



Universidade de Brasília
Instituto de Artes

***A Geopoética do Espaço no Teatro:
Relação entre espaço e paisagem na dramaturgia de
Federico García Lorca***

Gisele Cristina Rosa dos Santos

Brasília – DF
2014



Universidade de Brasília
Instituto de Artes

***A Geopoética do Espaço no Teatro:
Relação entre espaço e paisagem na dramaturgia de
Federico García Lorca***

Doutoranda: Gisele Cristina Rosa dos Santos

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília, desenvolvida na Linha de Pesquisa Processos Compositivos para a Cena, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutora em Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana Hartmann

Versão original.

Brasília – DF
2014

Não autorizo a reprodução nem a divulgação total ou parcial do texto dessa tese, por qualquer meio convencional de impressão ou meio eletrônico, para fins de publicação e conforme exigências da editora.

Ficha Catalográfica

SANTOS, Gisele Cristina Rosa dos.

A Geopoética do Espaço no Teatro: Relação entre espaço e paisagem na dramaturgia de Federico García Lorca / Gisele Cristina Rosa dos Santos. – Brasília : [s.n.], 2014.
258 f. : il.

Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2014.
Orientadora Prof.^a Dr.^a Luciana Hartmann.

1. Geopoética. 2. Dramaturgia. 3. Teatro. 4. Geografia.
I. Título.

**TESE E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE DOUTORADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professora Dra. Luciana Hartmann (CEN/UNB)

ORIENTADORA



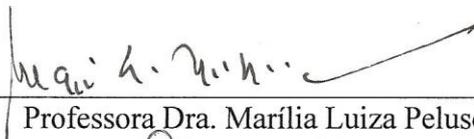
Professor Dr. Dante Flávio da Costa Reis Junior (GEO/UNB)

MEMBRO EXTERNO



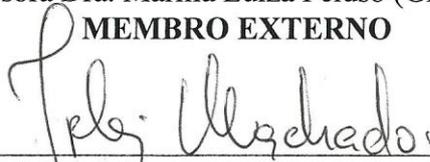
Professora Dra. Clarice da Silva Costa (CEN/INB)

MEMBRO EXTERNO



Professora Dra. Marília Luiza Peluso (GEO/UNB)

MEMBRO EXTERNO



Professora Dra. Irlei Margarete Cruz Machado (IARTE/UFU)

MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira 12 de dezembro de 2014.

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

A Deus por existir, por ser luz em minha vida, por ser incansável companhia em todos os momentos, por colher cada lágrima derramada nessa caminhada tão difícil, por me sustentar em minhas fraquezas, por acalmar meu coração enchendo-o com Sua alegria, por me ajudar a perseverar e a permanecer nEle, por colocar meus pés nas marcas de Seu caminhar, por jamais se cansar de mim e, principalmente, por me presentear com Seu Filho e com Seu Espírito Santo todos os dias de minha vida.

“Bendiga ADONAI, minha alma. Tudo em mim, bendiga seu santo nome!” “Bendiga ADONAI, minha alma, e não se esqueça de nenhum de seus benefícios” – Salmo 103:1-2. (Bíblia Judaica Completa, 2010)

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Luciana Hartmann pelo incentivo em todos os momentos – principalmente nos momentos mais difíceis –, por ter se revelado uma grande, fiel e incansável amiga sempre com palavras positivas para me auxiliar com muita sabedoria e muita sensibilidade em minha escrita, por ter me recebido com dignidade e por ter sempre acreditado nesse trabalho.

À minha família e pela união, pelo apoio e por desejarem o melhor para mim, pelo respeito e pelo cuidado comigo.

À Maria Beatriz de Medeiros, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte/IdA/UnB), e aos docentes do Departamento de Artes Cênicas pela concessão das bolsas de doutorado, pois, sem estas, não me teria sido possível realizar esse curso de doutoramento. Ao Leonardo Rodrigues, da secretaria do PPG-Arte, pela assistência sempre humana e honesta. Ao Glauco Maciel, do Departamento de Artes Cênicas (IdA/UnB), pelo auxílio técnico, pela consideração e pela amizade. Ao Prof.^o Dr.^o Fernando Villar, à Prof.^a Dr.^a Simone Reis e à Prof.^a Dr.^a Cecília Borges pela receptividade pela ética humana e profissional, pelo carinho, pelo diálogo sincero e pela amizade.

Aos colegas, da pós-graduação, Janaína Mello, Amanda Ayres, Ângela Café, Luzirene Rego, Tânia Gassen, Jonas Sales, Elison Oliveira e Lina Frazão pelo respeito e pelas trocas despojadas de vaidade e plenas de sinceridade.

Às amizades que são verdadeiros presentes de Deus para minha vida: Pr. Moacir, Pra. Neyla, Pra. Edna Teixeira, Elisa Galvão, Hull de La Fuente, Alcides Eduardo, Danny e Bianca Coluccini, Bernardo e Rafael Brant, Pra. Lindalva, Pra. Noemi, Pr. Rubeny, Paola e Isadora (da Eliel), Pra. Júlia, Miss. Zuleika, Dra. Sabrina Toledo, Dra. Fabiana Cassimiro, Miss. Josefa Pedro, Ana Maria e Juliane Galletti, Wilse Cristina, Angela Virgolim, Patrícia Magalhães, Renaud Paternostre, além de tantos outros.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	X
RESUMO	XIV
ABSTRACT	XV
INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO I – <i>Uma (re)descoberta da Geografia e um encontro com a Geopoética</i>	32
I.1 – Uma (re)descoberta da Geografia	53
I.1.1 – A construção do olhar geográfico e uma inspiração à geopoética	68
I.1.2 – O olhar sobre o contexto geográfico	81
I.2 – A importância do espaço e da paisagem	93
I.2.1 – O espaço e as relações humanas	96
I.3 – Um encontro com a Geopoética.....	103
I.3.1 – A imagem poética e a Geopoética.....	111
CAPÍTULO II – <i>A Geografia e Geopoética na biografia e na dramaturgia de F. G. Lorca</i>	114
II.1 – Hispânia, Al-Ándalus e Espanha	122
II.2 – Território, realidade, conflitos e Geopoética	134
II.3 – A Geopoética do espaço na dramaturgia lorquiana	140
CAPÍTULO III – <i>O Duende de F. G. Lorca e a Geopoética do Espaço</i>	150
III.1 – Atrizes enduendadas e composição artística	157
CAPÍTULO IV – <i>A Geopoética do Espaço como perspectiva para pensar / fazer o teatro contemporâneo</i>	164
IV.1 – Mariana Pineda	171
IV.2 – Bodas de Sangue	190
IV.3 – Yerma.....	206
IV.4 – A Casa de Bernarda Alba.....	222
IV.5 – As imbricações plausíveis entre as geopoéticas do espaço analisadas.....	235
CONSIDERAÇÕES FINAIS	238
BIBLIOGRAFIA	241
Bibliografia Eletrônica	245
Vídeos & Filmes	253

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Federico García Lorca.....	18
Figura 2 – Bosque de Birnam (1)	45
Figura 3 – Bosque de Birnam (2)	45
Figura 4 – Bosque de Birnam (3)	46
Figura 5 – Bosque de Birnam (4)	47
Figura 6 – Bosque de Birnam (5)	47
Figura 7 – Bosque de Birnam (6)	48
Figura 8 – Bosque de Birnam (7)	48
Figura 9 – Bosque de Birnam (8)	49
Figura 10 – Bosque de Birnam (9)	49
Figura 11 – Bosque de Birnam (10)	50
Figura 12 – Cenário da peça teatral <i>La guarda cuidadosa</i>	112
Figura 13 – Meseta Central	119
Figura 14 – Mapa da Península Ibérica	122
Figura 15 – Mapa de Hispânia – Século II a.C.	123
Figura 16 – Mapa de Hispânia – Século I a. C.	124
Figura 17 – Mapa de Hispânia – Século III e IV d. C.	125
Figura 18 – Mapa de Hispânia, Século V d. C.	126
Figura 19 – Dominação Visigoda.....	126
Figura 20 – Dominação Visigoda.....	127
Figura 21 – Mapa da Reconquista	128
Figura 22 – Conquistas muçulmanas na Península Ibérica.....	129
Figura 23 – Califado de Córdoba	130
Figura 24 – Reinos de Taifas.....	131
Figura 25 – Unificação da Espanha.....	132
Figura 26 – Mapa de Relevo	133
Figura 27 – Guernica, de P. Picasso.	135
Figura 28 – Guernica, Espanha (1937).....	136
Figura 29 – Ruínas de Guernica, Espanha (1937)	137
Figura 30 – Ruínas de Guernica, Espanha (1937)	137
Figura 31 – Sara Baras, como Mariana Pineda.....	171
Figura 32 – Mariana e Músicos (na parte superior do cenário)	172
Figura 33 – A personagem Mariana Pineda	173

Figura 34 – Mariana e as Freiras, símbolo do romance popular	174
Figura 35 – Mariana, ao fundo a passagem	174
Figura 36 – Mariana, a passagem e o romance popular	175
Figura 37 – Mariana, Freiras e Noviças (‘presas’ na simetria do cenário)	175
Figura 38 – Noviças juntam-se à Mariana e às Freiras	175
Figura 39 – Mariana e as amigas Amparo e Lucía	176
Figura 40 – Amparo e Lucía	177
Figura 41 – Mariana e D. Angústias	177
Figura 42 – Mariana entre as amigas, D. Angústias e Isabela La Clavela	177
Figura 43 – D. Angústias, Isabel, Amparo e Lucía	178
Figura 44 – Imagem de Mariana ‘presa’ entre a simetria do cenário	178
Figura 45 – Mariana, as amigas, a mãe e a criada	178
Figura 46 – Cenário aberto	180
Figura 47 – Perspectiva aparente de um corredor de celas de prisão	181
Figura 48 – Mariana e os Conspiradores	181
Figura 49 – Mariana	181
Figura 50 – Noviças e Freiras (do centro à esquerda), Soldado (de centro à direita), Músicos (acima)	182
Figura 51 – Mariana e Federico García Lorca,	183
Figura 52 – Conspiradores, Cena de Canto Flamenco	183
Figura 53 – Mariana e D. Pedro, líder do movimento liberal espanhol	184
Figura 54 – Mariana entre os Conspiradores	185
Figura 55 – Noviças e Freiras.....	185
Figura 56 – Mariana e a bandeira do movimento liberal espanhol	186
Figura 57 – Mariana e as Freiras	187
Figura 58 – O encarceramento irrevogável no convento	187
Figura 59 – A morte incontestável	187
Figura 60 – Monólogo da dignidade	188
Figura 61 – A liberdade encarcerada	188
Figura 62 – Os últimos passos	188
Figura 63 – A execução	189
Figura 64 – El novio y La madre	190
Figura 65 – La vecina y La madre	191
Figura 66 – Textura das uvas no figurino	192
Figura 67 – Muchacha y Suegra (de Leonardo)	193
Figura 68 – EL padre de la novia, La madre del novio y El Novio	194
Figura 69 – La novia, El padre de la novia, La madre del novio y El novio	195
Figura 70 – La madre (del novio) y El padre (de la novia)	196
Figura 71 – Comunidade dança na celebração da boda dos noivos	196
Figura 72 – El padre de la novia, La madre del novio, La novia y El novio	197
Figura 73 – Criada ajeita a coroa da Novia	197

Figura 74 – Novia e criada conversam	198
Figura 75 – Casados	198
Figura 76 – Momento de dança da boda	199
Figura 77 – La madre y El novio, comemorações	199
Figura 78 – Descontração	200
Figura 79 – As cores e as emoções	200
Figura 80 – Mujer (de Leonardo) procura por seu marido	201
Figura 81 – Desespero do noivo e de sua mãe	201
Figura 82 – Plano geral da cenografia	202
Figura 83 e Figura 84 – O cenário por diferentes ângulos iluminados	202
Figura 85 – Laços desfeitos	203
Figura 86 – Novia após a morte de seu marido	203
Figura 87 – A mãe do noivo entre as mulheres do vilarejo	204
Figura 88 – La madre y La novia	204
Figura 89 – Busca por acolhimento	204
Figura 90 – Sangue derramado	205
Figura 91 – Elenco de <i>Yerma</i> , direção de Miguel Narros	206
Figura 92 – Yerma e João, no quarto do casal	207
Figura 93 – Yerma e João, as expectativas iniciais	208
Figura 94 – Yerma e João, discussões	209
Figura 95 – Yerma e João, inconformados	209
Figura 96 – Silvia Marsó protagoniza Yerma	209
Figura 97 – Yerma e João, a escassez do diálogo	210
Figura 98 – María anuncia sua primeira gravidez	211
Figura 99 – Yerma e María, rara descontração	211
Figura 100 – Yerma e a Velha, o primeiro desabafo	211
Figura 101 – Yerma e Victor, o homem que desperta vida em Yerma	212
Figura 102 – Yerma, o desespero	212
Figura 103 – Yerma, desconsolada	213
Figura 104 – Yerma e Victor	213
Figura 105 – Yerma e Victor, caminhos separados, definitivamente	214
Figura 106 – As lavadeiras em suas conversações	214
Figura 107 – A chegada das cunhadas	215
Figura 108 – A indiferença das cunhadas que não se misturam	215
Figura 109 – As provocações das lavadeiras	216
Figura 110 – As brincadeiras	216
Figura 111 – A procissão	217
Figura 112 – A dor e a cruz de Yerma	217
Figura 113 – Yerma e a Velha	218
Figura 114 – Atitude extrema	218

Figura 115 – A festa pagã	219
Figura 116 – Celebração das crendices populares	220
Figura 117 – Yerma, João e as Cunhadas	220
Figura 118 – Yerma repreendia pelo marido e pelas cunhadas	221
Figura 119 – Três irmãs antes do velório	222
Figura 120 – Chamada para o enterro	223
Figura 121 – Segredos encerrados nas paredes	223
Figura 122 – A criada diante da porta	225
Figura 123 – Vista para o pátio	225
Figura 124 – A criada	226
Figura 125 – Pôncia	226
Figura 126 – Confidências entre as empregadas	226
Figura 127 – Bernarda entre as filhas	227
Figura 128 – Pôncia, Bernarda e Adela	227
Figura 129 – Bernarda à janela	227
Figura 130 – Adela e Pôncia	228
Figura 131 – Escapada de Adela	228
Figura 132 – ‘Sentinela’ entre Martírio e Amélia	229
Figura 133 – ‘Sentinela’ entre Angústias e Madalena	229
Figura 134 – ‘Sentinela’ atrás de Adela	230
Figura 135 – ‘Sentinela’ entre Adela e Martírio	230
Figura 136 – Pôncia abre a porta do pátio	231
Figura 137 – Bernarda borda na companhia de suas filhas	231
Figura 138 – Morte de Adela	232
Figura 139 – Situação irremediável	232
Figura 140 – A desolação	232
Figura 141 – A repreensão	233
Figura 142 – A imposição da conformação	233

RESUMO

Esse doutoramento propõe um olhar subjetivo a respeito dos textos dramáticos *Mariana Pineda*, *Yerma*, *Bodas de Sangue* e *A Casa de Bernarda Alba*, da coletânea *Impresiones y Paisajes* e da conferência *Juego y teoría del duende*, de autoria do poeta-dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca (1898-1936), à luz do conceito de Geopoética, do autor escocês Kenneth White. A Geopoética é uma teoria transdisciplinar que versa a respeito da relação do homem com a Terra. Pela perspectiva desse olhar, pretendo verificar a existência e a convergência de elementos geopoéticos nos textos supracitados, e buscar uma compreensão mais ampla a respeito da relação do poeta-dramaturgo com o contexto geográfico espanhol pelo viés da sua dramaturgia. O *corpus* dessa pesquisa foi estabelecido pelo desafio de experimentar a teoria supracitada de modo a criar um campo de diálogo interdisciplinar que privilegia as linguagens cênica, dramática, poética, geográfica e científica, a partir do teatro contemporâneo. Os traços culturais universais, o olhar sobre o espaço e a paisagem, e a valorização simbólica destes, excedem as marcas do tempo e podem corroborar tais elementos na escrita de F. G. Lorca antes mesmo do surgimento desse conceito. Desse modo, configura-se a pedra angular desse doutoramento pelo viés da afluência de saberes do teatro e da geografia, da dramaturgia e da geopoética para construção / transmissão de conhecimento por meio de uma linguagem artística. Esse doutoramento segue o movimento contemporâneo de investigação científica que conecta as disciplinas Arte e Literatura à Geografia, e visa abrir outro horizonte de diálogo interdisciplinar ao aliar os princípios da Geopoética à Dramaturgia.

Palavras-chave: Teatro, Dramaturgia, Poesia, Geopoética, Geografia, Espaço, Paisagem.

ABSTRACT

This PhD thesis proposes a subjective perspective of view about Federico García Lorca's plays *Mariana Pineda*, *Yerma*, *Blood Wedding* and *The House of Bernarda Alba*, his collection *Impresiones y Paisajes*, and his conference *Juego y teoría del duende*, according to the concept of Geopoetics, elaborated by Kenneth White. Geopoetics is a transdisciplinary theory about the relationship between humankind and the planet Earth. From the perspective of this view, I intend to verify the existence and convergence of elements of geopoetics in Lorca's literary texts, and seek a broader understanding about the poet-playwright connection with the Spanish territory. The *corpus* of this research was established aiming to experience with the aforementioned theory to create a field of dialog that privileges scenic, theatrical, poetic, geographic and scientific languages. Some aspects of Lorca's texts like universal cultural traits, the way he used to observe the space and the landscape, and used to value its symbology, exceeded the marks of time. Furthermore, the mentioned aspects reveal the characteristics of geopoetics in Lorca's texts, before K. White elaborate this concept. Thus, the cornerstone of this PhD thesis is set at the confluence of knowledge of theater and geography, dramaturgy and geopoetics for construction / transmission of knowledge through an artistic language. This thesis follows the contemporary dynamics of scientific researches that connects Art and Literature to Geography, and aims to open another horizon of interdisciplinary dialogue by combining the Geopoetics with Dramaturgy.

Key words: Theater, Dramaturgy, Poetry, Geopoetics, Geography, Space, Landscape.

El teatro nuevo, avanzado de formas y teoría, es mi mayor preocupación.

Federico García Lorca



Figura 1 – Federico García Lorca
Fuente Vaqueros, 05/06/1898 – Granada, 19/08/1936¹.

Ningún color definido en la plancha pesada del suelo...

(LORCA, 1997b, p. 65).

¹ Disponível em: <http://caquitardia.blogspot.com.br/2012/09/federico-garcia-lorca.html>. Acesso em: 15 jul. 2013.

