuja culminância, no campo da discussão sobre o trágico, se dará em *Bodas de Sangre* e *Yerma*. De igual maneira, as duas modernas tragédias espanholas provocarão perceptíveis reverberações sobre os dramas que as sucedem, exercendo preponderante influência sobre *Bernarda Alba* e *Doña Rosita*. Isto é, ainda que a dialógica intersubjetiva caracterize dramaticamente as derradeiras obras teatrais do autor granadino, permanecem arcaísmos de natureza notoriamente trágica na construção lírico-simbólica dos dois exemplares. Mas, afinal de contas, que elementos dramáticos compõem a gramática conceitual que funcionará como ponto de partida para que García Lorca empenhe a sintaxe trágica de seu teatro?

O primeiro de tais elementos, e cabe passá-los em revista, diz respeito à utilização alegórica ou simbólica da morte, tratada, no âmbito da rememoração arquetípica, como rito sacrificial. Assim se dá, a título de exemplificação, a perspectiva cerimonial com que a morte das protagonistas é "metida em cena" nas peças teatrais *El Público*, *Amor de don Perlimplín*, *Mariana Pineda*.

A seguir, as inúmeras releituras lorquianas de *La vida es sueño* (legado calderônico do Século de Ouro) empreendem modernas interpretações da questão oracular, verificadas, agora, nas predições trágicas amparadas pela sina familiar ou pela relação de base realista-naturalista entre o ser humano e o ambiente que o (des)abriga. A personagem, compreendida em sua integridade física e espiritual, parece estender fisiologicamente seus membros, fundindo-os à natureza circundante. Assim, Doña Rosita metamorfoseia-se, em seu solitário envelhecimento, paralelamente à trajetória da rosa mutável, a qual, então, lhe serve de metáfora; don Perlimplín, por sua vez, parece plantar-se no jardim que ambienta seu drama; já as filhas de Bernarda Alba encenam, no relinchar do gado eqüino encurralado, tanto o desejo sexual que as desestabiliza emocionalmente como a conflitiva pulsão que as conduz à situação da morte. Trata-se, portanto, de uma espécie de adaptação moderna do oráculo grego, recolocado no âmbito da moral cristã – ainda que posta em crise na esfera da ascensão burguesa (cujas implicações morais passarão nem tanto pela situação da fé religiosa, mas dirão respeito às aparências sociais em seus mais variados aspectos, inclusive os de ordem econômica).

Em terceiro lugar, encontra-se, como possível integrante da hipótese trágica em García Lorca, a utilização do enredo dramático como construção mítica. O mito, como se sabe, funde, no âmbito da narrativa, aspectos de base erudita (que dizem respeito ao tratamento propriamente literário de certas temáticas) com elementos do imaginário popular (manifestados na tradição oral, nas celebrações "folclóricas"). Para Aristóteles (1979, p. 247), o *mythos* é um dos elementos primordiais na teleologia trágica, posto que a trama – ou fábula, segundo sugerem algumas traduções – compõe "o princípio e como que a alma da tragédia". Mais adiante, o filósofo acrescenta que “não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e contudo agradam elas a todos igualmente” (ARISTÓTELES, 1979, p. 249). Ou seja, o mito (compreendido como trama), desde a Antigüidade, é interpretado como componente trágico de base tradicional e que, todavia, se reconfigura ao sabor do poeta que o roteiriza, recriando-o a partir do contato com inúmeras outras referências. E, assim, verifica-se, no teatro de García Lorca, a convivência pacífica de referências shakespearianas – ou, mesmo, goethianas – com elementos da tradição folclórica andaluza, implicando a efetivação de fenômenos literários autênticos, aparentemente afins ao procedimento mítico da tragédia clássica.

Uma vez que expande a escrita cênica para além do recurso dialógico (recurso este que, balizado na lógica da causalidade, possibilita uma delimitação mais nítida do território dramático, diferindo-o dos ambientes épico e lírico), Lorca, como autor, expõe-se ao risco de pôr a perder a verossimilhança de base clássica, posto que opta pela contaminação por diversas instâncias líricas para a constituição de seu teatro. Boa dose de tal panorama poético altera a cadência dramática dos textos lorquianos não apenas do ponto de vista da forma (isto é, alterando a coloquialidade – ou naturalidade – da prosa em favor do ritmo imposto pela escrita versificada) mas, igualmente, do ponto de vista dos conteúdos, uma vez que a metafóricidade proposta pelo autor é, como discutido anteriormente, de base surrealista. Sem embargo, a idéia da procrastinação no amor emerge como uma das questões prediletas para o empenho metafórico do teatro de García Lorca, trazendo à tona

uma complexa gama de conflitos que diz respeito à problemática relação entre suas personagens e o tempo – este, por conseguinte, alçado à categoria de motor dos acontecimentos infortunados. Quando transmutado, pelos meandros poéticos, para a situação de adjuvante – ou, inclusive, de antagonista –, o tempo, em si, deixa de compor a tríade clássica das unidades dramáticas (tempo, espaço, ação) e passa a configurar um imaginário onírico próprio, dando margem à colocação de questões acerca da tragicidade que parece mover o destino das personagens lorquianas.

Finalmente, pode-se observar, nos diversos níveis do processo de simbolização proporcionado, em termos teatrais, pela escrita lorquiana, uma espécie de reunião dos demais fatores enumerados como evidências trágicas no percurso dramaturgico do autor andaluz. Ou seja, a metaforização que conduz à constituição de símbolos parece tratada como via de acesso a certos arcabouços míticos, de maneira que a evidência lírica suplanta o limite subjetivo e conclama domínios ancestrais – os quais, pela verve coletiva, se relacionam com a problemática da tragédia. Quando se procura relacionar o tratamento arquetípico da poética teatral lorquiana com a estética cênica proposta por Artaud, pode-se encontrar certo grau de parentesco entre o processo simbólico empenhado no teatro de García Lorca e a idéia do signo hieroglífico apresentada pelo pensador francês. Assim, o signo teatral artaudiano escapa a uma percepção no nível lógico, circunscrito à consciência, ao indivíduo; trata-se de algo que "nos atinge apenas intuitivamente mas com violência suficiente para tornar inútil toda tradução numa linguagem lógica e discursiva" (ARTAUD, 1999, p. 56). Alcança-se, pois, a dimensão de um teatro legitimamente popular, ainda que alheio a fundamentos sagrados, um teatro que "nos dá uma idéia extraordinária do nível intelectual de um povo" (ARTAUD, 1999, p. 59), intuição da coletividade, a despeito de qualquer impressão subjetiva.

Os recursos simbólicos como acesso imagético a conteúdos arcaicos, o fator tempo associado às construções oníricas para definir a tragicidade do destino, o tratamento mítico do enredo, as modernas releituras da predição oracular advinda do contexto grego, a morte encenada segundo diretrizes sacrificiais – eis cinco elementos a partir dos quais podem ser pensadas as relações entre o teatro de Federico García Lorca e a tradição trágica oriunda na

Grécia clássica. Tais elementos aparecem, no decorrer da dramaturgia aqui estudada, de maneira consideravelmente dispersa, impossibilitando a suposição de um teatro inteiramente trágico no que se refere ao conjunto das obras teatrais completas de García Lorca. No entanto, no que tange a *Bodas de Sangre* e *Yerma* – textos com os quais o autor assume uma posição de declarado retorno à paisagem trágica antiga –, as cinco intuições de ordem trágica reúnem-se num único conjunto dramático, acentuando, ao que parece, a perspectiva trágica das duas peças teatrais.

Bodas de Sangre seria, segundo declarações do próprio autor, a primeira parte da "trilogia dramática da terra espanhola", inacabado projeto artístico com o qual García Lorca (1973) se propunha a revisitação do solo trágico grego, no intuito de "dar a luz a tragédia soterrada" (GARCÍA LORCA, 2004, v. III, p. 93). A segunda peça construída no percurso lorquiano de investigação da teatralidade helênica é, com propriedade, *Yerma*, em cuja sequência deveria vir *La destrucción de Sodoma*, não concluída, é provável, em razão da prematura morte do dramaturgo. O modelo grego da trilogia – adotado pelos festivais trágicos (ou, em termos mais precisos, pelas Dionisíacas), em certo momento, como exigência aos poetas concorrentes – empenha-se como inspiração primeira para a organização dos escritos trágicos lorquianos dentro de uma forma teatral definida. É claro que, em García Lorca, o sentido do termo 'trilogia' não remete, por inteiro, às sagas familiares apresentadas, de modo mais ou menos linear, nas trilogias desenvolvidas no contexto da tragediografia clássica (cabe ressaltar que, das legítimas trilogias gregas, apenas a de *Orestes* – chamada, portanto, de *Oréstia* –, composta por Ésquilo, chegou suficientemente completa aos dias atuais). Não obstante, o que o moderno dramaturgo andaluz compreende por trilogia, ao ensaiar a rememoração trágica de perspectiva helênica, parece dizer mais respeito ao desenvolvimento poético aprofundado de certas instâncias teatrais, cujas temáticas se potencializam quando sucedidas em manifestações cênicas distintas, ainda que profundamente imbricadas entre si.

Bodas de Sangre data de 1932; havia quatro anos que uma breve notícia publicada no jornal madrileno *ABC* atraía a atenção de García Lorca – um assassinato cometido, às vésperas de um casamento, em região rural próxima à cidade andaluza de Níjar (GIBSON,

1989, p. 380). Inspirado nas reportagens jornalísticas acerca da referida fatalidade e munido de instrumentos dramaturgicos definidos, conquistados a partir de metuculoso estudo das tragédias gregas, o autor granadino aprofunda, em *Bodas de Sangre*, aspectos fundamentais de seu teatro – amor, liberdade, maternidade –, ambos experienciados em suas dimensões de procrastinação, perda e frustração. A peça teatral dá conta, em sua trama, das bodas que uniriam duas típicas famílias andaluzas, cujo sustento provém de suas pequenas propriedades agrícolas e que procuram obter, com o casamento, a garantia de perpetuação (em termos naturais, morais e econômicos) de suas castas. "Sobre o fundo de uma terra castigada pelo sol, e nos limites do mundo campesino, dominado pelo valor das terras e do dinheiro e dividido por trágicas rivalidades, que se prolongam através do tempo, se desenvolve a obra" (GARCÍA LORCA, 2004, v. III, p. 11). Ainda em meio aos festejos do matrimônio, a Noiva consente ser raptada por Leonardo, primo com o qual, na adolescência, vivera interrompida paixão. A Mãe do Noivo – que, desde as primeiras linhas do texto, lamenta ao rememorar os homens de sua família, mortos, precisamente, pelos consangüíneos do agora raptor – convoca os presentes a, em nome da honra de sua estirpe, sair à captura dos amantes em fuga. A implacável perseguição findar-se-á num duelo de punhais no qual Noivo e Leonardo encontrarão a morte.

Na passagem de 1933 para 1934, pouco mais de um ano após a composição de *Bodas de Sangre*, García Lorca completa a escrita de *Yerma*. O tema absoluto da obra é a esterilidade feminina, infortúnio que recai sobre a personagem-título como consequência da irrevogável falta por ela cometida ao abster-se do enfrentamento de instâncias opressoras a suas mais legítimas aspirações. "Sobre Yerma – este é o fato poético – caiu uma maldição fruto de seu *erro trágico* (noção substancial) ao casar-se com um homem que não queria, mas lhe foi imposto por seu pai" (GARCÍA LORCA, 2004, v. III, p. 13). Desde o início, imprime-se junto ao marido – Juan – um processo de culpabilidade pela condição infértil da mulher. Ainda que queira Juan desvencilhar-se da responsabilidade que lhe cobra Yerma, a contrastiva fecundidade ao redor (isto é, as vizinhas que engravidam, a própria fecundidade metaforicizada na terra que dá água e frutos), sua atitude economicista (preocupado exclusivamente com os afazeres junto à terra) conspira a favor do desfecho trágico, de

maneira que a trama se encerra com o assassinato de Juan por Yerma, que o sufoca, publicamente, durante a tradicional romaria de Moclín, recriada poeticamente por García Lorca.

Apenas com a organização de breves sinopses – as quais procuram não mais que rascunhar as tramas dos dois textos teatrais aqui tomados como base da investigação acerca das possibilidades (e, por outro lado, das limitações) de o fenômeno trágico mostrar-se reverberado, com considerável pujança, na dramaturgia moderna – pode-se notar o caráter aglutinador da trilogia da terra espanhola (ainda que limitada a duas obras) no que se refere à reunião de elementos aparentemente trágicos, como os que foram verificados ao término do panorama sobre a trajetória completa do teatro de García Lorca.

Cabe ressaltar que, no que tange à abordagem de uma herança mediterrânea sobre possíveis recorrências trágicas em tempos modernos, a rememoração grega pode ser investigada em dois níveis consideravelmente distintos, embora complementares. No nível da superfície, observam-se elementos, em essência, formais, os quais circunscrevem, na particular configuração de uma carpintaria dramaturgica inspirada nos moldes trágicos antigos, estruturas cênico-literárias análogas às da tragédia do século V a.C. Como exemplo típico, pode-se citar o recurso ao coro, investigado, no teatro de García Lorca, em suas potencialidades dialógicas (isto é, como consciência pública acerca das ações praticadas pelo herói ou heroína) e performáticas (ou seja, no que diz respeito à musicalidade e às representações ritualísticas desempenhadas pelo conjunto coral). Mais profundamente, a herança trágica comparece como questionamento, embora teatral, de raiz filosófica, apontando para reflexões em torno da natureza (possivelmente trágica) dos heróis e, com maior precisão, das heroínas lorquianas. Trata-se daquilo que Vernant (1999) denomina por "sujeito trágico" e que conduz imediatamente à pergunta pela vigência (ou, talvez, pela incompatibilidade) da chama trágica grega aos ouvidos modernos e contemporâneos.

Assim, estas primeiras "intuições trágicas" em torno da produção dramaturgica de García Lorca servem, ao presente estudo, como motores para a conseqüente delimitação conceitual acerca daquilo que ao fenômeno trágico lhe é próprio. O capítulo a seguir, tomando como principal orientação as particularidades das noções de 'tragédia' e

'tragicidade', procurará analisar algumas características fundamentais da tragédia grega e do panorama estético dela advindo – características que, uma vez abordadas, possibilitarão uma discussão mais ampla, tanto na esfera teatral como no âmbito filosófico, sobre a fundamentação trágica da trilogia lorquiana, efetivada em *Bodas de Sangre* e *Yerma*.

II Tragédia e Tragicidade

"O homem, em seu trágico destino, não pode fazer outra coisa senão gritar, não se lamentar nem se queixar, mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, aquilo que antes talvez nem se soubesse, e para nada: somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar-se a si mesmo."

Jean Anouilh

Múltiplas tradições e correntes do pensamento ocidental – tanto no campo filosófico, como no universo artístico – vêm abordando, há consecutivos séculos, questões trágicas advindas da *Poética* de Aristóteles, apontando para inúmeros desdobramentos e problematizações conceituais ao redor dos temas trágicos. Portanto, embora discorrer sobre a interpretação aristotélica do fenômeno trágico, oriundo do teatro ático do século V a.C., soe, aparentemente, como tarefa quase esgotada, apresenta-se, em contrapartida, como uma espécie de “obrigatoriedade intelectual” partir da definição de tragédia legada de Aristóteles para abordar tal universo de questões – não fosse legítima a vivacidade da escrita aristotélica, despertando, de forma ininterrupta, permanentes debates no campo estético. Eis, então, a sentença da *Poética* em que o pensador grego define a tragédia:

“É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1979, p. 245).

Desde uma primeira leitura, o conceito aristotélico de tragédia suscita, em instigante medida, o levantamento de questões acerca do que caracteriza a tragédia grega propriamente dita e de suas demais implicações conceituais, como é o caso do elemento trágico, o qual, embora parta da historicizada noção de tragédia, apresenta-se, ao que

parece, como campo autônomo de problematizações. Verifica-se, na sentença aristotélica, que procura dar conta de um fenômeno unívoco em sua definição, a ambigüidade que relaciona – mas que, por outro lado, distingue – as noções de 'tragédia' e 'tragicidade'. Parece a tragédia, no olhar estrutural do filósofo, dar conta de um determinado gênero de representação cênica, caracterizado pela reunião de elementos formais específicos, próprios ao universo da poesia. No entanto, o acontecer teatral, apresentado descritivamente nas duas primeiras orações da definição aristotélica, provoca um certo efeito intelecto-emocional sobre a audiência que o testemunha, abrindo espaço para toda uma gama de questões em torno da esfera filosófica que da tragédia grega advém. Com isso, a história do teatro, através dos tempos, segue lidando com o problema do trágico, no intuito de situar o próprio teatro ocidental diante do pujante passado que lhe serve de referência histórica e, ao mesmo tempo, de herança estética.

A necessidade de partir da letra aristotélica, como caminho fundamental para uma análise satisfatoriamente criteriosa do problema da tragédia, encontra respaldo no fato de ser a *Poética* a mais relevante obra teórica da Antigüidade entre as que tratam em pormenores da matéria trágica a sobreviver até os nossos dias. De forma alguma a discussão sobre o trágico, no âmbito da Antigüidade greco-romana, pode ignorar o tratamento dispensado ao tema, por exemplo, na *Arte Poética* de Horácio (1997) ou nas dispersas, porém não menos vivazes, considerações de Platão (1999) acerca do assunto, ao tratar de aspectos como a *kátharsis* em diversas passagens de seus *Diálogos*. Porém, é na discussão proposta por Aristóteles que a matéria parece ganhar sua mais eficiente síntese, seja pela multiplicidade de aspectos com que o filósofo depura o tema, seja pela qualidade do registro historiográfico ali encerrado; ou, ainda, pela caracterização pormenorizada que o autor realiza da linguagem trágica em sua natureza poético-teatral – inclusive pela comparação com os demais gêneros poéticos que para Aristóteles servem de referência, em especial, a comédia e a epopéia.

Evidentemente, há limites, sobretudo de ordem histórica, que precisam ser considerados, com especial atenção, no que tange às leituras do texto de Aristóteles que a tradição legou ao nosso tempo. Além das questões ligadas às impossibilidades de tradução

do texto clássico para os idiomas modernos, há a problemática das lacunas e dos possíveis enxertos que poriam em cheque a autoria aristotélica em certos trechos da *Poética*. Entretanto, no caso do presente estudo, quando abordamos a *Poética* de Aristóteles, consideramos os percalços sofridos pelo texto, não como limitações a um aprofundamento em sua leitura, porém, como ocorrências mais que esperadas no trânsito da referida obra ao longo de sua própria tradição. Assim, abrimos mão da especulação acerca daquilo que na(s) versão(ões) estudada(s) se faz ausente, preferindo lidar com a dinâmica conceitual atualizada nas idéias, de fato, ali presentes.

Entre as inúmeras limitações que o olhar contemporâneo precisa levar em conta no estudo da problemática trágica abordada na *Poética*, destaca-se, sem dúvida, a distância temporal que separa Aristóteles do apogeu dos festivais trágicos atenienses, o que caracteriza um olhar consideravelmente exterior, do ponto de vista histórico, sobre o fenômeno teatral de que trata o filósofo. “O olhar de Aristóteles é, portanto, um olhar teórico sobre o passado de glória do teatro ateniense, que teve seu apogeu um século antes” (BARBOSA, 2002, p. 28). Fato é que a célebre passagem em que Aristóteles define a tragédia, no já exposto trecho, editado como capítulo sexto da *Poética*, abre brechas para tantas indagações, provavelmente e inclusive, por conta da concisão com que o filósofo empreende seu propósito conceitual, não desenvolvendo, do ponto de vista argumentativo, elementos que ampliem a possibilidade de leituras mais precisas, no sentido de um pleno desvelamento de conteúdos, acerca da questão. É a objetividade intrínseca ao texto, própria da natureza histórica do tratado, aquilo que, contraditoriamente, o torna tão interessante ao leitor contemporâneo, fornecendo subsídios para inúmeras conjecturações, não só sobre a tragédia em si, mas, segundo demonstra a tradição, sobre o fenômeno artístico num sentido mais amplo.

Não são tantas as dúvidas que se abatem sobre a caracterização aristotélica da tragédia na qualidade de gênero poético, mas tais questões foram suficientes para que, ao longo da história, ocorressem períodos em que o termo 'tragédia' fosse tratado como sinônimo do vocábulo 'teatro'. Ou seja, segundo tal interpretação, a matéria trágica caracterizar-se-ia por aquilo que demarcasse sua diferença frente às demais manifestações

poético-literárias. Assim, a tragédia antiga, a despeito de seu parentesco imediato com a comédia, integra-se como parte do conjunto que distingue os gêneros literários segundo três categorias fundamentais – a épica, a lírica e a trágica, sendo a última compreendida, modernamente, como dramática.

Mas a própria Idade Moderna tratou, enfim, de distinguir tragédia e drama. Afinal de contas, compreender o modelo estrutural proposto pela tragédia clássica como sinônimo de 'gênero teatral' pressupõe a manutenção do arcabouço poético integrado por prólogo, coro – compreendido como presença paralela à trama – e epílogo, além dos demais elementos próprios da literatura dramática. Ocorre que, com a Renascença, o teatro, do ponto de vista literário, passa a dedicar maior ênfase à representação das relações inter-humanas, encontrando na forma dialógica sua constante quase definitiva.

No entanto, parece que a própria teoria dos gêneros – especialmente no que compete à categorização literária da escrita teatral – nasce em profunda crise, posto que se mostram recorrentes contradições entre a forma teatral em si e os conteúdos a ela correspondentes, em geral “contaminados” por aspectos épicos e/ou líricos. Segundo Peter Szondi (2001), o acabamento – ou seja, a culminância e, ao mesmo tempo, o esgotamento – da antiga teoria dos gêneros manifestar-se-ia, com precisão, no pensamento de Hegel, posto que o filósofo, considerado o último da tradição metafísica, tratou de destituir os gêneros até então consagrados de sua essência sistemática, desprovendo-os de seus conteúdos normativos e historicizando-os por completo. Tratando da poética dos gêneros como estética histórica, Szondi (2001, p. 27) observa que

“é designado (...) por 'drama' apenas uma determinada forma de poesia teatral. Nem as peças religiosas da Idade Média nem as peças históricas de Shakespeare fazem parte dela. A perspectiva histórica requer a abstração também da tragédia grega, já que sua essência só poderia ser reconhecida em um outro horizonte.”

O autor critica, então, a idéia pré-concebida de drama como 'forma dramática', pois, de fato, estão no questionamento da própria tradição do drama as principais reflexões

alavancadas pela moderna realização dramática, discussão que emerge a partir do exato instante em que surgem a visão histórica acerca do tema e a dialética entre forma e conteúdo, sujeito e objeto. Pensando o processo histórico de categorização segundo a necessidade de compreender a tecitura poética em que se inscreve a tragédia, ratifica-se a particularidade com que o fenômeno teatral se dá, por volta do século V a.C., no âmbito ateniense.

Como já observado, a apresentação estrutural da tragédia, segundo a definição empreendida na *Poética* de Aristóteles, acende discussões menos acaloradas do que as despertadas pela polêmica passagem em que o filósofo relaciona com a tragédia a necessidade do acontecimento catártico, isto é, o suscitar do terror e da piedade, tendo por efeito a purificação “de tais” ou “por tais” emoções, conforme divergem as inúmeras traduções da letra aristotélica. A noção de *kátharsis*, pensada como conjunto de desdobramentos filosóficos da tragédia ática, aponta, em princípio, para aquilo que, modernamente, identificamos por 'fruição estética' da obra de arte – no caso, da tragédia –, consistindo nas relações que a poesia trágica empreende junto à sua audiência. E, se compreendemos a tecitura filosófica da tragédia como possibilidade de acesso à natureza do trágico – diferindo, assim, tragicidade de tragédia –, faz-se mister abordar a idéia de *kátharsis* no sentido de um mapeamento conceitual ao redor da problemática trágica.

Aristóteles traz do vocabulário biológico – não apenas de seus próprios escritos científicos, mas, inclusive, dos recorrentes usos da palavra em contextos médicos – o termo utilizado para identificar a reverberação provocada pela tragédia junto à assistência grega. Considerando a interpenetração entre os saberes, modernamente dissociados em disciplinas científicas, no âmbito da Antigüidade, bem como o comprometimento do homem grego com a questão religiosa, apresentam-se, mais ou menos destacadas, duas situações complementares para interpretar, usualmente, a noção de *kátharsis* – de um lado, temos a idéia de purificação ritual; de outro, a concepção de purgação médica. Esta última é compreendida, na esfera fisiológica, como eliminação de impurezas, que precisam ser expelidas pelo organismo no intuito de estabilizá-lo, isto é, de torná-lo saudável fazendo-o retornar a seu estado original de pureza, incontaminação (PUENTE, 2002, p. 11). Nessa

ambiência, todo o conjunto de secreções produzido pelo corpo efetiva, em seu processo de eliminação corpo-ambiente, uma *kátharsis* orgânica, o que abarca, inclusive, o ato sexual-masturbatório, compreendido como ação catártica por conta da necessidade orgânica de ejaculação. A dimensão ritual da *kátharsis*, por sua vez, manifesta-se na percepção coletiva que a cultura grega de então lança sobre a ação individual. No plano da justiça, portanto, um indivíduo que tenha cometido, digamos, um assassinato, tem de proceder, necessariamente, com sua *kátharsis* ritual, livrando-se do sangue que o conspurcou, purificando, por relação de analogia, a própria *pólis*, até então imolada pela criminalidade. Levando em conta a gênese mítica do elemento ritual, Platão associa ao deus Apolo a possibilidade catártica que conduz o homem, por rito purificador – isto é, por *pharmakós* –, ao estado de extrema pureza.

“Platão nos explica, por meio de seus personagens, a origem do nome Apolo. Este é identificado como sendo o deus-músico responsável pela purificação e pelos procedimentos purificatórios, segundo a arte médica e a arte divinatória, com o intuito de tornar puro o homem, tanto no corpo quanto na alma. Ou seja: a purificação do corpo é efetuada pela medicina e a da alma pela mântica, e o resultado desse processo de dupla purificação é um homem puro de corpo e alma. Esse sentido depurativo é confirmado pela etimologia do nome do deus Apolo, derivado, segundo Platão, dos verbos 'lavar' e 'liberar’” (PUENTE, 2002, p. 14).

Com a *Poética*, Aristóteles recorre aos usos tradicionais do termo para referir-se ao impacto que a obra trágica provoca sobre o público que assiste à encenação ou que, simplesmente, desfruta da leitura de uma tragédia, já que, segundo o filósofo grego, “mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos” (ARISTÓTELES, 1979, p. 247)¹. A *mimesis* poética, empreendida pelo tragediógrafo na

1 São interessantes as colocações de Gregory Scott (1999) ao contestar a idéia de que os elementos performáticos da tragédia grega – quais sejam, o espetáculo, a música e a dança – seriam considerados, por Aristóteles, secundários frente à poesia, em si, no âmbito da *Poética*. Scott considera conservadoras as visões textocêntricas sobre o tratado aristotélico, já que o filósofo grego eleva as artes dramáticas (tragédia, comédia e épica), em detrimento das não-dramáticas, à qualidade de questão central da *Poética*, percebendo o espetáculo, nos possíveis desdobramentos do termo

execução de seus versos teatrais, encontra na purgação afetiva – no âmbito do medo e da compaixão – sua eficácia artística, compreendida, segundo Aristóteles, como processo pedagógico. Na tradição interpretativa da *Poética* – que, iniciada no *Cinquecento*, alcança seu clímax com o despontar do século XIX –, destaca-se, sem dúvida, a crítica desempenhada por Nietzsche ao escrito aristotélico. O juízo nietzschiano ganha especial crédito pela tradição filológica à qual se vincula o pensador alemão, procedendo suas interpretações sob a possibilidade de um acesso direto aos escritos em grego.

O incômodo de Nietzsche, ao tratar da visão aristotélica sobre a tragédia, recai, com maior intensidade, justo sobre a noção de *kátharsis*, já que o pensador moderno encontra na interpretação do filósofo antigo um olhar demasiado racional, em sua dimensão pedagógica, sobre o processo de recepção da tragédia. Nietzsche compreende o entendimento aristotélico – considerado como herança da lógica socrática – segundo a idéia de que a *kátharsis* opera a moderação dos afetos humanos a partir da reflexão moral que a platéia empreende sobre a peripécia heróica, que lança ao infortúnio a personagem trágica. Para Nietzsche, o processo catártico não se dá – segundo seu contextualizado entendimento da idéia aristotélica de *kátharsis* – a partir do olhar do espectador sobre o acontecimento teatral, mas, pelo contrário, a *kátharsis* se manifesta pela própria natureza sedutora da obra poética, que conduz o espectador à experiência fisiológica da desmedida.

