

Associação Nacional de História – ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Federico García Lorca: teatro na Espanha republicana

Luciana Ferrari Montemezzo*

Introdução

Em 18 de agosto de 1936 foi assassinado o poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936), vítima do regime de exceção que começava a se impor na Espanha e que, em outubro de 1936 (poucos meses depois do assassinato) levou o general Francisco Franco ao poder.

Desde alguns anos antes, alertada pelo crescimento ameaçador das forças de esquerda na Europa, sobretudo depois do sucesso da Revolução Russa (1917), a direita espanhola vinha tentando sufocar a frágil coalizão de esquerda que teimava em organizar-se no país. De um lado, as forças mais tradicionais (latifundiários, Igreja e exército), buscavam manter a ordem vigente, calcada no analfabetismo da grande maioria do povo e na instrução elitizante de uma minoria, fundamentalmente acolhida por instituições católicas. De acordo com BROUÉ (1992: 19-21)

Na essência, a Espanha do início do século XX permanece um país agrícola, onde a esmagadora maioria, 70% da população ativa, se dedica à agricultura com meios técnicos rudimentares (...) Não é menos verdadeiro que a terra da Espanha pertence a um punhado de oligarcas e que o camponês espanhol profundamente miserável tem fome de terra. (...) A Igreja da Espanha oferece uma imagem conforme à desse mundo rural medieval. (...) com seus 11.000 domínios, a Igreja espanhola não está longe de ser o maior latifundiário do país, ela domina, além disso, quase totalmente o ensino, com escolas confessionais onde foram educados mais de 5 milhões de adultos (...) O exército não é menos característico. (...) refúgio da jovem geração das classes dominantes decadentes que esperam tudo do Estado, mesmo crendo-se depositárias de uma missão nacional, o Exército é uma força social que busca o apoio de uma classe dominante ferida de morte (...)

De outro lado, um grande número de intelectuais e profissionais liberais que se irmanavam aos clamores das classes menos privilegiadas – em que se destacavam os operários e dos mineiros, com seus sindicatos – lutando por consolidar uma Espanha mais igualitária e menos desumana. O comando do ditador Primo de Rivera (1923-1931) não era

* Doutoranda em Teoria e História Literária/UNICAMP, professora assistente/ UFSM.

suficiente para conter o grande número de opositores, dispostos a alterar a situação econômica e social excludente em que o país se encontrava. De acordo com MOA (2001: 18)

La suave dictadura de Primo de Rivera prosiguió la revitalización en lo intelectual y económico, pasando por primera vez España a acercarse de la Europa rica, pero fracasó políticamente, de modo que su final, a los siete años escasos, dio paso a un novo período de agitaciones y al advenimiento de la II República, en abril de 1931.

Quando os republicanos tomaram o poder, tinham, além de propostas políticas e econômicas, um claro projeto intelectual. A companhia de teatro universitário *La Barraca* ‘proyecto netamente republicano’ (GIBSON: 1997: 17), era um dos braços do regime que tencionava pôr a arte a serviço da justiça social.

1. LA BARRACA: o teatro em praça pública

Sob a direção de García Lorca, o projeto *La Barraca* recebia uma subvenção estatal para levar o teatro aos lugares mais afastados, especialmente àqueles onde não havia salas ou auditórios próprios para a representação cênica. A boléia do caminhão transformava-se, então, em um palco perfeito. Todos os simpatizantes da causa tinham lugar no projeto. “Não raro, estudantes que não logravam aprovação como atores descobriam que podiam ser muito úteis ao teatro de outros modos – como eletricitas, carpinteiros, maquiladores ou motoristas” (GIBSON: 1989: 367).

A proposta do grupo era retomar os clássicos espanhóis do *Século de Ouro* e encená-los em praça pública, de graça, o que garantiu ao grupo, simultaneamente, a consagração popular e a antipatia das alas mais reacionárias. Segundo GIBSON (1989: 376), o jornal republicano *Luz* chamava a atenção para a recepção ambivalente:

Imaginem uma aldeola castelhana, agrupada em torno de uma igreja (...) De repente chegam dois ônibus e um caminhão, e deles se derramam jovens despenteados de dezoito a vinte anos de idade, vestidos de macacão. Alguém grita: ‘Comunistas!’ Suspeita, hostilidade, silêncio. Algumas vendas chegam a recusar-lhes comida. Mas finalmente as desconfianças serenaram.