A Geopoética do Espaço no Teatro:

Relação entre espaço e paisagem na dramaturgia de Federico García Lorca

INTRODUÇÃO

A Geografia e as Artes Cênicas são duas áreas do conhecimento humano pelas quais tenho imenso apreço, porque me remetem à poesia por caminhos distintos. Ambas as disciplinas me instigaram a fazer um mergulho na Dramaturgia e a descobrir a Geopoética, de Kenneth White, nesse doutoramento. Essa circunstância também me impeliu a alçar voos (de uma área do conhecimento para outra), com uma escrita menos limitada à imparcialidade acadêmica, ao passo que longe da parcialidade ansiosa que ofusca qualquer modo de olhar. Além de encontrar um equilíbrio na escrita, era vital encontrar um equilíbrio entre ambas as disciplinas em virtude do olhar subjetivo que proponho.

As investigações que conferiam o corpo dessa pesquisa, paulatinamente, convergiam em ecos de poesia nas disciplinas Artes Cênicas / Dramaturgia e Geografia / Geopoética que escolhi trabalhar. Por um lado, a poesia das palavras dos textos literários, e, por outro, a poesia das imagens dos relatos geográficos. Na intersecção dessas duas perspectivas, o olhar sensível da pesquisadora encontrava a poesia além da poesia. Deste modo, esse doutoramento trouxe inquietações e investigações sobre imbricações viáveis entre essas disciplinas, por isso a escolha do título *A Geopoética do Espaço no Teatro: relação entre espaço e paisagem na dramaturgia de Federico García Lorca*.

Há, nas palavras deixadas por um dramaturgo, muito mais do que indicações de propostas estéticas a serem levadas às mais diversas formas de cena, que, hodiernamente,

chamamos de cena teatral contemporânea (ou cena contemporânea, simplesmente). Há também um universo de emoções e de segredos que ainda não foi descoberto, mas que está guardado nas palavras esperando para ser revelado. Isso me fez perceber que, identificar elementos de geopoética na escrita de Federico García Lorca (1898-1936), é uma parte desse universo poético de descobertas. Diante de tal premissa, a relação entre espaço e paisagem na dramaturgia de F. G. Lorca configurava-se como o lineamento norteador dessa escrita, segundo o conceito de Geopoética – definido por Kenneth White, em 1978. Ressalto que optei por não agregar o significado material, físico ou tangível às palavras espaço e paisagem, e sim a dimensão intangivelmente poética de ambas.

Por meio da interdisciplinaridade, entrevi os caminhos que me permitiriam enveredar por um horizonte, *a priori*, ainda inexplorado entre Geopoética e Dramaturgia, a fim de compreender mais detidamente as implicações visuais e imagéticas que os elementos geopoéticos poderiam imprimir em uma dramaturgia – fosse pelo texto dramaturgo, fosse pela montagem cênica. Implicações carregadas de poesia ou de geopoética? De ambas as expressões, concomitantemente artística e literária. A poesia de F. G. Lorca chamou minha atenção de modo especial, ainda no início da minha carreira de atriz de teatro. Do mesmo modo, a Geopoética me cativou nesse processo de pesquisa.

Fui conduzida ao universo poético de F. G. Lorca em momentos peculiares da minha formação acadêmica. O primeiro contato com sua dramaturgia ocorreu pela leitura da peça teatral *Yerma*, à época ainda cursava Bacharelado em Artes Cênicas, pela Universidade de Brasília (UnB). Sua poesia arrebatou-me de imediato, tanto as palavras impressas quanto as imagens que fluíam em minha imaginação tocaram profundamente minha alma. Era impossível ler suas poesias ou suas peças teatrais e permanecer incólume à emoção. Com o passar dos semestres chegou o momento de concluir o curso de graduação (em 1997). Neste momento, adaptei a peça *Yerma* para uma proposta de monólogo a fim de cumprir com o requisito do

Projeto de Diplomação. Este exigia uma monografia relacionada a uma montagem cênica da qual eu fizesse parte. A banca de defesa da minha monografia foi realizada após três apresentações² do monólogo. Estas apresentações, que os examinadores da banca assistiram, foram abertas ao público. Em 1998, o monólogo “Yerma” foi contemplado com o Prêmio Aluísio Batata, da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Com a verba de incentivo cultural outorgada pelo referido prêmio, pude realizar uma temporada teatral neste ano.

Na sequência, tive o privilégio de trabalhar como assistente de tradução para o professor Marcus Mota³, cujas traduções para o português de: *Conferências*, *Yerma*, *Assim que passarem cinco anos* e *A casa de Bernarda Alba*, de F. G. Lorca, foram publicadas em 2000. Traduzir não é tarefa fácil, entretanto nossa preocupação era a de nos mantermos os mais fiéis possíveis à proposta de escrita de F. G. Lorca. O estilo poético contido nas conferências e nas peças resultaram por nortear nosso trabalho, mesmo que a tradução necessitasse de ser ajustada às atualizações da língua portuguesa.

Em 2004, ingressei no curso de Mestrado, do Programa de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte)⁴, com o objetivo de realizar investigações a respeito de textos de F. G. Lorca. Os textos selecionados continham grande potencial de pesquisa sobre o processo criativo do poeta-dramaturgo, de sorte que defendi minha dissertação, intitulada *As palavras não morrem jamais: análise e comentário de textos não literários de Federico García Lorca*, no ano de 2006.

Houve momentos de descontinuidade entre os processos de investigação sobre as obras de F. G. Lorca, no entanto essa descontinuidade corroborou mais essa etapa de pós-

² As apresentações foram realizadas na Sala Saltimbancos, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, em julho de 1997.

³ Prof.º Dr.º Marcus Mota do Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

⁴ Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

graduação, porquanto o distanciamento trouxe benefícios. No ano de 2011, como doutoranda⁵ do PPG-Arte, me matriculei nas disciplinas: Geografia da Cultura, ministrada pelo Prof.º Dr.º Dante Reis; e Geografia da Percepção, ministrada pela Prof.ª Dr.ª Marília L. Peluso. Tais disciplinas pertencem ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília. Houve um aspecto comum nas bibliografias estudadas, no decorrer dessas disciplinas, que era a relação estreita do pensamento dos autores com: o comportamento humano, os modos de domínio do homem sobre seu semelhante ou do homem sobre a natureza, as diferentes formas de arte, entre outros. Inegavelmente, percebi que novos caminhos se abriam para essa pesquisa, ainda que muitas incertezas surgissem e decisões tivessem que ser tomadas. Era preciso equilibrar de modo coerente e convergente as duas áreas tão distintas do conhecimento humano, porquanto busquei dialogar com a Geografia e com a Geopoética, sem reduzir valor às Artes Cênicas ou à Dramaturgia. Escolher essas disciplinas foi uma consequência natural e pertinente ao desenvolvimento dessa pesquisa, visto que verifiquei a existência de possíveis carências de pesquisas acadêmicas sobre Geografia e Artes Cênicas (Teatro, especificamente), Geografia e Dramaturgia, Geopoética e Artes Cênicas (Teatro, novamente), Geopoética e Dramaturgia.

⁵ Devo lembrar que, entre as atividades da pós-graduação, tive o privilégio de participar do atuante **Grupo de pesquisa Imagens e(m) Cena** (UnB-CNPq)⁵, cujas reuniões eram dirigidas pela minha orientadora, a Prof.ª Dr.ª Luciana Hartmann. Nesse grupo, pude contribuir para o avanço das pesquisas dos colegas e a recíproca foi verdadeira. Todos os integrantes do grupo tinham a mesma professora como orientadora de suas pesquisas de pós-graduação, de monografia de conclusão do curso de graduação ou, ainda, do Programa Institucional Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UnB-CNPq). Compartilhar experiências, em nossas reuniões a cada duas semanas, foi uma das vivências mais interessantes e mais proveitosas que eu pude usufruir em meu doutoramento. Essas reuniões me trouxeram o impagável conforto da troca, da receptividade e da amizade sincera dentro de um ambiente profissional que não deixa de ser competitivo, mas que é possível se manter humano no sentido mais pleno dessa palavra. As lembranças desses encontros me serviram como alimento, quando o sentimento de solidão me oprimia sobremaneira nos momentos em que me encontrava sozinha redigindo minha tese. Esse momento é aquele que todo pesquisador experimenta em determinado período de sua escrita, em maior ou menor proporção. Como pesquisadores, porém, estávamos em estágios diferentes e avançados de nossas pesquisas, quando comecei a investigar o termo geopoética não me foi possível compartilhar essa descoberta com o grupo. Alguns colegas haviam finalizado suas pesquisas, enquanto outros estavam em outras cidades ou em outros países dando sequência às suas pesquisas de campo.

Diante de tantas possibilidades de conduzir minhas escrita e pesquisa, decidi centrá-las nas disciplinas Dramaturgia e Geopoética tendo, como suporte teórico destas, as disciplinas Artes Cênicas e Geografia. A partir dessa decisão vislumbrei a perspectiva que nortearia o olhar subjetivo dessa tese. Em tal perspectiva, as experiências com o teatro profissional, sobretudo, me permitiram observar e participar de diversas etapas do processo criativo, da montagem cênica, dos ensaios, dos treinamentos e da poética do intérprete, da encenação, da direção teatral, das apresentações, etc., e me inspiraram considerar a *geopoética do espaço no teatro*. Entenda-se *no teatro*: tanto um texto dramaturgicamente quanto uma montagem cênica, para efeitos dessa pesquisa – detidamente. Assim sendo, esquadrinhei em minhas vivências profissionais a sensibilidade artística e o olhar subjetivo que produzissem o diálogo entre Dramaturgia e Geopoética.

O olhar subjetivo dessa pesquisa concentra-se em quatro peças teatrais de F. G. Lorca, a saber: *Mariana Pineda* (1925), *Bodas de Sangue* (1933), *Yerma* (1934) e *A Casa de Bernarda Alba* (1936)⁶, bem como em quatro montagens cênicas das respectivas peças. Ambas as peças e as montagens são fundamentais para a elucidação de como o que considero a *geopoética do espaço no teatro* pode ser configurada. Além disso, encontrei ecos de poesia e de geopoética nos textos literários *Impresiones y Paisajes* e *Juego y teoría del duende*⁷, entre

⁶ No caso dos textos dramaturgicamente (ou peças teatrais), o interesse veio pelo viés do seu ‘duplo’, a saber: Artes Cênicas e Literatura. A disciplina Artes Cênicas, como área de conhecimento artístico, insere esse tipo de texto no âmbito teórico da Literatura Dramática, geralmente, para estudar os estilos e os gêneros de textos escritos para teatro, que podem ou não ter um *fim* teatral. A disciplina Literatura, também como área de conhecimento artístico, os designa ao gênero Dramaturgia. Ambas as áreas são infinitamente profícuas em possibilidades desse tipo de obra. Não tenho a presunção de supervalorizar uma área de conhecimento em detrimento de outra(s), mas busquei em ambas as áreas citadas a convergência da arte da escrita. Pauto esse esclarecimento conforme as experiências que me foram proporcionadas pela formação acadêmica e pela formação profissional. Usufruí tais experiências como atriz e como pesquisadora em arte, por isso o olhar subjetivo proposto nessa ocasião possui reflexos das experiências obtidas por meio das montagens cênicas que participei, das técnicas de treinamento / interpretação teatral (às quais tive a oportunidade de conhecer e de praticar), do estudo e da interpretação do texto dramaturgicamente *per se* (como parte do processo de criação teatral), das apresentações ao público, entre outros reflexos. Nesse sentido, creio que os leitores, sensíveis como são, entenderão que há trechos nessa escrita de doutoramento que poderão inclinar o olhar subjetivo um pouco mais para uma área do que para as outras com as quais proponho o diálogo.

⁷ Algumas pesquisadoras escreveram sobre o *duende*, de F. G. Lorca, a saber: Lívia de Oliveira (2010, Geografia), Juliette Allain (2005, Psiquiatria), Marie Chesaniuk (2006, Letras), Elizabeth Bohning e Judy B. McInnis (1986,

outros textos do poeta-dramaturgo – que mencionarei em momentos oportunos. Tais textos dramaturgícos estabelecem a pedra angular dessa pesquisa, aqui apreciados à luz do conceito de Geopoética.

Não seria proficiente realizar essa pesquisa com base apenas nos pressupostos da Geografia, exclusivamente, visto que esta é fecunda em seus desdobramentos. Verifiquei uma quantidade razoável de estudos sobre obras literárias, segundo a autoria de geógrafos, nos desdobramentos Geografia Humanista, Geografia da Cultura e Geografia da Percepção. Tais estudos formam um campo de investigações cuja trajetória em ascensão tem sido mais evidenciada, entre geógrafos e comunidade científica, nas primeiras décadas do presente século. A inegável existência desse campo foi um estímulo para que eu buscasse em alguns autores dos desdobramentos citados, como Lúcia H. B. Gratão, Eduardo Marandola Jr., Lívia de Oliveira, Eric Dardel, Paul Claval, Horacio Capel, Georges Bertrand, Armand Frémont, entre outros, o segmento acadêmico que revelasse similaridades com minha pesquisa e que pudesse ratificá-la de modo coerente. A leitura de textos desse segmento aumentava minhas inquietações, à proporção que uma lacuna relacionada à poesia ainda pairava no ar. Era preciso superar o cânon literário concernente à poesia. Nesse sentido, as similaridades encontradas não respondiam integralmente aos questionamentos despertados pelo avanço dessa pesquisa, por isso o conceito de Geopoética veio preencher essa lacuna a contento.

Certifiquei-me de que havia respaldo para minha pesquisa pelo viés do diálogo Geografia-Literatura, ao passo que pelo viés Dramaturgia-Geopoética inexistia qualquer respaldo. Pelo viés Artes Cênicas-Geografia, localizei na tese de doutorado de José Simões de Almeida Júnior (2007)⁸ outro apoio, contudo sua escrita tem influência dos conceitos do Milton

Literatura Espanhola e Portuguesa), Irley Machado (2010, Artes Cênicas). O artigo de minha autoria intitulado *Jogo e recepção: a metáfora da Teoria e jogo do duende* (2008), embora não trate exclusivamente do diálogo Artes Cênicas-Geografia, traz o embrião a respeito do mesmo.

⁸ Tese intitulada *Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo – 1999-2004*.

Santos (1926-2001), geógrafo brasileiro e pesquisador da Geografia Crítica. Sua tese trata do espaço teatral no âmbito material, arquitetônico, físico, realidade bem diferente dessa pesquisa.

Outros pesquisadores têm mostrado interesse em analisar obras literárias pelo viés Geografia-Literatura. Uma comprovação desse fato são algumas análises realizadas a partir da perspectiva da Geografia. Alguns exemplos de publicações relevantes sobre o assunto são: *Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*, organizada por Eduardo Marandola Jr. e Lúcia H. B. Gratão (2010), *Geografia, literatura e arte: reflexões*, organizada por Maria Auxiliadora da Silva e Harlan R. F. da Silva (2010), *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*, organizada por Márcia M. M. Feitosa e Ida Alves (2010), *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*, de Carlos A. F. Monteiro (2002), *Les spaces romanesques*, organizada por Michel Crouzet (1982), *Humanistic geography and literatura – Essays on the experience of place*, organizada por Douglas C. D. Pocock (1981), entre outros. Nestas, também não foram encontradas referências à Geopoética, de Kenneth White.

Os geógrafos mencionados recorreram aos conceitos específicos da Geografia sobre: espaço, paisagem, lugar, cidade, território, etc., para pontuar a relação desses conceitos com as obras literárias analisadas, consoante metodologias científicas ou apreciadas de acordo com um olhar subjetivo. De um modo ou de outro, imperou a perspectiva do geógrafo e careceu um diálogo mais profundo com a disciplina Literatura em alguns casos.

Para essa pesquisa, houve a necessidade de ir além do padrão que os desdobramentos da Geografia, apontados anteriormente, têm legitimado há algumas décadas. Essa foi a principal razão de experimentar o olhar subjetivo sobre a dramaturgia de F. G. Lorca à luz do conceito de Geopoética. Assim, a coletânea *Impresiones y Paisajes* e a conferência *Juego y teoría del duende* também foram submetidas a esse olhar subjetivo de maneira a ampliar

a compreensão da relação entre espaço e paisagem na dramaturgia e nesses textos literários de F. G. Lorca, bem como averiguar a inter-relação entre essas obras. Em segundo plano, alguns dos conceitos da Geografia, que versam sobre espaço e paisagem e que discorrerei em capítulo específico, também foram apreciados à luz da Geopoética.

A definição do conceito e dos elementos de Geopoética, encontrados nos textos *What is Geopoetics?* (1989) e *Elements of Geopoetics* (1992), de K. White, formaram as conexões imprescindíveis com a dramaturgia de F. G. Lorca. A partir dessa conexão, foi possível depreender se os textos literários do poeta-dramaturgo continham, realmente, tais elementos e como estariam inseridos em cada texto. Sob esse norteamento, passei a considerar o uso do termo *Geopoética do Espaço no Teatro*, ao invés de apenas reproduzir um conceito outrora criado. Esse termo visa resguardar o recorte dessa pesquisa, tão como preservar o termo original em sua definição ampla.

Há duas razões que manifestam certa urgência por empregar o termo *Geopoética do Espaço no Teatro*. A primeira razão designa responder à imprescindível questão de localizar com as áreas do conhecimento humano (nesse caso, Teatro e Dramaturgia), que propõe o diálogo com o conceito original. A segunda, corrobora o olhar subjetivo sobre os textos literários lorquianos. Esse olhar foi proposto de acordo com as experiências artísticas vivenciadas e com a perspectiva teatral contemporânea cada vez mais plural e autoral.

Ressalto que o conceito original de Geopoética não foi criado para atender as necessidades dessa pesquisa e nem poderia ser tomado dessa forma, por isso há fronteiras culturais e cronológicas que devem ser observadas e respeitadas. As referidas obras do poeta-dramaturgo espanhol datam de 1916 a 1936, o conceito de geopoética, do autor escocês, foi formulado em 1978, essa tese é fruto do olhar de uma atriz brasileira, cuja pesquisa é realizada quase um século após os primeiros relatos de viagens de F. G. Lorca terem sido registrados. A

diferença entre as datas de criação e de publicação das obras lorquianas selecionadas permite entrever uma marca autoral e estilística revelada de modos distintos, porquanto em cada obra a descrição geográfica poetizada é inserida de maneira a atender a objetivos específicos de, poeticamente, comunicar.

Com o termo *Geopoética do Espaço no Teatro* surgiu o termo *descrição geográfica poetizada*, que diz respeito à forma que determinados relatos geográficos foram inseridos em textos literários e confere suporte à composição dramática. A definição de ambos os termos está no **Capítulo I**, do presente trabalho.

Acredito que o legado de F. G. Lorca seja atual, porque o poeta-dramaturgo criou suas obras conforme o material expressivo humano, o relacionamento, o sentimento e a admiração pela geografia, que são atemporais. Por esse prisma, entendo que as obras selecionadas para os fins dessa pesquisa aproximam as disciplinas Dramaturgia, Geopoética e da Geografia. Os textos que compõem o *corpus* dessa pesquisa suscitam ser um destaque no quesito geopoética, comparando-os ao legado artístico do poeta-dramaturgo. Nesses textos, as descrições geográficas poetizadas dão um significado distinto a cada um, ao mesmo tempo que o que há de imagético em cada um desses textos corrobora a proposta estética e artística, assim como o estilo próprio de F. G. Lorca (SANTOS, G. C. R., 2006).