“A tragédia e o teatro estimulariam, assim, o prazer do excesso, da não conservação de si e do que já está estabelecido, insuflando o gosto pela experimentação radical e violenta das aventuras a que podem levar uma idéia ou pulsão levadas a suas últimas conseqüências” (FERRAZ, 2002, p. 238-239).

O caráter pedagógico dos efeitos que a tragédia grega suscita em seu público somente pode ser pensado, na esfera nietzschiana, ao resguardar-se distância da contingência moral, já que, para o filósofo, os estímulos sensoriais desencadeados pela cena

opsis, como parte da lista de necessidades da tragédia. O espetáculo cênico é compreendido por Aristóteles, segundo Scott, como “formalização” da tragédia no âmbito dos festivais trágicos, das Dionisíacas.

trágica não dão conta de uma reflexão restrita ao campo da razão, mas empreendem uma experiência apaixonada – a paixão, aqui, compreendida como desmedida, como *hybris* – do acontecimento poético, de maneira que o corpo se insere, em tal processo, com implicações orgânicas mais intensas do que permite a moderação racional.

Todavia, cabe a seguinte pergunta: se, porventura, a visão aristotélica das relações entre o evento trágico e o espectador grego restringir-se à dimensão pedagógica, será inteiramente cabível a idéia nietzschiana da reflexão de ordem moral como efetiva leitura da *kátharsis* por parte de Aristóteles? Provavelmente, não. Afinal de contas, a visão nietzschiana sobre o pensamento aristotélico insere-se numa certa tradição interpretativa, inaugurada, provavelmente, por Lessing. Em tal contexto, a tendência, de base neoclássica, é a de identificar nos autores historicamente consagrados – Aristóteles e Shakespeare, por exemplo – propostas de regulação dos costumes, excedendo o plano estético em direção à perspectiva moral. Ainda que se considere a leitura nietzschiana da teoria trágica de Aristóteles pelo viés filológico, é preciso considerar a tendência interpretativa que acomete o pensamento oitocentista como perceptível influência sobre o ponto de vista com o qual o filósofo alemão percorre o legado aristotélico. “Em tal contexto, seria, portanto, de todo descabida a tentativa de se avaliar o grau de legitimidade da interpretação nietzschiana da catarse aristotélica, sua suposta fidelidade à letra do texto aristotélico – ela mesma, segundo certos filólogos, ilegível” (FERRAZ, 2002, p. 235).

Percebe-se, na tradição aristotélica – ou na crítica à mesma tradição, tal qual empreende Nietzsche – a consideração do fenômeno catártico exclusivamente do ponto de vista das relações que a tragédia efetiva com a recepção que lhe serve de testemunha, seja no sentido tragédia-espectador, seja no sentido contrário, espectador-tragédia. É claro que o trânsito desempenhado por tal fenômeno estético, independente do sentido estabelecido, não se dá segundo a moderna lógica da comunicação dicotômica sujeito-objeto, posto que a noção de espectador, na ambiência do Classicismo grego, abarca as implicações políticas do cidadão ateniense, pensado, não como instância subjetiva, mas, como parte integrante de uma coletividade que só se reconhece como tal.

Pensar a tragicidade na qualidade de herança estética legada da cena grega aos

tempos atuais significa, destarte, pensar a vigência do arcabouço filosófico – ou de parte dele – que a tragédia clássica imputa em termos de reflexão artística. A noção de *kátharsis*, se partimos das indicações aristotélicas, empenha-se como frutífero caminho para desvendar tal universo de questões. Por outro lado, pensar o trágico, no âmbito moderno e contemporâneo, a partir das relações da tragédia com sua audiência, tende a constituir uma visão por demais especulativa sobre a natureza do fenômeno trágico, compreendido desde as obras teatrais legadas como vestígios do ambiente trágico original, qual seja, o universo que habita o solo clássico ateniense.

Por conseguinte, o trágico merece ser discutido a partir de olhares que procurem dar conta das indicações que a obra de arte, em si – isto é, a peça trágica –, fornece como vias de acesso ao território filosófico em que se acomoda a própria noção de tragicidade. É sob tal perspectiva que nos interessa a idéia de *kátharsis*, pensada, em sua complexidade conceitual, no âmbito de suas múltiplas aplicações semânticas, o que, sem dúvida, acarreta tantas outras configurações sintáticas. Assim, podemos refletir acerca da vigência filosófica do vocábulo *kátharsis*, compreendido como elemento-chave para a compreensão do trágico, seguindo suas aplicações no cerne da cada trama – *mythos* –, configurando, no desencadear trágico da própria ação, o sentido pleno de purificação trágica. O herói, em tais condições, empenha-se como *persona* de dupla expressão (em analogia às máscaras-signo do teatro grego, em que se imprimem as irônicas faces do escárnio cômico e do pavor trágico), sendo, em igual medida, agente e experiente do ritual catártico a ele imputado pela tragédia. Vernant e Vidal-Naquet (2002, p. XXI) bem observam as similitudes e diferenças, no universo da Grécia antiga, entre as noções de mito e tragédia, de modo que a tragédia configura referências à mitologia que, historicamente, a antecede e que se confronta com a realidade política da cidade clássica, detentora do teatro. “O universo trágico situa-se entre dois mundos e essa dupla referência ao mito, (...) pertencente a um tempo já decorrido, mas ainda presente nas consciências (...), é o que constitui uma de suas originalidades e a própria mola da ação”. Assim, a idéia aristotélica de *mythos* – pensada como articulação teatral do arcabouço legendário grego – diz respeito à trama trágica circunscrita em si mesma, apontando para o entendimento da obra trágica como exemplar único, embora faça

referência à multiplicidade de narrativas míticas que compõe seus antecedentes históricos. Remontando à *Poética*, o próprio Aristóteles (1979, p. 249) prerroga não ser “necessário seguir à risca os mitos tradicionais donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e contudo agradam elas a todos igualmente”. Isto é, embora seja imediata a conexão entre a tragédia grega e a mitologia da qual ela advém, a obra teatral trágica constitui-se como elemento artístico autônomo, no qual o mito é re-elaborado em consonância com a nova demanda de questões instaurada pelo tempo presente em que se dá a tragédia. É possível delimitar, com considerável êxito, o problema da *kátharsis* intrínseca à trama ao perfazer-se a trajetória que vai de *Édipo-Rei* a *Antígona*, ambas escritas por Sófocles, passando por *Os Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, tal qual exemplifica, em eficaz síntese, Maria Lúcia Candeias (2006, p. 81):

“É de conhecimento geral a Tragédia de Sófocles que conta a história do rei Édipo, o qual, sem conhecimento prévio, matou o pai e casou com a mãe, pois não sabia quem eram seus pais verdadeiros. Ambos tiveram quatro filhos: Etéocles e Polinices, Antígona e Ismênia. Os dois homens (...) acabaram por se matar na cidade (...) onde nasceram, em luta pelo trono. Depois desse desfecho, quem acabou se coroando rei foi Creonte, irmão de Jocasta, e, portanto, tio de todos eles. Dá-se que Creonte decide enterrar Etéocles com todas as honras e deixar Polinices insepulto, por considerá-lo um traidor. É quando começa o drama de Antígona (...). Inconformada com este édito injusto, ela quer enterrar o irmão a todo e qualquer custo, enfrentando com coragem assombrosa as ordens do chefe de Estado. É presa, mas desperta a solidariedade de todos os conterrâneos”.

Assim, nota-se, na tragédia de Sófocles, que Antígona – ao deixar-se conduzir à morte, proclamando-se como criminosa (posto que assume a responsabilidade pelo sepultamento de seu irmão) – realiza a redenção purificadora de sua estirpe, maculada, há consecutivas gerações, pelo crime familiar. “Sentimos na Antígona sofocliana a heroína que faz da exaltação a sua força e afirma o seu ser frágil e indefeso contra os poderes temporais, por estar impregnada de verdade mais profunda” (MAGALDI, 1989, p. 14). Do ponto de

vista de percepção do trágico na esfera filosófica intrínseca ao *mythos*, a redenção a que se conduz Antígona atinge, sem dúvida, a gravidade trágica pelo viés catártico, desempenhando a purificação ritual, o *pharmakós*, que, com a situação da morte, atua sobre o corpo, apontando para a esfera da tragicidade. A *kátharsis* trágica, pois, coaduna o universo ritual, ao dar conta da reverberação coletiva que a ação trágica do herói grego provoca, com a incidência biológica que a mesma ação – desencadeada e, igualmente, sofrida pelo herói – realiza, ao consistir num sofrimento de ordem física, como se dá com a execução de Antígona ou, em um segundo exemplo, com a imolação de Édipo ao cegar-se. “Responsável involuntário pelo assassinio do próprio pai e pelo casamento com a mãe, o herói sofocliano tem que purgar a maldição divina. No momento em que desvenda o mistério de seu destino, e se cega para punir-se, liberta a cidade do mal que a assolava” (MAGALDI, 1989, p. 15).

A *kátharsis* do herói trágico, assim, dá conta de uma radical abertura do sentido pedagógico intrínseco à tragédia, imprimindo-lhe conteúdos simbólicos, caracterizados pela superposição de significados subjacentes, apontando, então, para a noção de ancestralidade, ou seja, conduzindo a instância purificadora em direção à gênese ritual da própria teatralidade. O trágico demonstra, desde o aspecto catártico, a constante ambigüidade que o qualifica, já que, de um lado, vê-se a transcendência operada pela purificação sagrada, que transmuta a ação individual em redenção coletiva; de outro, o que comparece é a plena imanência do sofrimento físico, pondo em evidência a limitação orgânica e as demais implicações corpóreas com que o herói tem de lidar, em seu complexo questionamento acerca da natureza humana.

É preciso destacar que o pensamento dicotômico em torno da *kátharsis* trágica aqui apresentado é compreendido como uma, porém não a única, das possíveis manifestações da tragicidade pensada na ambiência grega. A dualidade transcendência-imanência com que a trajetória trágica traz à luz o sentido pleno, estético, da purificação mítica, de forma alguma se configura como modelo operacional a partir do qual se pode aplicar a adjetivação trágica ao repertório teatral que se deseja investigar. A presente observação procede na medida em que, ainda hoje, é possível encontrarmos, na teoria

teatral, a elaboração de esquemas conceituais que servem como aplicações pré-definidas àquilo que se deseja operar em termos classificatórios, dispondo as obras dramáticas e espetaculares a serem analisadas em categorias mais ou menos confortáveis, definidas. Albin Lesky, por exemplo, ao tratar do problema do trágico, antecipando-se à apresentação historiográfica da tragédia grega, procura mapear a definição de tragicidade, amparando-se no conceito constituído, em plena Idade Moderna, por Johann Wolfgang von Goethe, reproduzido a seguir:

“Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico (...). No fundo, trata-se, simplesmente, do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico” (citado por LESKY, 2003, p. 31-35).

Lesky é particularmente feliz, ao rememorar o pensamento de Goethe, no que toca à questão das dualidades em conflito como problemática integrante da natureza do trágico. Poder-se-ia estranhar o recurso teórico a uma conceituação por demais recente quando o objetivo do estudioso é identificar as manifestações do trágico exclusivamente na atmosfera clássica; porém, o desvio é absolutamente permitido, na medida em que o autor se mostra cômico da distinção conceitual que separa as noções de tragédia e tragicidade, compreendidas como elementos distintos, ainda que profundamente relacionados. O trágico pode ser pensado, assim sendo, como re-elaboração moderna da problemática teatral propiciada pela tragédia grega. O equívoco de Lesky, cabe observar, instaura-se quando o teórico interpreta a sentença goethiana como condenatória a qualquer mínima possibilidade de *happy-end* no âmbito da tragédia, tomada, se for o caso de uma conclusão pacífica do drama, como uma espécie de “tragédia pseudo-trágica”. O autor observa que

“nosso atual conceito do trágico descende, em linha reta, da tragédia grega, mas que, por outro lado, a aplicação do que aparece no fim dessa evolução (o trágico como algo incondicionalmente irremediável), aos fenômenos que constituem o resultado (a tragédia

do século V), leva necessariamente a contradições” (LESKY, 2003, p. 37).

Assim, as tragédias de Sófocles *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colona* – identificadas como posteriores aos mais célebres textos do poeta – estariam desajustadas de uma plenitude trágica, pelo fato de apresentarem desfechos tidos, em última instância, como conciliatórios. Entretanto, há sutilezas que diferenciam a idéia de conciliação – reivindicada por Lesky como característica de *Édipo em Colona*, por exemplo – da noção de resignação, que dá conta de uma pacificação do herói diante dos desígnios predicados por potências a ele superiores. A auto-imolação de Édipo, apresentada por Sófocles em *Édipo-Rei*, comparece como definitivo sinal corporal, que agrega à memória física do herói trágico a lembrança da dor inexprutável, para sempre reverberada em seu percurso dramático. O sofrimento advindo da mutilação dos olhos, compreendido como *kátharsis* trágica, concentra, de um lado, a dimensão ritual de libertação da *pólis* e, de outro, a purgação orgânica da mácula sangrenta que se instaura sobre Édipo ao cometer seus crimes familiares, assassinando o próprio pai e desposando a própria mãe. A aparente tranqüilidade que se instaura sobre *Colona* com a acolhida de Édipo dá conta menos de uma conciliação da dualidade trágica, o que implicaria um pleno cessar da dialética que opõe o herói grego às potências espirituais que o superam, e mais de uma recolocação ética da personagem trágica perante seu infortunado destino, já desvelado pelo processo purificador empenhado no âmbito do reconhecimento. Conforme observa Sábato Magaldi (1989, p. 15), o sofrimento edipiano, uma vez proscrito, “frutifica em bem coletivo” quando “um oráculo anuncia que seria bendita a terra em que morresse”. O que não tem remédio, remediado está.

Diante de tão delicado panorama de questões, é preciso compreender a dualidade catártica, não como regra categorizadora, mas, como referência conceitual para o pensamento trágico em suas múltiplas acepções. No caso de *Medéia*, tragédia de Eurípides, há quem possa contestar a idéia de uma *performance* catártica por parte da heroína que empresta seu nome ao título da obra teatral em questão, já que a purificação trágica não se

dá, do ponto de vista de um padecimento físico, diretamente sobre a carne da protagonista, como ocorre com Antígona e Édipo. Como se sabe, Medéia pratica o assassinio dos próprios filhos no intuito de vingar-se do marido, Jasão, que a abandonara em favor da proposta de casamento com a filha de Creonte, rei de Corinto. Nesse contexto, Medéia operaria, na qualidade de indubitável agente, a *kátharsis* trágica, com a intervenção letal sobre a carne de suas crianças, mas não sofreria, diretamente, as conseqüências fisiológicas do ato funesto. Do ponto de vista de uma redenção heróica empreendida segundo as leis do sofrimento orgânico, o exemplo de Medéia não comportaria, a rigor, a perspectiva catártica intrínseca à trajetória do herói grego; porém, uma análise mais acurada da obra euripídiana demonstra a clara possibilidade de abordar o destino de Medéia segundo tal compreensão, cuja ênfase se aplica à questão corpórea.

No monólogo em que Medéia oscila entre cometer ou não o infanticídio, deliberando acerca das implicações futuras de sua ação trágica – e a ação deliberada, *prohairesis*, apresenta-se, segundo Aristóteles, como aspecto definidor do *ethos* heróico² –, a heroína euripídiana proclama a vinculação corpórea de seus filhos à sua própria estrutura orgânica, já que em seu ventre foram geradas as respectivas crianças. Ela lamenta: “Criei-vos, filhos meus, em vão, sofri em vão por vós, dilacerada nas dores atrozes do parto!” (EURÍPIDES, 2003, p. 62). As dores do parto, sofridas no nível da dilaceração muscular, fazem dos corpos filiais extensões quase imediatas do corpo materno, de modo que a imolação carnal dos dois meninos comparece, metaforicamente, como imolação corpórea da própria heroína. E, aí, temos Medéia, ela mesma, empreendendo o infanticídio como ação deliberada, tal qual realizou Édipo, imolando-se a si mesmo, tal qual procedeu Antígona, ao insistir no sepultamento de Polínicos, seu irmão, entregando-se à morte. A purificação redentora de Medéia, portanto, não se manifesta diretamente sobre sua carne,

2 Em linhas gerais, o problema da ação deliberada, no teatro de Ésquilo e no de Sófocles, diz respeito a um questionamento, por parte do herói trágico, acerca da medida que o torna efetivamente responsável pelos próprios atos, já que se encontra submetido às potências divinas. No caso de Eurípides, considerado um renovador da tragédia ática, o conflito do herói parece não considerar, tanto quanto antes, a preponderância religiosa. Maria Lúcia Candeias (2006, p. 76) observa, no caso euripídiano, que “as suas figuras são as primeiras que padecem de algum conflito interior que antecede as ações (conforme apontou Hegel), precursoras da psicologização do herói”.

mas aparece na sofrida morte dos filhos. O trágico, pensado no âmbito catártico, não incide sobre a carne de Medéia, porém, recai sobre seu corpo. O corpo trágico carrega, em si, as impressões mnemônicas da ancestralidade, bem como da descendência, a que se vincula.

Pensar a questão da ação dramática, e de suas implicações éticas para a personagem heróica, pelo viés das aferições corpóreas subsidia, sem dúvida, o início de uma delimitação do trágico – ao menos em alguns de seus aspectos – que possibilite perceber ecos da problemática grega na esfera da modernidade, quando encontraremos o pensamento de Nietzsche e, pouco depois, o teatro de García Lorca. Entretanto, é preciso admitir, do ponto de vista epistemológico, as incontestáveis especificidades sócio-históricas da tragédia helênica, as quais, embora inspirem a tradição dramaturgica ocidental em seus desdobramentos trágicos pós-medievais, fazem com que o século V a.C. componha um período extremamente particular na história da civilização grega, projetando suas luzes, como também suas sombras, sobre a cultura ocidental ainda por vir. É no fim do século VI que surge, na Grécia, a tragédia. Menos de cem anos depois, as manifestações trágicas enfraqueceram-se a ponto de perderem, por completo, o fôlego inicial com que contribuíram para constituir a própria noção civilizacional dos gregos antigos. Conforme já salientado, quando Aristóteles, no século IV, procura dar consistência a uma teoria do gênero trágico, elaborando a *Poética*, não mais se pode compreender, do ponto de vista vivencial, a real natureza do fenômeno trágico, que se torna algo estranho à experiência pós-clássica. Inspirando-se na épica e nas manifestações ditirâmicas, retraindo-se para dar lugar ao fulgurante pensamento filosófico, a tragédia, na qualidade de acontecimento artístico, emerge como expressão de uma categoria peculiar da experiência humana, relacionada a características sócio-históricas delimitadas.

Vernant destaca, com muita propriedade, a relevância da tragédia no âmbito da constituição de um universo espiritual trágico, configurado no seio das diversas práticas culturais que o homem grego elabora e transforma incessantemente – construções lingüísticas, configurações intelectuais, estruturas de pensamento, sistemas representacionais, conjuntos de crenças, de valores, de ações –, dinamizando-as na esfera da história social. Nesse sentido, a tragédia ática não se apresenta como consequência de

uma estrutura sócio-cultural anterior a ela, da qual advém como reflexo espiritual; pelo contrário, a arte trágica, pensada como instituição pública, à semelhança da religião e do pensamento jurídico, configura a realidade trágica vigente na *pólis*. É manifestando-se na concretização de uma modalidade artística absolutamente original – o teatro – que se estrutura o universo espiritual trágico (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 7-8). Assim, a tragédia não se limita, exclusivamente, ao campo das manifestações artísticas, posto que, com a instituição dos concursos trágicos, a *pólis* equipara-a, em termos de abrangência pública, aos seus organismos políticos e judiciários.

O co-autor de *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* observa, ainda, que, uma vez constituída como instituição política (isto é, como extrato cultural da *pólis*), a tragédia ática relaciona-se, intensamente, com as demais esferas da vida pública, como é o caso do pensamento jurídico e da religião. Mas, embora tais categorias, em seus diversos níveis de inter-relação, compareçam como peças integrantes da engrenagem trágica, a tragédia, na qualidade de linguagem autônoma, não pode ser vista, estritamente, como espaço de debates jurídicos ou de práticas religiosas. Pensada como representação – isto é, como *mimesis* poética – a tragédia circunscreve, é verdade, questões intrínsecas ao homem e à visão de mundo de sua época. Como instância ficcional em que se efetivam questionamentos de ordem coletiva, concernentes ao momento histórico e às condições sociais em que se manifesta, a tragédia representa as demandas específicas da problemática político-religiosa, das concepções éticas e da constituição das instituições jurídicas na Atenas clássica. Porém, é preciso interpretar o universo da tragédia em seus problemas específicos, ainda que estes mesmos problemas se relacionem com necessidades externas à cena trágica. Vernant observa, no âmbito helênico, o peso com que a tragédia influencia, dialogicamente, a constituição de um pensamento jurídico, uma vez que tal campo do conhecimento encontrava-se, no século trágico, ainda em estado de elaboração, ganhando contornos substancialmente definidos, *a posteriori*, com o Império Romano. No entanto, é ilusória a idéia de que os textos trágicos dêem conta de iluminar a natureza do direito grego ou, pelo contrário, de que no seio da problemática jurídica possam ser encontradas chaves para a compreensão da tragédia.

“Nenhuma tragédia (...) é um debate jurídico, nem o direito comporta em si mesmo algo de trágico. As palavras, as noções, os esquemas de pensamento são utilizados pelos poetas de forma bem diferente da utilizada no tribunal ou pelos oradores. Fora de seu contexto técnico, de certa forma, [os elementos jurídicos] mudam de função e, na obra dos Trágicos, misturados e opostos a outros, vieram a ser elementos de uma confrontação geral de valores” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 9).

Embora as idéias de Vernant apresentem um eficiente panorama das manifestações trágicas pelo viés daquilo que as autonomizam frente aos demais setores da vida pública grega, pensada nos limites do século V a.C., é preciso ter em mente que a compreensão da realidade sócio-histórica segundo disciplinas, campos do saber, delimitadas com precisão capaz de diferenciá-las perante às demais ordens do conhecimento é fruto da Idade Moderna, especialmente do momento pós-renascentista, quando a ciência desponta como universo independente da compreensão religiosa, de base cristã, da realidade. Assim, as ambigüidades e os conflitos apontados pelo teórico (que escreve, na década de 60, à luz francesa do Estruturalismo) como questões intrínsecas à tragédia talvez possam advir, também, das interpenetrações gnosiológicas de outras esferas da experiência humana abarcadas pela poesia trágica.

O autor destaca, retomando sua linha de raciocínio, o questionamento das normas sociais vigentes, compreendidas – também no âmbito jurídico, porém o ultrapassando – como matéria predileta da tragédia naquilo que ela elege como problema específico, qual seja, perguntar pelos limites da própria natureza humana, sendo o humano, no caso, compreendido segundo as tensões e ambigüidades caras ao homem grego do Período Clássico. Conforme observou Aristóteles, a tragédia leva ao palco, como questão central da trama, do *mythos*, as antigas lendas heróicas, com as quais podemos familiarizar-nos, em alguma medida, por intermédio das narrativas poéticas de Homero e Hesíodo. Tal arcabouço mítico representa, justamente, aquilo que a cidade reconhece como seu passado legítimo. Contudo, tal reconhecimento não se dá sem a ocorrência de inúmeras tensões,

oriundas dos contrastes que se sobrelevam entre valores do passado, concepções do presente e, por que não, perspectivas para o futuro.

Manifesta-se, então, toda uma gama de conflitos, dolorosamente percebidos – daí provém o fato de a tragédia lidar, primordialmente, com a esfera do sofrimento –, entre as antigas crenças míticas, ainda em voga, e as recentes elaborações intelectuais no campo jurídico-político. “A tragédia nasce (...) quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 10). O homem trágico, procurando situar-se na esfera pública (isto é, buscando delinear as implicações políticas da condição cidadã), lança-se, inadvertidamente, ao centro do embate entre práticas arcaicas – que, embora vigentes, parecem não mais encontrar lugar no tempo presente – e novas ânsias de sabedoria e constituição de mundo – que apontam para a percepção de um certo grau de autonomia do indivíduo frente às múltiplas instâncias que opera. Na tragédia, de um modo geral, manifestam-se, como questões pertinentes a cada protagonista posta em cena, as oposições entre passado mítico e presente cidadão.

“A mesma personagem trágica aparece ora projetada num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda, ora falando, pensando, vivendo na própria época da cidade, como um 'burguês' de Atenas no meio de seus concidadãos” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 13).

Pensando nas diferenças sócio-políticas vigentes na *pólis*, é preciso compreender, inicialmente, as limitações da noção de cidadania na ordem da democracia ateniense, já que escravos, mulheres, anciãos e crianças são colocados, geralmente, como instâncias à margem da categoria de cidadão – de *polítes* –, limitada, portanto, à esfera do homem adulto. O espaço cênico da tragédia situa-se, inicialmente, nas estruturas em madeira erguidas próximas à *agorá* – espécie de praça central onde se concentravam, na *pólis*, as principais atividades da vida pública – e, em seguida, concretiza-se nos elementos arquitetônicos próprios do anfiteatro, tal qual encontramos no exemplar pós-clássico do

Teatro de Epidauro, erguido em 350 a.C., cujas ruínas (hoje, como atração turística) ainda se mantêm de pé. É das arquibancadas – ou melhor, do *thêatron*, lugar de onde se vê – que semi-envolvem as áreas espetaculares que o homem grego se reconhece como cidadão, isto é, como consciência coletiva representada e problematizada na cena trágica. Defronte à platéia, o núcleo do edifício compõe-se por um fosso circular, denominado *orkhêstra*, no qual evolui o coro, entidade coletiva e anônima, interpretada por uma comissão legítima de cidadãos, que funciona como instância de manifestação dos assombros, das expectativas, dos questionamentos e dos juízos pertinentes à comunidade cívica ateniense. Em posição simetricamente oposta ao *thêatron*, tendo como eixo divisor a *orkhêstra* coral, localiza-se a *skené*, ou seja, a cena propriamente dita, que inspirará, muitos séculos depois, o hoje tradicional palco do teatro à italiana³; trata-se do espaço em que se apresenta, na interpretação executada por um ator profissional, a personagem individualizada – o herói trágico –, cujas ações, inspiradas na mitologia de outrora, circunscrevem a temática em questão na tragédia ali encenada.

Tal mitologia, na esfera trágica, aborda, em geral, as poluições e maldições ancestrais carregadas pelas mais ilustres famílias do passado helênico, de maneira que o herói, uma vez elevado da condição de homem simples, apresenta, como parte dos conflitos que lhe são intrínsecos, o estranhamento da condição de cidadão comum. Ao identificar o homem como 'objeto' da *mimesis* trágica, Aristóteles (1979, p. 242) observa que “a tragédia

3 É possível encontrar sutis diferenças, com relação às descrições historiográficas contemporâneas dos elementos espaciais e arquitetônicos do teatro grego, frente ao modelo aqui apresentado, que segue a proposta de Vernant (2002). Daisi Malhadas (2003, p. 88), por exemplo, diverge da idéia de que a *skené* seja a área principal de evolução das personagens, *performance* que ocorreria no *logeion* ou *proskénion*, palco intermediário entre a *orkhêstra* e a *skené*. Segundo a autora, a *skené* seria “uma construção retangular, de madeira, onde, como em nossos camarins, os atores vestiam as indumentárias, colocavam as máscaras, preparavam-se, enfim, antes e no decorrer da representação”. Tais divergências historiográficas justificam-se, provavelmente, por conta das possíveis diferenças geográficas apresentadas entre os edifícios teatrais gregos, que, como sabemos, eram construídos em conformidade com a geomorfologia do terreno que os balizava. Conforme observamos, a própria qualidade construtiva do edifício vai evoluindo com o passar dos anos (já que, inicialmente, os teatros foram erguidos em estruturas de madeira, substituídas, em seguida, por construções mais sólidas), o que, a exemplo dos templos, dava a cada edificação características próprias, ainda que dentro de um certo padrão construtivo. Com relação a idéia de *skené*, nossa opção pelo ponto de vista de Vernant deve-se, entre outras razões, pela descendência etimológica do termo, do qual se originou a palavra 'cena', mais adequada para caracterizar o espaço em que agem as personagens.