Empenhado em trabalhar com o teatro de acordo com as diretrizes republicanas, Lorca montou, em 1933, a peça *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, sob uma perspectiva bastante ousada para a época. Ainda de acordo com GIBSON (1989: 399-400)

A peça, tendo como tema a exploração dos camponeses por uma oligarquia corrupta e brutal, era ideal para a Barraca (...) e foi a produção mais “republicana” e politicamente engajada da companhia. Lorca tomou liberdades. Para tomar a mensagem da peça mais pertinente à sociedade rural contemporânea, que em muitos aspectos pouco mudara desde o século XVII, quando Lope escrevera, eliminou as referências aos chamados reis católicos, Fernando e Isabel, e vestiu

seus camponeses com as roupas que eles costumeiramente usavam nos anos 30. (...) *Fuenteovejuna*, com sua combinação de arte dramática, canto, dança e mensagem social, de todo o crescente repertório da Barraca foi o espetáculo que suscitou a acolhida mais vibrante por todo o país.

As alterações propostas pelo diretor foram consideradas pela crítica de direita uma afronta aos Reis Católicos, figuras históricas de importância quase mítica na cultura espanhola. A montagem da *Barraca* atualizava o contexto proposto por Lope e conseguia mostrar que o tema da corrupção não tinha temporalidade definida na história da Espanha.

Como a consolidação do poder de Fernando e Isabel tinha se dado em Granada, a cidade tinha se tornado uma espécie de ícone da intolerância. No entanto se, em 1492, Granada foi o último território a se render à reconquista territorial, nos anos 1930, era forte reduto fascista. Problematizar a situação histórica da província era uma maneira de destacar todo o mal de que o extremismo religioso, aliado ao anseio pelo poder político, fora capaz. Segundo o próprio García Lorca¹, a tomada de Granada pelos reis católicos

Fue um momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre y acobardada; a una “tierra de chavico” donde se agita actualmente la peor burguesía de España.

Não só os recortes e as inovações em âmbito textual – o que promoveu uma espécie de releitura dos clássicos espanhóis– mas também a subvenção estatal ao projeto punham em ebulição uma crítica direitista que tentava, lançando mão todos os argumentos possíveis, frear a expansão das atividades da *Barraca*.

Em 1934, a frágil República começava a ceder espaço às forças tradicionais que sempre atacara. Numa tentativa de acomodação das forças políticas, acolheu no governo representantes do CEDA, partido de direita, o que lhe deu um novo contorno. A partir daí, as subvenções para *La Barraca* foram sendo paulatinamente cortadas.

Mesmo assim, a Frente Popular conseguiu um resultado favorável nas eleições de fevereiro de 1936. A vitória aumentou ainda mais a ira da direita, que não havia deixado de conspirar desde que se instaurara a República. No entanto, o massivo apoio popular não foi suficiente para conter os militares; ao contrário, fomentou-lhes a necessidade de banir toda a manifestação que questionasse a manutenção da sociedade retrógrada que era a Espanha de então. O pavor pela expansão de ideais libertários e a satisfação com os resultados obtidos pelos regimes nazi-fascistas na Alemanha e na Itália foram também importantes na tomada do poder por uma junta militar em 1936 e que acabou por derrotar a República em 1939.

¹ Na já citada entrevista para *El Sol*.

2. A Trilogia Dramática da Terra Espanhola

Aparentemente alheio à má repercussão causada no meio político tradicional pelas atividades de *La Barraca*, García Lorca seguia trabalhando intensamente em suas próprias obras. O dramaturgo produziu, durante o período republicano, um teatro repleto de agudas críticas à opressão e à imobilidade social espanhola. A condição dos espanhóis que viviam nas áreas rurais, longe do desenvolvimento que a Europa experimentava, condenadas ao analfabetismo e à solidão, tornou-se o tema preferido do autor nos anos 1930. Embora partissem de uma ambientação regional e histórica, os temas abordados passaram a alcançar uma profundidade universalizante, fato que garantia a Federico cada vez mais notoriedade e fama no meio artístico e literário mundial. É certo que as preocupações com a condição sócio-econômica espanhola, seus costumes arraigados e toda uma tradição patriarcal autoritária marcaram historicamente os textos. No entanto, as personagens são muito mais do que meros eixos em uma engrenagem com um único fim, uma vez que a condição humana – com todas as suas mazelas -, é sempre transcendente na obra lorquiana pós 1929². Nas peças *Bodas de Sangue* (1933), *Yerma* (1934) e *A Casa de Bernarda Alba* (1936), denominadas pelo próprio autor de *Trilogia Dramática da Terra Espanhola*, os ideais artísticos e políticos que moviam a produção de García Lorca ficam ainda mais evidentes.

2.1 - Bodas de Sangue

Partindo de uma notícia extraída de um jornal granadino, o autor criou o universo ficcional que relata o trágico fim de uma noiva que, no dia do casamento, foge com seu ex-namorado, abandonando a casa paterna e o futuro marido, entregando-se ao amor e aos instintos do sangue que, já sabe de antemão, serão os causadores da tragédia.