O poeta-dramaturgo concentra uma afluência de diferentes formas de arte e de diferentes áreas do conhecimento humano em suas obras. Assim, considero essa afluência o vetor de contemporaneidade do legado multidisciplinar do poeta-dramaturgo. Não importa o assunto abordado, F. G. Lorca sempre se posiciona de forma humana e política, além disso, seus textos são impregnados de um embasamento e de um conhecimento artístico teórico e prático imensurável.

O olhar subjetivo, a respeito dos textos literários de F. G. Lorca, seguiu uma ordem estabelecida pela referência temporal das datas atribuídas ao ano de sua criação ou de sua publicação. Não por uma necessidade de manter uma sequência cronológica, mas pela razão de verificar o aprimoramento da escrita do poeta-dramaturgo e sua conexão com a Espanha.

Em um primeiro momento, foram selecionados excertos da coletânea *Impresiones y Paisajes* e da conferência *Juego y teoría del duende* que mais denotaram semelhança com o que chamo de *descrições geográficas poetizadas* e que considero parte composicional dos textos dramáticos *Mariana Pineda*, *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*. Julgo que tal semelhança reflete as conexões com o conceito de Geopoética, além de manifestar a profunda relação de F. G. Lorca com o contexto geográfico de seu país e de demonstrar como sua dramaturgia está impregnada de imagens geográficas e de poesia, concomitantemente.

Em seguida, foi identificado como a relação de F. G. Lorca com a geografia espanhola poderia encontrar correspondentes literários segundo os elementos de Geopoética, assim como estes elementos se intercruzavam com os conceitos de espaço e de paisagem da Geografia Humanista para conferir o suporte teórico coeso à tese.

Assim como F. G. Lorca, outros autores possuem a escrita impregnada de uma beleza poética peculiar. Desta forma, os excertos e as citações referentes aos autores estrangeiros serão mantidos em seu idioma de origem pelo fato de essa tese não tratar de traduções, mas para manter as características poéticas que apresentam e para não correr o risco de ter o sentido original alterado. Somente os textos publicados em português, que fazem parte da bibliografia dessa pesquisa, terão as citações ou os excertos inseridos na forma traduzida.

Essa perspectiva propende evidenciar como o conceito de Geopoética, de K. White, pode contribuir para os estudos de textos dramáticos e para o entendimento dos níveis de composição da relação entre espaço, paisagem, palavra e poesia em uma montagem cênica.

Ressalto que uma montagem cênica pode ser realizada a partir de um texto dramático ou não. Neste caso, essa montagem poderá ter uma encenação estruturada por uma *geopoética do espaço no teatro*, visto que a dramaturgia contemporânea tem ampliado seus horizontes de possibilidades e de inovação. Sobretudo, foi preciso compreender como a geopoética pode contribuir com a dramaturgia, sem ser transformada em geodramaturgia – que perderia a poesia essencial do conceito de Geopoética e o sentido tanto do olhar subjetivo quanto da pesquisa propostos.

Segundo o olhar subjetivo, discorro a respeito do que chamo *geopoética do espaço no teatro* e como, por meio desta, a relação entre espaço e paisagem é desenhada nos textos dramáticos de F. G. Lorca. Além disso, defendo a ideia de que essa *geopoética do espaço* permite entender como as imagens geográficas intensificam a poesia contida na escrita de F. G. Lorca e em uma montagem cênica.

Para dispor a perspectiva e o olhar subjetivo dessa pesquisa, os capítulos dessa tese estão organizados da seguinte forma:

Capítulo I – *Um encontro com a Geopoética e uma (re)descoberta da Geografia:*

breve contextualização sobre a Geografia e apresentação dos conceitos de espaço e de paisagem, conforme alguns pressupostos da Geografia Humanista e da Geografia Crítica. Introdução ao conceito de Geopoética, de K. White, e identificação dos elementos de geopoética que corroboram essa apreciação das obras lorquianas. Correlação entre os conceitos mencionados, e definição de *geopoética do espaço no teatro*, de *descrição geográfica poetizada*, de *geopoética- movimento*, de *paisagem e de espaço dramáticos*.

Capítulo II – *A dramaturgia de F. G. Lorca e a Geopoética do Espaço:* conexão

das definições, abordadas no capítulo anterior, com os textos literários *Mariana Pineda*, *Bodas de Sangue*, *Yerma*, *A Casa de Bernarda Alba* e *Impresiones y Paisajes*. Averiguação de como

o que nomeio *geopoética do espaço* pode compor um texto dramaturgico, e como o que denomino *descrição geográfica poetizada* pode auxiliar essa composição ou integrar um texto literário.

Capítulo III – O Duende de F. G. Lorca e a Geopoética do Espaço: conexão da *descrição geográfica poetizada* com a conferência *Juego y teoría del duende*. Verificação a respeito da relação de F. G. Lorca com a geografia espanhola como possibilidade de aprofundamento da sua escrita poética. Identificação dos caminhos viáveis que sugerem a relação do *duende* com a composição dramaturgica lorquiana e com a constituição de uma *geopoética do espaço*.

Capítulo IV – A Geopoética do Espaço como perspectiva para pensar / fazer o teatro contemporâneo: reconhecimento de como a *geopoética do espaço* pode compor visualmente a cena teatral por meio da apreciação de montagens cênicas dos textos dramaturgicos *Mariana Pineda*, *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*. Identificação das similaridades em termos de *geopoética do espaço* entre as referidas montagens.

O olhar subjetivo proposto nessa tese, à luz do conceito de Geopoética, também visa oferecer subsídios teóricos para outros estudos teatrais, que abordem questões sobre Geopoética ou sobre Geografia em textos dramaturgicos ou em montagens cênicas. Essa contribuição está pautada em ressignificar o contexto geográfico, o espaço e a paisagem, utilizando os textos lorquianos selecionados como instrumento de elucidação.

De acordo com a perspectiva da *Geopoética do Espaço no Teatro*, aqui delineada, foram agregados alguns aspectos pontuais da Geografia Humanista ao modo de considerar o espaço e a paisagem na dramaturgia e no teatro contemporâneos. Esse diálogo interdisciplinar busca ampliar os horizontes de compreensão a respeito do impacto que a geografia pode exercer

na relação entre o homem e a terra, assim como pode refletir nas escritas dramática e literária.

CAPÍTULO I – *Uma (re)descoberta da Geografia e um encontro com a Geopoética*

El poeta pasea siempre por su imaginación, limitado por ella.

(LORCA, 1995, p. 100).

Bruta factos é uma expressão do latim que significa: ninguém consegue fazer interpretações do vazio, pois se faz necessário ter um referente. Na área das artes, comumente, se costuma dizer que não se cria nada do vazio. Imbuída por tais colocações estimo que, no sentido de interpretar, de criar ou de imaginar, a seguinte assertiva de F. G. Lorca pode contribuir para o entendimento e a praticidade de *bruta factos*:

... la imaginación está limitada por la realidad; no se puede imaginar lo que no existe. Necesita de objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. No se puede saltar al abismo ni prescindir de los términos reales. La imaginación tiene horizontes, quiere dibujar y concretar todo lo que abarca (1995, p 99).

Há tempos o referido termo em latim vem sendo usado em relação aos estudos da hermenêutica bíblica, porém, depreendo que possa ser relacionado às interpretações de textos dramaturgicos ou de qualquer natureza, a obras de arte ou a infinitas possibilidades de reflexão sobre diversos assunto. Do mesmo modo, imagino que não se pode escrever sobre geografia ou relatar um contexto geográfico sem observá-los ou, ainda, sem admirá-los – seja para fins literários ou para fins científicos. Isso me faz acreditar na relevância de entender a relação da escrita com a geografia para conseguir contemplar a geopoética na dramaturgia lorquiana. Esta possui um estilo permeado de imaginação e de poesia.

Relatos de paisagens e de espaços geográficos datam da antiguidade clássica, segundo apontou o geógrafo francês Paul Claval, em seu livro *História da Geografia* (2006). F. G. Lorca, em sua coletânea *Impresiones y Paisajes*, deixou registrado uma série de relatos sobre o contexto geográfico espanhol, que teve a oportunidade de observar por meio de suas viagens pelo continente espanhol. É concebível que esse tipo de relato – como prática entre poetas, geógrafos, ou tantos outros escritores – tem sido perpetuado por séculos. Se não como um exercício poético, pelo menos como um incentivo à imaginação e à poesia. Assim sendo, pressuponho que fragmentos de relatos semelhantes sempre fizeram parte da escrita dramaturgica, muito além do estilo ou do contexto histórico de sua elaboração literária.

Julgo que se a escrita fosse tão antiga quanto a tradição oral, poderíamos ter acesso a relatos geográficos bem mais remotos que aqueles deixados pelos pensadores clássicos. De acordo com as explanações de P. Claval, tais relatos eram utilizados como instrumento, filosófico ou acadêmico, de coleta de dados a respeito da geografia de determinado local. Muitos desses relatos apresentaram características poéticas, independentemente de sua finalidade como instrumento. E como tal, observo que sua expressão escrita está submetida à imaginação humana, inexoravelmente. A respeito deste tema, F. G. Lorca certa vez argumentou:

La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban... Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse. Su manera especial de crear necesita del orden y del límite (1995, p. 99).

Pelo sentido da assertiva acima, vislumbro que um relato geográfico em um texto (científico ou literário) depende da razão, da ordem e do limite. Da razão, por tudo o que envolve os processos cognitivos. Da ordem, porque a necessidade humana de entender as coisas pede, geralmente, um referencial de partida e outro de chegada. Do limite, porque a necessidade de identificação do homem como o contexto geográfico pede uma localização para completar

seu sentido de pertencimento. Deste modo, tanto o texto científico quanto o literário formalizam a imaginação de seus autores, ao menos em parte.

P. Claval realizou uma abordagem perspicaz a respeito da disciplina Geografia e, para isso, recorreu ao legado de alguns autores considerados, desde a Grécia Antiga, como referência na origem dessa disciplina. O geógrafo brasileiro Antônio C. R. Moraes, em seu livro *Pequena história crítica da Geografia* (2005), realizou um trabalho semelhante, porém de uma maneira bem mais abreviada. Em ambos os livros, é imprescindível notar que o foco das respectivas abordagens é mantido na experiência do homem ocidental com o contexto geográfico. Isto posto, direta ou indiretamente, pode esclarecer de certa forma a relação de F. G. Lorca com o contexto geográfico espanhol, pois o principal eixo de evolução dessa disciplina, no ocidente, ocorreu na Europa. Em meio a essa experiência ocidental com a geografia, vários autores dessa disciplina – fossem alemães, ingleses, franceses, portugueses ou espanhóis – exploraram suas respectivas razão e imaginação para discorrer sobre contextos geográficos de seus interesses, bem como aprimoraram suas habilidades cartográficas. Isso corrobora as palavras de F. G. Lorca sobre razão e imaginação.

Os livros dos geógrafos citados apresentam questões pertinentes ao surgimento e ao desenvolvimento do termo geografia, à definição do seu objeto, bem como à constituição da Geografia como área de conhecimento humano, e ao surgimento e ao aprimoramento da cartografia. O leitor tem acesso ao panorama dos desdobramentos da disciplina, que em determinado momento deu origem às linhas investigativas da Geografia Tradicional e da Geografia Renovada. Há uma explanação a respeito das convergências e das divergências de ambas as geografias, e a respeito dos problemas visíveis na contemporaneidade. As definições de espaço e de paisagem e as visões sobre o objeto da referida disciplina diferem de acordo com as propostas dos pensadores de cada desdobramento. Não se pode negar a diversidade de contextos históricos, aos quais vários pensadores da geografia pertenceram ou pertencem,

hodiernamente, por isso também não se pode negar que tais contextos produziram tremendo efeito sobre a imaginação desses autores.

Se um contexto histórico é capaz de produzir efeitos sobre a razão e a imaginação humanas, que conduzem uma linha de pesquisa científica ou a elaboração de uma obra literária, pode-se dizer que a partir das escritas geográficas tem-se a noção de que o panorama geral da história da geografia nasceu de investigações multidisciplinares. Tais investigações evidenciam e formalizam as diferentes formas de observar, de compreender, de registrar e de refletir a respeito de contextos geográficos. O olhar científico sobre esses contextos, que pode perpassar o olhar subjetivo do pesquisador, anuncia o envolvimento deste com o contexto observado e o mesmo ocorre no caso do texto literário.

Acredito que o caminho multidisciplinar pode ter inspirado a escolha de K. White, por manter o termo *geopoética* como um termo aberto. K. White (1989)⁹ afirmou:

... *geopoetics* is not the exclusive domain of poets and thinkers. Henry Thoreau was as much an ornithologist and a meteorologist (“inspector of storms”) as he was a poet, or rather, we might say, he included the sciences in his poetics. The link with biology is just as necessary, and with an ecology (including mind-ecology) well-grounded and well-developed. In fact *geopoetics* provides not only a place, and this is proving more and more necessary, where poetry, thought and science can come together, in a climate of reciprocal inspiration, but a place where all kinds of specific disciplines can converge, once they are ready to leave over-restricted frameworks and enter into global (cosmological, cosmopoetic) space.

A partir da assertiva de K. White, sobre o fato de a *geopoética* não ser um domínio exclusivo dos poetas e dos pensadores, é possível compreender que tanto a geografia como a própria *geopoética* dialogam com outras áreas de conhecimento humano desde suas bases constitutivas mais remotas. Tal inspiração pode ter sido suscitada pelo fato de existir, desde a Antiguidade Clássica, relatos de contextos geográficos com características poéticas e poemas sobre paisagens, espaços, cidades, fenômenos da natureza, etc. Em meio ao processo histórico,

⁹ Disponível em: <http://www.geopoetics.org.uk/welcome/what-is-geopoetics/>. Acesso em: 11 jun. 2014.

inúmeros textos dramaturgicos também receberam a contribuição de narrativas sobre o espaço ou sobre a paisagem em suas composições literárias, como instrumento de comunicação e de localização no espaço, no tempo, na relação cultural do homem com seu meio social.

Para lançar o olhar subjetivo proposto por meio desse trabalho e buscar referenciais de geopoética nos textos literários de F. G. Lorca, nomeio descrição geográfica poetizada, como parte composicional das imagens poéticas de um texto literário, a inserção de um relato ou de um poema sobre algum contexto geográfico que traz uma ambientação à história que se conta ou que, ao menos, corrobora a composição simbólica da proposta literária. Não creio que possa haver restrições ou limitações em termos de quantidade de contextos que possam ou não ser inseridos em uma obra literária. Neste caso, aprecio que o mais importante é a clareza da descrição de tais contextos para que o leitor tenha uma boa ideia da localização a que se destinada o desenvolvimento da história, ou de partes desta.

A descrição geográfica poetizada deve ter o objetivo de permitir ao leitor explorar sua imaginação, tanto quanto o texto literário *per se* o concede e, assim, deve inspirar o artista cênico a criar uma ambientação para uma montagem cênica. Essa criação não significa uma reprodução literal dos referenciais contidos no texto. Além disso, esse tipo de descrição deve compor a poesia da obra literária de um modo mais amplo do que aquele que se ‘limita’ à representação da métrica tradicional do verso. Pelo fato de haver obras literárias e dramaturgicas que não possuem descrições geográficas poetizadas, isso não impede que os realizadores de montagem cênica dessas obras possam criar uma *geopoética do espaço* para tal montagem. Isso também se aplica a qualquer outro modo de expressão artística elaborada a partir de uma obra literária ou dramaturgica nessas mesmas condições.

Entre tantos relatos de contextos geográficos, há um que considero um marco como uma descrição geográfica poetizada. Essa descrição, realizada sobre nosso planeta terra, de

maneira constante chama minha atenção por levar o leitor ao que penso ser a poesia do imensurável e inimaginável vazio que existia antes de tudo vir a existir. Uma descrição que atrai uma poesia incomparável ao imaginário humano, porém tangível. E suscita ser mais poético a esse imaginário do que o fatalismo racional e científico do *Big-Bang*¹⁰. Tal descrição está contida no primeiro capítulo livro de Gênesis, da Bíblia Sagrada¹¹:

¹No princípio criou Deus o céu e a terra.

²A terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas (THOMPSON, 2000, p. 1).

No excerto acima, conforme as palavras podem sugerir, há uma forma geográfica em formação, como que em um movimento contínuo e sem uma referência ancorada no tempo, em uma data específica. Cada parte era formada em seu momento distinto ou até simultâneo, como o céu e a terra. Depois, uma parte após a outra. Imediatamente após a terra estão: as trevas, o abismo e as águas sob uma mesma regência divina. Não havia uma forma, porém, é possível inferir que havia o indício de tridimensionalidade pela composição de volume, dos elementos terra e água, e de profundidade, pela extensão do abismo e pela existência das trevas.

Nos excertos seguintes a referência de tempo é introduzida não de modo a limitar a criação de uma obra a um ‘curto’ espaço de tempo, mas de conferir o sentido divino de magnificência e de onipotência criadora. Assim, a terra foi construída em 7 dias. Uma referência cronológica que pode suscitar absurdamente impossível, para o leitor, contudo vislumbro que passa a fazer sentido de acordo com as palavras do salmista, consoante o Salmo 90:4¹²: “... mil

¹⁰ Também conhecida por teoria da Grande Explosão elaborada por Edwin Hubble (1889-1953), que foi baseada na Teoria da Relatividade, de Albert Einstein (1879-1955). Disponível em: <http://science.nasa.gov/astrophysics/focus-areas/what-powered-the-big-bang/>. Acesso em: 20 mar. 2015.

¹¹ As letras iniciais que estão em negrito indicam início de parágrafo (THOMPSON, 2000, p. v). Comumente, se atribui a autoria do livro de Gênesis, bem como dos quatro subsequentes, a saber: Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio, ao personagem bíblico chamado Moisés (THOMPSON, 2000, p. 1388). Acredita-se, também, que o livro de Gênesis teria sido escrito por volta de 1.500 anos antes da Era Comum (a. C. = antes de Cristo), ou seja, antes de o calendário ocidental ser reorganizado e passar a ter a morte de Jesus Cristo como referência inicial.

¹² Em Salmo 90:4, leia-se: Salmo número 90, versículo número 4.

anos aos teus olhos são como o dia de ontem que passou...” (THOMPSON, 2000, p. 537). Acredito que essas referências adquirem contornos de um jogo de tempo condensado e estendido, concomitantemente. Afinal, como se poderia imaginar um dia de ontem ser igual a mil anos? Pela licença poética de uma onipotência criadora tudo é possível – a partir do momento que tomo essa referência como um fato viável e permito que minha imaginação seja inundada por imagens que irrompem as barreiras racionais das justificativas científicas.