(...) procura imitar os homens (...) melhores do que eles ordinariamente são”, ratificando, pois, a idéia de que os limites do humano, pensado em termos de cidadania, estão efetivamente questionados no bojo da cena trágica. Dada a relevância cívica do acontecimento teatral, o que pressupõe a confraternização entre cidadãos, cabe ressaltar que, ainda que figure como redundante tal informação, mesmo as personagens idosas, infantis ou femininas eram representadas por intérpretes adultos do gênero masculino, sendo o mascaramento o artifício teatral adotado para caracterizar as particularidades de cada personagem (herói ou heroína), bem como para diferenciá-la do coro, que, pensado em termos de manifestação da consciência da cidade, dispensava o recurso às máscaras, evoluindo “de cara limpa”.

O conflito intrínseco ao herói trágico, ou à heroína, percebido como problema geral da trama, redundando, então, o conflito próprio do *polítes* clássico, que busca situar-se perante a constelação mítica que o precede e a nova ordem cívica que a esfera da cidade a ele propicia, questionando o passado religioso e apontado para a formulação de novas possibilidades do conhecimento – a legislação, a arte, a filosofia. A tragédia grega elabora, destarte, a problemática em torno das implicações jurídicas da ação heróica, questionando as bases da responsabilidade individual quando age a personagem trágica. Ora, se a ação trágica é, haja vista, fruto de deliberação por parte da protagonista, há uma nítida implicação ética do herói sobre seus passos; porém, há, igualmente, um elevado grau de imprevisibilidade das conseqüências geradas pela ação praticada pelo herói grego, já que o futuro a “potências superiores” pertence. “Em grego, um termo designa esse tipo de potência divina, pouco individualizada, que, sob uma variedade de formas, age de maneira que, no mais das vezes, é nefasta ao coração da vida humana: o *daímon*” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 14). Por conseguinte, algumas limitações, no plano jurídico-religioso, pensadas à luz da noção de *daímon*, podem ser enumeradas no que tange à responsabilidade da personagem trágica frente às ações que, ponderadamente, executa e sofre.

Primeiramente, nota-se um desconhecimento, por parte do herói, da lei, da *dike*, que rege sua submissão frente aos deuses – no fervilhante jogo de tensões entre o divino e o

terreno, o herói desconhece as regras sob as quais procede, posto que não só as potências míticas não as revelam por inteiro como tais regras podem mudar, de uma hora para a outra, ao sabor dos humores da divindade que as ordena. É evidente que, assim colocadas as cartas, há um nítido desfavorecimento da face heróica perante a atuação lúdica dos deuses, que parecem solapar o humano, ratificando a insignificância terrena diante da grandiloquência divina. A opacidade transmutante da lei trágica, pois, funciona como elemento constrangedor da consciência heróica, que interpreta o fenômeno por ela desconhecido como manifestação sobrenatural da brutalidade, como impossibilidade, por excelência, de compreensão cósmica. Em tais termos, surge, finalmente, a dimensão humana do erro trágico – *hamartía* –, que comparece, sem embargo, por conta do caráter imprevisível com que as ações trágicas hão de delinear suas conseqüências. Apresenta-se, então, a ambigüidade que caracteriza as implicações éticas da ação trágica, posto que as intenções que governam a sabedoria do herói não encontram resposta positiva no desencadeamento das ações praticadas pela protagonista. A ação trágica, propriamente dita, será aquela que, na tentativa de conciliar o 'ato' – isto é, aquilo que emerge como resultado de atitudes regidas por um propósito – com o objeto de um estado intencional deliberado, cairá em notória contradição; a tragédia dá-se, portanto, na impossibilidade de conciliação entre esses dois aspectos da ação: a intencionalidade da ação e o ato decorrente da mesma.

Afinal de contas, não se pode justificar, juridicamente, qualquer conseqüência da ação trágica a partir do que, em tempos atuais, compreendemos por caráter, isto é, um conjunto individual de valores éticos, morais, que governa a consciência no instante da tomada de decisões relevantes para a configuração do futuro. Pelo contrário, percebendo o indivíduo grego como instância indiscutivelmente anterior à moderna noção de sujeito, o caráter trágico – *ethos* – configura-se como inclinação humana cujo sentido pleno marca presença tão-somente na própria ação trágica. “Como nota Aristóteles, o jogo trágico não se desenrola conforme as exigências de um caráter; ao contrário, é o caráter que deve dobrar-se às exigências da ação, isto é, do *mythos*, da fábula, da qual propriamente a tragédia é a imitação” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 14). Assim, não existem, segundo a concepção aristotélica, homens essencialmente bons ou maus, mas todos os seres humanos,

pensando-se no âmbito da personagem (a fim de superar as já mencionadas limitações da condição grega de cidadania, que, a rigor, excluiria a ação feminina, por exemplo), estão sujeitos à prática de ações equivocadas ou virtuosas. É, pois, da perspectiva da ação que o objeto mimético da poesia se delineará, na *Poética*, com maior clareza: homens que se diferem, eticamente, uns dos outros de acordo com as ações que praticam. O *ethos*, portanto, embora consista numa disposição caracterizadora – ou seja, que distingue o herói pela constituição de atributos –, encontra sua razão de ser apenas no exato instante em que qualifica as ações trágicas. Manifestando-se por ocasião de cada escolha deliberada – *prohairesis* –, exigida por toda ação relevante, a propriedade ética do herói integra a natureza diligente do agir, cuja orientação deve optar por um único sentido, em detrimento de outras possibilidades que se apresentem como possíveis.

Como se nota, a tradição aristotélica pode induzir, desavisadamente, à conferência de elevada dose de responsabilidade, do ponto de vista deliberativo, ao agir do herói trágico, de maneira que poderíamos nos inclinar a uma interpretação da ação trágica pelo viés da razão, se considerássemos a *prohairesis*, supostamente, como manifestação de autonomia, em termos psicológicos, afetivos, por parte da personagem. Porém, há que se considerar, na esfera da ambigüidade que circunda a ação trágica, que, embora a deliberação consista numa prática reflexiva em que o herói empenha sua mais genuína iniciativa, a *prohairesis* de maneira alguma funciona como medida profilática capaz de impedir que o herói incorra no erro trágico, na *hamartía*. Pelo contrário, a deliberação, embora tenha por objetivo solucionar os enigmas impostos pelo destino ao herói, mostrando-lhe um caminho seguro ante as opções concedidas pela encruzilhada mítica, é, precisamente, a instância que o conduz ao infortúnio. O clássico exemplo de Édipo nos comprova o contra-senso, já que o herói sofocliano julga abandonar sua família autêntica, a fim de evitar a predição oracular de casar-se com a mãe e assassinar o pai, quando, na realidade, deixa a casa em que foi criado por parentes adotivos, lançando-se, noutras terras, em direção ao inevitável cumprimento do oráculo. O herói grego, de fato, desconhece as regras do jogo com as quais o destino, imperiosamente, a ele vai de encontro.

A *hamartía*, então, decorre, ao que tudo indica, da fricção entre a deliberação

individual – a *prohairesis* –, que orienta a ação trágica, e as imposições superiores – o *daímon* –, que solapam a previsibilidade por parte do herói acerca daquilo que o destino lhe reserva. No jogo de tensões que compõe a tragédia, encontra-se, de um lado, a legítima expressão dos anseios da personagem, presentes nas ações e pensamentos que põem em jogo o seu *ethos*; de outro, os mesmos anseios, sentimentos e ações comparecem, contraditoriamente, como imposições de uma ordem supra-humana, religiosa, isto é, de um *daímon*, que faz do herói mero fantoche de um sarcástico teatro de manipulação. A instância enzimática que promove a reação química – ou melhor, a reação trágica – entre *prohairesis* (ação deliberada) e *daímon* (potência religiosa) é, seguramente, a *hybris*, ou desmedida trágica. Assim, o erro do herói é fruto da desmedida que o acomete no instante da ação propriamente dita, de maneira que a diligência característica da deliberação se mostra insuficiente para impedir a *hamartía*, o engano. A ação trágica, e assim observou Aristóteles ao tratar da *mímesis* teatral, é necessária e inevitável, ainda que governada pela probabilidade, cuja ocorrência fatural é, para a personagem, uma incógnita a ser desvendada. Com algumas exemplificações, podemos buscar esclarecer, um pouco mais, as relações conceituais que permeiam a natureza da ação no âmbito da tragédia grega.

Mesmo uma leitura superficial de *Édipo-Rei* permite notar a qualidade metafórica com que Sófocles relaciona à tragédia o sentido da visão, o qual se manifesta, portanto, por sua alteridade oposta, qual seja, a cegueira. Os deuses, preditores do destino, cegaram Édipo, no entanto, o infeliz Rei toma para si a responsabilidade pela cegueira que o desorienta, uma vez que, reconhecendo o erro que o conduziu à comprovação do oráculo, comete a auto-imolação, amputando os próprios olhos. Sim, não há dúvidas de que Édipo, ele próprio, foi agente dos acontecimentos quando se casou com sua progenitora e destituiu a vida de seu pai, porém, em nenhum dos casos ele pode ser visto como pleno senhor de suas ações, posto que, na desrazão da *hybris*, o herói encontra-se possuído por um *daímon*, por uma potência espiritual que o ultrapassa, que o cega. Segundo Vernant, Édipo “poderá (...), no próprio momento em que se sente responsável por ter forjado sua desgraça com suas próprias mãos, acusar a divindade de ter urdido e feito tudo previamente, de ter-se comprazido em brincar com ele, desde o início até o fim do drama, para melhor perdê-lo”

(VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 22).

Vernant muito bem observa que um grande impedimento, do ponto de vista jurídico, para a vigência de uma relação pacífica entre herói trágico e potência religiosa está, justo, no fato de a segunda configurar uma complexa constelação de deuses, cujos valores, transmutantes, se apresentam ao herói imprevisivelmente. No caso de *Antígona*, a problemática em questão leva a extremos a interpenetração entre os planos jurídico e religioso, posto que a tragédia, tomando as feições de acontecimento cívico, empreende, no plano artístico, o debate público que contesta a herança religiosa ateniense e formula o nascente pensamento jurídico. Pensando-se no embate entre Creonte e Antígona, situação nuclear na tragédia de Sófocles, percebe-se que ambos estão convictos quanto ao grau de justiça de suas verdades individuais, posto que as mesmas são orientadas por perspectivas nitidamente religiosas. No entanto, o conflito, de natureza insolúvel, entre a jovem que clama para si o direito de sepultar um ente querido e o líder tirânico que vê na contestação de suas decisões supremas uma ameaça à soberania do Estado é regido por lógicas religiosas distintas, sendo seu trágico desenlace inevitável fruto da antinomia espiritual que o sustenta. Portanto, há, “de um lado, uma religião familiar, puramente privada, limitada ao círculo estreito dos parentes próximos, os *philoí*, centrada no lar (...) e nos mortos – de outro, uma religião pública onde os deuses tutelares da cidade tendem a confundir-se com os valores supremos do Estado” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 18).

Ou seja, em vez de facilitar a compreensão acerca da medida religiosa que integra a ação trágica, a noção de *daímon* oferece, na verdade, um problemático arcabouço extra-individual onde há espaço para inúmeras possibilidades de manifestações espirituais, as quais agem por intermédio do indivíduo, porém são, eis o contra-senso, exteriores a ele. Mesmo em um tragediógrafo, como é o caso de Eurípides, no qual a crise com o sagrado vence a fase aguda – de modo que a religiosidade helênica manifesta-se, praticamente, como vestígio cultural fadado à extinção –, pode-se perceber a inexistência de um indivíduo que age seguindo exclusivamente as leis de sua decisão individual, o que delimitaria uma esfera subjetiva, inconcebível no contexto da Antigüidade clássica. Antes mesmo de adentrarmos a ordem das deliberações de Medéia, na mais célebre obra do terceiro grande

tragediógrafo grego, cabe perceber a supra-citada crise dos valores míticos, evidenciada no caráter renovador das discussões públicas contempladas em Eurípides, conforme vem observando, hoje em dia, boa parte da teoria teatral, bem como dos estudos literários sobre a tragédia. Em tal contexto, cabe recorrer à explicação proporcionada pela crítica teatral Bárbara Heliodora (2004, p. 2):

“É em *Medéia* (...) que pela primeira vez Eurípides faz uso do recurso do deus *ex machina*, com a carruagem de fogo que leva embora Medéia e os filhos mortos, constituindo um final que não coincide com o que seria uma conclusão mais lógica da ação. Durante muitos anos, Eurípides foi considerado incapaz como autor em função desses finais arbitrários, até que estudos concluíram que a intenção dele é fazer o espectador pensar quantas vezes, em sua experiência, algum deus apareceu para dar solução mais satisfatória ao problema”.

Não há dúvidas de que o grau de escolha que Medéia exerce sobre sua ação trágica – isto é, sobre o conjunto de atos que integram, passo a passo, a vingança contra Jasão – é, perceptivelmente, mais largo frente ao que se viu no caso de Édipo. Porém, a situação do *daímon* insiste em permanecer, na qualidade de componente da tragédia, quando se trata da fúria vingativa de Medéia. Luísa de Nazaré Ferreira (1997, p. 77), observa, quanto à intensidade com que a vingança se faz presente nas elucubrações de Medéia, que “o desejo de vingança impôs-se ao seu espírito como algo inevitável, movido por uma força interior que a domina completamente e à qual não consegue resistir”. Ou seja, a necessidade que faz da vingança – perpetrada no envio de presentes amaldiçoados à princesa Glauce e, posteriormente, no assassinato dos próprios filhos – um caminho inevitável é, em *Medéia*, oriunda de uma paixão, de uma desmedida à qual ela própria se conduziu, mas sobre a qual já não pode exercer qualquer controle.

Na tradução brasileira de Mário da Gama Kury para o texto de Eurípides, percebe-se a elucidação de Medéia quanto aos limites de atuação da sua própria vontade no que tange à operação vingativa: “Sim, lamento o crime que vou praticar, porém maior do que minha vontade é o poder do ódio, causa de enormes males para nós, mortais!”

(EURÍPIDES, 2003, p. 64). Vernant, possivelmente, desconfiaria do uso do vocábulo 'vontade' para caracterizar “essa experiência ainda incerta e indecisa daquilo que (...), na tragédia, exprime-se sob a forma de uma interrogação ansiosa a respeito das relações do agente com seus atos” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 22-23), posto que não haveria, no âmbito da Grécia antiga, um legítimo vocabulário referente ao que, modernamente, compreendemos por 'querer'. Na tradução portuguesa realizada por Maria Helena da Rocha Pereira para os mesmos versos euripídicos acima reproduzidos, a atuação de algo que ultrapassa o domínio da ação individual, em *Medéia*, parece ainda mais evidente, segundo as já mencionadas palavras proferidas pela heroína: “Compreendo bem o crime que vou perpetrar mas, mais potente do que as minhas deliberações, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais” (EURÍPIDES, 2006, vv. 1078-1080).

Verifica-se, portanto, que, mesmo quando a instância religiosa parece perder força, como ocorre no caso da escrita euripídica, se comparada às tragediografias que a ela precedem, há forças superiores à condição particular do herói as quais dele se apossam no processo trágico desde a deliberação individual chegando à ação propriamente dita.

“Na perspectiva trágica, portanto, agir tem duplo caráter: de um lado, é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002, p. 21).

Assim, precisamente por dar conta de algo cuja natureza é misteriosa, a noção de *daímon*, repleta das ambigüidades inerentes à tragédia grega, apresenta-se como concepção plural, superando, ao que parece, a idéia de uma cosmogonia espiritualmente estruturada e espraiando-se em direção à idéia de posse extra-pessoal, de transbordamento dos limites de controle individual sobre a ação humana. Quando o assunto é tragédia, portanto, ainda que o presente discurso procure encaminhar-se num sentido descritivo-reflexivo, tratar de conceitos fechados é despencar nas armadilhas dramáticas

que a própria tragediografia constitui como parte de suas características estéticas. Sem embargo, configura-se como medida mais cautelosa tratar do panorama conceitual advindo da tragédia, ao abordá-lo em linhas gerais, considerando os inúmeros “senãos” provenientes da multiplicidade de sentidos atribuídos a noções como *daímon*, *hamartía*, *prohairesis*. Tal panorama interpretativo, no campo da proliferação de significados, da instauração plural de sentidos, conforme se encontra na tragédia, pode ser observado, em alguma medida, na abordagem caso a caso, isto é, na leitura mais ou menos independente de cada obra trágica. Por outro lado, torna-se necessário tecer considerações generalizantes se o objetivo é compreender a tragédia tanto pelo viés do fenômeno histórico como pelos caminhos da linguagem trágica. Afinal de contas, o que impressiona, ao lidarmos com a grandiloqüência do acontecimento trágico, é a exacerbada presença que o teatro demonstrou na vida social grega (ocupando, historicamente, lugar de destaque nas bases constitutivas do *corpus* sócio-político helênico), presença que, entretanto, fez da tragédia um fenômeno cultural extremamente transitório, pois o que chamamos de século, ao tratar do período de apogeu do teatro ático, não passa, na verdade, de um espaço temporal limitado a algumas décadas.

Em termos de características, nascimento, evolução e decadência da tragédia grega podem ser percebidos, ainda que em limites não muito precisos, naquilo que substantiva, que fundamenta a obra de cada tragediógrafo em específico, entre os três cuja produção sobreviveu à contemporaneidade – Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Por conseguinte, se tomamos *Prometeu Acorrentado* como modelo basilar da tragédia esquiliana, percebemos as implicações trágicas da ação, de acordo com a problematização até aqui evidenciada, limitadas a tímidas esferas no que se refere ao conhecido conflito entre a personagem trágica e o *daímon* que a supera. Prometeu trafega entre a esfera sagrada, cosmogônica, e o universo humano, ainda caracterizado por sua absoluta pequenez frente à ordem divina. Uma das evidências máximas da limitação imposta à ação do herói no âmbito do teatro de Ésquilo reside, exatamente, nas interlocuções estabelecidas pela personagem durante o proceder de suas elucubrações. Sabe-se que, em Téspis, a quem se atribui a paternidade da tragédia, o teatro pouco se distanciou, em termos estilísticos, da poesia ditirâmbica, uma vez que, em sua etapa rústica, pré-estrutural, a tragédia punha em

cena um único intérprete, dialogando exclusivamente com o coro, caracterizando, portanto, uma situação cênica de pouca flexibilidade dramática. Com *Ésquilo*, a tragédia ganha um segundo ator, o que, sem dúvida, representa um extraordinário passo, em termos de inovação, no campo da dramaticidade que fundamenta a poesia trágica. Porém, conforme se percebe em suas composições teatrais, a intervenção dos coreutas na trajetória do herói esquiliano, herança da poética pós-ditirâmbica, demarca considerável inoperância da personagem trágica frente aos atos que lhe revelam o destino, ao menos numa comparação com o que se encenará nos Trágicos posteriores. A esfera da interlocução, em especial a da comunicação estabelecida entre personagem e coro, a despeito de significar a manifestação de traços estilísticos próprios a cada tragediógrafo, representa, em termos de processo histórico, o crescente distanciamento da ordem ritualística da qual provém o teatro, o que, por outro lado, dá conta de um investimento, ainda que comedido, na experiência pessoal que questiona valores coletivos ancestralmente instaurados. Com relação ao coro trágico, na qualidade de integrante legítimo da identidade cultural grega, Raymond Williams (2002, p. 37-38) tece a seguinte observação:

“Não é circunstancial que, à medida que essa singular cultura se modificava, o coro tenha sido o elemento crucial da forma dramática que foi enfraquecido e finalmente descartado. A estrutura de sentimento que no período de grandeza havia desenvolvido e mantido o coro como a tensão e a resolução dramatizadas de uma experiência coletiva e individual enfraqueceu e se perdeu, e com ela um sentido único e singular de tragédia”.

Ou seja, embora através da história o teatro em diversas circunstâncias procure resgatar o coro como artifício dramático de natureza trágica, há um sentido singular de sua manifestação na tragédia ática, remontando à irrecuperável esfera da experiência compartilhada, que faz do coro grego a materialização de um percurso histórico específico – que vai da gênese, passando pelo clímax e chegando ao ocaso da tragédia grega – e, ao mesmo tempo, a configuração, em termos de linguagem, de uma determinada espécie de escrita ficcional – o drama trágico.

Daí provém uma das razões de centrarmos nossas exemplificações nas tragédias de Sófocles (*Édipo-Rei*, *Antígona*) e Eurípidés (*Medéia*), autores nos quais o gênero trágico integraliza as bases de sua estrutura dramática, sobretudo no que tange ao modelo sofocliano, em que o conflito entre o sagrado e o mundano parece alcançar a “justa-medida” da insolubilidade, como observamos ao analisar *Édipo*. Mas não se pode esquecer que, refletir sobre a natureza da tragédia é, em igual medida, verificar as possibilidades de percepção das heranças que tal evidência dramática lega à cena teatral moderna, no sentido de caracterizarmos, trans-historicamente, a noção de tragicidade. Ao decretar a morte da tragédia, George Steiner (2006) atém-se às características fundamentais do fenômeno em questão, as quais dizem respeito ao universo mítico e transcendental no qual tal fenômeno está mergulhado, em decorrência de uma configuração cósmica de feições metafísicas, irreconhecível por ações particulares, circunscritas a uma esfera meramente individual. Não obstante, ao clarificar a impropriedade no emprego do substantivo tragédia para qualificar a produção dramatúrgica de contornos trágicos realizada em tempos modernos, Steiner abre precedentes para pensamentos acerca do que, em cena, se evidencia como vigência trágica nos dias atuais – e que diz respeito às tensões que se abatem sobre a existência no plano do sofrimento humano, ainda relacionado ao que, moderna e contemporaneamente, se compreende por destino.

Em resposta contra-argumentativa às teorias de George Steiner, que compôs *A Morte da Tragédia* em 1961, Raymond Williams, cinco anos depois, defenderá a idéia de uma experiência trágica moderna quase tão fulgurante quanto a que se estabeleceu no caso grego. Williams (2002), em *Tragédia Moderna*, concorda com a idéia de uma perda da identidade cultural trágica de base mítico-religiosa, tal qual formulada pela tragédia ateniense, porém compreende tal destituição de valores como parte natural do processo histórico, marcado não pela continuidade integral de uma tradição unívoca, mas por constantes rupturas culturais. Há, de fato, rearticulações históricas da noção de humano as quais, no plano do teatro, dizem respeito à circunscrição das artes dramáticas nos domínios da classe burguesa e à ascensão da idéia de sujeito, alavancada pelo Romantismo e, pouco depois, configurada, em complexas feições, na teoria psicanalítica. A noção de sujeito, tal

qual a compreendemos hoje – isto é, na qualidade de esfera subjetiva pensada como indubitável residência da vontade, como gênese efetiva das decisões humanas, fruto de estados íntimos da personalidade –, é uma construção paulatina cujo estágio de plenitude somente é alcançado na modernidade. Analisando a infundável discrepância que, em termos de consciência acerca do humano, nos separa do mundo grego antigo, Jaa Torrano, mesmo considerando evidentes aproximações entre um e outro polo situacional, observa que

“essa interioridade psicológica, onde se enraízam e se originam nossas decisões e nossos atos, e que se nos dá como fundamento e estofa da personalidade (...) não é de modo algum um dado inerente à natureza humana, mas sim uma invenção ou descoberta que, por situar-se no centro organizador de nossa cultura, tem implicadas em si todas as perspectivas que (...) nos restam abertas de entendimento e visão” (HESÍODO, 1995, p. 49).

É apoiando-se na esfera da subjetividade que Steiner caracterizará a impossibilidade da situação trágica nos dias atuais, em contraste com as práticas coletivas efetivadas no passado helênico. Em campo adversário, Williams considera plenamente trágica a reestruturação do termo tragédia no âmbito da modernidade, que passa a apontar, gradativamente, para a noção de catástrofe. A catástrofe, por sua vez, estrutura-se como fruto legítimo da Revolução Industrial, já que se manifesta, agressivamente, pelo caráter pernicioso, destrutivo, do artefato tecnológico. Assim, a queda de um avião, o descarrilamento de um trem, o bombardeio atômico integram um conjunto de circunstâncias absolutamente singular no plano da experiência humana, de maneira que o sofrimento, na vivência de tais calamidades, ultrapassa a dimensão do sujeito, lançando-o à perplexidade, uma vez que as conseqüências de uma situação catastrófica são massificadoras, mostrando ao ser humano sua impossibilidade frente ao destino, então representado pelo acaso e/ou pela irracionalidade bélica.

Considerando a traumática atmosfera pós-guerra que caracteriza a produção intelectual nas décadas de 50 e 60, não é de se estranhar que a ausência de alternativas positivas no que se refere aos rumos históricos da humanidade seja adjetivada, por teóricos

situados àquela época, como experiência trágica. Sem embargo, podemos postergar a vigência de tal concepção de mundo à passagem para o século XXI, marcada por conflitos gerados da polarização político-ideológica entre Oriente islâmico e Ocidente judaico-cristão, como é o caso, por exemplo, dos atentados terroristas promovidos pela organização Al-Qaeda em Nova Iorque, Madri e Londres, bem como das intervenções militares estadunidenses no Afeganistão e no Iraque. Há, ainda, a perspectiva das catástrofes naturais, as quais, por mais alheias à nossa vontade que pareçam, geram reflexões acerca da medida de alcance da ação humana, reflexões que, vistas da superfície, podem se mostrar análogas à discussão sobre os limites do humano no universo da tragédia; daí advêm as associações propostas pela ciência entre a ação humana e os cataclismos planetários, de tal modo que a poluição ambiental provocada pelo homem, desde o aceleração do processo industrial e da irrefreável metropolização, é compreendida como gênese do derretimento das calotas polares (advindo, por sua vez, do paulatino aquecimento global) ou mesmo dos furacões recorrentes na América do Norte e dos abalos sísmicos que, na Ásia, vêm originando as *tsunamis*.

Parece que não mais estamos tratando, ao menos exclusivamente, de teatro, mas, em verdade, da construção histórica das visões de mundo que perpassam, como um todo, o plano da cultura. De certo modo, se compreendemos a catástrofe como experiência coletiva do sofrimento – sobretudo nos casos que, em escala mais larga, afetam um maior contingente populacional, superando, de fato, a esfera do quotidiano (o que contemporaneamente tende a ser acentuado inclusive pela reverberação midiática dos fatos) –, talvez haja em alguma medida a possibilidade de tecer-se relações entre tragédia e contemporaneidade. Não obstante, ao lidar com o problema do sofrimento humano, Williams critica a separação entre o privado e o público, distinção que o autor considera um preconceito aristocrático, uma vez que quaisquer situações de sofrimento, independente da extensão com que afetem a humanidade (isto é, se restritas ao infortúnio familiar ou se espraiadas à miséria de todo um continente), podem gerar reflexões de cunho ético, no âmbito da ação humana, que nos permitam estabelecer paralelos entre o evento ele próprio e sentidos universais permanentes que, porventura, ali se façam notar.

Embora o percurso argumentativo traçado por Williams dê conta de uma eficiente reflexão sobre a trans-historicidade do infortúnio humano, tal linha de raciocínio perde força se nos ativermos à dimensão predominantemente estética tanto da tragédia como de suas possíveis reconfigurações em termos de tragicidade. A catástrofe dá conta de uma súbita e efetiva desintegração da ordem que rege a realidade. A tragédia grega, na qualidade de evento teatral, é um fenômeno estético, ainda que sua dimensão pública a faça equivaler com as mais relevantes instituições sócio-políticas atenienses, daí termos notícia da frieza emocional, da racionalidade com que o homem grego lidava, por exemplo, com a guerra, em contraste com a afetividade, com a comoção a que lhe conduzia o teatro. As catástrofes, os eventos cataclísmicos verificados nos dias de hoje são dados da real experiência humana do sofrimento, ainda que suas reverberações se mostrem, também, no plano da ficção, isto é, da produção artística e midiática.

Aliás, pode-se dizer que a dimensão humana que atravessa a experiência da dor no âmbito da catástrofe, em termos de reflexão estético-política, compôs a base poética da encenação dirigida por Antunes Filho para a *Medéia* euripidiana, espetáculo que esteve em cartaz, na cidade de São Paulo, no ano de 2001. Em sua particular leitura da tragédia grega, o encenador associou o corolário simbólico que caracteriza a mitologia de Medéia à representação metafórica de *Gaia* – ou Terra –, deusa primordial que compõe, segundo Hesíodo (1995, p. 111), a quádrupla origem da Totalidade. Utilizando-se de tal interpretação como opção estética para atualizar as discussões originalmente empreendidas pela obra de Eurípides – estabelecendo, portanto, uma dialógica cênica intertextual (PEREIRA, 2006) –, Antunes redimensiona a perspectiva da vingança empreendida pela heroína grega, de maneira que, pelo viés do desastre cataclísmico (ou seja, demonstrando a inquebrantável força erosiva dos fenômenos naturais), Medéia estende sua vingança, por metonímia, à humanidade que, em sua destrutiva caminhada, mostra-se ingrata à Terra que a abriga e sustém.