O casamento, nesse contexto, não está baseado no amor, mas sim no interesse em manter e aumentar o poder monetário das famílias. No passado, a Noiva teria se casado com Leonardo, não fosse ele pobre. Em uma conversa entre ambos, na manhã do casamento, Leonardo a acusa de não ter se casado com ele por causa de dinheiro.

² Em 1929, Federico esteve em Nova Iorque, e vivenciou toda a crise causada pelo *crack* da bolsa. A experiência nova-iorquina foi fundamental para o poeta, e adquiriu destaque na volta à Espanha, quando Lorca vinculou-se à causa republicana.

Nessa época, a Espanha – e mais especificamente a Andaluzia – era dominada por grandes latifúndios, que concentravam a riqueza em detrimento de uma grande massa de minifúndios empobrecidos. De acordo com MOA (2001: 19)

La España de entonces era fundamentalmente rural. Casi el 70% de la población vivía en núcleos menores de 20.000 habitantes (...). Destacaban por su pobreza las provincias gallegas del interior, *varias de las andaluzas*³, las extremeñas, las canarias, correspondientes a zonas de latifundio o de minifundio extremado, coincidentes con altos índices de analfabetismo y malas comunicaciones. Entre un 25 y un 30% de la gente no sabía leer ni escribir, pero entre Ávila, provincia sin analfabetos, y Granada, donde pasaban seguramente del 60%⁴, la diferencia era enorme.

O medo das reformas que a Segunda República estava disposta a implementar motivou, sem dúvida, a reação das elites rurais às quais Lorca já vinha atacando em suas peças. De acordo com MARTÍN (1989: 243)

Conviene recordar, para medir la justeza de un enfoque rural de la realidad española, que, en los años treinta, la ocupación mayoritaria de la población activa seguía siendo la agricultura y que, en definitiva, fue el miedo a una verdadera reforma agraria – tras el triunfo del Frente Popular – lo que echó la burguesía terrateniente en brazos del ejército antirrepublicano.

A concentração da riqueza e todas as conseqüências daí advindas parece ser a origem da infelicidade espanhola: casamentos de interesse, insatisfações sem par, e a coletividade imperando sobre o indivíduo, em nome de uma falsa moral muito bem calcada na religiosidade cristã.

2.2 – Yerma

Yerma é uma mulher conflituada entre o desejo de ser mãe - que não consegue realizar – e a aparente tranquilidade do casamento. Tal desejo está ligado à fertilidade da terra, que se opõe à secura das relações pessoais. O drama da mulher infértil – ou não fecundada – se expande e o leitor é levado a duvidar do que parece ser o senso comum: será mesmo Yerma infértil, ou será seu marido, tão preocupado com os bens materiais e o trabalho, o culpado pela inexistência da prole? Não será, também, o casamento de conveniência, *yermo*, portanto, incapaz de produzir frutos?

Se a crítica contida em *Bodas de Sangue* não tinha sido completamente absorvida - graças à harmoniosa mescla de elementos telúricos, trágicos e poéticos e a uma peculiar simbologia -, a estréia de *Yerma* foi uma afronta direta à elite. A menção explícita à realidade,

³ Grifo meu.

⁴ Idem.

desta vez a uma famosa romaria⁵, mais que uma afronta às tradições populares espanholas e suas crenças, foi uma ofensa ao catolicismo em sentido amplo.

2.3 – A Casa de Bernarda Alba

A tensão social causada pelos enfrentamentos entre os dois pólos opostos que se alternaram no poder desde 1931 é representada alegoricamente em *A Casa de Bernarda Alba*. Segundo GIBSON (1989: 486) Federico já vislumbrava a situação de exceção que estava se configurando na Espanha, pois

Não terá sido por acaso que Lorca escreveu uma peça tendo por tema o despotismo, numa época em que qualquer um com um mínimo de senso enxergava a possibilidade muito definida de um golpe de direita na Espanha. Bernarda, com sua hipocrisia, seu catolicismo inquisitorial e sua determinação de suprimir a liberdade dos outros, representa uma mentalidade muito conhecida do poeta.

A peça está ambientada em uma localidade rural. A ação ocorre no espaço interno da casa de Bernarda Alba, matriarca de 60 anos que vive com suas cinco filhas solteiras, a mãe e duas empregadas. Ainda de acordo com GIBSON (1989: 486), o poeta estava absolutamente convicto dos objetivos que tinha para sua peça, pois

(...) ao chamar a peça *La casa de Bernarda Alba* e não simplesmente *Bernarda Alba*, Lorca enfatiza o ambiente em que a tirana existe e age, e explicita essa intenção no subtítulo definitivo, “Um drama de mulheres nas aldeias da Espanha”. Ao definir a peça como “um documentário fotográfico” o poeta indicava ser ela uma espécie de reportagem, com ilustrações em preto e branco, sobre a Espanha intolerante, sempre pronta a esmagar os impulsos vitais do povo, aqui representados pelas filhas de Bernarda e também pelas criadas.