Na sequência, assim como o texto continua a indicar, a onipotência criadora traz a luz à existência. Acredito que a presença da luz contribuiu para ampliar a noção de tridimensionalidade, não apenas pela inserção do elemento luz, mas também pela separação entre luz e trevas. Neste sentido, creio que se torna plausível entender que essa inserção agregou um maior sentido de forma e de volume ao que chamo ‘projeto Terra’.

³ E disse Deus: Haja luz. E houve luz.

⁴ Viu Deus que a luz era boa; e fez Deus separação entre a luz e as trevas.

⁵ E chamou Deus à luz Dia, e às trevas, Noite. E houve tarde e manhã – o primeiro dia (THOMPSON, 2000, p. 1).

Depois da separação entre luz e trevas, o firmamento foi criado, houve a separação entre as águas, a terra foi definida como a porção seca de todo o planeta, e a vegetação – em toda sua diversidade – deu ao planeta o colorido próprio de sua beleza intocada. Isso também pode tornar mais intensa a noção de que o movimento criador era contínuo.

⁶ E disse Deus: Haja um firmamento no meio das águas, e haja separação entre águas e águas.

⁷ Fez Deus o firmamento, e fez separação entre as águas que estavam debaixo do firmamento e as águas que estavam por cima do firmamento. E assim foi.

⁸ Chamou Deus ao firmamento Céu. E houve tarde e manhã – o segundo dia.

⁹ E disse Deus: Ajuntem-se as águas que estão debaixo dos céus num só lugar, e apareça a porção seca. E assim foi.

¹⁰ Chamou Deus à porção seca Terra, e ao ajuntamento das águas, mares. E viu Deus que isso era bom.

¹¹ E disse Deus: Produza a terra relva, ervas que deem semente, e árvores frutíferas que deem fruto segundo a sua espécie, cuja semente esteja nele, sobre a terra. E assim foi.

¹² A terra produziu relva, ervas que davam semente conforme a sua espécie, e árvores frutíferas que davam fruto, cuja semente estava nele, conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom.

¹³ E houve tarde e manhã – o terceiro dia (THOMPSON, 2000, p. 1).

Em meio a esse processo de criação do planeta Terra, o firmamento foi preenchido com luminares, ou seja, o sol e a lua, além das estrelas. Assim, deduzo que, como a vegetação, os luminares e as estrelas alteraram as cores do planeta e contribuíram para aprimorar a noção de espaço, de tempo, de perspectiva, de luz e de sombra, de volume e de forma em uma plasticidade visual bastante peculiar. Se não única.

¹⁴ E disse Deus: Haja luminares no firmamento do céu, para fazer separação entre o dia e a noite, e sejam eles para sinais e para estações, e para dias e anos,

¹⁵ e sirvam de luminares no firmamento do céu, para iluminar a terra. E assim foi.

¹⁶ Fez Deus os dois grandes luminares: o luminar maior para governar o dia, e o luminar menor para governar a noite. Fez também as estrelas.

¹⁷ Deus os pôs no firmamento do céu para iluminar a terra,

¹⁸ para governar o dia e a noite, e para fazer separação entre a luz e as trevas. E viu Deus que isso era bom.

¹⁹ E houve tarde e manhã – o quarto dia (THOMPSON, 2000, p. 1).

As águas foram cheias de seres vivos, com uma multiplicidade imensurável de espécies. Assim também a terra foi cheia de outras espécies de seres vivos, como se pode notar no excerto que se segue. Ambos os elementos foram povoados conforme suas respectivas especificidades, como se pode inferir a partir da indicação contida no texto bíblico. Pode-se considerar que esse detalhe trouxe um componente a mais à relação vida-planeta. Senão, este poderia ter sido apenas um conjunto dos elementos terra e água, sem o efeito da luz ou das cores, sem a existência da vegetação ou dos animais, ou de qualquer outro tipo de vida sobre a face da Terra.

²⁰ E disse Deus: Produzam as águas enxames de seres vivos, e voem as aves acima da terra, no firmamento do céu.

²¹ Assim Deus criou as grandes criaturas do mar, e todos os seres vivos que se arrastam, os quais povoavam as águas, conforme as suas espécies, e todas as aves que voavam, conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom.

²² Deus os abençoou, dizendo: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei as águas dos mares, e multipliquem as aves na terra.

²³ E houve tarde e manhã – o quinto dia.

²⁴ E disse Deus: Produza a terra seres vivos conforme a sua espécie; animais domésticos, répteis, e animais selvagens conforme a sua espécie. E assim foi.

²⁵ Deus fez os animais selvagens segundo a sua espécie, e os animais domésticos conforme a sua espécie, e todos os répteis conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom (THOMPSON, 2000, p. 1).

Finalmente, o texto bíblico indicou que a onipotência divina completou sua criação ao trazer à existência a presença do ser humano, também para povoar a terra – bem como para agregar valor à relação vida-planeta. E o sexto dia encerrou o primeiro capítulo do livro de Gênesis, entretanto a obra ainda não estava completa.

²⁶ Então disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra, e sobre todos os répteis que se arrastam sobre a terra.

²⁷ Assim Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou.

²⁸ Deus os abençoou e lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos; enchei a terra, e sujeitai-a. Dominai sobre os peixes do mar, sobre todas as aves dos céus e sobre todos os animais que se arrastam sobre a terra (THOMPSON, 2000, p. 1).

²⁹ E disse Deus ainda: Tenho-vos dado todas as ervas que produzem semente, e se acham sobre a face de toda a terra, bem como todas as árvores em que há fruto que dá semente. Ser-vos-á para mantimento (THOMPSON, 2000, pp. 1-2).

³⁰ E a todos os animais da terra, a todas as aves do céu e a todos os seres vivos que se arrastam sobre a terra, tenho dado todas as ervas verdes como mantimento. E assim foi.

³¹ Viu Deus tudo quanto tinha feito, e que era muito bom. E houve tarde e manhã – o sexto dia (THOMPSON, 2000, p. 2).

Como o texto bíblico indicou, o último dia de trabalho da onipotência criadora, que chamo ‘o acabamento’, foi realizado no sétimo dia. Como indicado no início do segundo capítulo do livro de Gênesis.

¹ Assim os céus, a terra e todo o seu exército foram acabados.

² Havendo Deus acabado no sétimo dia a obra que fizera, descansou nesse dia de toda a obra que tinha feito.

³ E abençoou Deus o sétimo dia, e o santificou, porque nele descansou de toda a obra de criação que fizera (THOMPSON, 2000, p. 2).

Há um detalhe que não me passou despercebido no primeiro versículo do segundo capítulo de Gênesis, que é a nomenclatura dos demais componentes da criação como um exército,

à exceção dos céus e da terra. Acredito que o termo exército contribui para dilatar a noção de movimento e de perpetuidade, uma vez que um exército é formado para executar uma variedade de ações ou de missões. Desta forma, a composição imagética dessa descrição geográfica poetizada seria o início de uma existência de vida muito mais complexa no que se refere ao planeta Terra.

Julgo que o tempo de finalização e de descanso, conforme o versículo 2, do mesmo capítulo, estão vinculados ao tempo das coisas, ao tempo que cada uma necessita para ser realizada do seu surgimento à sua ‘conclusão’. Sejam as estações do ano, o deslocamento dos astros no firmamento conforme a época do ano, as mudanças climáticas, as transformações e as definições das eras ou dos milênios, etc., seria impossível não imaginar tais circunstâncias. Neste sentido, entendo que há uma poesia vital que respira por meio do planeta e que acompanha a vida na terra geração após geração, pois o tempo é uma parte primordial da geopoética – assim como tem sido para a Geografia e para as Artes.

Percebo que, conforme o texto bíblico traz as indicações sobre as transformações que fizeram parte da formação do planeta Terra por força de uma onipotência criadora, a poesia das imagens surge em nossa mente, paulatinamente. Ouso dizer que essa poesia surge se busco a beleza das imagens, além da compreensão racional ou da crença *per se*.

Em outros capítulos da Bíblia, há narrativas sobre espaços e sobre territórios que estão vinculados, diretamente, a questões religiosas, sociais, culturais, econômicas ou políticas. Nem por isso deixam de ser poéticas. Essas descrições também permitem a compreensão da relação do homem com a terra – que lhe proporciona identidade, posse ou, pelo menos, sobrevivência. Pondero que, tais questões, podem confirmar a flexibilização do termo geopoética, de acordo com o pensamento de K. White. Desta maneira, julgo que a ‘chancela’ da geopoética não depende, restritamente, da referência cronológica, mas se inicia com a

descrição – cujas informações evidenciam a relação do homem com o planeta e promovem uma experiência sensível pela poesia das imagens que povoam o imaginário humano.

Imaginar o universo ou o planeta terra sendo formado por uma explosão cósmica é tão poético quanto imaginar a descrição geográfica poetizada encontrada nos referidos excertos bíblicos, pois em ambos os casos, a poesia adquire contornos tangíveis pela capacidade imaginativa do leitor, ou do ouvinte. Nos tais excertos encontra-se a ideia de que “os mundos foram criados pela palavra de Deus, de maneira que o visível não foi feito do que se vê”, segundo o livro de Hebreus 11:3, da Bíblia Sagrada (THOMPSON, 2000, p. 1097). Isto posto, é plausível entender que, mesmo antes de haver uma explosão cósmica, poderia haver alguma outra ‘coisa’ ou matéria advinda de um invisível – até que se formasse, se desenvolvesse e resultasse em uma grande explosão cósmica. O fato de algo não ser visível aos olhos humanos, não quer dizer que esse algo não exista. Pela teoria do Criacionismo ou da Grande Explosão – também conhecida como o *Big-Bang* –, defendendo que a partir desses marcos literário e científico a noção de movimento, de perpetuidade e de transformação incessante permaneceram como uma condição à vida. Depreendo que isso seria uma *geopoética-movimento*.

Considero a *geopoética-movimento* a percepção dos elementos da natureza a partir de uma referência humanizada, à qual se confere a esses elementos um movimento ou uma ação que não lhe é originalmente própria.

A predileção pela relação da dramaturgia com o contexto geográfico, nesse trabalho, não pretende discutir a questão do espaço físico / arquitetônico do teatro representado pela escrita dramática, nem refletir sobre o que há de sagrado¹³ ou de profano nesse espaço,

¹³ Entendo que a noção de espaço sagrado não surgiu com os gregos na antiguidade, mas no ato de criação do planeta Terra, há bilhões de anos – segundo argumenta a comunidade. Se essa criação for considerada tão remota quanto o *Big-Bang*, a Terra teria sido esculpida pelas mãos do Deus onipotente muitíssimo antes de os gregos aparecerem sobre a face do planeta. Assim, depreendo que a relação do homem com o espaço, enquanto sagrado, é inerente à sua condição humana, por isso não seria privilégio ou exclusividade dos gregos considerar sagrado esse espaço.

mas lançar um olhar subjetivo sobre os espaços e as paisagens dramaturgicos que compõem a *geopoética do espaço* em um texto literário e de sua montagem cênica. Nesse sentido, busquei na tragédia *Macbeth*, de William Shakespeare (1564-1616), outra elucidação. Na Cena Primeira, do Ato Quarto, há uma descrição geográfica que também considero poetizada. Tal tragédia trata da ascensão do general Macbeth ao trono da Escócia. Na referida cena, há uma descrição que pode promover uma reflexão a respeito da noção de *geopoética-movimento*.

Primeiro excerto da obra shakespeariana:

Terceira Aparição – Tem um coração de leão; sê arrogante e não te importes com quem proteste, se agite ou conspire contra ti. Macbeth só será vencido, quando o grande bosque de Birnam (sic), subindo a colina de Dunsinane, marchar contra ele (SHAKESPEARE, 1989, pp. 509).

Macbeth – Isso jamais acontecerá! Quem pode mobilizar um bosque ou ordenar à árvore que arranque sua raiz do seio da terra? Agradáveis predições! Bem! Não levantes a cabeça, morte rebelde, até que o bosque de Birnam ande e nosso grande Macbeth viverá até o termo normal de toda vida, soltando o último suspiro na hora em que toda pessoa tiver que soltá-lo (SHAKESPEARE, 1989, pp. 509-510).

Essa *geopoética-movimento* continua na Cena IV, do Ato V, da referida tragédia.

Segundo excerto da obra shakespeariana:

Siward – Que bosque é aquele que está à nossa frente?

Menteith – O bosque de Birnam.

Malcolm – Mandem os soldados cortarem um ramo e levar cada um o seu na frente do corpo; disfarçaremos, assim o número de nossas hostes e induziremos ao erro as informações dos espiões inimigos (SHAKESPEARE, 1989, p. 522).

E na Cena VI, do mesmo Ato. Terceiro excerto da obra shakespeariana:

Malcolm – Já estamos bem perto! Jogai fora vossas cortinas de folhagem e mostrai-vos tais como sois (SHAKESPEARE, 1989, p. 523).

A *geopoética-movimento* oferece incomensuráveis horizontes para a realização artística, se inserida na escrita dramaturgica com contornos nítidos de ritmo, de ação ou de

movimento por meio de poesia, de metáforas ou de outras figuras de linguagem. A partir dessa imagem do bosque que se move, muitos debates a respeito da relação do homem com o território, com o poder ou com o espaço também poderiam ser levantados, porém, o foco desse trabalho é o olhar subjetivo sobre um contexto geográfico por meio de uma perspectiva artística e geopoética.

Entendo que, tanto um olhar subjetivo quanto uma perspectiva artística, geram referências peculiares passíveis de serem realizadas por meio de expressões artísticas distintas. Neste sentido, acredito que a proposta de Akira Kurosawa (1910-1998), cineasta japonês que imortalizou a releitura da cena do bosque em seu filme *Trono manchado de Sangue* (de 1957), corresponde a um exemplo desse olhar em uma perspectiva artística. Assim, a dinâmica da referida cena teatral shakespeariana, que foi traduzida para a linguagem cinematográfica, pode ampliar a noção da ideia de *geopoética-movimento*.

A releitura de A. Kurosawa a respeito da tragédia de W. Shakespeare, para uma contextualização e ambientação orientais, equivale às vivências e às experiências sensíveis do cineasta em seu país de origem. Isso corrobora a ligação do homem com o contexto geográfico ao qual pertence, segundo K. White. Se assim não fosse, talvez não seria fácil conseguir realizar tal releitura com tamanha precisão.

As imagens seguintes correspondem aos excertos destacados da obra de W. Shakespeare, mencionados anteriormente, e podem explicar essa tradução da representação geográfica em uma escrita dramaturgica para uma expressão artística. Neste caso, a imagem cinematográfica¹⁴. As três imagens abaixo são referenciadas ao primeiro excerto da obra shakespeariana quando foram feitas as predições para o personagem Macbeth. É possível

¹⁴ Imagens do filme *Trono manchado de Sangue*, de A. Kurosawa. Nesse caso, não tratarei das imagens conforme as definições de enquadramento ou de planos, específicos da linguagem cinematográfica.

observar que a névoa deixa aparente apenas o cume dos pinheiros e oculta a porção mais volumosa desse tipo de árvore, conseqüentemente, o espectador visualiza apenas o bosque. Tais imagens, contidas no referido longa-metragem de A. Kurosawa, esboçam o deslocamento da massa de ar, na forma de uma ventania, que altera a posição dos galhos e folhagens assim como a densidade da névoa. A poesia da vegetação agitada pela ventania promove um mistério.



Figura 2 – Bosque de Birnam (1)



Figura 3 – Bosque de Birnam (2)



Figura 4 – Bosque de Birnam (3)

Inicialmente, as imagens acima (fig. 2, 3 e 4) ilustram a evidente imobilidade do bosque, uma vez que sua ‘mobilidade’ é percebida apenas no filme, mas ainda não se percebe uma referência humanizada que permite um bosque avançar, se deslocar no espaço. Assim, não se percebe uma ação do homem sobre tais elementos da natureza. Isso cria um elemento surpresa que só será revelado posteriormente.

As imagens a seguir referenciam o segundo excerto shakespeariano. Nessa segunda sequência, a presença humana começa a ser exposta em meio à névoa e aos ramos cortados dos pinheiros. Isso pode configurar, de modo mais claro, como seria viável aos olhos humanos um bosque marchar, ou seja, deixar sua condição elementar original para sofrer uma referência humanizada de ação e de movimento. O segundo excerto explica como a predição do primeiro excerto se tornaria real no desenvolvimento de uma tragédia anunciada. No filme, não há nenhuma cena na qual os soldados apareceriam cortando os ramos dos pinheiros para usarem como camuflarem.



Figura 5 – Bosque de Birnam (4)



Figura 6 – Bosque de Birnam (5)

Identifico que essa sequência (fig. 5, 6, 7, 8 e 9) ilustra melhor a camuflagem dos soldados em movimento (avançando contra seu oponente), no sentido de começar a revelar a estratégia de disfarce da presença humana. A imagem em preto e branco permite a visualização

dos soldados, com os ramos dos pinheiros, em meio a névoa. Desse modo, tanto os soldados com montaria, quanto os soldados desprovidos da mesma, podem ser vistos, gradualmente. As figuras 5 e 6 geram certo estranhamento imagético. Na figura 5, há pinheiros de diversos tamanhos, mas na linha de frente os pinheiros são bem menores e todos ocultam a presença humana que os movimentam. Na figura 6, o ângulo de inclinação dos pinheiros demonstra com clareza uma posição inclinada e antinatural, que também oculta a presença humana. Esta só é revelada conforme a sequência das imagens – como se pode perceber nas figuras 7, 8 e 9.



Figura 7 – Bosque de Birnam (6)



Figura 8 – Bosque de Birnam (7)

Pelo significado ou pelo símbolo contido em cada quadro de imagem, do plano geral ao close de tomada da mesma, essas sequências correspondentes aos três excertos da obra shakespeariana expressam o ambiente sobrenatural de mistério e de suspense anunciados de acordo com as predições do primeiro excerto.



Figura 9 – Bosque de Birnam (8)

A última sequência, abaixo, manifesta o terceiro excerto da obra shakespeariana. É, justamente, o momento que antecede os soldados se revelarem ao se despojar dos ramos dos pinheiros. Em meio a névoa, os soldados começam a surgir ainda misturados à vegetação. Aos poucos, as imagens dos soldados ficam mais nítidas. Observe-se o quadrante inferior direito das imagens que se seguem (fig. 10 e 11).



Figura 10 – Bosque de Birnam (9)



Figura 11 – Bosque de Birnam (10)

Obviamente, é mais fácil analisar tais imagens pelo filme, propriamente, e assim te uma dimensão maior, mais ampliada dessas sequências.

Avalio que, por esse breve recorte a respeito da proposta cinematográfica de A. Kurosawa, a ideia do que pode configurar uma *geopoética-movimento* se torna viável, compreensível, ajustável à proposta dessa pesquisa. Esta *geopoética* pode inspirar, no imaginário humano, outras dimensões poéticas pela conexão da experiência sensível do observador com as imagens da obra apreciada.