Aqui, sim, estamos lidando com o fato artístico, pensado no seio da linguagem teatral contemporânea, como questão a nos convocar a uma discussão, necessariamente estética, sobre as possibilidades do trágico na esfera do mundo atual. Por conseguinte,

pensar a possibilidade de vigência da tragédia no mundo contemporâneo torna necessário refletir, também, acerca do lugar social ocupado pelo teatro (ou, numa esfera mais ampla, pela própria arte) na realidade atual. Cabe ressaltar que, no nível das possíveis relações entre a realidade moderno-contemporânea e a tragédia grega em si, o problema extravasa o plano da linguagem, restrito à situação artística ela mesma, e passa a englobar o campo de relações entre a obra de arte e o público que a frui esteticamente, fazendo-se mister deslocar a questão para uma ordem que, apropriadamente, compreenda o produto artístico como fenômeno social.

Uma das críticas basilares que Friedrich Nietzsche desfere contra a modernidade diz respeito ao niilismo com que o homem elege referências supremas, instâncias de idolatria, o que se dá pela necessidade humana de justificar a própria existência, inconformados que somos com a desoladora finitude à qual a morte nos conduz. Contemporaneamente, correntes do pensamento herdeiras da filosofia nietzschiana identificam no hedonismo que caracteriza a sociedade de consumo a configuração niilista de um desses suportes referenciais, tendo como pressuposto a necessidade de auto-realização, marcada pela idéia de felicidade como poder aquisitivo, como *status* sócio-econômico. Nessa esfera, a visão de uma fronteira entre arte e indústria da diversão fica por vezes esmaecida, o que tende a fazer de boa parte da produção artística atual um terapêutico escapismo da realidade, em detrimento da configuração estética de ambientes reflexivos nos quais a realidade esteja posta, de fato, em permanente estado de desconstrução e reformulação, tal qual se passava na Grécia trágica. Assim, enquanto a semi-arena grega reunia em média vinte mil espectadores num espetáculo que questionava (nos níveis político, religioso, intelectual) os substanciais limites do humano, o teatro pós-ascensão burguesa, descaracterizando a experiência da multidão, pouco excedendo a ordem do entretenimento, contenta-se, até mesmo, com a realização de sessões individuais.

Ou seja, uma vez que o teatro não mais configura, no mundo contemporâneo, a dimensão central de evento cívico (tal qual propiciavam as condições sócio-históricas da Atenas clássica), apresenta-se no mínimo como contestável a afirmação de uma possível realização trágica nos dias de hoje. Mais uma vez, esbarramos na necessidade de separar,

em campos conceituais distintos, as noções de tragédia e tragicidade, pois, no que tange a tal temática, as questões estéticas colocadas em pauta, no campo do pensamento teatral, desde o advento da modernidade, parecem apontar para recorrências trágicas por vezes indefinidas, utilizando como termos mais ou menos sinônimos as referidas idéias. No decorrer das reflexões até aqui elaboradas, vem-se clarificando, passo a passo, a consciência conceitual de que a noção de tragédia se refere a um objeto artístico em especial, fruto (e, ao mesmo tempo, formulador) de um contexto histórico-cultural específico, cujo apogeu está localizado na realidade política ateniense que pouco ultrapassa o intervalo entre 480 e 420 a.C., chamado, no âmbito da história da arte, de Período Clássico. Em tempo presente, trata-se de um espetáculo teatral, que a tradição nos legou por intermédio de seus resquícios literários, em que os limites do humano estão postos em cena como questionamento coletivo sobre os valores mítico-religiosos do passado e sobre as perspectivas jurídicas que apontam para a reformulação, num breve futuro, da própria noção de responsabilidade individual.

Mesmo localizada, com precisão, no tempo e no espaço, a tragédia, por configurar-se como modalidade artística, supera a ambiência conteudística que a justifica e elabora diretrizes formais que, sem dúvida, não de possibilitar o estabelecimento de códigos lingüísticos os quais, através dos tempos, foram constituindo o que, ocidentalmente, se compreende por teatro – daí se justifica, inclusive, a substantivação que incontáveis dramaturgos (desde o teatro elisabetano, pelo menos) têm empregado a suas obras teatrais ao definirem-nas como 'tragédias'. Há, portanto, algo de essencial que diz respeito ao universo da tragédia e que, numa compreensão da história segundo a lógica de causa e efeito, insiste em permanecer vigente ou que, num entendimento do processo histórico segundo a descontinuidade de sucessivas rupturas, reaparece como questão pertinente à época que o faz ressurgir.

Embora proclame, impiedosamente, a morte da tragédia no âmbito da modernidade, Steiner (2006) festeja a possibilidade de revigoração do trágico à luz do século XX, o que implicaria uma outra experiência do homem moderno no trato com a linguagem. Para o autor, a tragédia, pensada em termos morfo-sintáticos, antecede a cisão

entre discurso dramaturgico e caráter cênico, uma vez que a palavra dramática grega se fisicaliza como voz da personagem, no sentido de condicionar que a ação, tratada como manifestação ética, esteja intrinsecamente ligada ao ritmo poético que incorpora. Trata-se de uma frutífera discussão que ultrapassa o olhar sociológico acerca da tragédia – tal qual propuseram, eficazmente, os estruturalistas franceses – e atinge a pergunta pelo lugar da linguagem no plano histórico da cultura, pelas singularidades da dramaturgia no âmbito da escrita literária, pela diferenciação entre literatura e teatro, pela rearticulação das relações entre cômico e trágico, entre realidade e dramatização poética.

Ou seja, é possível pensar-se em tragédia na qualidade de fenômeno artístico situado, com perceptível clareza, nos planos histórico e geográfico, segundo um olhar marcadamente sociológico, como também no sentido de constituição de uma linguagem artística autônoma, que inaugura, no nível estético, novas possibilidades para o campo do pensamento. Apesar de os dois aspectos mencionados dizerem respeito, igualmente, a um mesmo fenômeno cultural, é ao observar as duas faces de uma mesma moeda – a tragédia ática – que se tornam viáveis as discussões contemporâneas acerca do tema em si e de suas condições de vigência em tempos atuais.

Quanto ao trágico, pensado à diferença da noção de tragédia, é evidente que o teatro ático do quinto século anterior ao calendário cristão configura-se como detentor de seus fundamentos; não à toa, procuramos estudar as bases históricas e estilísticas da tragédia no franco intuito de conhecer as manifestações trágicas num sentido mais amplo. Porém, ao compreendermos a tragicidade como esfera filosófica que perpassa a tragédia, atingimos a percepção de que o trágico, configurado como questão estética presente em inúmeras manifestações culturais, antecede e, ao mesmo tempo, ultrapassa a própria tragédia, ainda que esta se configure como elaboração máxima da problemática filosófica que ao trágico concerne. Para que se compreenda a distância que separa (na mesma medida em que, paradoxalmente, aproxima) as noções de tragédia e tragicidade, cabe observar, a título de comparação, a distinção comumente praticada, nos dias de hoje, entre teatro e teatralidade. Roland Barthes (1964, p. 41-42), tentando identificar a delicada distinção entre esses dois aspectos da esfera teatral, pergunta-se o seguinte:

“O que é a teatralidade? É teatro sem texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica na cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos sentidos, gestos, tons-distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”.

De um lado, temos o teatro, compreendido como modalidade artística dotada de características próprias, mesmo que, contemporaneamente, a cena teatral venha absorvendo elementos cada vez mais plurais no que tange à constituição de uma linguagem cênica híbrida, marcada pela fusão entre teatro, dança, *performance*, intervenções musicais, plásticas e tecnológicas as mais variadas; assim, há um certo campo de atuação que, ao pensar o teatro em esferas anti-dogmáticas da criação artística, discute os limites de sua linguagem e de suas temáticas questionando as relações da cena com o espaço, da cena com a platéia, da cena com o corpo do ator, do real com o virtual, do ficcional com a realidade. Ou seja, não está em foco a proposta de definições precisas para o que, no mundo contemporâneo, conceitua a noção de teatro; porém, ao mencionarmos a palavra 'teatro', intuímos, com relativa clareza, um certo campo semântico na esfera das manifestações artísticas.

De outro lado, há, no cerne da cena teatral, uma matriz estética que parece suplantá-la ao mostrar-se presente em manifestações culturais outras que não o próprio teatro – ou, mais radicalmente, que não a própria arte. Assim, somos capazes de discutir a teatralidade presente em manifestações religiosas como as missas católicas, os cultos afro-descendentes, as danças dramáticas brasileiras; somos capazes de perceber a singular teatralidade da pintura barroca; festejamos, ainda, a evidente paridade, em termos estéticos, que aproxima carnaval e teatro. Aliás, cabe observar, o carnaval carioca, configurado na pujança dos desfiles das agremiações de samba, atinge uma considerável analogia às Dionisiacas gregas, uma vez que ambas as manifestações se caracterizam pela competição de espetáculos que representam enredos previamente elaborados, por mobilizarem

multidões na audiência que compõe a platéia, por representarem festividades oficializadas no calendário cívico e por inúmeras outras possíveis equiparações.

Por conseguinte, fechar os olhos e tapar os ouvidos à percepção de evidentes manifestações da tragicidade exteriores ao âmbito da tragédia grega configura-se como atitude de inclinação consideravelmente ortodoxa na abordagem do tema em questão. Ao tratar, aqui, da tragédia grega, alguns aspectos de sua composição mostraram-se relativamente flexíveis no que tange a reconfigurarem-se em contextos dramáticos alheios à situação da tragédia ática. Ou seja, em alguma medida, o trágico englobará elementos característicos da tragédia grega que, no entanto, rearticulam sua potencialidade simbólica, tornando possíveis a conflagração de novos sentidos que, por um lado, remetem a suas referências originais, mas que, por outro, pouco guardam de sua matriz geradora, uma vez que encontram outra razão de ser no tempo em que se manifestam. Como vimos, a crise que se instaura, em forma de ficção, sobre o palco trágico grego – e que se caracteriza como problema gerador da dramaticidade que conduz a ação teatral – diz respeito às questões que o homem do século V a.C. empreende com relação ao lugar que o sagrado de fato ocupa em sua realidade mundana. Na cena ática, o sagrado configura-se como manifestação do desconhecido, daquilo que, aparentemente, não mais encontra sentido do ponto de vista de uma influência direta sobre as decisões humanas, mas que, contraditoriamente, permanece como universo arraigado à situação do destino. Ao presentificar-se como superação da realidade concreta (voltando-se metafisicamente para aquilo que ultrapassa o plano visível, consciente), o desconhecido, o mistério que perpassa o destino humano, aponta para aspectos arcaicos intrínsecos à própria dinâmica de construção simbólica – daí a idéia de que o trágico antecede a própria tragédia. Contemporaneamente, é possível que nada tenha nos restado da dimensão religiosa que os gregos atribuíam a sua existência cotidiana, porém, há um certo grau de relação com o desconhecido que, no universo da arte, se presentifica em forma de símbolos, impulsionando questionamentos acerca do quanto faz sentido vislumbrarmos parentescos arcaicos no âmbito das reverberações trágicas que insistem em nos incomodar no plano das aferições estéticas – daí a idéia de que o trágico ultrapassa a própria tragédia. Quando a modernidade questiona os valores espirituais (em

especial, judaico-cristãos), ligados à noção de transcendência, atribuídos ao conhecimento pela tradição metafísica, propicia questões, em torno do saber, relacionadas ao lugar do corpo, como imanência, no âmbito estético. Possíveis reflexões acerca do trágico, e de suas possibilidades nas configurações estéticas da modernidade e da contemporaneidade, parecem abarcar tal campo de tensões, no qual esferas tradicionalmente excluídas do pensamento ocidental hegemônico (como o afetivo, o corpóreo, o feminino) passam a ocupar lugar central nos planos artístico e filosófico.

Torrano, ao estudar a poesia de Hesíodo (reconhecendo, ali, evidências germinais da tragicidade que, pelo menos dois séculos mais tarde, encontraria na tragédia ática sua mais bem acabada configuração formal), observa a discrepância e a pertinência que, contraditoriamente, nos distancia e nos aproxima da esfera arcaica que integra o trágico. De um lado, existe um sentido historiográfico para o termo arcaico, que diz respeito, na história grega, à Época Arcaica (período compreendido, aproximadamente, entre 700 e 480 a.C.), mas há, também, um sentido usual que remonta à experiência de tudo o que é antigo, de tudo o que é anterior ao que se considera civilizacional – há, no aspecto historiográfico, uma configuração substantiva do termo, enquanto que, na acepção usual, 'arcaico' passa a designar-se como adjetivo. Assim, arcaico diz respeito àquilo que advém de um outro tempo, em tudo divergente e longínquo de nossa própria época, bem como de nossos hábitos, não nos despertando qualquer curiosidade uma vez que se mostram extintos ou insuficientes seus pontos de contato com nosso particular universo psíquico. De outro lado, há a perspectiva etimológica do termo, que se refere aos profundos graus de contato da experiência psíquica com os dicotômicos princípios de memória e esquecimento. Nesse sentido, o mundo arcaico traz à superfície um universo recôndito que beira a imortalidade, posto que se mostra permanentemente pulsante. Trata-se de “um mundo mágico, mítico, arquetípico e divino, que beira o espanto e o horror, que permite a experiência do sublime e do terrível, e ao qual o nosso próprio mundo mental e a nossa própria vida estão umbilicalmente ligados” (HESÍODO, 1995, p. 19).

Ao analisar o nascimento da tragédia (sendo a idéia de nascimento compreendida não tão-somente como origem temporal, mas, também e principalmente,

como gênese filosófica), Friedrich Nietzsche (2005) nos remete à questão do trágico como arcabouço estético da tragédia que já se faz notar na poesia ditirâmbica (manifestação arcaica de onde provém a tragédia ática) e que, modernamente, ressurgiu, em potencialidades artísticas outras, ao configurar-se como questão estética da ópera wagneriana. Ou seja, como formulação conceitual moderna, o trágico relaciona-se diretamente com a problemática da tragédia; porém, entrecruzando a tragédia, a tragicidade caminha com considerável independência e admirável destreza frente ao fenômeno que melhor perfaz sua síntese, superando a delimitação cultural da antiga cena grega e apontando para possibilidades de leitura estética tanto do passado que precede a tragédia ática como do futuro que, inspirado na tragédia, re-elabora, no presente, a noção de tragicidade. Posteriormente, Nietzsche espraia sua concepção de tragicidade para além de uma leitura restrita à esfera da arte, redimensionando-a, como questão estética, para o plano da contingência trágica que norteia a existência humana, marcada pela recorrente necessidade de enfrentamento da dor.

Por remeter aos arcaísmos que comparecem nas iniciativas de revigoração do trágico em tempos modernos, a filosofia de Nietzsche apresenta-se como eficiente chave de compreensão de uma tragicidade que, na cena contemporânea, se configura como questão estética legítima, na qual heranças culturais autênticas se fundem à pergunta pelas efetivas possibilidades de exercício da reflexão estética, no plano teatral, no que concerne a uma produtiva leitura do homem e do mundo modernos e pós-modernos. Em tal ambiência, é possível que se tome o pensamento trágico nietzschiano como matriz filosófica de inúmeras recorrências culturais que perpassam o século XX, como é o caso do pensamento de Freud, da filosofia de Deleuze, da poesia de Bataille, para nos atermos a alguns dos mais relevantes exemplos.

No universo do teatro, o pensamento de Artaud e a dramaturgia de García Lorca comportam-se como fulgurantes influências das elucubrações nietzschianas acerca da tragicidade, que encontra em tal universo poético respaldo à sua pertinência filosófica. Antonin Artaud elabora a noção de crueldade como viés anti-representacional que procura devolver ao teatro seu *status* ritualístico; García Lorca, por sua vez, posiciona-se em

declarada menção ao passado mediterrâneo que lhe serve de herança estética. O próximo capítulo examinará alguns dos principais elementos conceituais que integram as múltiplas faces da tragicidade no pensamento filosófico de Nietzsche, o que, sem dúvida, possibilitará uma compreensão amadurecida das recorrências trágicas que nos saltam aos olhos quando nos deparamos com o teatro de García Lorca.

III O pensamento de Nietzsche e a moderna questão filosófica do trágico

“Todo eu sou corpo e nenhuma outra coisa.”

Nietzsche

O tema da morte de Deus atravessou o século XX demarcando, com *status* de sentença irrevogável, a radicalidade filosófica do pensamento oitocentista de Friedrich Nietzsche. Reconhecemos hoje que, na realidade, o pensador germânico se encarregou de anunciar, simbolicamente, a perspectiva de uma inegável destituição do sagrado no mundo moderno. Ou seja, trata-se de um processo histórico de redefinição das relações que o homem estabelece frente ao conhecimento, redefinição que expressa no campo da cultura (especialmente na filosofia e na arte) seus mais visíveis sintomas. Há, pelo menos desde a Renascença, uma perceptível instabilidade das bases teológicas que justificam a suposta hegemonia do cristianismo como legítima expressão da fé no Ocidente. A ascensão das cidades europeias, iniciada no Gótico (séculos XIV e XV) – possibilitando o aparecimento de uma classe social urbana que se consolidou a partir dos intercâmbios comerciais, da instauração de manufaturas e, até mesmo, das transações financeiras –, é parte de todo um novo posicionamento do homem face à experiência da vida. A Reforma Protestante (no século XVI), por exemplo, configura-se como uma das mais significativas relocalizações do sagrado no cotidiano do homem europeu, que contesta o dogmatismo com que a Igreja Católica exerce seu poder, não só religioso, mas, também, político e econômico. Tal processo de re-estruturação (tanto institucional como epistêmica) do saber teológico na cultura europeia parece atingir sua culminância com o transcurso do Barroco, a partir do século XVII. Trata-se de uma produção intelectual eminentemente artística, propiciada por Roma, com o intuito de, pela experiência estética, seduzir o fiel cristão de volta à Igreja Católica.

O impacto da querela que atravessa o cristianismo europeu pós-gótico parece

bem sintetizado no *Fausto* de Goethe, obra referencial da passagem do século XVIII para o XIX. À luz da Idade Moderna, Fausto encarna de forma paradigmática o conflito basilar entre o homem e o conhecimento: sua questão primeira, de cunho existencial, indaga a razão que nos impele à busca pelo absoluto no saber acadêmico, erudito. É possível transcendermos o humano ao seguirmos o caminho do conhecimento asséptico? E mais, a esfera da transcendência é válida como projeto humano de busca da completude existencial? Não seria a erudição (isto é, o acúmulo de saberes herdado das bibliotecas monasteriais, dos tratados alquímicos, dos escritos proto-científicos) mera reverberação da dogmática teologia medieval?

“Ai de mim! da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!” (GOETHE, 1997, p. 41)

A questão fáustica emparelha-se com aquilo que, no pensamento de Kant, foi chamado de “revolução copernicana”, ou seja, um deslocamento do foco de preocupações do pensamento filosófico, o qual abandona a preponderância teológica e passa a obedecer a forte tendência humanista que acomete o Ocidente moderno. Perceptivelmente vinculado à referida crise do sagrado na Europa pós-medieval, tal panorama, explicitado no Iluminismo de Rousseau e no *Sturm und Drang* de Goethe, aponta para a formulação e para a crescente afirmação da idéia de sujeito, deslocando o homem, no âmbito da tradição metafísica, para o centro do universo gnosiológico. Em consequência de tal deslocamento, aparece a re-significação de possibilidades outras de aquisição do saber, do ponto de vista filosófico ou científico, que não somente a interpretação racional da natureza, tal qual se viu até Descartes. Ou seja, a experiência do mundo afirma-se como fato imprescindível à compreensão desse mesmo mundo, compreensão que será necessariamente incompleta se limitada à dedução lógica, à divagação intelectual sobre aquilo que não se conhece na

ordem vivencial. Para Goethe (1996), a ciência nada mais é do que a compreensão das leis essenciais que impulsionam o fluxo fenomênico das coisas naturais – na esfera da construção de conhecimentos, os fenômenos naturais adquirem seus possíveis significados a partir da história do homem em contato imediato com tais fenômenos.

O reconhecimento nietzschiano da morte de Deus, ratificando a efetiva instauração de uma antropologia filosófica, representa, antes de mais nada, a moderna necessidade de uma ruptura com a antiquada moral cristã. Em Nietzsche (1992, p. 19), o cristianismo é condenado “como a mais extravagante figuração do tema moral que a humanidade chegou até agora a escutar”. Ou seja, o alvo principal da crítica nietzschiana recai sobre o fato de a doutrina cristã, em suas diversas correntes, basear-se na negação do corpo (voltando-se em favor da crença no espírito) e, por conseguinte, na recusa da vida (uma vez que propaga a idéia de comedimento frente aos prazeres mundanos, vistos sob a ótica do pecado) como caminho para o encontro de uma suposta existência celeste, dada após a morte. “Sob a crença de uma 'outra' ou 'melhor' vida”, o cristianismo torna injustificada a desmedida entrega humana ao desejo de viver aqui e agora, desejo que de fato não combina com a reprovação moral instituída no âmbito cristão. O filósofo acredita

“que a vontade incondicional do cristianismo de deixar valer somente valores morais se me afigurou sempre como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma 'vontade de declínio', pelo menos um sinal da mais profunda doença, cansaço, desânimo, exaustão, empobrecimento da vida – pois perante a moral (especialmente a cristã, quer dizer, incondicional), a vida *tem* que carecer de razão de maneira constante e inevitável, porque é algo essencialmente amoral – a vida, oprimida sob o peso do desdém e do eterno não, tem que ser sentida afinal como indigna de ser desejada, como não-válida em si” (NIETZSCHE, 1992, p. 19-20).

Entre as mais marcantes características da moral cristã (e que Nietzsche identifica como postura avessa à celebração da vida) está a negação da finitude, que se dá pela efetiva experiência da morte. 'Espírito' e 'alma' são palavras recorrentes no vocabulário do filósofo, entretanto os referidos termos são compreendidos não como realidade etérea,

como transcendência espiritual ou como crença numa existência após a morte, mais fecunda que a vida terrena; pelo contrário, alma e espírito são como que partes, instrumentos do próprio corpo. “O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor” (NIETZSCHE, 2005, p. 60). Nietzsche identifica na fé cristã, nesse sentido, a função de mero consolo metafísico, que se dá com a invenção de suportes que nos orientam em nossa experiência do tempo, buscando, assim, alguma justificativa plausível para a própria vida (como se a vida, plena em si mesma, já não se bastasse como experiência humana). Acreditar na imortalidade de uma suposta alma, portanto, constitui-se como uma espécie de muleta a nos auxiliar na caminhada da existência, sendo tal consolo uma maneira de nos conformarmos face à experiência do fluxo temporal, à vivência da finitude e à situação da morte. Como se pode perceber, o pensamento nietzschiano propõe, já em seus escritos fundadores, a “possibilidade de encarar a existência e a vida sem as próteses e sem os consolos de que o homem careceu até aqui para poder suportar a existência” (GIACÓIA, s./d.).

A justificativa da existência, se é que a vida necessita ser justificada, encontra-se, portanto, na vida ela mesma. Mas, se o olhar nietzschiano sobre a existência recusa os consolos da metafísica e da religião, em que experiência da vida encontraremos o sentido pleno da existência? Isto é, onde encontramos algo que legitime a não-justificação moral da experiência humana, fazendo da vida um percurso “por-si-só” significativo? A resposta de Nietzsche para tal gama de questões encontra-se já nos primeiros escritos do filósofo, os quais, sem dúvida, partem de conceitos estéticos herdados do pensamento de Arthur Schopenhauer, especialmente de sua consagrada obra *O Mundo como vontade e representação*, com a qual Nietzsche dialoga abertamente em *O Nascimento da Tragédia*, seu primeiro livro. Segundo Schopenhauer (1974), a vontade, na qualidade de essência mesma da vida, manifesta-se a partir do desejo que o homem projeta sobre algo de que necessita, ou seja, de uma privação. Assim, a falta, regida pela angústia, empenha-se como absurdo que coloca o sofrimento no âmago do desejo. Ou seja, desejar é sofrer, uma vez que projetamos nosso impulso desejante sobre aquilo que não possuímos, sobre aquilo que nos falta. Trata-se, sem dúvida, de uma visão pessimista da existência humana, pois, se

viver é desejar, e se desejar é sofrer, logo, viver é sofrer. Assim, Schopenhauer estende sua concepção pessimista da vontade como falta à esfera da existência propriamente dita: a dor da insatisfação é a condição de possibilidade de toda a vida (BRUM, 1998, p. 37).

O corpo, em Schopenhauer, é precisamente o território no qual a experiência da miséria humana será vivenciada por meio de seus inevitáveis conflitos – conflitos que, como forças estranhas, dominam o corpo tornando-o uma verdadeira máquina obediente às tensões impostas pela vida. Trata-se do que o autor de *O Mundo como vontade e representação* chama de “guerra perpétua” pela existência. Uma vez que o desejo é compreendido pelo filósofo não como uma escolha deliberada mas como um impulso inevitável, a vida submete-se à irremediável dor da incompletude, a qual raramente concede ao homem instantes de trégua. Tais instantes, que se dão na brevidade de uma vontade recentemente saciada, caracterizam a experiência do tédio, na qual, em vez de encontrarmos serenidade, nos deparamos com o “fastio temporal”, cujo fundo é absolutamente vazio. O tédio demonstra que ao homem não lhe resta escolha: ou bem possui o desejo de vida, ou bem o desejo de escapar do insuportável tormento que é a existência. O fundo vazio da experiência entediante, representado na idéia de “matar o tempo”, opõe-se, assim, à dor existencial da privação, submetida ao movimento do desejo.

“Schopenhauer mostra como esse fastio temporal que é o tédio constitui o princípio da sociabilidade. Motor da vida social, o tédio é essa força que aproxima seres que se gostam tão pouco como os homens entre eles. O que Schopenhauer chama o lado miserável da humanidade (representado pelo jogo de cartas) é a compulsão para fugir do tédio. Deve-se matar o tempo antes que a morte, o inevitável e irremediável naufrágio, venha como termo da viagem da vida” (BRUM, 1998, p. 39).

Não resta dúvida de que a perspectiva negativa de Schopenhauer frente à vida beira o convite ao suicídio, a não ser que haja alguma alternativa, algum refúgio, que torne minimamente válida a incessante luta humana pela existência. Por sorte, há. E é possível encontrar tal escapatória justamente na fruição estética, ou seja, no contato sensível entre o

homem e a obra de arte. Ao ocupar a esfera da representação, a arte desponta como ruptura com o fluxo da realidade, impulsionando o homem para a experiência do sublime, conduzindo-o, assim, à resignação contemplativa. E é daqui que parte a visão estética que Nietzsche desenvolve sobre a existência, assumindo “uma perspectiva de que a existência não tem uma justificação nem religiosa, nem ética, nem metafísica, mas, pura e simplesmente (se há uma justificação), estética” (GIACÓIA, s./d.). Ao lidar com a ilusão, com a aparência, a arte rompe, inevitavelmente, com a moral, já que esta, que se encontra no âmago da religiosidade cristã, é avessa ao erro, à sensualidade que repousa na obra artística. Confessa Nietzsche (1992, p. 19) que a moral cristã, ao propôr padrões absolutos, como a veracidade de Deus,

“desterra a arte, *toda* arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena-a. Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser avesso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a *hostilidade à vida*, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro”.

Desde já, pode-se perceber que, embora Nietzsche parta, com relação à arte, do mesmo pressuposto que Schopenhauer (já que ambos re-significam, do ponto de vista filosófico, o lugar da arte na existência humana), há uma diferença fundamental na imagem que cada um dos dois filósofos constrói com relação à vida propriamente dita. Em Schopenhauer, a vida é percebida sob a ótica pessimista do oscilante e sofrido movimento que põe o homem, sem muito direito de escolha, entre a vontade e o tédio. Já para Nietzsche, enxergar negativamente a vida é valorá-la à luz da moral, condenando-a no que ela tem de mais autêntico, sua inclinação ao ilusionismo e à artisticidade. Assim, Nietzsche propõe, no decorrer de toda a sua obra, uma celebração incondicional da vida, pois, na amplitude da existência, mesmo o mais pungente dos sofrimentos merece ser festejado, já que o sofrer é, também e principalmente, a afirmação de que estamos vivos!