Devido à morte de seu marido, Bernarda impõe às filhas um luto forçado, impedindo-as de saírem de casa por oito anos seguidos, segundo reza a tradição familiar. Alheia ao conflito travado entre suas filhas – que tem por pivô o jovem Pepe Romano, futuro marido da filha mais velha –, Bernarda julga ter sob controle os sentimentos e as ações das filhas. Embora alertada pela criada de que algo está prestes a explodir, Bernarda ignora os indícios da rebelião interna que vai tomando conta de sua casa. Inconformadas com o fato de que Pepe, de 25 anos, se case com Angústias, de 39, as demais irmãs tecem comentários maldosos em relação aos interesses financeiros que promoverão a união. Angústias, filha do

⁵ Todo dia 05 de outubro, desde o século XVII até hoje, ocorre em Moclin (município da província de Granada) *Romería del Cristo del Paño*, acontecimento que recebe inúmeros fiéis. O público é composto, na sua grande maioria, por mulheres estéreis, que desejam curar-se e ter filhos.

primeiro casamento de Bernarda, é a única rica entre as irmãs. Por isso, Pepe quer se casar com ela. Adela, de 20 anos, se envolve com Pepe. Afirma GIBSON (1989: 486) que Adela

(...) é sem dúvida a mais revolucionária das mulheres de Lorca, rejeitando o código de honra fundado na manutenção a todo custo das aparências e no credo da superioridade masculina. Adela afirma seu direito absoluto à própria sexualidade (...)

Quando se dá conta da disputa, já é tarde demais. Tentando dissuadir Adela do propósito de manter seu romance com Pepe, Bernarda confessa tê-lo assassinado. Desesperada, Adela comete suicídio. A tragédia que se instala no ambiente doméstico é prontamente sufocada pela matriarca, que exige das demais filhas segredo diante dos fatos:

E não quero choro. A morte deve ser encarada frente a frente. Silêncio! (*Para outra filha.*) Mandei calar! (*Para outra filha.*) Lágrimas, quando estiverem sozinhas. Nos afundaremos todas em um mar de luto! Ela, a filha mais nova de Bernarda Alba, morreu virgem. Ouviram? Silêncio, já disse! Silêncio!⁶

Lançando mão de personagens-tipo, representantes de condutas sociais claramente marcadas, o último drama rural lorquiano consegue agudizar ainda mais a crítica iniciada por *Bodas de Sangue* e desenvolvida em *Yerma*. Cada uma das personagens tem um comportamento diferente do das demais, o que destaca sobremaneira várias nuances da sociedade espanhola. Assim como fazem o Estado e a Igreja, Bernarda Alba cerceia a liberdade de suas filhas – representantes do povo, reprimido e assustado, incapaz de enfrentar o sistema que o sufoca, embora desejoso de mudanças e liberdade -, esconde sua mãe e oprime os empregados. De acordo com FOUCAULT (2004: 247)

Geralmente se chama instituição todo comportamento mais ou menos coercitivo, aprendido. Tudo que em uma sociedade funciona como um sistema de coerção, sem ser um enunciado, ou seja, todo o social não discursivo é a instituição.

Sob essa perspectiva, não somente as instituições públicas são responsáveis pela opressão do indivíduo. Há que se destacar, também, o imenso poder que emana do núcleo familiar, instituição privada que fortalece as bases do sistema político autoritário que está prestes a dominar a Espanha que Lorca retrata. Assim, a última peça escrita por García Lorca evidencia que o poder político que o Estado e a Igreja demandam oferece a Bernarda a credencial necessária para reproduzir em microcosmo o despotismo observado em macroescala. Para a filha que ousou ultrapassar os padrões de comportamento impostos, resta a morte: castigo que, como o que vitimou próprio autor da peça, é imputado àqueles que ousam desacomodar a ordem vigente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

⁶ Minha tradução, p. 51.

BROUÉ, Pierre. *A Revolução Espanhola (1931-1939)*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Madri: Gredos, 1983.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1972.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *El asesinato de García Lorca*. Barcelona: Plaza y Janes, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2004.

MARTÍN, Eutimio. *Federico García Lorca: Antología Comentada*. Madri: Ediciones de la Torre, 1989.

MOA, Pío. *El derrumbe de la segunda república y la guerra civil*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.