Percebo que, com as peças teatrais de F. G. Lorca, também é possível fazer esse tipo de leitura imagética da poesia e da geografia no texto dramatúrgico. No sentido de atender às exigências da linguagem teatral, traduzir essa leitura para uma montagem cênica requer cuidados e escolhas específicos. No caso dos textos dramatúrgicos de F. G. Lorca, ficam bastante evidenciados o interesse deste, não somente pelo contexto geográfico espanhol, mas pelos espaços e pelos lugares peculiares vivenciados por ele. As vivências constituem parte dos debates da Geografia Humanista, que sempre permearam os estudos da Geografia, assim como sempre instigaram o imaginário humano.

Depreendo que os textos literários do poeta-dramaturgo manifestam sua consciência a respeito da importância da geografia na conformação de uma estética artística impregnada de signos como parte constituinte do imaginário artístico. Os signos promovem diversos níveis de identificação e de reconhecimento, independentemente da origem cultural daquele que aprecia a obra de arte ou a literária. Da mesma maneira, observo que, tais textos, refletem sua conexão com a terra e com a vida social, tanto como um cidadão espanhol quanto um artista atuante, inclusive pelo viés político por ambos os aspectos humanos.

Entendo a escrita de F. G. Lorca, pelo viés da relação deste com o contexto geográfico espanhol, a partir da inserção de aspectos geográficos ou de elementos da vida social em seus textos. Pela maneira como o poeta-dramaturgo os estruturou, expôs suas leituras sobre fragmentos de relações cotidianas e de espaços vivenciados. Estes podem ter uma realização artística, seja na forma de uma escrita literária ou de uma montagem de espetáculo cênico, seja na forma multidisciplinar que a arte contemporânea pode proporcionar, etc.. Considero essas releituras segundo a relação homem/natureza, homem/semelhante e homem/sociedade.

P. Claval afirmou:

A vida social assenta em técnicas, práticas e conhecimentos geográficos: os homens devem compreender o meio onde vivem para o poderem explorar e organizar; têm de se orientar e de ter pontos de referência; só se identificam com os lugares onde vivem se estes contiverem signos que compreendam e símbolos que partilhem (2006, p. 17).

As palavras do geógrafo francês me permitem vislumbrar um traço característico que pode ser reconhecido de modo convergente tanto para a Geopoética quanto para a Dramaturgia. Digo que esse traço é o olhar a respeito do contexto geográfico, ao qual aquele que escreve pertence, e as relações que surgem a partir desse contexto, que norteiam a vida social. Julgo que os aspectos mencionados por P. Claval podem ser observados na dramaturgia, se for considerada a questão da determinação do lugar onde a trama, a história acontece, bem

como o conhecimento a respeito do lugar de contextualização. Isso pode resultar em uma releitura a respeito da vida social, tanto pelo olhar artístico quanto pelo olhar dramaturgico de F. G. Lorca.

Há de se considerar que as disciplinas acadêmicas ainda não responderam a todos os questionamentos que surgem, assim como “Nem todos os conhecimentos geográficos se integram em disciplinas acadêmicas” (CLAVAL, 2006, p. 18), como é notório saber. Se a interdisciplinaridade também não consegue respondê-los, ao menos, pode apontar caminhos.

As Artes Cênicas, como as demais expressões artísticas, também não integram todos os conhecimentos artísticos em suas disciplinas acadêmicas, por isso o diálogo interdisciplinar ou multidisciplinar tornou-se uma prática na pesquisa científica, conforme a evolução das mesmas. Assim sendo, o diálogo com a Geografia e com a Geopoética pode auxiliar a encontrar alguns subsídios teóricos que pudessem apontar caminhos para as questões sobre a representação do espaço e da paisagem na dramaturgia – que começaram a ser expostas.

Os horizontes de possibilidades que surgem pelas informações contidas em um texto literário/dramaturgico, geográfico ou geopoético podem promover uma convergência profícua para investigações científicas ou artísticas, assim como tantas outras disciplinas combinadas por infinitas coordenadas. Tal convergência também viabilizou o encontro com a geopoética e a (re)descoberta da geografia desse olhar subjetivo que aqui se concatena. Essa é a razão de trazer alguns aspectos da geopoética, aliados a outros da geografia, para perspectiva de um olhar subjetivo sobre a dramaturgia. Não apenas o texto *per se* é relevante, mas toda a poesia que ele pode gerar além da sua representação escrita.

I.1 – Uma (re)descoberta da Geografia

Segundo P. Claval (2006), o interesse pela representação da Terra, pela descrição e pela sacralização da mesma, possui um marco específico na Antiguidade Clássica, que estava relacionado ao modo de pensar instituído pelos gregos. Esse modo apontou para a sistematização da disciplina Geografia, e tal sistematização impulsionou os estudos e sistematizações subsequentes ao longo dos processos históricos de pesquisa e de observação sobre os contextos geográficos. P. Claval argumentou que esse interesse dos gregos pelo estudo a respeito do lugar tem raízes culturais e religiosas. Provavelmente, isso contribuiu para que o pensamento clássico grego adquirisse dimensões hegemônicas conforme o império grego expandisse seus domínios e, conseqüentemente, sua cultura, sua política e seu politeísmo.

Acredito a realização das tragédias gregas, em um espaço considerado sagrado pelos gregos, é uma das evidências disso. Deve-se atentar para o fato de que os festivais das tragédias gregas eram realizados conforme o cunho religioso, educativo, social, hierárquico, político e ideológico da Pólis Grega daquela época.

No texto dramaturgico *Prometeu Acorrentado*¹⁵, do tragediógrafo grego Ésquilo (525 a.C.-456 a.C.), há indícios do pensamento grego relacionando, provavelmente, religião, espaço sagrado, educação e geografia. Como pode ser observar no excerto a seguir:

Nos rochedos da Cítia. O PODER, a VIOLÊNCIA, VULCANO e PROMETEU

O PODER

Eis-nos chegados aos confins da terra, à longínqua região da Cítia, solitária e inacessível! Cumpre-te agora, ó Vulcano, pensar nas ordens que recebeste de teu pai, e acorrentar este malfeitor, com indestrutíveis cadeias de aço, a estas rochas escarpadas. Ele roubou o fogo, — teu atributo, precioso fator das criações do gênio, para transmiti-lo aos mortais! Terá, pois, que expiar este crime perante os deuses, para

¹⁵ Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/prometeu.html>. Acesso em: 10 abr. 2015.

que aprenda a respeitar a potestade de Júpiter, e a renunciar a seu amor pela Humanidade.

As palavras do personagem acima justificam a existência de regras, normas e leis que devem ser respeitadas e cumpridas por todos os segmentos sociais. Como sugere o texto, não há concessão de privilégios para este ou para aquele mais favorecido, religiosa ou politicamente. Neste sentido, o excerto¹⁶ a seguir completa a justificativa anterior:

VULCANO

Para vós, Poder e Violência, — a ordem de Júpiter está cumprida; nada mais resta a fazer. Quanto a mim, sinto-me sem coragem para acorrentar pela força a um deus, meu parente, sobre esta penedia, exposto à fúria das tempestades! Vejo-me, no entanto, coagido a fazê-lo, pois seria perigoso esquecer as ordens de meu pai. Preclaro filho da sábia Têmis, é bem contra minha vontade, e a tua, que te vou prender por indissolúveis cadeias, a este inóspito rochedo, de onde não ouvirás a voz, nem verás o semblante de um único mortal; e onde, queimado lentamente pelos raios ofuscantes do sol, terás adusta a epiderme; onde a noite estrelada tardará a poupar-te à luz intensa, assim como o sol tardará em secar o orvalho matinal. Oprimir-te-á o peso de uma dor perene, pois ainda não nasceu, sequer, o teu libertador. Eis a conseqüência (sic) de tua dedicação pelos humanos; como deus, que tu és, fizeste aos mortais uma dádiva tal, que ultrapassou todas as prerrogativas possíveis. Como castigo por essa temeridade, ficarás sobre esta rocha terrífica, em pé, sem sono e sem repouso; debalde farás ouvir suspiros e clamores dolorosos; o coração de Júpiter é inexorável... Um novo senhor é sempre severo!...

Após tais justificativas, o personagem-título, Prometeu, argumentou em seu favor, conforme o excerto¹⁷ a seguir:

Ó divino éter! Ó sopro alado dos ventos! Regatos e rios, ondas inumeráveis, que agitais a superfície dos mares! Ó Terra, mãe de todos os viventes, e tu, ó Sol, cujos olhares aquecem a natureza! Eu vos invoco!... Vede que sofrimento recebe um deus dos outros deuses! Vede a que suplício ficarei sujeito durante milhares de anos! E que hediondas cadeias o novo senhor dos imortais mandou forjar para mim! Oh! eis-me a gemer pelos males presentes, e pelos males futuros! Quando virá o termo de meu suplício? Mas... que digo eu? O futuro não tem segredos para mim; nenhuma desgraça imprevista me pode acontecer. A sorte que me coube em partilha, é preciso que eu a suporte com resignação. Não sei eu, por acaso, que é inútil lutar contra a força da fatalidade? Não me posso calar, nem protestar contra a sorte que me esmaga! Ai de mim! Os benefícios que fiz aos mortais atraíram-me este rigor. Apoderei-me do fogo, em sua fonte primitiva; ocultei-o no cabo de uma férula, e ele tornou-se para os homens a fonte de todas as artes e um recurso fecundo... Eis o crime para cuja expiação fui acorrentado a este penedo, onde estou exposto a todas as injúrias! Oh! Ai de mim! Que rumor será este? Que estranho perfume vem para mim? Será de origem divina ou

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

mortal? Ou de uma e de outra ao mesmo tempo? Quem quer que seja, virá apenas contemplar meu sofrimento, ou que outro motivo o traz? Vede, eis aqui, coberto de correntes, um deus desgraçado, incurso na cólera de Júpiter, odioso a todas as divindades que freqüentam (sic) seu palácio, tudo isso porque amei os mortais... Mas... que ouço agora? Será um rumor de aves que se aproximam? O ar se agita a um bater de asas... Seja o que for, tudo me apavora!

No excerto¹⁸ abaixo, Prometeu continuou:

Ai de mim, fecundas filhas de Tétis e do pai Oceano, cujas águas circundam a terra, com suas ondas em perenal movimento. Olhai! e vede, os laços por que estou acorrentado a este íngreme rochedo, onde ficarei de sentinela, bem a meu pesar, pelos tempos afora!

(...)

Melhor fora que me precipitassem sob a terra, nos abismos impenetráveis do Tártaro, do próprio inferno de Plutão, destinado aos mortos, prendendo-me por indestrutíveis e cruéis cadeias, lá, onde nem os deuses nem os mortais se pudessem alegrar com isso... Mas aqui, exposto ao ar, eu sofro, miserável, suplícios que são motivos de júbilo para meus inimigos!

Observe-se que, mesmo à guisa de exemplo, em ambas as citações da cena trágica em questão há alguma referência a respeito dos aspectos geográficos e religiosos conhecidos pelo tragediógrafo¹⁹. Isto posto, ao que concerne à possibilidade de realização de uma cena trágica, a partir de um texto dramaturgico, posso reconhecer as inerentes características e necessidades humanas de localização e de pertencimento como aspectos composicionais da cena. Julgo, assim, que tais aspectos não podem ser ignorados pelo fato de contribuírem para o significado da cena e da integralidade da obra. Justamente por isso, essas características e necessidades harmonizam o ser humano de um modo global, um organismo vivo em comunhão com uma terra também viva, e muito além da capacidade intelectual ou racional humanas.

Não creio que a Geografia, ainda que seja considerada desde os primórdios de seu processo constitutivo como disciplina, apenas permaneça como o resultado de hipóteses de

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ressalto que essa pesquisa não realizará qualquer abordagem ou análise a respeito da relação dos gregos com o sagrado. Os excertos mencionados serviram apenas como elucidação a respeito do que nomeio as descrições geográficas poetizadas.

cálculos ou de medições que atendem às expectativas de um Estado – quanto à sua soberania ou ao seu domínio. A título de curiosidade, imagino que não se pode conceber que o ser humano se limite a um legado de categorizações bipolares, bom ou mau, certo ou errado, razão ou emoção, porque sem a sensibilidade ou a intuição seria, provavelmente, muito difícil a lógica ou o pensamento racional produzirem conhecimento, isoladamente. Se sensibilidade e intuição são regidas pelo hemisfério direito do cérebro humano (córtex direito), ao passo que lógica e pensamento racional são regidos pelo hemisfério esquerdo (córtex esquerdo), como é notório saber (BUZAN, 2005), aprecio que o mais importante é ter a noção de que o ser humano carece de motivação, independentemente do maior ou do menor grau de conexão/comunicação entre tais hemisférios. Assim, o ato de descrever algo, por mais racional que pareça e possa ser, traz consigo um nível mínimo de vivência e de experiência sensível, tanto pelo racional quanto pela sensibilidade que conferem sentido de completude ao ser humano, mesmo em se tratando da escrita geográfica ou dramatúrgica.

As descrições dos gregos antigos, a respeito da terra habitada e do cosmos, direcionaram o pensamento geográfico da época antiga para as hipóteses geocêntrica e geométrica. Para P. Claval, as argumentações e os estudos propostos pelos jônios foram decisivos para a história da disciplina Geografia. Pelo olhar de Heródoto (484 a.C.-420 a.C.) – geógrafo, historiador grego e um dos fundadores da geografia –, a geografia era compreendida pela perspectiva da descrição dos lugares, aos quais era conferido o conjunto territorial definido por seus limites, e pela valoração dos costumes muito mais do que das paisagens. Como Heródoto, outros filósofos²⁰ e estudiosos gregos daqueles tempos áureos não desenvolveram os pressupostos sobre a Geografia que fossem pautados na relação do homem com o contexto

²⁰ Após Heródoto, Aristóteles (384 a. C.-322 a.C.), filósofo grego, discutiu a concepção de lugar, mas também não a vinculou à discussão da relação homem-natureza, nem às descrições regionais (MORAES, 2005). Esse fato confirma o argumento de P. Claval.

geográfico ao qual pertenciam, mas na reflexão teórica a respeito das condições locais, ao passo que os romanos antigos possuíam um interesse prático pela geografia – principalmente motivados pelo imperialismo expansionista.

Por essas e por outras indicações científicas, é possível supor que a descrição de lugares, de espaços e de paisagens é uma prática intelectual que acompanha a história da humanidade. Neste pensamento, verifica-se que esse tipo de descrição não é privilégio nem exclusividade dos cinco últimos séculos – quando houve uma guinada na evolução da disciplina Geografia.

Destaco que a tradição oral teve, provavelmente, um papel decisivo e contribuiu para a perpetuação da prática da transmissão da informação e do conhecimento desde os tempos mais remotos. Ao contrário do que pensava Walter Benjamin (1994), a prática da narrativa não foi extinta pela força econômica da letra impressa em uma folha de papel. As narrativas orais, também como são conhecidas, mantiveram vivo o costume de descrever paisagens e lugares por meio das histórias contadas de geração em geração, perpetuamente. Assim como as narrativas não sucumbiram ao avanço tecnológico, as descrições de contextos geográficos com propósitos científicos ou literários também não foram sobrepujadas pelos desdobramentos da Geografia, mas lhe agregou valor considerável.

Se, por um lado, A. C. R. Moraes considerou a geografia como uma disciplina sem sistematização, da Antiguidade Clássica até o século XVIII, por outro lado, P. Claval apontou que essas lacunas estavam relacionadas à decadência dos impérios Grego e Romano. P. Claval (2006) comentou que, séculos após a queda desses impérios, os padres católicos Lactâncio (250-325) e Santo Agostinho (354-430) retomaram o mito bíblico da Terra plana para desenvolver estudos e mapas geográficos, conforme a cultura dos invasores cristãos era

instituída na Idade Média. Tal conflito de pensamentos gerou o gradual declínio do saber geográfico ocidental. Assim, a geometria e o geocentrismo gregos caíram em desuso.

Particularmente, suspeito que esse mito não passa de invencionismo, que fez sentido e ocupou determinado lugar naquela época – com todo respeito aos seus autores. Digo, em toda a Bíblia Sagrada, não há nenhum indício de proposta a respeito de qualquer tratado geográfico, muito menos a respeito dessa Terra plana, fosse tal proposta feita por parte de Deus ou das demais personalidades bíblicas que registraram os livros sagrados em nome do próprio Todo-Poderoso. Há sim: relatos sobre a materialização de parte da criação divina pela manifestação do poder de Deus (como é possível observar por meio dos excertos anteriores sobre o Livro de Gênesis), relatos sobre os territórios percorridos ou ocupados pelo povo hebreu e por outros povos, questões relacionadas à posse da terra conferida por Deus ao seu povo (o povo hebreu, como a terra de Canaã, a terra prometida), além de relatos sobre tantos outros assuntos que podem ser considerados importantes em termos geográficos.

Ouso afirmar que, entender qualquer um dos relatos bíblicos como uma afirmação irrevogável de Deus para um universo plano, é – no mínimo – limitar a capacidade criativa e o poder de Deus descritos nos respectivos excertos mencionados, além de inferir equívocos humanos nas histórias bíblicas visando a defesa de interesses próprios de um discurso dominante. Ou, ainda, promover um controle sobre o pensamento de uma sociedade.

No caso do saber geográfico fundado na antiguidade clássica, seu declínio não resultou em sua extinção, mesmo com o controle da Igreja Católica, mas em outras leituras feitas por povos do oriente médio e do continente asiático. Por esse motivo, os árabes tiveram um papel decisivo na perpetuação desse saber e, de 800 a 1050, a geografia árabe se desenvolveu com propriedade (CLAVAL, 2006). Não raro ou sem motivo, tais povos invadiram a península ibérica, pelo norte da África e pelo Estreito de Gibraltar, e deixaram suas marcas

culturais, religiosas e artísticas nos territórios ocupados dos antigos Reinos de Portugal e de Espanha.

Segundo A. C. R. Moraes, durante longo tempo, “a maior parte dos temas tratados pouco ou nada tem em comum com o que posteriormente será considerado Geografia” e “relatos de viagem escritos em tom literário; compêndios de curiosidades sobre lugares exóticos; áridos relatórios estatísticos de órgãos de administração” (2005, p. 50), entre outros, eram considerados o arcabouço teórico que constituía a disciplina Geografia. Entrevejo esses relatos, mencionados pelo geógrafo brasileiro, como um indício de descrições geográficas poetizadas que se pode encontrar em algumas obras literárias/dramatúrgicas, inclusive nas tragédias gregas, como já mencionado. Acredito que tais descrições ratificaram o interesse dos tragediógrafos pela geografia conforme o viés da dramaturgia, assim como os filósofos daquela época se interessavam em estudar a forma do planeta.

De uma forma ou de outra, o termo geografia e a disciplina têm sido perpetuados há tempos e, paralelamente, têm agregado valor à dramaturgia. Na sequência, instrumentos e circunstâncias diversos, vinculados a questões culturais, colaboraram para o aprimoramento do olhar geográfico, fosse por mar fosse por terra. Tais como: a utilização da bússola as técnicas dos Vikings, as Cruzadas, a conquista mongol, o comércio com a China, a tradução para o latim dos postulados gregos sobre geografia, etc.