É interessante perceber o supra-citado texto de Nietzsche – condenatório à

moral cristã e, ao mesmo tempo, exaltador da arte e da vida – e refletir um pouco, também, sobre a visão que o filósofo constrói acerca da tradição cristã em si. Ao ressaltar a discrepante separação entre arte e moral, ou entre vida e religião, promovida pela fé cristã, Nietzsche destaca a herança platônica do cristianismo. Ou seja, a crítica que o pensador alemão desfere contra a moral cristã pode ser vista, igualmente, como crítica ao platonismo, sobre o qual se funda toda a tradição metafísica. Platão reconhece a eficácia do fenômeno catártico como elo substancial entre a obra de arte e o espectador. Porém, o filósofo grego “des-considera” a catarse como proposta pedagógica, no sentido de que tal fenômeno, embora propicie a iluminação, o conhecer, o clarear do que antes estivera imerso na obscuridade, se dá como efetiva prática perturbadora. Ou seja, uma vez que a arte, especialmente o teatro, expõe o espectador a afetos pungentes como o horror e a compaixão, o acontecimento estético imbricado na catarse é visto, em última instância, como experiência nociva ao cidadão. É precisamente o caráter mimético do teatro aquilo que, aos olhos de Platão, o torna pernicioso à *pólis*. Afinal de contas, se no ditirambo a situação de um eu-lírico traz à cena, em alguma medida, a natureza do próprio poeta cujas palavras são enunciadas, já no teatro (isto é, na comédia e na tragédia) a construção artificial, ficcional, de uma *persona* outra que dê voz às idéias do poeta (qual seja, a personagem teatral) constitui um simulacro excessivo (PLATÃO, 1997, p. 12). E o excesso, para Platão, é algo da ordem do condenável. Além de toda a problemática relação entre o espectador e a representação mimética – relação que se daria por patológica confusão dos sentidos –, a ostensividade dos festejos teatrais atenienses acentuaria, para o filósofo grego, o caráter negativo da arte cênica.

Vemos em Platão, portanto, a recusa de tudo aquilo que problematize a relação do homem com a realidade, ou melhor, a problematização de tudo o que desestabilize a relação racional, lógica, que o homem estabelece com o mundo. Para Platão, a razão configura-se como entendimento do Mundo das Idéias – instância metafísica em que originalmente reside todo o saber desvelado aos mortais –, do qual a realidade é mera representação. Ora, a realidade, compreendida como imitação de um universo ideal, já está suficientemente distante do pleno conhecer (efetivado no Mundo das Idéias). A poesia, ao

imitar a realidade, imita o que por-si-só já é imitação. Ou seja, temos na arte um excessivo distanciamento entre o homem e as mais originárias fontes do saber legítimo. E se, segundo tal visão, a arte afasta o homem do conhecimento, Platão não duvida da potencialidade aniquiladora que a poesia possui, sendo a mesma alvo de insofismável recusa. Ao lidar com o descontrole emocional, com o estímulo do prazer, aspectos alheios ao saber platônico, a natureza mimética da poesia condena seu criador – o poeta – à expulsão da *pólis*, empreendida na ficcional escrita de Platão. Sob a máscara de Sócrates, Platão sugere que

“se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema, nós o reverenciaríamos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver; e, depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e de adorná-lo com fitas de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade” (PLATÃO, 1997, p. 16-17).

Sem dúvida que o poeta trágico detém as qualidades reconhecidas – e, igualmente, recusadas – por Platão quanto à natureza mimética do teatro. Destarte, verifica-se que tudo aquilo que Nietzsche condena no que tange à moral cristã – ou seja, a negação do excesso, da des-razão, do prazer e da ilusão – encontra-se no bojo da racionalidade platônica. A partir daí, a questão que se coloca é se a crítica nietzschiana de fato procede quando restrita aos domínios do cristianismo ou se ela, na verdade, refere-se à lógica metafísica como um todo. Quando passamos em revista a longa história do cristianismo, em especial da vertente católica, fica difícil perceber o paradoxo que Nietzsche enxerga entre religião e arte, uma vez que, através de toda a sua existência, a Igreja sempre lançou mão da produção artística como mecanismo pedagógico de perpetuação da fé cristã.

Assim, no decorrer de toda a Idade Média, temos a pintura, os mosaicos, as iluminuras, os vitrais e a própria arquitetura católica como verdadeiros instrumentos de alfabetização religiosa. Uma vez que as missas eram pronunciadas em latim e voltadas para um público predominantemente analfabeto, a imagem artística despontou como caminho

eficaz de familiarização do fiel com os mistérios da fé, sendo possível “ler” nas diversas modalidades de pinturas, nos conjuntos escultóricos e nos vários ornamentos do edifício as passagens bíblicas e os dogmas defendidos pela Igreja.

Outro momento histórico decisivo para a compreensão do papel crucial que a arte desempenha na história da fé em Cristo é, sem dúvida, o Barroco, a partir do século XVII. Alavancado como iniciativa contra-reformista (ou seja, como reação ao recém-fundado Protestantismo, o qual provocou a substantiva emigração de fiéis da Igreja Romana), o Barroco representa uma superlativa aposta do Catolicismo no poder de persuasão da arte, que passa a ser amplamente utilizada como mecanismo de imposição ideológica da fé cristã submetida à figura política do Papa. É interessante notar que tal investida considera, e muito, a potência sensorial intrínseca à arte, sendo esta capaz de catalizar os estratagemas cristãos, os quais, agora, procuram ir além da coação dogmática empreendida na liturgia, utilizando-se cada vez mais da experiência estética vivenciada na cerimônia religiosa. A missa passa a configurar, então, um espetáculo-síntese, em favor da crença apostólica, no qual se coadunam a musicalidade do canto e dos instrumentos harmônicos, a opulência da arquitetura incomparavelmente decorada, a embriaguez olfativa do incenso, o estímulo do paladar por meio da hóstia e do vinho compartilhados na eucaristia.

Por conseguinte, pode-se pôr em cheque a polarização radical entre arte e cristianismo, tal como propõe Nietzsche, já que, embora a moral cristã contemple, em seu indiscutível conservadorismo, a abnegação do corpo, o mesmo parece inteiramente conclamado à experiência sensual quando se percebem os artificios persuasivos do Catolicismo. Assim, o corpo passa a ser compreendido, do ponto de vista religioso, como verdadeiro elo de ligação do homem com Deus, sendo a percepção sensorial entendida como legítima manifestação da fé. Daí termos o corpo como afirmação espiritual da matéria em figuras emblemáticas do Catolicismo, como é o caso de São Francisco de Assis (que propaga a experiência da natureza como caminho de ascensão espiritual) e de Santa Teresa d'Ávila (cujos êxtases equivalem, em prazer, à experiência sexual).

O rito eucarístico parece resumir, com clareza, essa espécie de fusão corpo-espírito realizada com o processo de estetização da fé, por parte da Igreja Católica, no

cotidiano religioso dos fiéis. É preciso lembrar que a palavra 'hóstia', em seu sentido originário, remonta à substantivação da “vítima oferecida em sacrifício à divindade” (FERREIRA, 1977, v. 2, p. 648). A vítima, no caso da missa católica, é o Cristo ele mesmo, que entrega em sacrifício o próprio corpo como expiação da culpa que a humanidade carrega pelo pecado original, dado quando Eva e Adão, nos Jardins do Éden, sucumbiram à tentação do fruto proibido, ofertado pela Serpente. A hóstia (que nada mais é senão uma partícula de pão ázimo) resgata, pois, a metaforização empreendida por Jesus em sua última ceia com seus Apóstolos: o pão representa o corpo de Cristo, que, embebido em vinho, é, assim, banhado com o sangue do Crucificado. No versículo 35 do capítulo VI do Evangelho de São João, ouvimos Cristo dizer: “Eu sou o pão da vida: aquele que vem a mim não terá fome e quem crê em mim jamais terá sede” (THOMPSON, 1992, p. 968). Saciar as necessidades do corpo – em especial, a fome e a sede – apresenta-se, portanto, como ato religioso para os cristãos, os quais, no rito simbólico de comunhão com Deus, devoram o corpo e bebem o sangue de Cristo, ratificando, com isso, a fé no Salvador.

Contudo, ao lidarmos com os interstícios entre arte e religião, há quem possa desconfiar da legitimidade estética de uma produção artística que propõe converter seguidores para uma determinada crença religiosa; e é possível que Nietzsche esteja entre tais desconfiados, uma vez que o filósofo, sem dúvida, vê como fraqueza humana a necessidade religiosa, isto é, buscar no sagrado algo que preencha de sentido o vazio existencial do homem – é como se nos equiparássemos a ovelhas, que seguem, sob a liderança de um pastor, o fluxo do rebanho que, pacificamente, integram. Sem embargo, quando o assunto é arte, não há como se ter uma atitude muito purista, já que uma das características primordiais da obra artística é dialogar com os diversos setores que integram a cultura em seu sentido mais largo. Assim, não se pode compreender a arte dos gregos se não se levar em conta a cosmogonia ali representada, as múltiplas relações entre a poesia trágica e a vida religiosa ateniense etc. Igualmente, não se pode compreender a evolução da arte ocidental sem considerar o processo histórico do cristianismo ou, mesmo, das demais influências religiosas que atravessam a história ocidental, como o Judaísmo e as religiões de raiz africana.

Porém, mesmo quando inteiramente mergulhada na situação religiosa, há uma indiscutível autonomia da arte no que se refere à imprevisibilidade da recepção, sendo a experiência estética um fenômeno relacional que, em sua totalidade, escapa ao controle do artista, do mecenas ou de quaisquer interesses implicados na execução da obra. Caso clássico de tal problema foi a tentativa de catequização dos índios brasileiros pelo padre José de Anchieta, que, sem sucesso, tentou utilizar o teatro como instrumento de conversão das tribos à fé católica. A fim de que os nativos renunciassem às suas crenças pagãs, o teatro anchietano costumava associar as divindades indígenas com os elementos demoníacos das peças encenadas junto à platéia nativa. Assim, era comum ver a ave símbolo de Tupã, por exemplo, caracterizando o demônio ele mesmo. Pensava Anchieta que, ao reconhecerem seus deuses como figuras infernais, os índios abdicariam de sua fé original, preferindo a salvação prometida pelo Deus dos cristãos. Ledo engano, já que a encenação jesuítica surtia efeito contrário, criando uma empatia imediata entre os índios e o diabo tal qual ali representado. Sem dúvida que o teatro, então, foi instrumento eficaz, não de propagação da fé, mas, de fundação da tradição cênica brasileira!

Nas páginas finais de *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche, há um episódio, intitulado “A festividade do asno”, que narra a acolhida que a personagem-título da epopéia filosófica empreende ao receber, para ceiar em sua caverna, ilustres convidados, aos quais Zaratustra trata por “homens superiores”, dada a visível grandeza super-humana dos mesmos. Com a chegada dos excelentes hóspedes, a recepção fica por conta, na verdade, da Águia e da Serpente, animais de estimação de Zaratustra, que guardam o *habitat* na ausência do anfitrião. Zaratustra, até a chegada da meia-noite, encontrava-se absorto em um apavorado grito por socorro que insistia em ressoar, em meio às matas circunvizinhas à cova, e que o impelia a percorrer o bosque em busca do angustiado que incessantemente bradava. Zaratustra também sabia que, na confiável companhia de seus animais, os visitantes se regozijavam com uma noite farta e alegre. Mas eis que um súbito silêncio tomou conta da caverna, até então transbordante de alarido e gargalhadas. Além do silêncio, Zaratustra estranhou, igualmente, o suave aroma de fumaça e incenso, lembrando a queima de pinhas, que a gruta exalava; desconfiado, foi-se aproximando, sem ser notado, da festa

silenciada, surpreendendo-se com o que, lá chegando, encontrou:

“Voltaram todos a ser *devotos*, estão *rezando*, enlouqueceram!’ – falou, sobremaneira admirado. E, em verdade, todos aqueles homens superiores, os dois reis, o papa sem ofício, o pérfido feiticeiro, o mendigo voluntário, o viandante e sombra, o velho adivinho, o homem consciencioso do espírito e o mais feio dos homens – estavam todos de joelhos, como crianças e velhas beatas, rezando ao burro. E, justamente nesse momento, começou o homem mais feio do mundo a gorgolejar e a bufar, como se qualquer coisa inexprimível quisesse sair dele; mas, quando pôde realmente traduzi-la em palavras, eis que se tratava de uma piedosa e estranha ladainha em louvor do burro adorado e incensado” (NIETZSCHE, 2005, p. 363-364).

Talvez neste episódio se possa encontrar uma das mais transparentes sínteses da visão nietzschiana do religioso, já que, ocupando o vazio da ausência divina, a figura do burro idolatrado atinge, literalmente, o cúmulo do absurdo. Depois de interromper a cerimônia de pseudo-idolatria e inquirir os inebriados fiéis, Zaratustra lhes recomendou: “... se voltardes a celebrá-la, esta festa do burro, fazei-o por amor de vós, fazei-o, também, por amor de mim” (NIETZSCHE, 2005, p. 369). Ou seja, o que Zaratustra-Nietzsche condena não é a dimensão cerimonial, festiva, da celebração em si, mas a idolatria, carente de sentido, de algo alheio ao próprio homem, à própria vida. Para Nietzsche, a vida, sim, merece ser celebrada em toda a sua artisticidade!

“Em verdade vos digo que se não os tornardes como criancinhas não podereis entrar no reino dos céus – e Zaratustra apontou para o céu com o dedo. Mas de modo algum queremos nós entrar no reino dos céus: tornamo-nos homens, por isso queremos o reino da terra” (NIETZSCHE, 1964, p. 297).

Não obstante, se Nietzsche compreende a arte como manifestação trans-cultural de celebração da vida, é possível ver a tradição metafísica – que, em detrimento da estética, sempre privilegiou a ética, a política e a lógica como residências supremas da razão – com o

predicado de efetivo antagonista da proposta filosófica nietzschiana, tão ou mais antagonista que a própria moral cristã, alvo mais visível da depreciação do filósofo. Nesse sentido, o mais provável é que a exclusão da arte do seio da cultura clássica ateniense, tal qual desejava Platão, soe aos ouvidos “nietzschianamente adestrados” como insulto grave, como absurdo.

Todavia, ao confrontarmos o antigo pensamento de Platão com a nova visão filosófica de Nietzsche, encontramos muito mais semelhanças do que se pode supor quando se põem, face a face, sistemas filosóficos aparentemente tão díspares. Afinal, o que Platão valora como nocivo na tragédia é precisamente o que Nietzsche festejará com relação à mesma. Ou seja, Platão, embora reprove, reconhece a eficácia dos efeitos estéticos alavancados pela tragédia, notando o quanto as dimensões da embriaguez e do êxtase são convidativas à des-razão cênica. Platão sabe que o palco grego é território de Dioniso e que a tragédia ática a este deus presta homenagem. Ao final do século XIX, Nietzsche levantará calorosas discussões quanto à natureza trágica da arte moderna retomando, precisamente, a possibilidade de vigência do dionisismo em nossa Era.

Dioniso é o deus do vinho, do riso, da embriaguez e do êxtase. É uma divindade estrangeira em Atenas, pois provém do Oriente, ratificando o cosmopolitismo da cultura clássica grega, capaz de coadunar arcaísmos das mais variadas procedências. Trata-se de um deus carnavalesco, de modo que os rituais em sua devoção são marcados pela esfera da fantasia, da inversão de papéis, da transgressão das leis. Há notícias, inclusive, da ruptura de cadeias durante a realização de Dionisiacas, como foi o caso do “pai de Androcião, que, conforme nos conta Demóstenes, se evadira da prisão e, de ferro nos pés, fora visto dançando na procissão” (MALHADAS, 2003, p. 84). Conforme lembra Georges Minois (2003, p. 35), Dioniso é o

“deus da vinha, do vinho, da embriaguez (...), acompanhado por um cortejo de sátiros hilários e desbragados. Quem melhor do que ele pode representar a alegria de viver e o riso sem entraves? Mas não nos enganemos: esse deus é perigoso, ambíguo, ambivalente, perturbador, misterioso, inquietante”.

Ou seja, o riso dionisíaco – na qualidade de riso transgressor, desmedido – não é simplesmente um riso de alegria instantânea, mas é um riso de feições traiçoeiras, perturbadoras, confusas. E é no caminho de tais aspectos que o riso carnavalesco de Dioniso encontrará sua dimensão trágica, emparelhando-se com a violência do escárnio desferido pela cosmogonia grega contra o herói trágico, absolutamente imerso no infortúnio, abandonado à má-sorte do próprio erro. Há um ensinamento de Zaratustra que diz o seguinte: “Aquele que quer matar de um modo mais completo, cabal, se põe a rir. Mata-se não com a cólera, com a ira, mas sim com o riso” (NIETZSCHE, 1964, p. 296). A dimensão propriamente dionisíaca do riso trágico aponta para a “irrupção de forças vitais irracionais”, que instauram afetos alheios à faculdade racional do pensar, mais próximos à animalidade e à loucura (MINOIS, 2003, p. 36-37). Há uma minúscula prosa de Eduardo Galeano (1997, p. 9) que parece sintetizar essa marcante ambigüidade pertinente ao riso trágico. A crônica chama-se *O Riso*.

“O morcego, pendurado em um galho pelos pés, viu que um guerreiro kayapó se inclinava sobre o manancial. Quis ser seu amigo. Deixou-se cair sobre o guerreiro e o abraçou. Como não conhecia o idioma dos kayapó, falou ao guerreiro com as mãos. As carícias do morcego arrancaram do homem a primeira gargalhada. Quanto mais ria, mais fraco se sentia. Tanto riu, que no fim perdeu todas as suas forças e caiu desmaiado. Quando se soube na aldeia, houve fúria. Os guerreiros queimaram um montão de folhas secas na gruta dos morcegos e fecharam a entrada. Depois, discutiram. Os guerreiros resolveram que o riso fosse usado somente pelas mulheres e crianças”.

Mas, na busca dos impulsos que orientam a evidência trágica, Nietzsche aponta também para a figura de Apolo, tal qual o faz com relação a Dioniso. Uma vez mais, fica evidente a leitura nietzschiana do pensamento platônico, posto que, como já sabemos, Platão associa Apolo, deus-músico, às artes purificadoras, catárticas, como no caso da medicina (que purifica o corpo) e da prática divinatória (que purifica a alma). Assim, a

dimensão catártica da tragédia está intimamente ligada ao sentido depurativo do deus Apolo, responsável pelo rito purificador, pelo *pharmakós*, que, por intermédio da ação trágica e de seus desdobramentos, conspurca a *pólis* das atrocidades que a atormentam. Segundo Nietzsche (1992, p. 29),

“Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida”.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche defende a oposição entre o dionisíaco e o apolíneo como autêntica gênese da tragédia e do trágico, referindo-se ao drama grego do século V a.C. e considerando igualmente o renascimento do espírito grego na arte moderna, tomando como exemplo principal a ópera alemã de então, sobretudo no que tange à música de Richard Wagner. Para Nietzsche (pelo menos por volta de 1871, quando escreveu *O Nascimento da Tragédia*), a qualidade trágica da ópera de Wagner está na ruptura que o compositor empreende com o “*stilo rappresentativo*” da produção operística a ele anterior, no qual a música era considerada escrava e o texto senhor. Quando forma e conteúdo passam a buscar uma equivalente participação na construção do espetáculo, tal qual se via com a oposição entre coro (música) e personagem (texto) na tragédia grega, torna-se filosoficamente possível especular a idéia de um renascimento da tragédia (ou de um nascimento do trágico) na esfera moderna. Recontextualizados no âmbito da Idade Moderna, Apolo e Dioniso deixam de representar a ordem sagrada do mundo clássico e, no pensamento nietzschiano, passam a configurar algo legitimamente humano, antecipando, em alemão, o termo que a psicanálise freudiana empregará, pouco depois, para referir-se à idéia de pulsão, isto é, à noção de *triebe*. Trata-se de algo que

precede inclusive o entendimento do que seja 'instinto', apontando para a compreensão de uma necessidade natural, de uma pulsão ou, se quisermos escapar do vocabulário psicanalítico, de um elã-vital. Como observa Anatol Rosenfeld (2000, p. 23-24),

“se Dioniso é o deus da fusão e do abraço ébrio, Apolo é o deus da distância e da lucidez. O teatro grego, ao unir o canto e a dança do coro ao diálogo dos atores, uniu o mundo telúrico-demoníaco de Dioniso ao mundo olímpico de Apolo. Nesse sentido, o teatro representa de um modo exemplar esse ser dúplice, composto de natureza e espírito, que é o ser humano”.

Na cena teatral grega, portanto, o coro celebra o elã-vital dionisíaco, por meio da herança arcaica que perpassa seus cânticos, suas danças e seus sacrifícios; já o ator, por intermédio da experiência catártica alavancada com a personagem trágica, reverencia a natureza apolínea da arte, capaz de desvelar, ao final da trama, aquilo que o mistério do destino por tanto tempo lhe encobriu. Há, assim, um constante jogo de tensões entre esses dois elementos, entre essas duas forças (*kraften*), jogo que, portanto, caracteriza a natureza ambígua da tragédia, a qual, contraditoriamente, celebra o júbilo da vida pelo terrível viés da dor e da perda trágicas.

O dionisíaco e o apolíneo configuram-se, modernamente, como problemas conceituais diretamente vinculados ao pensamento de Nietzsche, que busca defini-los com minúcias em *O Nascimento da Tragédia*. Por se tratar de um filósofo cuja biografia, como sabemos, confunde-se com a própria obra, é preciso levar em conta a forte amizade entre Nietzsche e o músico Richard Wagner, a quem o filósofo dedicou aquele que foi seu primeiro livro, para compreender algumas das motivações que restringem o problema do trágico, na referida obra, à esfera da música. E é, em parte, por razão de futuras desavenças com Wagner que Nietzsche auto-criticará *O Nascimento da Tragédia*, obra que passa a ser considerada, pelo próprio autor, filosoficamente tímida se comparada à ousadia estilística por ele empenhada em escritos posteriores. No exercício da auto-crítica, Nietzsche parece de fato satisfazer seu projeto trágico-filosófico em *Assim Falou Zaratustra*, livro em que o

pensador alemão, buscando fundir conteúdo e forma, pratica a reflexão filosófica por intermédio de uma escrita marcadamente literária. Nietzsche sintetiza, em *Zaratustra*, estruturas da epopéia, da lírica, da escrita dramática, dos aforismos. Em contrapartida, as esferas conceituais ali empreendidas procuram abarcar, com profundidade, a questão do trágico, não mais restrita à ordem da música, ou mesmo da arte, como em *O Nascimento da Tragédia*, mas, abrangendo as dimensões de uma filosofia e de uma existência impregnadas pela tragicidade.

A figura do *Übermensch* – ou do 'Além-do-homem' – é a grande contribuição de *Assim Falou Zaratustra* para o panorama trágico constituído no pensamento nietzschiano. Tornou-se clássica a passagem em que Nietzsche, por meio de Zaratustra, diz: “O homem deve ser sempre uma ponte e nunca um fim”. Em sua metafórica filosofia do trágico, Nietzsche propõe a superação da condição humana, daquilo que nos torna – a nós, meros mortais – infinitamente pequenos face às possibilidades existenciais de libertação de tão mediano estado. Superar o homem significa, pois, admitir a possibilidade de encarar radicalmente o transcurso temporal, a finitude, a morte sem recorrer a consolos metafísicos, como as justificativas religiosas e morais, por exemplo. Embora a idéia de superação remonte ao ideário platônico (sem dúvida, uma das inspirações de Nietzsche), é preciso compreender a proposta de Zaratustra sob a aparentemente contraditória ótica fáustica, uma vez que a idéia nietzschiana de superação dá-se não pela fuga metafísica daquilo que é legitimamente humano mas, ao contrário, pelo efetivo enfrentamento daquilo que ao homem lhe parece mais frágil – ou seja, sua condição corpórea, terrena, finita. “O mesmo fato ocorre ao homem e à árvore. Quanto mais aspira a elevar-se às alturas e à claridade, mais profundamente penetram suas raízes na terra, nas trevas e no abismo” (NIETZSCHE, 1964, p. 45). Ou seja, ultrapassar a precariedade humana é, portanto, enfrentar corajosamente, tragicamente, essa mesma precariedade, abdicando de referências supremas que justifiquem a existência e encarando-a exclusivamente pelo viés da celebração vital. O *Übermensch*, ao lançar-se à efetiva experiência de aceitação da finitude corpórea, experimenta, sem censuras, os estados fisiológicos da 'Grande Saúde'. Como não poderia deixar de ser, a idéia nietzschiana vai na contramão do conforto medicinal tradicionalmente

ligado à conservação da saúde (então compreendida nos limites da manutenção de um corpo livre de doenças) e aponta para o enfrentamento de estados orgânicos inabituais. Trata-se de uma “saúde” constantemente exposta ao risco, à desmedida, à *hybris* trágica. O 'Além-do-homem' percorre com entusiasmo uma trajetória paradoxal de repetidas perdas e recuperações de um equilíbrio orgânico sujeito ao perigo, ao erro, à experiência do desconhecido. Como compreende Raymond Williams (2002, p. 67), “o sentido da ação trágica, nesta versão, é uma morte e um renascimento cíclicos, ligados às estações e centrados numa morte sacrificial que, por meio de lamento e revelação, torna-se um renascimento”.

O entusiasmo com que o 'Além-do-homem' enfrenta as incessantes contingências que se interpõem em seu percurso “ascensional” é, com precisão, o que caracteriza a 'Vontade de Potência', por cujo intermédio Zarathustra propõe “que seja quebrado tudo o que possa ser quebrado por nossas verdades! Ainda restará muita coisa a se construir!” (NIETZSCHE, 1964, p. 108) Trata-se, aqui, de uma noção de vontade diametralmente oposta à vista em Schopenhauer, já que lança um olhar positivo sobre a faculdade desejante do *Übermensch*. Se a vontade de vida schopenhaueriana, por ser insaciável, condena o homem à intermitente angústia de existir, a Vontade de Potência proposta por Nietzsche celebra a inquietude de uma existência que aspira sempre mais, enfrentando cada novo obstáculo, cada nova ameaça de destruição, com a certeza de reconstituir-se, de re-estruturar-se para novos desafios. A dimensão propriamente trágica da Vontade de Potência está, portanto, na redenção do “transformar todo *Foi assim* num *Assim eu o quis!*” (NIETZSCHE, 2005, p. 172), contrariando a passividade de uma vontade que se deixa subjugar em favor de um tomar-para-si a suprema responsabilidade pelos próprios atos, caracterizando uma vontade livre, decidida. Como se vê, o conhecimento empírico da Vontade de Potência, da constante aspiração ao *Übermensch*, o exercício pleno da Grande Saúde, dá-se seguindo uma temporalidade cíclica, intermitente, à qual Nietzsche chamou de 'Eterno Retorno'. Do ponto de vista da ficção trágica, podemos interpretar o Eterno Retorno como o enfrentamento do ocaso, do descenso do herói trágico, absolutamente combalido, mas, ao mesmo tempo, hirto na consciência de sua mais legítima responsabilidade pela ação

aterradora que o derrotou.

“O eterno retorno significa justamente uma perspectiva de pensar e viver o tempo sem um final redentor, (...) viver de acordo com uma regra para a qual cada gesto, cada ato, cada comportamento tem que ser realizado de tal maneira que ele seja digno de retornar eternamente” (GIACÓIA, s./d.).

Embora o projeto trágico nietzschiano pareça contrapor seu ponto de partida (isto é, a oposição energética entre Apolo e Dioniso) a sua linha de chegada (qual seja, o Além-do-homem e seus conseqüentes desdobramentos conceituais), pode-se perceber um panorama filosófico coerente no que tange à convivência do discurso analítico de *O Nascimento da Tragédia* com a construção metafórica de *Assim Falou Zaratustra*. Na verdade, o que se percebe com o decorrer da escrita nietzschiana é uma gradativa convergência das instâncias apolínea e dionisíaca para o mesmo leque conceitual em que reside o ideário fisiológico de Zaratustra. Assim, a tragicidade, aos olhos de Nietzsche, sintetiza-se numa atitude afirmativa frente à existência, alheia ao sagrado e consciente da Grande Razão advinda do corpo. Nas palavras do próprio filósofo,

“a concepção do 'trágico', o conhecimento definitivo sobre o que é a psicologia da tragédia, eu o expressei no (...) dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a *isto* chamei dionisíaco, isto entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico. *Não* para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante uma veemente descarga – assim o entendeu mal Aristóteles –, mas para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir a ser – esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir*” (NIETZSCHE, 1995, p. 64).

O desprendimento de si exigido por Nietzsche para que o herói ascenda em direção a uma atitude verdadeiramente trágica pressupõe a negligência da esfera subjetiva,

isto é, o efetivo deslocamento da noção de sujeito. Enfrentar a contingência trágica sob a ação do entusiasmo dionisíaco conduz a figura heróica à desmedida condição do “estar fora de si” – embriagado, extasiado, logo, afastado de si mesmo. E, ao afastar-se de si, o herói desprende-se, a cada movimento cíclico, a cada ação trágica, da condição meramente humana, apontando para algo que se encontra “além-do-homem”. Contudo, não nos esqueçamos que o *Übermensch* tampouco significa um estágio alcançável, atingível, de ascensão ao conhecimento existencial, já que a superação do humano, segundo Nietzsche, se dá na constante oscilação entre perda e conquista, derrota e vitória, morte e renascimento. Ou seja, como já víamos desde as tensões entre o apolíneo e o dionisíaco, a tragicidade diz respeito a algo alheio à condição estática, apontando, pelo contrário, para a esfera do movimento constante. Assim, a figura do “homem superior” que, em *Zaratustra*, conhecemos no episódio da “Festividade do Asno” não caracteriza, por inteiro, a condição do *Übermensch*, sendo esta uma meta infinitamente perseguida, porém nunca alcançada por inteiro. Diferentes homens superiores detêm, cada qual, uma determinada qualidade do Além-do-homem, mas, igualmente, inúmeras qualidades a perseguir e a conquistar para si na eterna e trágica aspiração humana à potência.

O movimento afirmativo perante às inúmeras interpolações do sofrimento às quais a existência submete o homem em sua aspiração heróica, tal qual se vê em Nietzsche, pode servir como uma das chaves de compreensão da tragicidade constituída no teatro de Federico García Lorca. Como aprofundaremos a seguir, a questão heróica em Lorca está diretamente vinculada às personagens femininas que protagonizam seus dramas de inspiração trágica. Poderia soar estranho, então, relacionar a situação do *Übermensch* à atitude afirmativa da mulher andaluza tal qual apresenta o teatro lorquiano. Ora, se o Além-do-homem é não uma condição atingível mas, sim, um “estado de espírito”, uma atitude em face da existência, não há razão para situá-lo numa lógica sexista, restringindo-o à masculinidade. E como bem esclareceu o próprio Nietzsche (2001, p. 173), “pelo fato de alguém ser *um grande homem* não podemos concluir que seja um homem; talvez seja apenas um garoto, ou um camaleão de todas as idades, ou uma mulherzinha enfeitada”.

IV Trilogía dramática de la tierra española: o trágico no teatro de García Lorca

“A dessacralização ininterrupta do homem moderno alterou o conteúdo de sua vida espiritual, mas não suprimiu a matriz de sua imaginação: todo um resíduo mitológico sobrevive em zonas que não se deixaram controlar.”

Mircea Eliade

IV.1 A Trilogia dramática da terra espanhola

Ao nos aprofundarmos na questão do trágico – seja pelo viés teatral, seja pelo filosófico –, somos capazes de perceber inúmeras aproximações conceituais entre a tragicidade, contemporâneo panorama estético advindo da tragédia grega, e a moderna dramaturgia de Federico García Lorca. Embora tal conjunto de influências helênicas e aspectos filosóficos compareça, de modo disperso, na totalidade da escrita teatral lorquiana, é na incompleta *Trilogía dramática de la tierra española* que tais aspectos se agregam com maior propriedade. Em suas últimas entrevistas, García Lorca mostrava-se absolutamente convicto quanto ao seu projeto dramático de retomada da atmosfera trágica mediterrânea, adiantando ao público os títulos das três obras: *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La destrucción de Sodoma*. Em 1934, o poeta confirmou o que, no ano anterior, já havia declarado:

“Agora termino a trilogia que começou com *Bodas de sangre*, segue com *Yerma* e acabará com *La destrucción de Sodoma*... Sim, já sei que o título é grave e comprometedor, mas sigo minha rota. Audácia? Pode ser, porém para fazer o pastiche existem muitos outros. Eu sou um poeta e não hei de afastar-me da missão que empreendi” (GARCÍA LORCA, 1973, p. 10-11).

Infelizmente, o poeta não pôde levar a cabo o término de sua “missão”. Hoje, as

duas primeiras peças da trilogia, *Yerma* e *Bodas de sangre*, figuram entre as obras-primas de García Lorca, encontrando excelente recepção junto à crítica, ao público e ao mercado editorial. *La destrucción de Sodoma*, por sua vez, amarga a incompletude que a limita apenas às suas primeiras linhas, contidas na página única do manuscrito dividido com o público pelos herdeiros do poeta. Por se tratar de um diálogo coral, a cena inicial de *La destrucción*, apesar de curta, permite-nos uma considerável aproximação com os coros de *Bodas* e *Yerma*, revelando, em alguma medida, aspectos globais do projeto trágico lorquiano. E para adentrarmos com suficiente segurança o campo comparativo que abriga a natureza trágica das obras dramáticas em questão, cabe lembrarmos as já apresentadas sinopses que circunstanciam as tramas de *Bodas de sangre* e *Yerma*, peças teatrais que ocupam o foco de nossas preocupações.

Inspirado nas reportagens jornalísticas acerca de um assassinato cometido, às vésperas de um casamento, em região rural próxima à cidade andaluza de Níjar (GIBSON, 1989, p. 380) e munido de instrumentos dramaturgicos definidos, herdados das tragédias gregas, García Lorca aprofunda, em *Bodas de sangre*, aspectos fundamentais de seu teatro – amor, liberdade, maternidade –, ambos experienciados em suas dimensões de procrastinação, perda e frustração. A peça teatral dá conta, em sua trama, das bodas que uniriam duas típicas famílias andaluzas, cujo sustento provém de suas pequenas propriedades agrícolas e que procuram obter, com o casamento, a garantia de perpetuação (em termos naturais, morais e econômicos) de suas castas. "Sobre o fundo de uma terra castigada pelo sol, e nos limites do mundo campesino, dominado pelo valor das terras e do dinheiro e dividido por trágicas rivalidades, que se prolongam através do tempo, se desenvolve a obra" (GARCÍA LORCA, 2004, v. III, p. 11). Ainda em meio aos festejos do matrimônio, a Noiva consente ser raptada por Leonardo, primo com o qual, na adolescência, vivera interrompida paixão. A Mãe do Noivo – que, desde as primeiras linhas do texto, lamenta ao rememorar os falecidos homens de sua família, mortos, precisamente, pelos consangüíneos do agora raptor – convoca os presentes a, em nome da honra de sua família, sair à captura dos amantes em fuga. A implacável perseguição findar-se-á num duelo de punhais no qual Noivo e Leonardo morrerão, assassinando-se mutuamente.

Já na passagem de 1933 para 1934, pouco mais de um ano após a composição de *Bodas de sangre*, García Lorca completa a escrita de *Yerma*, criando a história de um casal que segue, segundo as tradições de sua comunidade, as prescrições cotidianas do casamento – o homem empenha-se no trabalho junto ao gado e no cuidado com a terra; a mulher cuida da casa e do bem-estar do marido. Yerma deseja, como única condição de felicidade, ter um filho, no entanto, o tempo passa, a gravidez não vem, e o desejo de outrora vai dando lugar à frustração. O casamento, que fora para Yerma promessa de fecundidade, desvirtua-se pouco a pouco em desesperança e sofrimento. Juan, o marido, vai-se deixando acometer pela cólera à medida que a insatisfação da mulher cresce parecendo pôr à prova a honra familiar. Finalmente, Juan dá voz a seu repúdio (ou, talvez, à sua impossibilidade) frente à questão filial, destruindo o pouco que, em Yerma, ainda restava de sua esperança de gestação.

Como já percebemos, o tema absoluto da obra é a esterilidade feminina, infortúnio que recai sobre a personagem-título como consequência da irrevogável falta por ela cometida ao abster-se do enfrentamento de instâncias opressoras a suas mais legítimas aspirações. "Sobre Yerma – este é o fato poético – caiu uma maldição fruto de seu *erro trágico* (noção substancial) ao casar-se com um homem que não queria, mas lhe foi imposto por seu pai" (GARCÍA LORCA, 2004, v. III, p. 13). Desde o início, imprime-se junto ao marido – Juan – um processo de culpabilidade pela condição infértil da mulher. Ainda que queira Juan desvencilhar-se da responsabilidade que lhe cobra Yerma, a contrastiva fecundidade ao redor (isto é, as vizinhas que engravidam, a própria fecundidade metaforizada na terra que dá água e frutos), bem como sua atitude economicista (preocupado exclusivamente com os afazeres junto à terra), conspira a favor do desfecho trágico, de maneira que a trama se encerra com o assassinato de Juan por Yerma, que o sufoca, publicamente, durante a tradicional romaria de Moclín, recriada poeticamente por García Lorca.

Quanto a *La destrucción de Sodoma*, eis o breve panorama que nos chegou da inacabada peça, revelando, na rubrica inicial, detalhes da espacialidade que, a exemplo das duas peças anteriores, se manteria, provavelmente, até o fim do primeiro ato, pelo menos.

Além disso, o diálogo recém-iniciado, estabelecido entre figuras anônimas caracterizadas por sua função coral (lembrando, mais uma vez, o procedimento estilístico do autor em *Bodas e Yerma*), deixa entrever um princípio de situação dramática.

“*Rua de Sodoma. Colunas e grandes toldos de púrpura. De um lado, uma fonte de mármore que é, ao mesmo tempo, bebedouro de animais.*

Mulher 1^a – Não voltaram?

Mulher 2^a – (*Que está no chão coberta com um véu cinza.*) Não.

Mulher 3^a – Passam quatro dias bêbados.

Mulher 4^a – Levaram todo o vinho dos tonéis.

Mulher 1^a – E cortaram para coroas todos os cachos da videira.

Mulher 2^a – Ai!

Mulher 1^a – Não está acostumada. Seus pais a trouxeram de uma aldeia distante com seu dote e a deixaram aqui sem saber o que faziam.

Mulher 3^a – E está apaixonada por seu marido.

Mulher 4^a – Quando lhe acabarem as lágrimas, deixará de chorar.”
(GARCÍA LORCA, 1987, p. 117)

Embora breve, o diálogo inicial às ruas de Sodoma é suficiente para identificar-se o parentesco estilístico e temático de *La destrucción* com as duas outras peças que integram a *Trilogía*. Assim, a ocorrência de um coro (isto é, o diálogo entre personagens anônimas, caracterizadas exclusivamente por seu gênero em comum) e a discussão em torno do dionisíaco tema da bebedeira pelo vinho apontam de imediato para as questões da tragédia e do trágico. Aliás, precisamente pela escolha do tema de *La destrucción de Sodoma*, que remonta aos arcaísmos bíblicos do *Antigo Testamento*, pode-se intuir o esforço lorquiano em transpôr o espectador moderno para a atmosfera da Antigüidade, já que, pela primeira vez na *Trilogía dramática*, o cenário não é andaluz. O simples fato de compôr as referidas obras dentro de um modelo trilógico comporta-se como nítida evidência de inspiração clássica por parte do autor espanhol, já que, em dado momento, era exigido dos poetas gregos inscreverem três tragédias de narrativas encadeadas se quisessem concorrer à premiação das Dionisíacas.

Em Lorca, porém, o sentido do termo 'trilogia' não remete por inteiro às sagas familiares acompanhadas linearmente pelas trilogias teatrais dos Trágicos gregos (das quais apenas a *Oréstia*, de Ésquilo, nos chegou suficientemente completa). O que o poeta andaluz parece compreender por trilogia diz respeito, com mais propriedade, à construção dramática de um certo leque temático, potencializado em três distintas, mas também complementares, manifestações teatrais.

Portanto, ao emparelharmos *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *La destrucción de Sodoma*, encontramos inúmeros aspectos comuns às três obras (aspectos suficientes para que se afastem possíveis suspeitas de que não integram uma mesma trilogia), mas, por outro lado, vemos traços bastante particulares em cada uma das peças teatrais em questão. E talvez seja esse o aspecto moderno, renovador, da forma trágica proposta por García Lorca, que realiza uma trilogia descontínua, isto é, fragmentada pela notória autonomia dramática de cada uma das três obras teatrais que a compõem. Analisemos, primeiramente, o traço comum fundamental entre *Bodas*, *Yerma* e *Sodoma*, que aponta para a rememoração do coro grego no ambiente de uma dramaturgia moderna.

IV.2 O coro trágico

Ao buscarmos caracterizar as possíveis manifestações do trágico no teatro de Federico García Lorca, a primeira evidência que nos salta aos olhos, quando nos atemos à leitura comparativa das três peças que compõem o projeto trágico lorquiano, é, sem dúvida, o recurso ao coro. Trata-se de uma evidência, antes de mais nada, formal, uma vez que, com clareza de propósitos, a presença do coro demonstra a filiação da trilogia dramática ao modelo poético característico da tragédia clássica, comunicando ao leitor-espectador, desde uma primeira leitura, a intenção de pensar modernamente a questão da tragédia. Inevitavelmente, discutir em tempos modernos o problema da tragédia não se resume em trazer à tona uma certa modalidade de escrita poética ou um determinado arcabouço temático; afinal de contas, a evidência cênico-literária traz consigo, obrigatoriamente, questionamentos estéticos, tensões conceituais que integram a legítima necessidade da obra

em impor sua vigência. Ao trazer à cena moderna um coro cuja ancestralidade remonta, no mínimo, ao século V a.C., o teatro de García Lorca levanta, de imediato, questões acerca da potencialidade trágica do mundo moderno. Isto é, García Lorca questiona junto ao espectador de seu tempo (e, por conseguinte, de nosso tempo, uma vez que sua obra freqüenta permanentemente a cena contemporânea) se é possível mantermos com o teatro uma relação que, de algum modo, se assemelhe ao que o espectador grego vivenciou diante da tragédia ática.

No que diz respeito à presença do coro na cena lorquiana, o curioso é perceber que, justo onde a expectativa é encontrar o elemento trágico em sua mais genuína herança, nos deparamos, muitas vezes, com um coro híbrido, no qual só é possível perceber algo de trágico se considerarmos suas intersecções com o cômico ou, até mesmo, com a sátira. Isso porque o coro lorquiano não se satisfaz, tal qual o ateniense, em alavancar, com seriedade, a discussão pública das questões que norteiam o destino da *pólis*, até porque na esfera da cidadania grega não há situação que não seja pública. Já no coro lorquiano, pelo contrário, trazer à roda questões privadas, como a intimidade matrimonial, maldizer a vida alheia, reclamar dos infortúnios familiares são aspectos dialógicos que conferem ao coro de García Lorca, em alguns casos, características verdadeiramente burlescas, satíricas. Em vez de lamentar a desdita da protagonista, compartilhando uma dor que, uma vez vivenciada pela figura do herói, se torna de ordem coletiva, o coro lorquiano, em especial no caso de *Yerma*, não hesita em rir ou escarnecer de um sofrimento que, portanto, lhe é exterior. Em *Yerma*, as Lavadeiras assim maldizem a protagonista:

“Lavadeira 5ª – A noite de ontem ela passou sentada no portão, apesar do frio.

Lavadeira 1ª – Mas por quê?

Lavadeira 4ª – Lhe dá trabalho ficar em casa.

Lavadeira 5ª – Essas machonas são assim. Enquanto podiam estar fazendo rendados ou compotas de maçã, preferem subir ao telhado e andar descalças pelos rios.

Lavadeira 1ª – Quem és tu pra dizer estas coisas? Ela não tem filho, mas não é por culpa sua.

Lavadeira 4ª – Tem filhos a que quer tê-los. É que as preguiçosas, as

folgadas, as adoçadas, não foram feitas para ter o ventre enrugado.
Lavadeira 3^a – E se enchem de pó de arroz e *rouge* e penduram ramos de adelfa em busca de outro que não seja seu marido.
Lavadeira 5^a – Não há outra verdade!” (GARCÍA LORCA, 1981, p. 65-66)

O tom de escárnio, de uma coloquialidade que beira o vulgar, aplica-se pleonasticamente ao que no Brasil chamamos de “lavar a roupa suja”. As “Lavadeiras” de García Lorca, nesse sentido, assemelham-se, em muito, com as “Tias” ou as “Vizinhas” de nosso conterrâneo Nelson Rodrigues, já que, na boca de tais personagens, vemos ridicularizadas – ou, mais que isso, deturpadas – as fraquezas que levam à perda o herói ou a heroína propriamente ditos. É claro que a escrita predominantemente metafórica de García Lorca está ainda longe de abusar da comicidade tão quanto explora Nelson Rodrigues quando leva ao limite do caricato a pintura de tais tipos. Porém, se nos mantivermos obstinados em localizar elementos trágicos no coro lorquiano, não será (ao menos exclusivamente) no conteúdo de suas falas que se encontrarão respostas satisfatórias à nossa indagação, uma vez que aquilo que se diz reveste-se, ainda que estranhamente, de feições rizíveis. Em vez de solidarizar-se às insatisfações da heroína, tal qual veríamos no coro trágico grego, o coro de *Yerma* encontra na protagonista do drama o alvo de sua impiedosa zombaria. Vemos representada, por meio do escárnio coral, a consciência moral da cidade. Dá-se, assim, um considerável deslocamento funcional do coro, o qual deixa de ser mero coadjuvante e passa a exercer, de certo modo, o papel de antagonista. E, na qualidade de antagonista, o coro torna-se absolutamente imprescindível à trama, re-encontrando, então, sua natureza trágica. Basta pensarmos o quanto os coros esquiliano, sofocliano e, por que não, euripidiano são indispensáveis à ação do herói trágico.

De fato, podemos verificar uma veia satírica, beirando o cômico, muito própria dos coros lorquianos, aspecto que parece perpassá-los não somente na 'Trilogia dramática da terra espanhola' mas que atravessa toda a sua escrita teatral no que se refere à utilização de tal recurso dramático. É o que vemos, por exemplo, nas “coloridas” vizinhas da farsa guinholesca *La zapatera prodigiosa*. Entretanto, há particularidades nos coros da trilogia

trágica de García Lorca a partir das quais eles, se não se libertam por inteiro do elemento cômico-satírico, utilizam a comicidade, ao menos, como ponto de referência (isto é, como espelhamento desvelador) para a construção do trágico. E onde se encontram, exatamente, tais particularidades? A resposta é precisa: na natureza social do labor empenhado pelas coadjuvantes que integram o coro.

Quando, em *Yerma*, as Lavadeiras desempenham o papel cômico-satírico de coro, a situação social implicada na tarefa que aquelas mulheres executam dá uma unidade tamanha ao conjunto de tais personagens que não podemos vislumbrá-las senão no âmbito da coletividade que as caracteriza. Trata-se de um grau estreito de compartilhamento funcional, marcado pela ordem sócio-econômica que trespassa, no tempo e no espaço, o trabalho desempenhado por aquela comunidade de fisionomias emparelhadas. E Lorca esclarece, desde a didascália que dispõe espacialmente o coro, a natureza pública daquela atividade, ocupando, em diferentes níveis, o espaço cênico: “Corrente onde lavam as mulheres do vilarejo. As lavadeiras estão situadas em vários planos” (GARCÍA LORCA, 1981, p. 63). A dimensão arcaica do rito comparece, então, na existência de um certo lugar e de um certo momento do dia em que todas as mulheres do vilarejo estão, juntas, lavando as roupas de suas famílias. Estamos diante de uma ação que uniformiza socialmente as atividades cotidianas das camponesas, organizando coletivamente as tarefas que integram o dia-a-dia de cada uma. Seja como possível retrato fiel de uma Andaluzia tradicional, seja como recurso estilístico artificialmente elaborado, o simples fato de ser o coro de *Yerma* composto de lavadeiras – ou de lenhadores, no caso de *Bodas de sangre* – não é tão simples assim, uma vez que, em tal situação, se encontra uma das chaves para compreender-se a tragicidade no teatro de Federico García Lorca – a atividade de lavar roupas ou a de cortar lenha, segundo o olhar lorquiano, implica a abdicação da problemática psicológica, individual, que caracteriza o drama moderno em favor da publicidade acoplada à função social – ou àquilo que Brecht chamou de *gestus* – que desempenham as mulheres do vilarejo, ao lidarem com a roupa suja, ou os homens do campo, ao derrubarem as árvores.

Trata-se, numa ótica brechtiana, de um “gesto” (lavar roupa ou cortar lenha) cuja conotação social lhe dá o *status* de “atitude”, pois diz respeito a um uso do corpo

característico de um universo sócio-cultural particular. Como assinala Patrice Pavis (2005, p. 187), “o *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo teatro): enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa praxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo”. Ou seja, o *gestus* lorquiano, compreendido na esfera do desempenho coral, é precisamente o que rememora a experiência mediterrânea de coletividade, tão própria à situação trágica. O trágico supera a dimensão do indivíduo psicologizado e aponta para a noção de humanidade, isto é, daquilo que há de universal, de essencial, na experiência humana como um todo.

Se o coro de *Yerma* mostra-se fundamental à trama por conta de seu papel antagonista (manifestando-se como consciência moral da cidade, aniquiladora do desejo de liberdade da protagonista), o coro de *Bodas de sangre* encontra seu lugar em cena ao ressaltar o princípio filosófico que norteia a ação trágica no referido texto.

“Lenhador 2º – Há que seguir a inclinação; fizeram bem em fugir.
Lenhador 1º – Estavam se enganando um ao outro e por fim o sangue pôde mais.
Lenhador 3º – O sangue!
Lenhador 1º – Há que seguir o caminho do sangue.
Lenhador 2º – Mas o sangue que vê a luz é bebido pela terra.
Lenhador 1º – E então? Mais vale ser morto dessangrado do que vivo com ele podre.” (GARCÍA LORCA, 1997, p. 142)

A questão do sangue é posta em cena, assim, como gênese fisiológica do irrefreável desejo que conduziu Noiva e Leonardo à apaixonada fuga, mas pode ser vista, igualmente, como o ímpeto persecutório do Noivo, que, com o derramamento de sangue, cobrou sua honra ferida. O coro de *Bodas*, no que diz respeito às suas relações com as personagens propriamente ditas (isto é, as protagonistas, as que executam a ação dramática em si), difere-se sobremaneira do sarcástico coro de *Yerma*, cabe lembrar, escrita posteriormente a *Bodas*. Neste primeiro coro, portanto, a postura dos Lenhadores está longe de lançar um juízo condenatório à ação dos heróis (tal qual farão as Lavadeiras de *Yerma*). Em *Yerma*, as Lavadeiras, representando a parte de um todo, encarnam a metonímia da

consciência moral (no caso, conservadora, patriarcal) do vilarejo, demarcando, portanto, um ponto-de-vista ajuizador. Já os Lenhadores de *Bodas de sangre* parecem, de certo modo, ocupar um lugar exterior à cidade, não cabendo a eles julgar, mas, sim, ponderar sobre o que se lhes apresenta como fato. Afinal de contas, a perseguição que o Noivo empreende atrás dos amantes em fuga dá-se numa floresta que, pouco a pouco, converte-se num espaço fantástico – palco, inclusive, para a aparição de personagens alegóricas, especialmente no que se refere à questão da morte. E é a partir de um espaço híbrido, ao mesmo tempo árido e inacessível, natural e fantasioso, que os Lenhadores comparecerão como testemunhas quase místicas dos crimes que freqüentam a cena de *Bodas de sangre*. Dentro de tal contexto, o coro parece dar conta, acima de tudo, de um certo diagnóstico da motivação trágica que impeliu à desdita os três membros do triângulo amoroso: os homens estão mortos e a mulher abandonada à solidão e à responsabilidade ética pela morte dos dois.

Embora o sangue seja compreendido como a mais corpórea e humana das evidências, ressaltando a perspectiva nietzschiana da imanência trágica (isto é, da ausência de uma esfera espiritual que conduza a ação do herói), pelo que nos apresenta o coro de *Bodas*, há uma certa “exterioridade” da metáfora sangüínea no que tange à atitude trágica das personagens, já que “por fim o sangue pôde mais”. Ou seja, segundo os Lenhadores, a resistência de Leonardo e Noiva em ceder, por motivos familiares, à incontável paixão que os impelia um ao outro foi finalmente vencida pelo sangue que em suas veias já dava sinais de apodrecer. A metáfora do apodrecimento do sangue será, com o mesmo sentido, alavancada em *Yerma*, já que, com o passar do tempo, o útero de Yerma, que não engravida, vai-se deixando apodrecer pelo sangue convertido em veneno. A resistência ao mais genuíno dos desejos – compreendido, em Lorca, como irrefreável pulsão, como legítima aspiração humana à liberdade – é, com precisão, o que conduz o herói trágico lorquiano ao erro.

A negligência do sentimento, assim, parece adquirir feições cancerígenas, impelindo o herói a, mesmo tardiamente, seguir seu ímpeto libertário, o que dá ao erro lorquiano seu caráter inevitável, típico da ação trágica. Afinal, não fosse o herói em busca do que deseja, mergulharia na profunda infelicidade de uma incompletude existencial. Por

outro lado, deixando-se conduzir pelo desejo, o herói de García Lorca não é capaz de superar inteiramente os obstáculos externos à sua pulsão, caindo na esfera do crime e/ou da morte. Trata-se, portanto, de personagens que se deparam com uma encruzilhada sensivelmente análoga, em termos de inevitabilidade, à de Rei Édipo: “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”!

Quanto ao coro de *La destrucción de Sodoma*, é importante, primeiramente, deixar claro tratar tal panorama de uma suposição, uma vez que não temos (1) a palavra “coro” aplicada ao diálogo em questão, já anteriormente transcrito, e (2) uma substantiva continuação do texto que permita avaliar a efetiva função dramática exercida pelas mulheres ali dialogantes no que se refere à ação trágica decorrida. *Bodas* e *Yerma* nos fornecem indícios dialógicos suficientes para que percebamos – sobretudo se levamos em conta também as demais peças terminadas de Lorca – o conjunto de mecanismos dramáticos que atravessam a esfera do coro lorquiano. Assim, o coro não aparece como artifício dramaturgicamente ilustrativo de uma estética trágica, ou seja, não se restringe a informar a inspiração grega da peça teatral em que aparece; mais que isso, ele desempenha um certo papel na trama, personalizado (isto é, tornado personagem) na configuração coral. Jan Kott (2003) difere, com grande competência, as noções dramáticas de 'personagem' e 'papel', sendo a primeira algo fixo, que diz respeito à existência de um “ente” ficcional (uma *persona*) dotado de características e ações próprias, e a segunda algo dinâmico, mutável, que aponta para a função dramática que a personagem de fato exerce na trama. Portanto, ao posicionar-se como antagonista (no caso de *Yerma*), ou como voz lírica que decanta a natureza metafórica da obra (no caso de *Bodas de sangre*), a “personagem-coro” do teatro de García Lorca define sua potencialidade como papel propriamente dito. Nesse sentido, a crença de que o único diálogo existente de *La destrucción* seja uma passagem coral parece pouco consistente. Ainda assim, não há por que nos arrependermos de tal suposição se considerarmos a coerência vocabular de García Lorca, que, no geral dos casos em que um grupo de personagens desempenha função de coro, utilizou, para batizar tais caracteres, a repetição de uma nomenclatura genérica, variando-a apenas em ordem numérica – isto é, “Mulher 1^a”, “Vizinha 2^a” e por aí vai –, eis a razão pela qual se pode indicar o diálogo de

La destrucción de Sodoma como uma construção coral.

Embora não se possa prever, no que tange à *performance* dramática, o verdadeiro papel desempenhado pelo coro na inexistente trama de *La destrucción* (papel que definiria sua relação com as personagens principais), pode-se notar, todavia, a contingência trágica que perpassa sua aparição. As Mulheres referem-se, portanto, aos homens que já “passam quatro dias bêbados”, tendo levado “todo o vinho dos tonéis”. A dimensão da bebedeira, da embriaguez, do excesso de vinho, seria, no caso, mais que suficiente para identificarmos a perspectiva dionisíaca da desmedida trágica, festiva. Entretanto, o diálogo vai além, informando que os ausentes “cortaram para coroas todos os cachos da videira”. Assim, a existência de um adorno ritual corrobora a suposição de uma assumida ordem dionisíaca, marcada por elementos cerimoniais típicos do culto a Baco – o vinho, a uva, a guirlanda, ambos utilizados como partes da experiência festiva da embriaguez. Torna-se interessante, agora, perceber as particularidades da problemática religiosa no contexto da *Trilogía dramática de la tierra española* (mesmo se restritas às duas peças teatrais completas), uma vez que a esfera do sagrado parece apontar para questões bastante ambivalentes quando lidamos com a modernidade a que se filia o teatro de García Lorca.