Na Renascença, a Reforma e a Contra-Reforma promoveram o pensamento geográfico missionário, que concedeu um lugar de destaque no processo de renovação do saber geográfico. Ao contrário das expectativas apontadas pela Geografia, os avanços nessa disciplina não acompanharam os progressos científicos dessa mesma época com a mesma rapidez (CLAVAL, 2006), entretanto a geografia jamais deixou de fazer parte de obras dramatúrgicas ao longo de todos esses anos, mesmo hodiernamente.

Sair em missões pode ser considerado uma ação que envolve uma estrutura e um preparo específicos, para que tal investida alcance êxito. Além disso, essa ação parece bastante inspiradora por diversos aspectos ou caminhos que proporciona. Independentemente da dominação religiosa na Europa, que contribuiu para o expansionismo missionário, a realidade das vivências se inter cruzam, uma vez que o conhecimento sobre o espaço vivenciado é trazido à essa realidade. Na obra literária *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616), há um excerto que suscita uma saída expansionista, para a aventura, porém com um tom pleno de humor proposto pelo referido literato. Nesse excerto, não há descrições geográficas poetizadas a respeito dos lugares visitados pelo personagem Don Quijote, mas há menção sobre os lugares vivenciados por ele. Em tal excerto encontra-se:

(...) andando por diversas partes del mundo buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, (...), y finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; y que, a lo último, se había venido a recoger a aquel su castillo, donde vivía con su hacienda y con las ajenas (...) (CERVANTES, 2005, pp. 25-26).²¹

Conforme a geografia e a literatura, inclusive a dramaturgia, se desenvolvem na linha do tempo, como áreas do conhecimento humano, busca-se o domínio do espaço e de sua representação. No século XVIII, surgiu outra disciplina – um consequente desdobramento da Geografia –, que é a Cartografia, a qual – imagino – pode ser compreendida como um reflexo do inter cruzamento das vivências científicas, humanas e até religiosas. Essa era a época do Iluminismo e a especialidade da Cartografia era a cobertura de grandes superfícies (CLAVAL, 2006), por conseguinte, o mapeamento das grandes extensões geográficas. Entendo que, talvez pelas carências da cartografia em relação a natureza, um movimento da Geografia surgiu e passou a valorizar a história natural e a arte de representar a natureza, embora esta arte não seja

²¹ Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000031.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2015.

tão recente quanto se poderia imaginar. Neste sentido, os naturalistas tiveram papel fundamental nesse complexo trabalho de representação (CLAVAL, 2006) da imagem geográfica.

Mesmo com toda uma orientação missionária moldada pela religião e a representação cartográfica dos espaços, houve um processo de decadência das investigações sobre geografia na época da Renascença. O surgimento de universidades trouxe tais investigações para o centro das pesquisas científicas, novamente. Com o advento das ciências naturais, no século XVIII, a representação da natureza foi desenvolvida com o auxílio da classificação sistemática de plantas e de animais, aliado a isso “o estudo do homem e das sociedades humanas beneficia a abordagem naturalista” (CLAVAL, 2006, p. 50). Neste sentido há uma diferença entre o olhar do geógrafo e do naturalista. O primeiro, homem de gabinete, o segundo, homem de experiência *in loco*. P. Claval esclareceu:

Os leitores apaixonam-se por relatos de viagens, ricos de detalhes e factos pitorescos: o diário de Bouganville (publicado em 1771), ou as analogias que os Forster (Johann Reinhold, 1729-1798, e seu filho Georg, 1754-1794) escreveram sobre as viagens de Cook têm imenso sucesso; a literatura já não desdenha a paisagem: Bernardin de Saint-Pierre abre a via, seguida, uma geração mais tarde, por Chateaubriand (1768-1848) e pelos primeiros românticos (2006, p. 51).

Segundo as palavras de P. Claval (2006), compreendo que se os viajantes tinham um estilo de registro que evidenciava a vivência nos lugares investigados, os geógrafos usavam a neutralidade, o distanciamento racional e o mapa para tratar de temas concernentes à superfície da terra e para designar a especificidade do seu método. O crescimento dos centros urbanos, o alargamento dos horizontes e a evolução tecnológica e científica proporcionou aos geógrafos o interesse por novas investigações.

Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*, afirma ser “necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem” (1993, p. 1). Assim, é plausível compreender que os relatos de viagem, realizados para atender a fins de pesquisas geográficas,

são um tipo de escrita impregnada da poesia que o contexto geográfico descrito pode transmitir. Desta forma, a coletânea *Impresiones y Paisajes* contribuiu para reconectar poesia-observação-geografia por meio dos relatos de F. G. Lorca. Talvez essa tenha sido uma grande dificuldade para os filósofos gregos, ou seja, reconhecer a poesia do contexto geográfico no pensamento filosófico da época, tanto como um pensamento gerador de Filosofia quanto de Geografia, ou mesmo de Arte. Será que o pensamento grego, dos geógrafos antigos, contribuiu para desconectar o homem da natureza? A definição da geografia teria sido embaraçada por essa suposta desconexão? Ao que parece, a disciplina Geografia ‘esvaziou a poesia do planeta’ e a substituiu por dimensões cartográficas, matemáticas e estatísticas de interesse político, econômico e expansionista.

Pondero que, pelas mãos dos viajantes ou dos geógrafos, a subjetividade (BACHELARD, 1993) contida nas imagens poéticas encontradas nos relatos de viagem pode conectar o presente com o passado e com o futuro. Assim, essa subjetividade também pode promover o encontro de referências culturais e geográficas muito diferentes, ou experiências sensíveis. Se a imagem “torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa (...), ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. (...), a expressão cria o ser” (BACHELARD, 1993, p. 6-7). Isto posto, julgo que a especialização da disciplina Geografia acabou por distanciar o homem da experiência sensível que ele poderia usufruir no meio onde estivesse inserido, entretanto houve geógrafos que buscaram e outros que ainda buscam uma geografia mais humana. Talvez até a imagem poética do contexto geográfico em confluência com o ser poético latente da alma humana.

Quanto à definição do objeto da Geografia, desde seu surgimento na Antiguidade Clássica, tem demonstrado ser uma tarefa árdua, em termos de realidades diferentes ou distantes no tempo e no espaço. A. C. R. Moraes discorreu sobre essa definição esclarecendo como ela está pautada nas perspectivas de estudo da superfície terrestre, de estudo da paisagem, de estudo

da individualidade dos lugares, de estudo da diferenciação de áreas, de estudo do espaço, de estudo das relações entre homem e meio / entre sociedade e natureza. Esse “mosaico de definições” (MORAES, 2005, p. 36), corresponde à Geografia Tradicional e ao seu complexo problema de definição do seu objeto.

Uma característica da Geografia Tradicional é definir seu objeto com precisão, e isso tornou-se possível porque as bases filosóficas do positivismo francês, que surgiu início do século XIX, presentes em todas as correntes da Geografia Tradicional, lhe conferiram autoridade científica e unidade às suas linhas de pensamento. As bases positivistas evidentes nessa Geografia, conforme A. C. R. Moraes, em termos gerais apoiam-se em um trabalho científico restrito ao que é mensurável, palpável e, visivelmente, real à fixação de um único método interpretativo comum às ciências naturais e às ciências humanas/sociais, para que fosse possível conformar uma unidade de pensamento geográfico à postura geral, empírica, naturalista e sintética dessa disciplina. A Geografia Tradicional persistiu até a década de 1970.

Entendo, por meio das comparações realizadas por A. C. R. Moraes, que a Geografia Renovada – ou a Nova Geografia como chamou P. Claval (2006) – de certo modo dispensou a exigência à definição precisa e rígida do objeto geográfico por não concentrar na definição a condição inexorável para formulação de suas linhas de pensamento e de investigação, mesmo acolhendo os ideais dessa corrente filosófica francesa. A ruptura com a perspectiva geográfica tradicional, promovida por alguns geógrafos, originou a Geografia Renovada, em meados de 1950.

O movimento de renovação da referida disciplina ocorreu pela necessidade de traçar novas propostas metodológicas, de desenvolver um novo pensamento crítico, de propor novas discussões, de aprimorar os instrumentos de investigação científica frente o avanço tecnológico que surgia visando a criação de novas técnicas de análise para estudos geográficos.

As viagens de estudo, das quais F. G. Lorca fez parte, aconteceram em um momento em que a Geografia Tradicional começava a entrar em sua reta final de existência disciplinar, nas primeiras décadas do século XX, ao passo que o movimento de renovação da Geografia começava a dar seus primeiros sinais de vida, possivelmente, marcado pela necessidade de reconhecer mais do homem nos contextos geográficos estudados.

Os relatos de viagem produzidos por Lorca refletem bastante a questão sobre a referida necessidade de reconhecimento, pois o poeta-dramaturgo considerou o elemento humano como fato instituído das diferenças entre as cidades visitadas, além da simples concretude das imagens *per se*. Essa experiência de viagens que F. G. Lorca usufruiu ‘coincidiu’ com os dois últimos anos da primeira grande guerra do século passado.

A. C. R. Moraes (2005) aponta algumas razões que levaram à crise da Geografia Tradicional e ao conseqüente surgimento da Geografia Renovada. Há razões externas e internas que fizeram a Geografia Tradicional sucumbir à história da humanidade. As externas foram: 1) a alteração da base social que forneceu os fundamentos e as formulações dessa disciplina, 2) o desenvolvimento do capitalismo e as mudanças que este trouxe para a realidade social, 3) a falência do positivismo francês como fundamento filosófico da disciplina. As internas foram: 1) críticas às questões pendentes sobre formulações, lacunas lógicas e dubiedades, 2) indefinição do objeto de análise, 3) ineficiência das explicações que não tinham alcance em nível de generalização e permaneceram singulares, 4) ausência de leis.

A Geografia Renovada busca uma unidade ética, por meio dos seus desdobramentos, revelada no posicionamento social do geógrafo como ato político e como opção de classe, porque essa disciplina representa uma diversidade de métodos de interpretação, de análise, de concepções e de postulados, e não mais servirá aos interesses do Estado com aquela prioridade exclusiva tão característica da Geografia Tradicional – tais diferenças serão

abordadas na seção *I. 1.1 – A construção do olhar geográfico e uma inspiração à geopoética*, do presente capítulo. Esse movimento de renovação deu origem à Geografia Pragmática e à Geografia Crítica, que dividiram o movimento em dois polos ideológicos de propostas e de posicionamentos políticos.

A Geografia Pragmática criticou, formalmente, a “insuficiência da análise tradicional” (A. C. R. MORAES, 2005, p. 109), sua falta de praticidade, sua inoperabilidade como instrumento. Filosoficamente, o pragmatismo geográfico assumiu o neopositivismo e, na sequência, se estruturou com base no empirismo mais abstrato, no raciocínio dedutivo, nos padrões e na matemática. Como um instrumento de dominação da classe burguesa sobre a sociedade, a Geografia Pragmática fundamenta-se no capitalismo monopolista visando legitimar “a ação do capital sobre o espaço terrestre” (A. C. R. MORAES, 2005, p. 116). A Geografia da Percepção é um desdobramento da Geografia Pragmática. A Geografia Renovada desviou o foco da dominação do Estado para a dominação de determinada classe social.

A Geografia Crítica apresentou uma ideologia militante de libertação do homem, de transformação da realidade social, de questionamento sobre os compromissos sociais e dos posicionamentos políticos, de estudos temáticos dedicados ao conhecimento das cidades, de oposição à injusta realidade social, de rompimento do isolamento do geógrafo – quiçá isso justifique o interesse de alguns geógrafos por realizar estudos que unam Geografia e Literatura, Geografia e Arte, entre outros. Os fundamentos filosóficos e metodológicos da Geografia Crítica são diversos, podem ser estruturalistas, existencialistas, marxistas, etc., mas mantêm o explícito posicionamento crítico como uma marcante característica comum de um movimento que de renovação que permanece em construção como linha de pensamento geográfico contemporâneo.

Coincidência ou não, a Geografia Crítica começou a se tornar bem mais efetiva na década de 1930, e foi reconhecida como desdobramento da Geografia nas décadas posteriores e chegando às primeiras décadas do século XXI. Da década de 1920 à de 1930, F. G. Lorca escreveu textos dramatúrgicos colocando no centro de suas discussões o elemento humano e sua relação com os domínios político, econômico e territorial, que pode ser aceito como um eco desses temas inseridos em algumas de suas poesias com datas anteriores a esse período. Vale lembrar que, o desdobramento da geografia conhecido como Geografia Humanista, pode apresentar pontos relevantes em relação ao olhar subjetivo sobre o contexto geográfico nas obras de F. G. Lorca.

Se a Geografia Crítica é contemporânea, provavelmente, os reflexos de divisões geográficas, políticas e econômicas contemporâneas, inclusive de âmbito internacional, devem fazer parte de seu repertório de análises críticas, direta ou indiretamente, porém, essa Geografia não será um instrumento de legitimação de projetos expansionistas de um Estado soberano, como foi a Geografia Tradicional em toda sua constituição. A Geografia *per se* não surgiu, despretensiosamente, como fruto da capacidade intelectual ou contemplativa do homem em sua organização social, mas como consequência da relação do homem com a terra, por isso os desdobramentos dessa disciplina vão estar vinculados à constituição das hierarquias de poder, aos processos de dominação sobre territórios, à legitimação do Estado soberano, à relação homem-sociedade-cultura.

O mapa geográfico do planeta sofreu modificações ao longo de sua história. Pela força bélica de dominação e de expansão, foi redesenhado inúmeras vezes pelo homem. As guerras motivadas por disputas territoriais sempre interferiram, diretamente, nos modos de o homem olhar o espaço e de estabelecer hierarquias de poder e de dominação. As divisões geográficas, o redesenho dos mapas e a constituição dos países expõem não só o surgimento, mas, também, a perpetuação de hegemonias. Estas, ainda na contemporaneidade, ditam as

relações geográficas, as políticas e as econômicas no mundo, bem como a produção de saberes. A história da legitimação dessa disciplina comprova que a Geografia, assim como outras disciplinas, é uma área do conhecimento humano que sempre esteve conectada às questões da formação dos Estados soberanos de fato e de direito, fosse para servir ou para criticar a realidade ideológica ou social deste. O interesse social de F. G. Lorca, pelas questões político-econômicas de seu país, pode ter sido inserido de modo profundo em seu discurso artístico, muito mais do que poderíamos imaginar, devido à propriedade de argumentação encontrada nos textos literários na forma de debates ou reflexões sobre esses temas.

I.1.1 – A construção do olhar geográfico e uma inspiração à geopoética

*A los lados del camino, árboles macizos de ramajes sonoros,
meditan inclinados ante la amargura inefable del paisaje*

(LORCA, 1997b, p. 65).

É relevante considerar que na constituição historiográfica da disciplina Geografia, desde a Antiguidade Clássica, quando começou a ser formalizada pelos geógrafos, filósofos e historiadores gregos antigos, seguidos por outros pensadores até o final do século XVIII, houve geógrafos que contribuíram para a consolidação dessa disciplina, todavia as definições do seu objeto e do seu temário não haviam sido estabelecidas no decurso desse tempo. Esse é um marco historiográfico da ciência, do delineamento do pensamento geográfico ocidental. Ao tomar esse período da história da humanidade como referência de contextualização, é compreensível reconhecer que mesmo a Pólis Grega Antiga, como cidade-estado, foi constituída, geográfica/política/economicamente, por disputas territoriais que a permitiram ser transformada em um modelo de hegemonia no Ocidente, fosse essa hegemonia imperialista, política, econômica, cultural ou científica.

Após a queda da Grécia Antiga todos os Estados que ocuparam o lugar hegemônico também desenvolveram e executaram projetos imperialistas expansionistas, assim o redesenho dos mapas geográficos dos continentes era uma constante. Como a própria Grécia Antiga, as hegemonias que a sucederam, até o século XVIII, não conseguiram sistematizar a disciplina Geografia, embora esta pareça ter sempre sido usada como instrumento de dominação de povos e de culturas, e nesse período a poesia do contexto geográfico foi ignorada ou talvez adormecida em alguns relatos de viagem. A Geografia esteve vinculada a questões econômicas, políticas, ideológicas, filosóficas e culturais, constantemente, e isso foi muito defendido no século

seguinte. Não se pode ignorar o fato de que a dramaturgia jamais esteve alheia a essas questões, desde os tempos mais remotos.

De qualquer forma, é impossível negar o euro-centrismo na gênese que revela a busca por uma definição clara e objetiva do que é geografia e do seu temário. Essa transição implicou, também, a necessidade de conhecer a extensão real do planeta Terra, que foi realizado da Europa para o restante do mundo por meio do dinamismo das Grandes Navegações, ou da Era dos Descobrimentos, iniciada no século XV e perdurada até o início do século XVII. Com a chegada dos colonizadores europeus, não apenas o sistema sócio-político-econômico foi introduzido no continente norte-centro-sul americano, mas a hegemonia artístico/cultural também.

No início do século XIX, somente, é que o caminho para a sistematização da disciplina Geografia começou a tornar-se mais viável no continente imperialista europeu, sobretudo no território que daria origem ao Estado Nacional Alemão, posteriormente, de modo que alguns autores alemães foram os que mais se destacaram como organizadores dessa disciplina. Esse caminho estava subordinado à transição do sistema feudal para as relações e o modo capitalista de produção. Não só neste tempo, mas durante muitos séculos a Igreja Católica estabeleceu uma hegemonia sobre as artes no ocidente, inclusive sobre a dramaturgia e a literatura europeias.

As disputas pela hegemonia no mundo não ocorriam apenas no âmbito político-econômico-ideológico-bélico, mas no âmbito cultural, também, sobremaneira na pintura, na música e na literatura, que serviram ao expansionismo cultural dos países que dominavam a Europa. Entre os países que investiram em projetos expansionista na corrida pela conquista do ‘novo’ mundo estava a Espanha. O diplomata brasileiro, Eugênio Vargas Garcia, escreveu em seu livro *Cronologia das Relações Internacionais do Brasil*, que em:

1492

Buscando a rota para as Índias, o navegador genovês Cristóvão Colombo, a serviço do Reino de Castela, chega ao continente americano e aporta na Ilha de San Salvador, nas Bahamas (12 OUT). O **Descobrimento da América** abre uma disputa entre as duas potências que então lideravam as explorações ultramarinas: Espanha e Portugal.

1499

Expedições espanholas à América do Sul conduzidas por Vicente Yañez Pinzón, Diego de Lepe e Alonso de Hojeda. O navegador Pinzón chegou a explorar a entrada do Rio Amazonas, que chamou de “Mar Dulce”.

1500

O fidalgo português Pedro Álvares Cabral, à frente de uma frota de 12 caravelas a caminho das Índias, chegou a Porto Seguro, na Bahia (22 ABR), data oficial do **Descobrimento do Brasil**. Cerca de 4 milhões de **índios** habitavam então as terras brasileiras (2005, p. 16).