IV.3 Religiosidade e tragicidade

Sabemos que a teoria teatral é praticamente unânime ao apresentar o cristianismo como um dos principais entraves à vigência da tragédia no contexto pós-século V a.C. O que se defende é que o Ocidente perdeu, desde o ocaso da tragédia ática, a dimensão coletiva fortemente imbricada nas relações sociais da Atenas clássica. Assim, a vida cotidiana, em suas diversas esferas, perdeu a marcante dimensão do sagrado arraigada à condição pública do homem grego. Exemplo bastante ilustrativo da indiscutível penetração da esfera religiosa nas demais atividades sociais pode ser vista na consideração que os líderes políticos concedem ao oráculo – compreendido como porta-voz dos deuses – na tomada de decisões em que os mais relevantes interesses da cidade estão postos em jogo.

É o que vemos em tragédias como *Ifigênia em Áulis*, quando Agamémnon oferece a própria filha em sacrifício para que os ventos que conduzem seus guerreiros a Tróia voltem a soprar. A pequenez do homem frente aos desígnios da cosmogonia grega fica evidente, ainda, nos clássicos de Sófocles *Édipo-Rei* e *Antígona*: nestas duas obras, a tirania do líder político (Édipo, no caso da primeira, e Creonte, no da segunda) é incisivamente vingada pelos céus, ratificando a primazia dos deuses face à desconfiança demonstrada pelo político com relação às predições oraculares. Embora não se possa tomar a escrita ficcional (aqui, as tragédias) como relato direto das relações sociais historicamente concebidas, já sabemos que a tragédia grega funcionava como *fórum* de discussão das grandes questões que preocupavam o povo helênico de então, o que nos faz perceber que religião e política eram, àquela época, esferas públicas indissociáveis.

É evidente que, no âmbito do cristianismo, tal dimensão se perdeu quase por completo, pois, com o passar dos séculos, o ininterrupto processo de dessacralização da vida pública foi separando, em considerável medida, as esferas política e religiosa, ainda que as relações entre as duas jamais tenham deixado de existir inteiramente. Entretanto, há algo que permanece daquela dimensão religiosa, no sentido de que o homem não abandonou por inteiro a experiência do sagrado, mas recontextualizou-a no âmbito da fé em Cristo. Embora as religiões cristãs sejam consideradas monoteístas, o que demarcaria uma estrutura simbólica radicalmente outra frente à cosmogonia grega, pode-se ver, no Catolicismo, todo um conjunto arquetípico de divindades, herdado de antigas matrizes sagradas, configurado no culto aos diferentes Santos. Não à toa, a presença do sagrado no teatro de García Lorca privilegiará a fé católica, sendo a mesma representada em suas mais genuínas feições. Por um lado, trata-se de um caminho natural, uma vez que o autor – em *Yerma* e *Bodas de sangre*, sobretudo – situa com precisão suas tramas no espaço, recorrendo a um certo imaginário da Espanha interiorana. Pode-se ver o Catolicismo, na Andaluzia de García Lorca, em parte, como recorte documental da realidade hispânica, sendo o país, até hoje, um dos mais tradicionais redutos da fé católica. Por outro lado, a cena lorquiana não trata de um Catolicismo institucional – isto é, da representação de códigos culturais específicos de uma determinada religião –, mas dá conta da

metaforização, da materialização simbólica de elementos católicos que demonstram, na prática religiosa, a vivência espiritual de um povo. Assim, a relação que as personagens de García Lorca, especialmente nas peças aqui privilegiadas, estabelecem com a prática da fé, ultrapassa a dimensão da doutrina cristã e aponta para o sentimento de religiosidade quase que inato ao ser humano.

Trata-se, portanto, de um Catolicismo popular, bastante próximo ao que também vivenciamos no interior do Brasil, em especial no Nordeste, onde as diretrizes religiosas ditadas pelo Vaticano são absorvidas e mescladas a inúmeras outras referências culturais, fundindo, de forma sincrética, o sagrado e o profano, o católico e o pagão. Mas que sentido faz perceber o sincretismo religioso para a compreensão do trágico no teatro de Federico García Lorca? Ora, a manifestação popular do Catolicismo, representada com destaque em *Yerma*, caminha em direção contrária à afirmação da subjetividade alavancada pelo drama europeu, recuperando, em alguma medida, a dimensão arcaica do rito, na qual se encontra uma das matrizes do trágico. Se o drama moderno aposta todas as suas fichas na investigação da subjetividade, pensada à luz da interioridade psíquica, a tragicidade proposta pelo teatro lorquiano aponta para a percepção de qualidades outras da natureza humana, trazendo à tona o que ainda nos resta de espírito coletivo e que diz respeito às heranças culturais advindas de nossos mais longínquos antepassados, mesmo que tais heranças tenham, aparentemente, se perdido nas profundezas de nosso esquecimento.

IV.4 O problema do sagrado

Pode-se verificar, na abordagem que Lorca realiza do Catolicismo em sua trilogia trágica, a presença de ambigüidades que, ao retomar a problemática relação entre o humano e o sagrado, caracterizam aspectos modernos da tragicidade. De um lado, temos a religiosidade, no âmbito popular, apresentada em suas manifestações mais genuínas – desinstitucionalizadas, portanto –, representando, assim, não os preceitos de uma crença em específico mas o legítimo sentimento de religiosidade de um povo. De outro, a relação dos heróis e das heroínas lorquianos com a fé aponta, trama a trama, para traumáticos

desfechos, uma vez que justo onde a protagonista espera encontrar consolo, alento ao seu sofrimento individual – respondendo, então, à sua questão existencial –, é onde ela se depara com o vazio, descobrindo-se, repentinamente, na mais profunda das solidões.

No “quadro último” de *Yerma*, acompanhamos a já desesperançada protagonista – que desde o abrir do pano vem lamentado não engravidar – comparecendo a uma peregrinação que, como último recurso à fertilidade, será decisiva para o desfecho trágico do poema. A rubrica inicial do quadro, que descreve o ambiente, sugerindo a atmosfera da cena, consta do seguinte: “Arredores de uma capela em plena montanha. Em primeiro plano, umas rodas de carroça e umas mantas formando uma tenda rústica, onde está Yerma. Entram as Mulheres com oferendas à capela. Vêm descalças” (GARCÍA LORCA, 2004, v. III, p. 136). Antes mesmo que se inicie o diálogo, já notamos uma atmosfera espiritual densa, um forte sentimento de religiosidade, mostrando não só a presença sagrada da singela igreja, mas evidenciando que se trata de uma ocasião solene, já que a capela vai sendo especialmente oferendada pelas mulheres que ali chegam.

Embora a celebração se dê diante de uma igreja, a solenidade é composta de elementos bastante arquetípicos, que ultrapassam os limites do cristianismo e dão conta, na verdade, de aspectos comuns a diversas matrizes religiosas. Por exemplo, a festa dá-se com a peregrinação ao cume da montanha, já que não se trata de uma igreja situada no *pueblo*, mas que rememora, provavelmente, algum evento milagroso ligado à história religiosa daquele espaço, daquela montanha. E sabemos que a peregrinação é não só ato católico, mas hábito cultural de religiões outras, como é o caso do Islamismo, cuja peregrinação à cidade de Meca, na Arábia Saudita, talvez seja a mais forte demonstração de fé nos dias atuais. Além disso, a idéia de sacralidade ligada ao cume da montanha – espaço por excelência próximo de Deus, daquilo que é elevado, transcendente –, embora esteja ligada à mitologia judaico-cristã em figuras como Abraão e Moisés, faz parte igualmente do imaginário de religiões orientais, como o Budismo (que costuma instaurar seus mosteiros em locais montanhosos, isolados do frenesi urbano), e de mitos africanos, tais quais os da cultura Iorubá (como vemos, por exemplo, nos orixás Xangô e Oxossi, simbolizados, respectivamente, pela montanha e pela caverna). Há, ainda, dois aspectos de intenso

arcaísmo na cena, quais sejam, (1) o ato sagrado da oferenda e (2) o “estar descalço”, que demarcam a postura inteiramente extra-cotidiana dos fiéis implicados na cerimônia, a qual lhes demanda, em suas ações, uma atitude solene, espiritual.

Portanto, estamos diante de uma visão à roda do antropológico no que se refere à celebração religiosa, vista, em *Yerma*, com profunda reverência. Mas Lorca vai além, acrescentando à cerimônia aspectos pagãos cujos conteúdos passam, inclusive, por elementos eróticos. Não à toa as oferendas são desempenhadas por mulheres, pois, pelo que se verá com o desenrolar da cena, a festa demarca a celebração da fertilidade em suas mais distintas acepções, seja ligada à fertilidade uterina (daí a presença de *Yerma*, que traz consigo o intermitente apelo pela gestação), seja ligada à fartura na colheita, ou seja, à fertilidade da terra. A fertilidade apresenta-se, assim, como questão ligada à concepção, à procriação, ao dar frutos, tanto pelo viés corpóreo-feminino como pelo viés natural-telúrico. Com o evoluir do ritual, Lorca acrescenta à cena a seguinte rubrica:

“Há na cena como um crescente de vozes, com ruídos de chocalhos e coleiras de sininhos. Em um plano superior aparecem as sete *Muchachas*, que agitam as fitas até a esquerda. Cresce o ruído e entram máscaras populares, uma como macho e a outra como fêmea. Possuem grandes expressões. O Macho empunha um corno de touro na mão. Não são grotescas de nenhum modo, senão de grande beleza e com um sentido de pura terra. A Fêmea agita um colar de grandes guizos” (GARCÍA LORCA, 2004, v. III, p. 139).

Sabe-se que todo o quadro final de *Yerma* é declaradamente inspirado na tradicional romaria de Moclín, a qual, à semelhança das mais autênticas expressões dramáticas de tradição oral, caracteriza-se pela intersecção de elementos religiosos com práticas pagãs. Com a entrada do par mascarado – cuja sedutora dança sugere a mais instintiva união entre macho e fêmea –, as crianças presentes gritam, em meio à gente que se alvoroça ao redor do folguedo, “O demônio e sua mulher! O demônio e sua mulher!” (GARCÍA LORCA, 2004, v. III, p. 139). Embora o poeta sugira, com a rubrica que nos orienta a imaginação, o aspecto não-grotesco dos tipos que evoluem, há que se considerar a

aparência demoníaca das máscaras em questão, elevando a superlativo grau o caráter profano da dramatização.

Parece, portanto, que o Catolicismo praticado em Lorca subverte as limitações morais impostas pela doutrina (as quais Nietzsche tanto condenou, no sentido de ferirem sua proposta trágica de estetização da vida), angariando, sem censuras, arcaísmos das mais variadas procedências culturais. Com isso, a religiosidade lorquiana resgata aspectos rituais que destituem os ideais de transcendência em geral relacionados às religiões modernas e recupera o caráter de imanência, de experiência plena, ligado à arcaica dimensão do rito. O religioso, na romaria lorquiana, rememora aspectos típicos da carnavalização dionisíaca, na qual se pode identificar uma das configurações do trágico, ou seja, daquilo a que Nietzsche se referiu como “psicologia da tragédia”, como arcabouço psíquico da tragédia. Segundo Marlene Fortuna (2005, p. 83),

“as inversões carnavalizantes de Dioniso são permeadas de todas as características típicas da carnavalização: o grosseiro, o cômico, os valores contrários, o riso, a sátira; só que esse mundo de cabeça para baixo não é, absolutamente, gratuito em Dioniso, tem um sentido religioso profundo, ou seja, através de tantas perversões deve-se ler, como metáfora, o triunfante esforço da humanidade para divinizar-se, para romper a barreira que a separa do divino e para levitar, transmigrar, liberar sua alma dos limites terrestres”.

Modernamente, pode-se pensar na inversão entre sagrado e terreno promovida por Dioniso não somente pelo viés da sacralização do humano, do corpóreo, mas, também, pela laicização, pela profanação do que até aqui era considerado santo. É preciso ratificar que, conforme assinala a ainda há pouco citada rubrica lorquiana, as máscaras arquetípicas inseridas na cena de *Yerma* trazem, em seu carnavalesco bailado, “um sentido de pura terra”. Ou seja, não é para os céus que a religiosidade do teatro de García Lorca parece apontar, mas para uma espiritualidade fisicalizada no culto à terra, para uma tragicidade experienciada na dimensão do corpo, tal como propôs Nietzsche no que tange ao desprendimento de si propiciado pela embriaguez dionisíaca.

E se ainda resta alguma dúvida quanto à substância imanência da ritualidade evocada em Lorca, a questão cumpre-se ao avaliarmos o preponderante grau de frustração sofrido pelas protagonistas de *Yerma* e *Bodas de sangre* quando ambas, em vão, tentam apontar para o sagrado suas expectativas de êxito. Em *Yerma*, sequer podemos considerar o apelo da protagonista à celebração da fertilidade como uma esperança de solucionar no espaço do sagrado o que ainda lhe resta em termos de desejo materno. É verdade que Yerma participa da festa, no entanto, ao que parece, a celebração, para ela, representa nada além de compromisso social – ou seja, uma festividade pertinente ao calendário do vilarejo, sendo indispensável, no âmbito da coletividade ali empenhada, a presença massífica dos concidadãos. É tempo de agradecer, a céus e terra, a fartura de mais um ciclo fértil, celebrando a generosidade da lavoura e do pasto, que providencia aos homens o alimento que os sustém. Juan, portanto, embora abatido em face do crescente desespero sofrido pela mulher, encontra, ainda, real motivo para celebrar a ocasião, já que sua ânsia frente à vida satisfaz-se na esfera da providência econômica. Há um significativo diálogo entre Juan e Yerma, no “quadro segundo” do “segundo ato”, em que se deixam transparecer os pontos-de-vista de cada personagem sobre seus ideais de satisfação pessoal:

“Juan – Falas de uma maneira que não te entendo. Não te privo de nada. Mando os vizinhos às vilas pelas coisas que gostas. Eu tenho meus defeitos, mas quero ter paz e sossego contigo. Quero dormir fora e pensar que estás dormindo também.

Yerma – Mas eu não durmo, eu não posso dormir.

Juan – E te falta algo? Dize-me. (*Pausa.*) Responde!

Yerma – (*Com intenção e olhando firmemente o Marido.*) Sim, me falta. (*Pausa.*)

Juan – Sempre a mesma coisa. Já faz mais de cinco anos. Estou quase esquecendo.

Yerma – Mas eu não sou tu. Os homens têm outra vida: os gados, as árvores, as conversas; e nós, mulheres, não temos mais que a cria e o cuidado da cria.” (GARCÍA LORCA, 2004, v. III, p. 123)

Para Juan, dando-lhe a terra o direito ao labor, provendo ao homem seu sustento, o rito de celebração da fertilidade encontra clara significação como agradecimento

pelas provisões até hoje concedidas e, igualmente, como renovação da esperança de um futuro farto – logo, em paz. Já para Yerma, a festa representa, na verdade, uma trágica ironia, levando ao extremo da violência sua desesperança: celebra-se, precisamente, aquilo que ela mais deseja, mas que não possui, nem sequer pode possuir: a experiência maior da fertilidade feminina, um filho gestado em seu próprio ventre. Assim, a celebração da fertilidade empenhada no quadro final do poema trágico deflagra, pelo contrário, a esterilidade imposta à heroína. Ao deparar-se com o sagrado em sua mais transparente manifestação – ou seja, na experiência religiosa ela mesma – Yerma encontra o desalento, a negação, a solidão. Corrobora-se, assim, o vazio, a inexistência do sagrado, ou, pelo menos, a inoperância do divino, do sobrenatural, frente aos anseios humanos. O homem moderno parece encontrar na solidão extrema de sua interioridade subjetiva, de seu inacessível universo individual, sua mais autêntica tragicidade. Se assim é, não há força cósmica que nos ampare e que nos cure de nossa pequenez frente à absoluta falta de respostas com que nos deparamos em nossa intermitente angústia.

Em *Bodas de sangre*, é na experiência da Noiva – protagonista do trágico triângulo amoroso ali empenhado – que se encontra a perceptível destituição do sagrado alavancada por García Lorca na *Trilogía dramática*. Não se pode esquecer que as bodas, o casamento, representam um dos sacramentos basilares da religião católica: ao unirem-se perante Deus, compactuando à luz do religioso, marido e esposa possibilitam a sagrada perpetuação da raça humana. Na tradição cristã, o matrimônio rememora, no cotidiano do fiel, a magnitude espiritual da Sagrada Família (ou seja, da tríade Maria, José e Jesus Menino), bem como o mito de Noé, que, como sabemos, acolheu em sua grande Arca casais das mais variadas espécies animais, a fim de que elas repovoassem a Terra passados os imensos transtornos do Dilúvio; simboliza-se, igualmente, a união entre Adão e Eva, manifestação primeira da vida humana. Sob tal perspectiva, o casamento é compreendido não como um impulso amoroso (aliás, em termos históricos, é muito recente a associação imediata entre a amor e matrimônio) mas como cumprimento sacramental.

E é pela recusa daquilo que não seja o legítimo desejo humano de amar, de dar voz ao que do coração brota como uma chama, que o rito matrimonial, em Lorca, conduz à

perda, à inevitável desdita, à tragédia. O casamento, pensado no âmbito da oficialidade católica (que é, também, o âmbito da legitimação social, do dever moral), em vez de conduzir à felicidade, à completude, parece deflagrar, para as personagens de Lorca, o vazio, impelindo-as, pela negação, à certeza daquilo que de fato desejam, que de fato sempre desejaram. Assim se deu com Yerma, ao reconhecer em Juan a esterilidade a ela imposta; e assim se dá, em *Bodas*, com a Noiva, que, ainda em meio aos festejos nupciais, se deixa arrebatada pela paixão de Leonardo – primo e, agora, raptor. Com o triste desfecho da trágica querela (ou seja, com o assassinato mútuo de Leonardo e do Noivo) percebe-se que o que, na tradição cristã, deveria cumprir o sacramento de celebração da vida se converte, na verdade, em rito fúnebre, em inesperado enfrentamento da morte. E aqui temos a morte alçada à condição de rito sacrificial, uma vez que se dá em paralelo à celebração sacramental.

Sendo a morte decorrente da passiva aceitação que a heroína demonstra frente às convenções sociais a ela impostas (dentre as quais se destaca o casamento), García Lorca acentua a perspectiva trágica do erro, da *hamartía*, à luz (ou à sombra!) da modernidade. O erro é absolutamente inevitável, já alertara Aristóteles, entretanto não é mais a possessão por um *daímon* que irá conduzir à desdita o herói e a heroína lorquianos, mas a reticência de ambos em romper de imediato com a moral vigente, ou seja, em romper com a perspectiva patriarcal, com as prerrogativas cristãs, com o conservadorismo da família rural. Afinal de contas, quando a Noiva decide enfim entregar-se à paixão desde longa data cultivada por Leonardo já é tarde demais para que se tenha um final feliz. Retomando a já citada observação de Ian Gibson (1989, p. 359), “para Lorca, procrastinação no amor é sempre um crime contra a natureza, como o é a ocultação do verdadeiro sentimento, e inevitavelmente traz a morte em sua esteira”.

O “verdadeiro sentimento”, portanto, dá conta dos mais recônditos e autênticos anseios humanos, alcançando, até mesmo, a dimensão do instinto. No extremo oposto, estão as convenções morais culturalmente instituídas e que funcionam, por sua vez, como limites, como barreiras intransponíveis à liberdade afetiva da personagem lorquiana. Se na experiência grega verificamos a luta do herói trágico com o desconhecimento dos desígnios

espirituais que governam seu futuro, na experiência trágica lorquiana encontramos a personagem moderna enfrentando a contingência social opressora, capaz de aniquilar aquele que ousa infringir os padrões comportamentais coletivamente estabelecidos. De certa forma, trata-se de algo tão exterior e superior à figura individual da personagem que, em termos de conflito dramático, pode ser comparado à problemática trágica dos gregos. Escapando, até mesmo, aos domínios estéticos, pode-se ver, na cena trágica lorquiana, toda uma gama de reflexões acerca dos padrões morais vigentes em seu tempo. Ao que parece, estamos diante de um teatro que questiona as leis – não só jurídicas, mas, igualmente, religiosas, morais, culturais – de seu tempo, tal qual o teatro clássico ateniense procedia.

No entanto, se na Grécia antiga o palco era espaço, não só de reflexão, mas, também, de reformulação do direito, da política, da fé, o teatro moderno já não goza de tal prestígio, limitando-se a propôr ao futuro pouco mais que novos paradigmas estéticos. Ainda assim, a inspiração que a antiga cena grega representou para o desenvolvimento histórico da arte no Ocidente parece ter conferido ao palco, quase naturalmente, essa espécie de atributo reflexivo, de modo que a idéia do teatro como reflexão política, social, cultural, foi comparecendo com maior ou menor ênfase no decorrer da história. No Brasil do século XX, por exemplo, grupos teatrais como o Arena (em São Paulo) e o Opinião (no Rio de Janeiro) eternizaram seus espetáculos como ações artísticas contestadoras do autoritarismo político que oprimiu o país durante o regime militar – se não destituíram o poder ditatorial oficialmente estabelecido, vale considerar que o incomodaram, gerando no ambiente cultural de então a certeza de que a arte é um espaço por excelência inclinado à reflexão e à propagação de novas idéias.

É interessante observar que mesmo os aspectos aparentemente políticos da escrita dramática lorquiana, como a caracterização de um *gestus* e a discussão dos temas morais ligados às convenções sociais retrógradas, se comportam, na verdade, como inspirações trágicas. Afinal, a perspectiva política lorquiana não chega ao patamar parabólico proposto por Bertold Brecht em peças teatrais como *Mãe Coragem e Arturo Ui*, nas quais o espectador pode reconhecer, de imediato, referências à realidade histórica de sua época. Já em Lorca, o sentido político remonta, em alguma medida, à situação filosófica

da *pólis*, à dimensão coletiva que a problemática humana em face da existência detém por si-mesma.

IV. 5 Personagem e ação trágicas: a heroína lorquiana

A idéia de uma “atitude trágica”, no que diz respeito às intrínsecas relações entre personagem e ação no teatro de García Lorca, aponta não somente para a constituição de uma estética trágica inspirada na perspectiva clássica, mas diz respeito a conjecturas filosóficas próprias, isto é, a uma certa visão de mundo empregada à representação cênica. Não à toa, ao buscarmos compreender a natureza trágica da trama lorquiana, deparamo-nos com a necessidade de investigar mais a fundo a natureza poética que rege a *performance* das figuras femininas que protagonizam *Bodas de sangre* e *Yerma*. Afinal, Mãe e Noiva (no caso da primeira peça da trilogia), além da própria *Yerma* (no caso da segunda obra), empenham-se como personagens cujas ações detêm a essência libertária que norteia o pensamento trágico lorquiano. A figura trágica feminina, pois, configura-se em incisiva oposição à masculinidade hegemônica, representada pela moral conservadora de uma Andaluzia patriarcal, tal qual a dramatizada em García Lorca.

Noivo e Leonardo, no caso de *Bodas de sangre*, ao lado de Juan, no caso de *Yerma*, constituem um interessante grupo de personagens masculinas, absolutamente fundamentais para a compreensão das referidas obras, mas, ao mesmo tempo, deslocados da situação de protagonistas absolutos, uma vez que, embora estejam diretamente implicados na ação dramática, se comportam mais como adjuvantes, como elementos enzimáticos da ação que move a trama, do que como efetivos detentores da problemática trágica ali colocada. Noivo e Leonardo, então, têm por papel definir as diretrizes do desejo que move a ação da Noiva, indiferente ao primeiro e apaixonada pelo segundo. Também em *Bodas*, a Mãe vê no Noivo, que é seu filho, o derradeiro fruto de sua condição materna; já em Leonardo, ela reconhece a ameaça da violência letal, posto que da casa dele partiram, outrora, os golpes mortais que lhe tiraram o marido e um dos filhos. Aliás, a Mãe refere-se aos “Félix”, patronímico da família de Leonardo, como uma gente “manejadora de faca e

(...) de sorriso falso” (YRAGO, 1976, p. 106). Na segunda peça (qual seja, *Yerma*), vê-se em Juan a figura que ratifica, verso a verso, a condição infértil da protagonista, desencadeando, assim, o desespero que conduz Yerma à desmedida do crime.

E embora uma primeira leitura de *Bodas de sangre* possa identificar as personagens do triângulo amoroso, sobretudo a Noiva, como protagonistas, quando se procura enxergar mais profundamente o espectro trágico da peça, é justo na personagem da Mãe (do Noivo) que recaem, com maior intensidade, as conseqüências da tragédia. Em sua família, a morte dos homens comparece como sina já expressa na perda do marido e de um primeiro filho, assassinados justamente por familiares de Leonardo, o raptor da Noiva. Testemunhando a morte dos seus, a mãe é, assim, a sobrevivente a quem se imputa a perda trágica.

Há uma perspectiva de nítida inspiração grega que faz com que a iniciativa da Mãe, em dado momento, ponha em questão a responsabilidade da protagonista trágica diante das ações que sofre e executa. Lorca revisita, então, a problemática grega do herói trágico diante das implicações jurídicas de suas ações. Desde o princípio da peça, é no texto da Mãe que o destino comparece como motor dos acontecimentos vindouros. É ela quem detém a premonição dos acontecimentos, não por talento oracular, por iluminação divina, mas porque corre em seu sangue o sofrimento legado das perdas até aí sofridas por sua família. À Mãe cabe, em tal contexto, uma espécie de prólogo, atualizando o espectador com relação aos fatos que precedem a ação desde o ponto em que, na peça, se iniciam. Ao rememorar as fatalidades ocorridas num passado obscuro (isto é, fora da cena), ela diagnostica, inevitavelmente, a sina de sua estirpe e, por conseqüência, prediz a tragédia futura.

“Mãe – A navalha, a navalha... Maldita sejam todas e o malandro que as inventou.

Noivo – Vamos a outro assunto.

Mãe – E as escopetas e as pistolas e a menor faca, e até as enxadadas e os separadores de grãos.

Noivo – Bom.

Mãe – Tudo o que pode cortar o corpo de um homem. Um homem bonito, com sua flor na boca, que sai aos vinhedos ou vai a seus

olivais próprios, porque são dele, herdados...

Noivo (*baixando a cabeça*) – Cale a senhora.

Mãe – ... e esse homem não volta. Ou se volta é para pôr uma palma em cima ou um prato de sal grosso para que não inche. Não sei como te atreves a levar uma navalha em teu corpo, nem como eu deixo a serpente dentro da arca.

Noivo – Já está bem?

Mãe – Cem anos que eu vivesse, não falaria de outra coisa. Primeiro teu pai; que me cheirava a cravo e o desfrutei três anos apenas. Depois teu irmão. E é justo que uma coisa pequena como uma pistola ou uma navalha possa acabar com um homem, que é um touro? Não calaria nunca. Passam os meses e o desespero me pica nos olhos e até nas pontas dos meus cabelos.” (GARCÍA LORCA, 1997, p. 94)

A re-elaboração da predição oracular, tão cara ao drama grego, aparece, aqui, como típica evidência trágica do teatro lorquiano. Porém, a prefiguração já não se dá pela aparição do sobrenatural, pela esfera do sagrado, mas, pura e simplesmente, pela intuição humana. A própria intuição materna pode ser pensada, na cena em questão, não apenas no sentido de uma sensibilidade aguçada, mas sob o prisma do conhecimento de causa, adquirido a partir da outrora vivenciada experiência da perda. Os editores Allen Josephs e Juan Caballero comentam que “toda menção a serpente ou cobra na Andaluzia é de mal agouro”. Além disso, “a morte violenta de seu marido e do irmão do Noivo, nos comentários amargos da Mãe, antecipam a morte do Noivo e criam na obra um clima de violência palpável e inevitável” (GARCÍA LORCA, 1997, p. 94).