É notório saber que o colonizador europeu concentrou muitos esforços no sentido de sufocar a cultura indígena, assim como sua tradição oral de contar suas histórias e as histórias de suas divindades, de geração em geração, com o objetivo de perpetuar sua identidade e sua expressão artístico-religiosa.

A participação da Espanha e de Portugal na descoberta da desconunal América pode justificar a marca de ambas as nações no *hall* da hegemonia cultural ocidental. A Espanha com seu *Siglo de Oro* (Século de Ouro Espanhol), vigorou do século XVI ao XVII, inclusive na dramaturgia com os expoentes Miguel de Cervantes (1547-1616), Lope de Vega (1562-1635), Calderón de La Barca (1600-1681). No Brasil do século XVI, o principal representante oriundo de Portugal foi José de Anchieta (1534-1597), autor jesuíta, em seguida se destacaram Padre Antônio Vieira (1608-1697), Gregório de Matos (1623-1696), entre outros.

Com a dinâmica expansionista europeia, o sistema capitalista demandava ‘mundializar’ as conexões comerciais tendo a Europa como o centro dominante dessas conexões e da divisão geográfico-política do planeta, porém nem todas as potências mundiais do período dos descobrimentos seguiram a mesma ‘cartilha’, e isso, conseqüentemente, refletiu o modo do homem se relacionar com o espaço, com a paisagem e com o domínio territorial à

época, e, ainda, de produzir cultura. Desta forma, as informações sobre todos os continentes e sobre as diferentes culturas foram desenvolvidas para atender a demandas imperialistas, bem como as técnicas e os instrumentos de cartografia foram aprimorados visando o reconhecimento do território da geografia e a uniformização do discurso do geógrafo europeu. De certa maneira, essa uniformização atingiu a realidade dos artistas europeus se for considerado que, no processo de expansão hegemônica, os estilos artísticos seguiam determinados padrões e tradições regidos pelo setor dominante das sociedades europeias. Assim, aos setores subordinados cabia reproduzir tais padrões e tradições.

O avanço da sistematização da Geografia ficou concentrada nos Estados Germânicos²², na primeira metade do século XIX, tendo Alexandre von Humboldt (1769-1859) e Karl Ritter (1779-1859) como os principais autores que conseguiram esquematizar uma continuidade para essa disciplina, e tendo criado os primeiros institutos, as primeiras cátedras, as primeiras teorias, as primeiras propostas metodológicas e as primeiras correntes do pensamento geográfico do mundo.

A distância entre tais autores alemães e os filósofos gregos pareceu contribuir para tornar a relação do homem com o espaço ainda mais fria, mais técnica e muito mais esvaziada de poesia ao passo que os instrumentos de investigação da Geografia têm sua tecnologia aperfeiçoada e seu discurso mais politizado pelo Estado hegemônico. Alguns contemporâneos de A. Humboldt e de K. Ritter, mas na área da literatura germânica, foram: Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (1777-1811), Clemens Brentano (1778-1842), Jakob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), entre outros. No Brasil, se destacaram Antônio José da Silva, denominado “O Judeu” (1705-1739), Santa Rita Durão (1722-1784), Cláudio

²² Formado pelo Império Austro-Húngaro, pelo Reino da Prússia e pelos principais territórios de língua alemã, ou principados alemães.

Manuel da Costa (1729-1789), Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), Sousa Caldas (1762-1814), José Bonifácio (1763-1838), Antônio Carlos (1773-1845), entre outros. Ainda nesse período, a arte em território brasileiro era legitimada à medida que os artistas brasileiros conseguiam reproduzir fidedignamente os padrões e tradições artístico-culturais europeus.

Até a virada do século XVIII, a Alemanha era um conjunto de fortes estruturas feudais vinculadas entre si por questões culturais comuns e, concomitantemente, desprovidas de unidade político-econômica, cujo poder local vigora de acordo com a vontade do proprietário da terra. O tardio ingresso do sistema capitalista de economia, em território germânico, não alterou a estrutura de poder agrário-aristocrata dos feudos. Estes passam da produção latifundiária fechada, e destinada para autoconsumo, para a produção destinada ao mercado, porém sem alterar a relação de servil de trabalho.

Por conta das barreiras alfandegárias as relações entre os feudos não se intensificaram e as cidades pouco se desenvolveram. Neste sentido, a burguesia alemã não conseguiu se impor frente aos sistemas políticos vigentes, em comparação com as burguesias francesa e inglesa. O fortalecimento das relações capitalistas e o expansionismo napoleônico despertam nas classes dominantes alemãs o ideal da unificação e da constituição do Estado Nacional Alemão. Em 1815, houve a primeira formalização por meio da Confederação Germânica, que coligou os reinos da Áustria e da Prússia aos principados da Alemanha. Nesta ocasião, acordos econômicos e políticos foram firmados, oportunamente.

Conforme as burguesias europeias aumentavam seu poder de influência na política e na economia, alcançavam também as artes. Essas burguesias tiveram o privilégio de iniciar um processo de transformação nas relações do mercado de arte e interferiram, fortemente, na lei da oferta e da demanda. Tal classe social emergente passou a rejeitar a imposição dos estilos

legitimados pelas hegemonias artístico-culturais. Assim, diversos artistas migraram da dependência de um mecenas para as relações de livre mercado de obras de arte, quando a reprodução deu lugar a criações inovadoras e à encomenda personalizada.

A coligação viabilizada pela Confederação Germânica não tinha resolvido, entre outras questões, a de um centro organizador do espaço, o que chamou a atenção da classe dominante alemã, que passou a refletir sobre o domínio e a organização do espaço, sobre a apropriação territorial e sobre a diversidade regional. Neste contexto histórico, a sistematização da Geografia começa a ser esboçada ao passo que surgem as primeiras argumentações de A. Humboldt²³, cidadão prussiano que exercia a função de conselheiro do rei da Prússia, e de Carl Ritter²⁴, outro cidadão prussiano que exercia a função de tutor de uma família de banqueiros. Ambos os autores foram contemporâneos à geração da Revolução Francesa (1789-1799).

O geólogo A. Humboldt não vislumbrava formular os princípios de uma disciplina como a Geografia, por isso o conteúdo de seu trabalho não era pautado pela normatividade explícita e sua proposta foi inserida por meio da justificativa e da explicitação dos Humboldt era o “empirismo raciocinado”, assim sendo, a partir da observação o geógrafo deveria usar sua intuição para:

contemplar a paisagem de uma forma quase estética (...). A paisagem causaria no observador uma ‘impressão’, a qual, combinada com a observação sistemática dos seus elementos componentes, e filtrada pelo raciocínio lógico, levaria à explicação: a causalidade das conexões contidas na paisagem observada. (...) ‘a causalidade introduz a unidade entre o mundo sensível e o mundo do intelecto’ (2005, p. 62).

Para P. Claval, A. Humboldt pressentiu que a “vegetação pode também servir de indicador global das condições do ambiente” (2006, p. 82). Possivelmente, tal pressentimento

²³ A. Humboldt tinha formação naturalista, era geólogo e botânico.

²⁴ K. Ritter tinha formação em Filosofia e em História.

pode justificar a relação da observação do geógrafo com a experiência sensível, no sentido de equilibrar o olhar científico com a capacidade contemplativa humana.

O historiador C. Ritter definiu:

‘sistema natural’, (...) uma área delimitada dotada de uma individualidade. A geografia deveria estudar estes arranjos individuais e compará-los. Cada arranjo abarcaria um conjunto de elementos, representando uma totalidade, onde o homem seria o principal elemento (2005, p. 63).

Os argumentos de C. Ritter revelam um estudo dos lugares, mas pela sua perspectiva religiosa, que o ligava ao ‘criador’ por intermédio da ciência. Seu método reforça a análise empírica construída de “observação em observação” (A. C. R. MORAES, 2005, p. 63). Ambos os autores, apesar das diferenças de formação acadêmica, se pautam pelo empirismo para estabelecer as formulações e os pressupostos científicos que formaram as bases da Geografia Tradicional em uma época em que a discussão sobre o espaço e o domínio do território foi introduzida no contexto político e econômico da Confederação Germânica, cuja hegemonia era disputada por Prússia e Áustria, situação que dificultava o processo de unificação dentro dessa Confederação.

Outro geógrafo germano-prussiano, Friedrich Ratzel²⁵ (1844-1904), deixou contribuições à sistematização da Geografia, que subsidiaram e legitimaram o movimento expansionista comercial e territorial do Estado Nacional Alemão. Este, constituído de fato e de direito no ano de 1871, ainda estava fundamentado pelo pensamento imperialista que o direcionou para um crescimento interno e o excluiu da partilha territorial promovida por França, Inglaterra, Portugal e Espanha. Estas quatro nações repartiram os continentes: América, Ásia, África e Oceania, para estabelecer suas colônias em escala global a partir da Era dos

²⁵ F. Ratzel era geógrafo e etnólogo, com formação em Ciências Naturais e em Geografia, e com doutorado em Zoologia.

Descobrimientos (século XV). Guerras foram travadas em diferentes pontos do planeta por causa desse processo de partilha, mas restava à Alemanha, ainda, continuar investindo no imperialismo expansionista visando anexar territórios europeus ao Estado Nacional e produzir dados científicos voltados para a sistematização de uma Geografia que refletisse o posicionamento político e econômico do Estado.

Nas palavras de A. C. R. Moraes, ao definir a Geografia como “o estudo da influência que as condições naturais exercem sobre a humanidade” (2005, p. 69), F. Ratzel lançou as bases fundamentais da Geografia Humana, proporcionou que outro desdobramento de seus postulados originasse a Geopolítica – definida como o estudo da dominação dos territórios, partindo das ações do Estado sobre o espaço (2005, p. 69). Para P. Claval (2006) F. Ratzel acreditava que a geografia política e a geografia humana dos países desenvolvidos conservavam muitas semelhanças.

O pensamento desse geógrafo evidenciou a defesa da ideia de que a influência das condições naturais estimula as relações sociais e a diversidade cultural. Por seu conceito de “espaço vital”, o autor germano-prussiano argumentou que quanto mais recursos naturais uma determinada sociedade possuir para se estabelecer e se manter em um determinado território, tão mais condições usufruirá para se desenvolver e para expandir seu território. Esse espaço vital dita as condições de sobrevivência do homem e da sociedade. Seus estudos inseriram elemento humano e sua relação com as condições naturais, entretanto, F. Ratzel manteve a metodologia analítica pela observação e pela descrição, ou seja, também considerava a Geografia uma ciência natural e empírica.

O geógrafo francês, Paul Vidal de La Blache²⁶ (1845-1918), fundador da Escola Francesa de Geografia (1893), se opôs às formulações de F. Ratzel. O primeiro era

²⁶ P. V. de La Blache tinha formação em Geografia e em História.

contemporâneo deste. A época vivida por ambos os historiadores mostrava realidades bem distintas de constituição da França e da Alemanha como Estados soberanos, e isso contribuiu para que houvesse choque de interesses e disputas territoriais entre estes (A. C. R. MORAES, 2005), e destes para com outros Estados europeus.

Segundo P. Claval (2006), Vidal de La Blache foi um pesquisador que seguiu os pensamentos de A. Humboldt, de C. Ritter e de F. Ratzel, sem jamais negar essas influências. O trabalho de Vidal de La Blache versou sobre a finalidade da geografia é “explicar a desigual repartição dos homens à superfície da Terra e identificar a formação de densidades” (CLAVAL, 2006, p. 91). Sobre as densidades Vidal de La Blache, seguiu os ensinamentos de C. Ritter e de F. Ratzel.

O pensamento geográfico de Vidal de La Blache trouxe à Geografia francesa, na década de 1870, uma visão, uma discussão e uma produção de postulados que os geógrafos franceses, seus antecessores ou seus contemporâneos, não ousaram alcançar por estarem muito ligados às enumerações exaustivas e aos relatos de viagem.

A Alemanha permanecia absolutista com um sistema de capitalismo feudal com seu desenvolvimento industrial interno. A França, unificada há alguns séculos, conseguiu romper com o regime monárquico absolutista, instaurar a república capitalista (também absolutista) e realizar a revolução burguesa como nenhum outro país alcançara na história da humanidade. A guinada histórica, geográfica, social, econômica, cultural e política da França teve seu marco com a Tomada da Bastilha, em 1789, considerada um dos principais eventos de instauração da Revolução Francesa, que extinguiu o poder agrário e feudal do território francês (VISENTINI; PEREIRA, 2010).

Na época de Vidal de La Blache, a França passava da Segunda República (1848-1870) à Terceira (1870-1940), na qual a Geografia francesa se desenvolveu com ampla

aprovação do Estado francês e, por isso, foi inserida em todas as séries do ensino básico. A perda dos territórios da Alsácia e Lorena, para a Alemanha, impeliu a classe dominante da França a produzir postulados que fundamentassem seus projetos expansionistas, a repensar questão do espaço e do domínio territorial e a pautar sua Geografia na oposição à alemã, com o objetivo de deslegitimar os projetos expansionistas germânicos. Vidal de La Blache foi o geógrafo que conseguiu deslocar, da Alemanha para a França, o foco da discussão e da produção de postulados sobre Geografia.

O estudo da Geografia jamais foi uma simples atitude de contemplação da paisagem geográfica, incluindo ou não o homem nesses estudos, ao passo que a defesa da construção política ou econômica do Estado em suas possibilidades territoriais parece sempre prevalecer. Vidal de La Blache criticou o excesso do discurso político-expansionista do Estado alemão, presente em definitivo na Geografia de F. Ratzel. A defesa por uma neutralidade do discurso científico, dos estudos sobre Geografia, não impediu Vidal de La Blache de defender a ideologia política, imperialista e expansionista francesa, e de legitimá-la, mas o forçou a fazê-lo de modo implícito, não de modo explícito como F. Ratzel o fez. Isso pode indicar que é possível conservar um certo grau de neutralidade por meio do discurso, mas estabelecer uma posição neutra, integralmente, por meio de um postulado científico, partindo de autores do continente europeu, suscita ser quase inviável ou utópico, visto que, historicamente, os registros oficiais de um Estado legitimam o discurso hegemônico.

Vidal de La Blache criticou, ainda, a condição passiva do homem frente ao determinismo da natureza, que F. Ratzel explanou em seus estudos. O historiador e geógrafo francês ampliou a questão humana em seus estudos sobre a Geografia, porém não conseguiu desvincular-se, totalmente, da visão naturalista. Depois, Vidal de La Blache procurou relativizar a relação homem-natureza, ainda nesse processo de contrapor a Geografia francesa à alemã,

esvaziando-a do determinismo ‘à germânica’ e da determinação *per se*. Segundo afirma A. C. R. Moraes,

Vidal de La Blache definiu o objeto da Geografia como a relação homem-natureza, na perspectiva da paisagem. Colocou o homem como um ser ativo, que sofre a influência do meio, porém que atua sobre este, transformando-o. Observou que as necessidades humanas são condicionadas pela natureza, e que o homem busca as soluções para satisfazê-las nos materiais e nas condições oferecidas pelo meio. Neste processo, de trocas mútuas com a natureza, o homem transforma a matéria natural, cria formas sobre a superfície terrestre: para Vidal, é aí que começa a ‘obra geográfica do homem’. (...) A teoria de Vidal concebia o homem como hóspede antigo de vários pontos da superfície terrestre, que em cada lugar se adaptou ao meio que o envolvia, criando, no relacionamento constante e cumulativo com a natureza, um acervo de técnicas, hábitos, usos e costumes que lhe permitiram utilizar os recursos naturais disponíveis. A este conjunto de técnicas e costumes, construído e passado socialmente, Vidal determinou ‘gênero da vida’, o qual exprimia uma relação entre a população e os recursos, uma situação de equilíbrio construída historicamente pelas sociedades. A diversidade dos meios explicaria a diversidade dos gêneros de vida (2005, p. 81).

Na concepção do objeto geográfico, Vidal de La Blache defendeu o expansionismo colonial francês ao argumentar que o exaurimento dos recursos naturais e o crescimento populacional de determinado lugar impulsionam o movimento migratório – que, necessariamente, envolve questões de dominação sobre outros territórios, de aprimoramento de técnicas ou de busca por novas técnicas, de intercâmbio cultural com outros gêneros de vida (ou gêneros de vida diferentes). O discurso político-expansionista francês se resguardava por meio de uma estratégia ‘missionária’ expansão colonialista, por isso o projeto de conquista territorial expansionista foi dissimulado na necessidade de conhecimento de gêneros de vida diferentes dos gêneros franceses.

Todos os esforços empreendidos por Vidal de La Blache, em propor uma Geografia que se opusesse à alemã, não foram suficientes para evitar que seu discurso permanecesse arraigado nos princípios filosóficos positivistas. Neste sentido, a proposta de análise geográfica do geógrafo francês, guiada pelo método empírico-indutivo, foi delineada da seguinte maneira:

observação de campo, indução a partir da paisagem, particularização da área enfocada (seus traços históricos e naturais), comparação das áreas estudadas e do material levantado, e classificação das áreas e dos gêneros de vida, em 'séries de tipos genéricos' (A. C. R. MORAES, 2005, p. 84).

Na sequência, os postulados de Vidal de La Blache deram vazão a uma série de desdobramentos da disciplina Geografia que outros geógrafos franceses ou europeus usufruíram. Alguns dos desdobramentos da Geografia de Vidal de La Blache foram a Geografia Humana, a Geografia Colonial, a Geografia Física, a Geografia Histórica, a Geografia Regional, a Geografia Agrária, a Geografia Urbana, a Geografia Econômica, a Geografia Sintética, a Geografia Tópica, a Geografia Geral, entre outras. Estas propostas encerraram a trajetória da Geografia Tradicional, na década de 1970.

Alguns contemporâneos de Vidal de La Blache, porém na área da literatura francesa, foram: Alexandre Dumas (1802-1870), Prosper Mérimée (1803-1870), George Sand (pseudônimo de Amandine-Aurore-Lucile Dupin, Baronesa de Dudevant, 1804-1876), Gustave Flaubert (1821-1880), Alexandre Dumas Filho (1824-1895), Jules Verne (1828-1905), Émile-Édouard-Charles-Antoine Zola (1840-1902), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Marie Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Edmond Rostand (1868-1918), entre outros. No Brasil, se destacaram Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Antônio Gonçalves Dias (1823-1864), Casimiro de Abreu (1837-1860), Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875), Castro Alves (1847-1871), Olavo Bilac (1865-1918), Machado de Assis (1839-1908), Visconde de Taunay (1843-1899), Raul Pompéia (1863-1895), Joaquim Nabuco (1849-1910), Rui Barbosa (1849-1923), Euclides da Cunha (1866-1909), Graça Aranha (1869-1931), Lima Barreto (1881-1922), Monteiro Lobato (1882-1948), entre outros.