Mas, como já nos antecipa o título da peça, os festejos do casamento é que ocupam lugar central na trama de *Bodas de sangre*, reforçando o impacto dramático da descoberta da fuga. Ocorre que, diante de tal clímax, será exatamente a Mãe quem convocará os presentes à caçada dos amantes em fuga. Tomando para si a responsabilidade pela defesa da honra de seu filho, traído e abandonado, ela contesta o Pai (da Noiva):

“Dois bandos. Aqui há dois bandos. (...) Minha família e a tua. Saiam todos daqui. Limpem o pó dos sapatos. Vamos ajudar meu filho. (...) Porque há gente; que são seus primos do mar e todos os que chegam da terra adentro. Fora daqui! Por todos os caminhos. É

chegada, outra vez, a hora do sangue” (GARCÍA LORCA, 1997, p. 140).

Como já se sabe, a perseguição findar-se-á com a morte tanto do Noivo quanto de Leonardo, o amante. Ao prematuro fim de festa, a Mãe anuncia a chegada, outra vez, da “hora do sangue”. Ou seja, a “hora do sangue”, em que se consuma a morte, manifesta-se como evento prenunciado de um ciclo mórbido: embora pareça desabar como uma surpresa funesta, não se apresenta com inteira novidade, mas como fatalidade por cujo retorno se esperava, mais dia, menos dia. Quando, cônica do fado carregado pelos seus, a Mãe empresta sua voz à convocatória do resgate da Noiva raptada, nota-se uma rememoração lorquiana da questão grega em torno da dupla motivação do herói trágico, dividido entre a própria decisão e a potência espiritual a ele exterior. A problemática consiste na obediência da personagem à esfera que a ela se sobrepõe como necessidade anterior – no caso da Mãe, em *Bodas de sangre*, a sina de morte dos seus homens, assassinados, em consecutivas gerações, por uma família rival. No caso grego, tal subjugo, que diz respeito à noção de *daimon*, é imediatamente convertido em apropriação, por parte do herói, da potência religiosa que o quer conduzir. Isto é, o herói toma como parte da predisposição de seu *ethos* o impulso em direção àquilo que é constrangido a fazer. Mesmo diante da clareza de que o incidente em meio às bodas anuncia o instante de urgência do fado, de que “é chegada a hora do sangue”, a Mãe não recua, mas torna-se, ela mesma, a porta-voz de sua sina.

Para Nietzsche (2001, p. 63-64), a concepção dionisíaca do trágico expressa-se num dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos, alegrando-se da própria força nos sacrifícios dos seus mais elevados tipos. A atitude positiva diante das recorrentes interpolações da dor, o *pathos* afirmativo frente à fatalidade que insiste em se impôr, caracteriza, assim, uma concepção de tragicidade que, notoriamente, provocou ecos no teatro de García Lorca.

Em *Bodas de sangre*, Lorca, caracterizando pela superabundância as personagens femininas, concretiza o impulso trágico tal qual compreendido por Nietzsche, a partir das idéias de um enfrentamento positivo da dor legada pela fatalidade e de uma

afirmação do próprio desejo (da celebração da dimensão fisiológica da vontade). Ao fim da peça, a Noiva profere, junto à Mãe, seu desabafo. Para a Noiva, a Mãe é aquela que, ao mesmo tempo que representa uma irreconciliável inimiga, é a única capaz de compreender, em algum grau de equivalência, a real dimensão da perda ocorrida. Ansiosa por compartilhar – e, logo, por afirmar – sua dor, a Noiva diz:

“Porque eu fui com o outro, eu fui! (...) Também tu terias ido. Eu era uma mulher queimada, repleta de chagas por dentro e por fora, e teu filho era um pouquinho de água da qual eu esperava filhos, terra, saúde; mas o outro era um rio escuro, cheio de ramas, que me cercava com o rumor de seus juncos e com seu cantar entre dentes. E eu corria com teu filho que era como um pinguinho de água fria e o outro me mandava pássaros que me impediam de andar e deixavam escarchas sobre minhas feridas de pobre mulher murcha, de menina acariciada pelo fogo. Eu não queria, ouve bem, eu não queria. Teu filho era meu fim e eu não o enganei, mas o braço do outro me arrastou como um golpe de mar, como a cabeçada de uma mula, e me teria arrastado sempre, sempre, ainda que tivesse ficado velha e todos os filhos do teu filho me tivessem agarrado pelos cabelos” (GARCÍA LORCA, 1997, p. 162-163).

A inconseqüente fuga da Noiva configura, em *Bodas*, a afirmação de um *pathos* dionisíaco intimamente relacionado à afirmação de um ‘Eu’ que, por meio do enfrentamento do que é estabelecido como norma, marca sua diferença com relação à moral vigente. O conflito, aqui, pode ser “sinteticamente caracterizado como a oposição entre a sociedade e o indivíduo, aquela regendo-se por normas, e este pela inclinação. Sobre o choque destas duas forças antagônicas, pesa (...) o destino” (GONZÁLEZ, 1972, p. 94). O ato de libertação da jovem inflamada vai de encontro, assim, às prescrições de preservação da honra familiar, instituídas, àquela e por aquela comunidade, como lei incontestada. A dimensão propriamente trágica da ação, no caso, comparece pela instância do inevitável, demarcada por uma Vontade de Potência que a conduz – ou melhor, a arrasta – em direção à paixão que lhe afirma a vida. O braço do outro a arrastou como um golpe de mar, e a teria arrastado sempre. A jovem deixa-se lançar, assim, ao desbordamento próprio da Grande

Saúde, celebrada por Nietzsche como prerrogativa de vitalidade: entregando-se ao raptor, a Noiva expõe-se, sem temor, ao risco da perda irreparável. A já discutida dimensão nietzschiana da Grande Saúde empenha-se não como auto-conservação orgânica, como manutenção do equilíbrio de um organismo livre de doenças, mas diz respeito a uma concepção paradoxal de constante recuperação e perda de uma saúde que, exposta ao risco, experimenta a *hybris* trágica.

Com relação ao enfrentamento positivo da dor, que caracteriza a contingência trágica, exemplo extremamente ilustrativo da presença de uma verve nietzschiana em Lorca encontra-se na *performance* da Mãe, a partir das consecutivas mortes. Após a perda da última cria viva, a Mãe de *Bodas de sangre* recusa, sem hesitar, o fraterno convite de uma vizinha que quer hospedá-la, por uns tempos, em sua casa. A Mãe diz: “Aqui quero estar. E tranqüila. Agora todos estão mortos. À meia-noite dormirei sem que me aterrem as escopetas e a faca. Outras mães se debruçarão às janelas, açoitadas pela chuva, para ver o rosto de seus filhos. Eu não” (GARCÍA LORCA, 1997, p. 161).

É a partir de tal discussão que se mostra interessante a maneira com que as manifestações do feminino, do ponto de vista trágico, se configuram em *Bodas de sangre* e em *Yerma*. A questão da maternidade frustrada empenha-se, aqui, como orientação fundamental para pensar-se a possibilidade de uma herança grega em Lorca. Não há como negar que quando Yerma diz “Eu mesma matei meu filho!” ecoam em sua voz as palavras mediterrâneas de Medéia, antecessora euripidiana. Tomada pelo autor como nome próprio, a palavra *yerma* é, em espanhol, a aplicação feminina do adjetivo *yermo*: local deserto, inabitado. Yerma é, então, a mulher que, por não gerar um filho, corporifica em seu ventre a paisagem de um deserto. Por conseguinte, o que pode dar à trajetória de Yerma uma amplitude trágica parece encontrar-se, justo, na positividade empreendida pela heroína diante de sua própria dor, configurando uma *performance* de enfrentamento da impossibilidade de gestação que lhe é imposta.

Ou seja, a frustração materna – seja na esterilidade de Yerma, seja nos múltiplos lutos da Mãe – apresenta-se como atitude afirmativa de um caráter, como marca de autenticidade capaz de aproximar as heroínas de *Yerma* e *Bodas de sangre* das

expectativas nietzschianas de um espírito “para-além-do-humano”. Retoma-se, por conseguinte, a noção substancial de responsabilidade, advinda dos gregos, de tal maneira que aquelas às quais o destino impôs privações (a impossibilidade da gravidez, no caso de Yerma, e a perda da vida filial, no da Mãe) tomam para si a responsabilidade pelo próprio infortúnio, registrando, em ações e discursos afirmativos, a legitimidade de suas consciências. Exemplo disto é o monólogo final de Yerma, proferido imediatamente após o sufocamento de Juan pela própria mulher, que se dirige aos cidadãos presentes na romaria, os quais, estupefatos, testemunham o assassinio.

“Murcha, murcha, porém segura. Agora, sim, tenho certeza. E sozinha. (*Levanta-se. Começa a chegar gente.*) Vou descansar sem ter de despertar sobressaltada para ver se o sangue me anuncia outro sangue novo. Com o corpo seco para sempre. Que quereis saber? Não vos aproximeis porque matei meu filho. Eu mesma matei meu filho!” (GARCÍA LORCA, 2004, v. III, p. 146)

Se, desde a Grécia clássica, a tragicidade deixa clara sua incompatibilidade com a situação individual, com a subjetividade, é interessante perceber que a exposição de Nietzsche acerca do 'Além-do-homem' diz respeito a algo que ultrapassa a condição subjetiva. Não se trata, portanto, da afirmação de um 'Eu' restrito à leitura que Freud realizará da filosofia nietzschiana em paralelo às suas pesquisas empíricas, ou seja, na esfera da clínica psicanalítica. Em Nietzsche e em Lorca, deparamo-nos com um 'Eu' extra-subjetivo, que ultrapassa a condição individual em favor de uma esfera antropológica outra, na qual se manifestam resíduos mitológicos incontroláveis. O fisiológico, então, desponta como atravessamento filosófico de um corpo tanto biológico como cultural. É precisamente o que se dá com a arquetípica rememoração filicida empreendida por Yerma, que interpreta o assassinato do marido como a proposital aniquilação do desejo materno, metaforizada na “morte” do filho inexistente.

Não obstante, quando se compreende a atitude afirmativa da mulher perseguida pela dor cobrada pelos desígnios do destino – este não mais imposto por uma instância

superior, por um *daímon*, mas exigido pelo conservadorismo de uma tradição cristã e patriarcal – que se verifica a relevância das metáforas relativas aos aspectos orgânicos do sofrimento, das imagens de padecimento do corpo, como desdobramentos de um pensamento trágico em Lorca. A imagem da desertificação uterina de Yerma ou a das feridas que, em *Bodas de sangre*, queimavam a pele da Noiva, impelindo-a à incontrolável esfera do desejo evidenciam a corporeidade arraigada à concepção trágica de García Lorca, muito similar à proposta em Nietzsche, que aponta para uma experiência corpórea constantemente exposta ao limite de romper com os próprios limites.

Nesse contexto, Lorca concede às mulheres de *Bodas de sangre* e, também, à personagem-título de *Yerma* as veias em que correm as heranças muçulmana e gitana caras à história do povo andaluz. Trata-se de uma força feminina que, plena de fertilidade, sobrevive às intempéries do deserto e que concretiza, em consonância com a aridez circundante, a capacidade de renovação cíclica, sazonal, da própria faculdade de a tudo suportar. Afinal de contas, segundo as três metamorfoses de Zaratustra, “muitos fardos pesados há para o espírito, o espírito forte, o espírito de suportação (...); cargas pesadas, as mais pesadas, pede a sua força”. No mais ermo dos desertos, o espírito que a tudo suporta quer conquistar a sua liberdade e ser senhor em seu próprio deserto. “É preciso dizer um sagrado ‘sim’: o espírito, agora, quer a sua vontade, aquele que está perdido para o mundo conquista o seu mundo” (NIETZSCHE, 1989, p. 43-45).

Considerações finais

“Quando este pranto cessar, tudo que em mim houver de feminino terá acabado.”

William Shakespeare (Laertes, em *Hamlet*)

Raymond Williams (2002) atribui à tragicidade própria da visão de mundo moderna a possibilidade de pensar-se o trágico em tempos atuais, isto é, no que diz respeito ao moderno e ao contemporâneo. Se buscamos compreender a situação trágica como parte do teatro de Federico García Lorca, é interessante levar em conta o contexto histórico em que se deu a criação artística do dramaturgo espanhol, cuja produção ganha força a partir da década de 1920. Lorca é um poeta do “Entreguerras” (isto é, do período que vai do fim da Primeira ao início da Segunda Grande Guerra) e, embora seu teatro não se caracterize por uma militância política explícita, é possível percebermos em sua dramaturgia (tal qual se vê na produção dos mais significativos artistas europeus de então) claros indícios da incerteza emocional que perpassa a Europa em uma época abalada pela situação da guerra.

Segundo Eliane Robert Moraes (2002), o forte sentimento de instabilidade que povoa o Mundo, sobretudo o Continente europeu, ao longo da primeira metade do século XX testemunha a verdadeira crise de valores que atinge o humanismo entre a década de 1870 (quando aparece Nietzsche) e a Segunda Guerra Mundial. Segundo a autora, “a arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambigüidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período” (MORAES, 2002, p. 57). Em linhas gerais, depois de um primeiro momento de entusiasmo diante da guerra (na esperança de que, dos destroços, emergisse o absolutamente novo), as imagens de destruição que restaram de uma Europa dilacerada pela violência sem freios ultrapassaram os limites de quaisquer expectativas de modernidade calcadas na promessa de um futuro positivo.

Uma primeira leitura do *Teatro Completo* de Federico García Lorca, tal qual a apresentada no Capítulo I desta dissertação, apresentou um conjunto definido de “intuições trágicas” que, comparecendo em incontáveis oportunidades, freqüentam a obra do autor granadino. Trata-se de um singular leque de características dramatúrgicas, distribuídas no decorrer de todo o teatro lorquiano; tal distribuição, embora regida por absoluta coerência estilística e temática, realiza-se de maneira mais ou menos dispersa por entre as várias peças teatrais que integram a obra dramática de García Lorca. A suposição desde o início proposta apontou, assim, para a concentração dos referidos elementos trágicos em algumas das mais emblemáticas obras da fase final do autor (década de 1930) – quais sejam, *Bodas de sangre* e *Yerma*. As duas peças teatrais em questão encontram continuidade temática na infelizmente inacabada *La destrucción de Sodoma*, com a qual o autor espanhol desejava completar sua *Trilogia dramática de la tierra española*. Felizmente, porém, este estudo pôde agregar o breve fragmento existente da peça que finalizaria o conjunto trágico almejado por Lorca, sendo possível, em alguma medida, compreender aspectos relevantes da situação trágica proposta pelo poeta em seus últimos textos teatrais.

Para de fato perceber a construção de uma tragicidade peculiar à escrita teatral da trilogia em questão foi preciso, antes de tudo, separar conceitualmente as idéias de 'tragédia' e 'trágico', noções que, embora oriundas da arte antiga, atravessam a moderna estética teatral. Sendo assim, Lorca não realizou “tragédias” (uma vez que o termo tragédia se refere, com mais propriedade, ao teatro grego do século V a.C.), mas dramas modernos nos quais o “trágico” comparece e/ou constitui-se como questão de natureza filosófica. Segundo Roberto Machado (2006, p. 9), “o mais importante para a delimitação do nascimento do trágico é levar em conta que essa primeira reflexão sobre a modernidade se entrelaça (...) com uma nova maneira de pensar o teatro ou, mais especificamente, a tragédia”. A “primeira reflexão”, a que se refere o autor, aponta para a “constituição histórica do pensamento sobre o trágico desde seu surgimento, com a modernidade, até Nietzsche, filósofo que talvez represente o ápice dessa trajetória e, ao mesmo tempo, a crítica mais radical do projeto moderno” (MACHADO, 2006, p. 7). E justamente com Nietzsche foi possível compreender a inegável reverberação que as modernas estéticas do

trágico provocaram sobre as “tragédias” lorquianas.

A dimensão simbólica de representações míticas encontradas no teatro trágico de García Lorca configura-se, assim, como recurso a imagens arcaicas capaz de vinculá-lo, metaforicamente, à esfera do ritual, da memória arquetípica, das mais longínquas e imanentes experiências humanas com o sagrado. É o que se percebe na interpenetração entre matrimônio e morte alavancada, com ares cerimoniais, em *Bodas de sangre*. Também em *Yerma*, sobretudo na romaria representada já no último ato, é possível verificar uma singular imagética arcaica, diretamente ligada aos ritos de fertilidade e às celebrações dionisíacas, que remontam à genese do teatro e da tragédia. E é, com precisão, pela metáfora dionisíaca (explicitada na embriaguez das figuras masculinas as quais, esvaziando as reservas de vinho da cidade, se encontram bêbadas já por quatro dias) que em *La destrucción de Sodoma* o trágico é pensado segundo a perspectiva mítica do rito.

A dimensão do rito, trazida à cena como questão trágica na *Trilogía dramática*, aponta, portanto, para viéses conflagradores de uma estética trágica na obra de Federico García Lorca. Uma vez que a morte é tratada, em *Bodas*, como cerimônia sacramental (posto que se emparelha ao próprio matrimônio que intitula a obra), a representação da morte comporta-se, esteticamente, à semelhança do sacrifício trágico, que consiste numa morte inevitável e inadiável, a partir da qual se desvelam sentidos profundos da essência humana. Pode-se perceber análogo conteúdo sacrificial também no assassinato de Juan por Yerma, ocorrido na segunda peça da *Trilogía*. O criminoso ato da protagonista, que sufoca publicamente o marido, desloca em definitivo o papel por ela desempenhado diante do infortúnio que a acomete, qual seja, a impossibilidade da gravidez. Quando inúmeros aspectos da trama apontam para Juan o problema da esterilidade (culminando em seu declarado desejo de não ser pai), Yerma traz para si a responsabilidade pelo fado a ela imputado. Agora, se não pode ser mãe, é porque fez de si o algoz de sua própria possibilidade maternal.

A dimensão dionisíaca do trágico, presente nos esforços rituais representados na *Trilogía dramática*, conduz, ainda, aos elementos trágicos mais marcantes da escrita teatral lorquiana, que englobam as configurações do corpo e do feminino como implicações

trágicas da ação e da personagem lorquianas. A mulher é compreendida em *Bodas de sangre* e também em *Yerma* segundo uma perspectiva moderna que põe em discussão a supremacia do masculino (como a tradicionalmente configurada na esfera patriarcal) e o privilégio da razão (que, em detrimento da afetividade, diz respeito à orientação do pensamento ocidental hegemônico).

Os múltiplos desdobramentos do trágico propostos por Nietzsche (desde a dicotomia entre a ilusão apolínea e a embriaguez dionisíaca, chegando às noções de 'Além-do-homem', 'Grande Saúde', 'Vontade de Potência' e 'Eterno Retorno'), aqui estudados, principalmente, no Capítulo III, sintetizam-se na constituição de uma postura trágico-afirmativa em face da existência, celebrando a vitalidade ainda que diante das mais incisivas interpolações da dor, dos mais insuportáveis fardos, dos mais dolorosos sofrimentos. E daí despontam três personagens fundamentais para a constituição de uma visão trágica na trilogia lorquiana. Em *Bodas de sangre*, a Noiva, proclamando a inevitabilidade, oriunda de irrefreável paixão, que a conduziu à fuga (implicando a morte do Noivo e de Leonardo, o amante), deixa clara a dimensão da responsabilidade, da afirmação de um *pathos* dionisíaco, de um 'Eu' extra-subjetivo, que caracteriza o espectro trágico da ação por ela alavancada. Na mesma peça, a Mãe afirma a honra e a dignidade que a fazem suportar, dia a dia, a morte do marido e dos dois filhos, assassinados, em diferentes circunstâncias, pela família Félix. Por último, a figura de Yerma, protagonista do drama homônimo, afirma sua condição trágica com a “eternamente retornante” insistência na busca de um sentido, cobrado no decorrer de toda a trama, que lhe explique sua infertilidade. Com Noiva, Mãe e Yerma, García Lorca compõe um coro de mulheres que, mesmo diante do risco de aniquilamento, de perda total, permanecem imbuídas da faculdade de a tudo suportar, celebrando a vida ao superarem, hirtas, o peso da morte.

Mas a situação do feminino, em Lorca, está inteiramente imbricada com a questão do corpo, tratado, na ação dramática, em sua dimensão fisiológica plena. Tanto em Nietzsche como em Lorca, concepções filosóficas até então tratadas como metafísicas, transcendentais, sagradas, convertem-se em corpóreas, imanentes, profanas. Não há, assim, uma separação entre razão, emotividade e corporeidade no que se refere ao percurso trágico

delineado, na ação, pelas heroínas lorquianas, cujas experiências de sofrimento são tomadas à dimensão do corpo. O corpo trágico lorquiano, portanto, metaforiza a finitude da carne humana, sujeita ao apodrecimento, ao envenenamento, à infecção, mesmo que tais sintomas – que dão ao corpo a efetiva dimensão de natureza – insurjam como manifestações da frustração amorosa, dos obstáculos morais à liberdade plena, da aniquilação do verdadeiro sentimento, afetos tradicionalmente restritos às dimensões do intelecto e da emoção (como se tais dimensões pudessem existir separadas do campo fisiológico). Em “A Canção da Noite”, Zaratustra declama:

“Tenho sede, uma sede que não é a vossa! É de noite. Ai! Por que me é preciso ser luz e solidão e sede de trevas? É noite. Eis que aqui meu desejo brota como um manancial: meu desejo quer elevar a voz. É noite. A voz das fontes faz-se mais elevada. Também minha alma é uma fonte.” (NIETZSCHE, 1964, p. 99)

Não nos surpreenderia, em nada, que a canção nietzschiana acima transcrita integrasse um dos solilóquios poéticos de *Yerma* ou de *Bodas de sangre*, tamanha a equivalência imagético-metafórica entre os dois autores, cujas obras parecem definitivamente marcadas pela convergência entre o poético e o estético, entre o teatral e o filosófico. Lorca leu Nietzsche, segundo comprovam referências explícitas ao filósofo feitas pelo poeta em algumas de suas declarações públicas, como a que se deu na ocasião em que García Lorca inaugurou uma biblioteca em seu vilarejo natal, Fuentevaqueros, nos arredores de Granada. Entretanto, a confirmação da efetiva leitura pouco importa quando tal campo de relações se evidencia num peculiar parentesco estilístico e temático. Tal qual Zaratustra, Yerma também eleva a própria voz, entoando um cântico, uma poesia, cuja marca trágica se encontra na ambigüidade de um desejo irrefreável: ao mesmo tempo que tal fluxo desejante é permanente fonte de vida, há que se suportar a dor de um corpo exposto ao sofrimento incessante, à desmedida de um limite fisiológico constantemente posto à prova. A tradução, desta vez, é de Cecília Meireles.

“Ai, que prado de mágoa!
Ai, que porta fechada à formosura!
Desejo a dor de ter um filho, e os ares
me estendem dalias de dormente lua.
Estes dois mananciais que em mim palpitam,
com leite morno, são, pela espessura
da minha carne, pulsos de cavalo,
os ramos sacudindo à minha angústia.
Ai, peitos cegos sob o meu vestido!
Ai, pombas vãs, sem olhos nem brancura!
Ai, que aflição de sangue prisioneiro
me está cravando de vespas a nuca!” (GARCÍA LORCA, s./d., p. 37)

Moderno por excelência, o teatro de Federico García Lorca encontra sua singularidade na costura de referências estéticas múltiplas, como a tradição dramaturgicada européia, a filosofia de inclinação estética, as heranças culturais hispânicas, além de suas mais subjetivas inquietações, que emergem, em sua escrita, como preocupações, acima de tudo, humanas. E é sob tal perspectiva que García Lorca concebe uma idéia de tragicidade que lhe é própria, situada tanto na transitoriedade da perspectiva histórica (a Espanha à beira da Guerra Civil) como na permanência de indagações quase inerentes à condição humana. A tragicidade lorquiana – impossível de ser apreendida numa delimitação conceitual precisa mas plenamente perceptível na multiplicidade de idéias e afetos constituída em seu teatro – aponta, então, para aquilo que atravessa e antecede Édipo, Medéia, Hamlet, Fausto ou Yerma, corporificando a perspectiva trágica que torna possível, para nós, homens e mulheres que somos, compreender o mundo, suportar as desventuras da existência e, sobretudo, amar a vida. Amar a arte e a vida, sempre!

Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Coleção Os Pensadores: Aristóteles II).
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A kátharsis trágica: uma entrega consciente ao desconhecido. In: DUARTE, Rodrigo *et alii*. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002, pp. 28-41.
- BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964.
- BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: _____. **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980 (Caderno de textos 1).
- BRUM, José Thomaz. *O Pessimismo e suas Vontades: Shopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **La vida es sueño**. Edición, introducción y notas de José M. Ruano de La Haza. Madrid: Castalia, 2000.
- CANDEIAS, Maria Lúcia. **Duas tábuas e uma paixão – o teatro que eu vi (1997-2002)**. Organização José Simões de Almeida Jr. São Paulo: Imprensa Oficial / Cultura: Fundação Padre Anchieta, 2006 (Coleção Aplauso).
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- EISENBERG, Daniel. Reaction to the publication of the *Sonetos del amor oscuro*. In: DYNES, Wayne & DONALDSON, Stephen. **Homosexual Studies on Literary Themes**. New York: Garland, 1992, pp. 261-271.
- EURÍPIDES. **Medéia, Hipólito, As Troianas**. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 (Coleção Tragédia Grega Volume III).
- EURÍPIDES. **Medeia**. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**, 4 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- FERREIRA, Luísa de Nazaré. A Fúria de Medeia. **Humanitas**, n. 49, 61-84, 1997.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Kátharsis* e arte no pensamento de Nietzsche. In: DUARTE, Rodrigo *et alii*. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002, pp. 234-243.
- FORTUNA, Marlene. **Dioniso e a comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GALEANO, Eduardo. **Mulheres**. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra / Letras Hispánicas, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Teatro Completo**. Edición y prólogo de Miguel García-Posada, 4 vols. Barcelona: Contemporánea, 2004.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Teatro Inconcluso: fragmentos y proyectos inacabados**. Estudio y notas de Marie Laffanque. Granada: Universidad de Granada, 1987.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Lola la Comedianta**. Edición crítica y estudio preliminar de Piero Menarini. Madrid: Alianza, 1981.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Yerma**. Barcelona: Socitra, 1973.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Yerma**. Edición, introducción y notas de Mario Hernández. Madrid: Alianza, 1981.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Yerma**. Tradução Cecília Meireles. Reprografia pertencente à Biblioteca da FUNARTE (Rio de Janeiro), sob o código PT02430, s./d.
- GIACÓIA, Oswaldo. O Impacto de Nietzsche no Século XX. In: BALANÇO DO SÉCULO XX, PARADIGMAS DO SÉCULO XXI – FUNDADORES DO PENSAMENTO, TV Cultura / CPFL, s./d. 1 DVD.
- GIBSON, Ian. **Federico García Lorca: uma biografia**. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das Cores**. Tradução Marco Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- GONZÁLEZ, Mário Miguel. **El conflicto dramático en *Bodas de sangre* de Federico García Lorca**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 1972. Tese de Doutorado em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana.
- GUINSBURG, J. **Da Cena em Cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HELIODORA, Bárbara. Obra complexa em versão sem emoções. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 abr. 2004. Segundo Caderno, p. 2.
- HESÍODO. **Teogonia: A Origem dos Deuses**. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HORÁCIO. Arte Poética: Epistula ad Pisones. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, pp. 53-68.
- JUNG, C. G. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Tradução León Bonaventure *et alii*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MAGALDI, Sábado. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1989.
- MALHADAS, Daise. **Tragédia Grega: O Mito em Cena**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Así Hablaba Zaratustra**. Madrid: EDAF, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo: Como Alguém se Torna o que é**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira *et alii*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEREIRA, Daniel Martins Alves. **Medéia nas Malhas do Tempo: o diálogo intertextual entre Antunes Filho e Eurípides**. Londrina: Eduel, 2006.
- PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- PLATÃO. Trecho do Livro III de A República. Tradução Carlos Alberto Nunes. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O Belo Autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: UFMG, 1997, pp. 9-24.
- PUENTE, Fernando Rey. A katharsis em Platão e Aristóteles. In: DUARTE, Rodrigo *et alii*. **Katharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002, pp. 10-27.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SCOTT, Gregory. The Poetics of Performance: the necessity of spectacle, music and dance in Aristotelian Tragedy. In: _____. **Performance and authenticity in the arts**. Cambridge: Cambridge University, 1999, pp. 15-48.

- STEINER, George. **A Morte da Tragédia**. Tradução Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico**. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- THOMPSON, Frank Charles. **Bíblia de Referência**. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução Betina Bishof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- YRAGO, José Landeira. **García Lorca de A a Z**. Tradução Stella Leonardos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.