Em termos gerais, busquei uma breve linha do tempo sobre o desenvolvimento do pensamento geográfico contemporâneo e da sistematização da disciplina Geografia. É

importante lembrar que a hegemonia desse pensamento ficou concentrado na Europa Ocidental até as primeiras décadas do século XX. Outros nomes de destaque dessa disciplina no continente americano foram: William Morris Davis (1850-1934) e Carl Sauer (1889-1975), geógrafos estadunidenses, e Milton Santos (1926-2001), geógrafo brasileiro. Estes também contribuíram para que a história da Geografia não permanecesse centralizada no continente europeu e chamaram a atenção para outros contextos geográficos como lugares produtores de saber geográfico.

Milton Santos é considerado, academicamente, o representante brasileiro mais expressivo da Geografia Crítica, ao passo que Carl Sauer é o representante estadunidense mais expressivo da Geografia Cultural, outro desdobramento do movimento de renovação da Geografia.

I.1.2 – O olhar sobre o contexto geográfico

La ciudad se extiende negruzca con las rayas de las alamedas, enseñando al monstruo gótico de su catedral, labor de un orfebre gigante, recortada sobre un triunfo de color morado

(LORCA, 1997b, pp. 65-66).

As divisões geográficas dos territórios e dos Estados soberanos, em escala global mais recentes, aconteceram em decorrência das duas grandes guerras mundiais do século passado (CLAVAL, 2006).

Após a Iª Guerra Mundial (1914-1918) e a IIª Guerra Mundial (1939-1945), houve uma reorganização geográfica, política e econômica no mundo. Um reflexo dessa reorganização foi o último redesenho do mapa geográfico em escala mundial, para a extensão de terras contínuas ou descontínuas. Outro reflexo derivou o surgimento de grandes blocos regionais de influências econômica e política a partir da década de 1940, como o Benelux²⁷, a Comunidade Europeia do Carvão e do Aço²⁸ e a Comunidade Econômica Europeia²⁹, entre outros.

²⁷ Formada, em 1944, pelos Estados-Membros Bélgica (**Belgique**), Países Baixos (Holanda/**Netherland**) e Luxemburgo (**Luxembourg**). O Benelux criou uma área de livre comércio entre os países-membros. Disponível em: http://europa.eu/legislation_summaries/institutional_affairs/treaties/treaties_ecsc_pt.htm. Acesso em: 20 jul. 2014.

²⁸ Formada, em 1951, pelos Estados-membros França, Itália, Alemanha Ocidental, Bélgica, Holanda e Luxemburgo. O objetivo da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA) era integrar as indústrias do carvão e do aço dos países-membros da Europa Ocidental. Disponível em: http://europa.eu/legislation_summaries/institutional_affairs/treaties/treaties_ecsc_pt.htm. Acesso em: 20 jul. 2014.

²⁹ Formada, em 1958, pelos Estados-membros França, Itália, Alemanha Ocidental e os Estados-membros do Benelux (Bélgica, Holanda e Luxemburgo; criado em 1944). A Comunidade Econômica Europeia (CEE) tinha o objetivo de criar mercado, tarifas alfandegárias, políticas agrícolas e políticas de circulação de mão-de-obra comuns entre os países-membros. Disponível em: http://europa.eu/legislation_summaries/institutional_affairs/treaties/treaties_eec_pt.htm. Acesso em: 20 jul. 2014.

Na década de 1990 surgiu a União Europeia³⁰ e o Mercado Comum do Sul³¹, entre outros, e na primeira década do século XXI, surgiu o BRICS³². Esses blocos regionais, também chamados blocos econômicos, são formados por países signatários de Tratados Internacionais. Para Francisco Rezek (2011, p. 38), Doutor em Direito Internacional Público,

Tratado é todo acordo formal concluído entre pessoas jurídicas de direito internacional público, e destinado a produzir efeitos jurídicos. (...). Pelo efeito compromissivo e cogente que visa a produzir, o tratado dá cobertura legal à sua própria substância. Mas essa substância tanto pode dizer respeito à ciência jurídica quanto à produção de cereais ou à pesquisa mineral. Desse modo, a matéria versada num tratado pode ela própria interessar de modo mais ou menos extenso ao direito das gentes: em razão da matéria, pontificam em importância os tratados constitutivos de organizações internacionais, os que dispõem sobre o serviço diplomático, sobre o mar, sobre a solução pacífica de litígio entre Estados.

As divisões geográficas, políticas ou econômicas contemporâneas sugerem permanecer motivadas pela sustentação da hegemonia dos países desenvolvidos em contraponto ao fortalecimento político e econômico dos países emergentes. Essas divisões contemporâneas são bastantes distintas das ocorridas há alguns séculos e daquelas que motivaram o início da sistematização da Geografia como disciplina, no início do século XIX.

É possível entender que, não raro, as divisões geográficas alteraram e continuam a alterar realidades sociais, em maior ou em menor escala, direta ou indiretamente, e têm sido impostas pelos países que saíram vitoriosos das guerras supracitadas. Conseqüentemente, a

³⁰ Formada pelos Estados-membros Alemanha, Áustria, Bélgica, Bulgária, Chipre, Croácia, Dinamarca, Eslováquia, Eslovênia, Espanha, Estônia, Finlândia, França, Grécia, Hungria, Irlanda, Itália, Letônia, Lituânia, Luxemburgo, Malta, Países Baixos, Polônia, Portugal, Reino Unido, República Checa, Romênia, Suécia. A União Europeia (UE) foi constituída, formalmente, em 1993, porém teve suas origens na Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA, 1951) e da Comunidade Econômica Europeia (CEE, 1958). Disponível em: http://europa.eu/index_pt.htm Acesso em: 12 jul. 2014.

³¹ Formado, em 1991, pelos Estados-membros Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. O Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) é o bloco regional da América Latina, cujo país-membro que exerce a função de liderar é o Brasil. Disponível em: <http://www.itamaraty.gov.br/temas/america-do-sul-e-integracao-regional/mercosul>. Acesso em: 12 jul. 2014.

³² Formado, em 2001, pelos Estados-membros Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul (**Brazil, Russia, India, China and South Africa**). Também denominado os “Cinco Grandes”, o BRICS ainda não é um bloco econômico, mas de influência geopolítica composto por países de mercado emergente. Disponível em: <http://www.itamaraty.gov.br/temas/mecanismos-inter-regionais/agrupamento-brics>. Acesso em: 12 jul. 2014.

alteração da realidade gera alteração dos modos de produzir e de fazer arte, seja música, seja pintura, seja teatro, etc., assim como altera o olhar sobre o contexto geográfico. Ambas as divisões citadas foram e são respaldadas por Tratados Internacionais que asseguraram os direitos e que estabelecem as obrigações dos Estados signatários. Um dos reflexos desses tratados sobre a cultura, especificamente, é a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas³³, de 1886, que inclui as obras dramáticas, as obras arquitetônicas e as obras fotográficas, entre tantas outras. Outro reflexo são os Tratados de Paz, embora fossem assinados pelos países em litígio territorial isso “não significou o fim dos conflitos armados na Europa” (VISENTINI; PEREIRA, 2010, p. 167).

Se o olhar do geógrafo sofre alterações, o olhar do artista também as sofre. No caso do geógrafo crítico contemporâneo, se seu olhar não sofrer alterações por uma forma poética, ainda que científica, será alterado pelo menos de maneira mais humana, mais voltada para identificar e para se opor à questão da injustiça social, mais evidente em seu posicionamento político pela defesa da transformação da realidade social, mais vinculada ao elemento humano como compromisso social.

No caso do olhar do artista, mesmo sofrendo alterações de todas as ordens, sua sensibilidade artística jamais o impedirá de se relacionar com o elemento humano, seja pelo maior ou pelo menor posicionamento político desse artista. Provavelmente, as grandes transformações que ocorreram em todas as áreas artísticas no século XX e nesse início de século XXI, bem como as expressões artísticas que surgiram em decorrência de questionamentos sociais vinculadas ou não ao contexto geográfico, evidenciam a legitimação da hegemonia artística/cultural ou a contestação desta.

³³ Disponível em:

http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/brazil/brazil_conv_berna_09_09_1886_por_orof.pdf. Acesso em: 24 jul. 2014.

Os contextos pós-guerras alteraram realidades sociais em escala mundial, como jamais havia acontecido. Paulo G. F. Visentini e Analúcia D. Pereira escreveram:

(...) o sistema internacional pós-hegemônico, marcado pela “globalização” e formação dos blocos regionais, e pela instabilidade estrutural que acompanha a competição econômica e o reordenamento político internacional a partir dos anos 1990, sinalizam o início de uma nova fase de crise e transição, na luta pelo estabelecimento de uma nova ordem mundial. (...).

No último século, o primeiro desafio à ordem mundial anglo-saxônica se deu a partir de dentro do próprio sistema, quando a Alemanha, primeiro isoladamente, e depois acompanhada pelo Japão e pela Itália, tentaram obter um lugar ao sol dentro da ordem capitalista, resultando em duas Guerras Mundiais. Um segundo desafio partiu de fora do sistema, com o socialismo soviético tentando criar uma alternativa à ordem existente, trazendo como consequência a Guerra Fria.

O terceiro desafio, atualmente em curso, emergiu na Ásia Oriental, particularmente através da China, constituindo um fenômeno misto, economicamente dentro da ordem capitalista, mas politicamente exterior a ela. As recentes turbulências financeiras na Ásia e a chamada Guerra ao Terrorismo representam, neste sentido, o primeiro embate do novo conflito em torno da ordem mundial, não necessariamente um ‘choque de civilizações’. Além disso, a passagem do século XX ao XXI significou também uma época de crise e transição rumo a um novo período histórico, com o início do declínio do ciclo de expansão Ocidental, iniciado há cinco séculos (2010, p. 16).

Possivelmente, por todas as questões mencionadas referentes às transformações do globo nos últimos cinco séculos, os geógrafos críticos contemporâneos abandonaram o discurso ideológico do Estado para se voltar para a realidade das classes sociais. Definitivamente, conforme os desdobramentos da Geografia deixam transparecer, esta é uma cátedra multidisciplinar, e a Geografia Crítica permanece neste princípio, além de ser assumida pelo geógrafo crítico como um ato político. O geógrafo brasileiro afirmou que:

Cada vez que as condições gerais de realização da vida sobre a terra se modificam, ou a interpretação de fatos particulares concernentes à existência do homem e das coisas conhece evolução importante, todas as disciplinas científicas ficam obrigadas a realinhar-se para poder exprimir, em termos de presente e não mais de passado, aquela parcela de realidade total que lhes cabe explicar (SANTOS, M., 2004, p. 18).

Nosso desejo explícito é a produção de um sistema de ideias que seja, ao mesmo tempo, um ponto de partida para a apresentação de um sistema descritivo e de um sistema interpretativo da geografia. Esta disciplina sempre pretendeu construir-se como uma descrição da terra, de seus habitantes e das relações destes entre si e das obras resultantes, o que inclui toda ação humana sobre o planeta (SANTOS, M., 2012, p. 18).

As colocações de M. Santos permitem entender o dinamismo da Geografia, enquanto disciplina dependente da ação do homem sobre a terra para que ela, efetivamente, exista, bem como lembram o dinamismo da arte. Isso pode explicar o porquê de M. Santos ter conceituado a Geografia como uma “ciência do espaço do homem” (1996, p. 11).

Há mais de dois séculos as transformações que a sociedade civil tem testemunhado, em termos de avanços tecnológicos ou científicos e de alterações dos valores culturais ou sociais em escala global, têm sido dispostas no acervo dos estudos geográficos de modo parcial ou fragmentado, e isso tem atravancado as discussões sobre o real objeto geográfico que é o espaço. Ao menos essa foi a crítica de M. Santos (2004), que defende o estudo do espaço geográfico para a proposição de princípios que fundamentem esse saber científico, seja este teórico, empírico, prático. O espaço do homem é apenas um dos aspectos da realidade social que, nas palavras do geógrafo brasileiro, “é uma só” (SANTOS, M., 2004, p. 19).

Eric Dardel, em seu livro *O homem e a terra – natureza da realidade geográfica*, afirmou que:

Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem à Terra, uma *geograficidade* (*géographicité*) do homem como modo de sua existência e de seu destino (2011, pp. 1-2).

A busca apontada por E. Dardel, geógrafo francês, também pode justificar a necessidade das diferentes maneiras de categorização e de olhar o contexto geográfico pelo viés da Geografia. Para E. Dardel, era mais importante mostrar como o homem inscreve sua existência na Terra, do que propriamente descrevê-la. Além disso, para o referido geógrafo, era preciso considerar como o homem dá sentido à Terra e como modela os territórios – aos quais atribui valor. Essa inscrição pode revelar a “imagem poética” (BACHELARD, 1993, p. 11), a ponto de produzir descrições geográficas poetizadas. Conforme o pensamento de P. Claval, a

geografia deixou o campo das ciências exatas e passou à uma meditação sobre o destino dos indivíduos e dos grupos. Neste sentido, o olhar subjetivo sobre o contexto geográfico e sua descrição geográfica poetizada farão significativa diferença, em termos de resultados investigativos que podem tornar a geografia mais humana.

Yi-Fu Tuan, geógrafo chinês, em seu livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1983), realizou estudos sobre a geografia pela perspectiva da vivência do homem com o lugar. Tais estudos seguram uma abordagem fenomenológica (CLAVAL, 2006). A escrita de Y.-F. Tuan representa suas observações sobre a experiência do ser humano com o lugar, seja este de origem desse ser ou não, mas por meio dessa experiência o lugar adquire valor e significado.

Na escrita de Armand Frémont, parece aproximar sua paixão e seu gosto por romances (1974a, 1974b)³⁴ ao que chamo descrição geográfica poetizada. Por meio dessa escrita, A. Frémont buscou uma teoria do espaço vivido (CLAVAL, 2006). O mais relevante na escrita desse geógrafo não é apenas o olhar que A. Frémont apresentou sobre Ecouves (Normandie, France), no sentido de descrevê-la, cientificamente, de maneira poética. Nas o olhar poético do geógrafo que cruzou um território e trouxe à tona uma poesia que suscitava estar adormecida e estagnada pela carência de imaginação criadora. Encontro nessa poesia e nesse olhar a conexão com a definição de Geopoética, de K. White. Um texto científico com um viés literário (no sentido poético) e subjetivo, que revela sua profunda intimidade com a região, com sua história e com o espaço vivenciado e percebido.

A. Frémont, em seu artigo “Les profondeurs des paysages géographiques”, afirmou:

Le paysage n’est pas un simple ‘objet’, ni l’oeil qui l’observe, une lentille froide, un ‘objectif’. Il est aussi oeuvre et univers de signes. Modelé par les hommes, ressenti

³⁴ *Les profondeurs des paysages géographiques* (1974a); *Recherches sur l’espace vécu* (1974b).

autant qu'observé, poème collectif gravé sur la terre autant que réseau fonctionnel de champs et de chemins, il évoque autant et plus que ce qu'il est (1974a, p. 128).³⁵

A paisagem de A. Frémont suscita evocar infinitas possibilidades de observação pela perspectiva do olhar subjetivo, que não pode ser ignorado. Assim, o geógrafo francês afirmou: “Un paysage, comme une lecture, est aussi une récréation de celui qui voit, une relation complexe d'images objectives et de reflets, de perceptions et de rêveries” (1974a, p. 130).³⁶ Pelas palavras de A. Frémont, presumo que o conjunto de olhares subjetivos de uma sociedade confere significado, valor e destino à paisagem.

A escrita de Georges Bertrand, geógrafo francês, em seu artigo “Un paysage plus profond”, também trouxe questionamentos a respeito da relação do homem com a paisagem e com o território. G. Bertrand afirmou:

Le paysage-territoire n' en demeure pas moins un processus culturel de représentation d'un territoire. (...) ‘paysage naît quand des regards croisent un territoire’ devient ainsi ‘quand un territoire se trouve sous la croisée des regards’ (2011, p. 18).³⁷

Pondero que, para G. Bertrand, uma paisagem surge de acordo com o olhar subjetivo que cruza um território e assim a identifica como tal. Depois, esse geógrafo francês continua a comparar a paisagem com as artes da cena:

(...) Comme une pièce de théâtre, le paysage est mis en scène ou, plus concrètement, il se présente comme une succession de scènes individuelles et collectives.

³⁵ NDT: A paisagem não é um mero ‘objeto’, nem o olho que a observa é uma lente fria. A paisagem é também uma obra e um universo de sinais. Esculpida por homens, percebida tanto quanto observada, um poema coletivo gravado na terra, tanto da rede funcional como de campos e de estradas, evoca o que ela é e muito mais.

³⁶ NDT: Uma paisagem, assim como uma leitura, é também uma recreação daquele que a vê, uma relação complexa de imagens objetivas e de reflexos, de percepções e de devaneios.

³⁷ NDT: a paisagem-território é um processo cultural de representação de um território. (...) ‘uma paisagem nasce quando olhares cruzam um território’, assim se torna ‘quando um território se encontra na encruzilhada dos olhares’.

Au scénariste de faire vivre le paysage-territoire, dans la réalité comme dans le virtuel, en faisant appel à tous les moyens de la connaissance et de l' évocation, y compris la description et la poésie (2011, p. 22).³⁸

Em outro momento, G. Bertrand criticou: “Cette imagination créatrice qui manque tant à la recherche contemporaine sur l’environment, à plus forte raison, sur le paysage” (2011, p. 23).³⁹ Neste sentido, parece que a experiência sensível é fundamental para a observação do contexto geográfico, assim como é vital para o artista.

Possivelmente, as escritas de E. Dardel, de A. Frémont, de G. Bertrand e de Y.-F. Tuan tenham inspirado M. Santos em suas definições a respeito do espaço e da paisagem, que mencionarei mais adiante. Afinal, para o geógrafo brasileiro a paisagem deixa de ser paisagem e se torna espaço a partir da inserção, da interação do homem na mesma. Desta maneira, entendo que as experiências com o lugar permitem o olhar subjetivo transformar a paisagem ou o espaço em imagem poética.

O olhar subjetivo dos geógrafos mencionados ofereceu um aporte teórico necessário para a elucidação da *geopoética do espaço*, no âmbito dramático, visando a leitura de uma encenação e as possibilidades imagéticas que essa encenação pode proporcionar.

Em *A Natureza do Espaço*, M. Santos fez as seguintes considerações sobre as definições citadas no parágrafo anterior:

A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas e mais a vida que as anima.

A palavra paisagem é frequentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente

³⁸ NDT: Assim como uma peça de teatro, a paisagem é encenada, ou mais concretamente ela se apresenta como uma sucessão de cenas individuais e coletivas.

Cabe ao encenador dar vida à paisagem-território, tanto na realidade quanto no virtual, recorrendo a todos os meios do conhecimento e da evocação, incluindo a descrição e a poesia.

³⁹ NDT: A pesquisa contemporânea sobre o meio ambiente e, mais ainda, sobre a paisagem, carece de imaginação criadora.

caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão.

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico científico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente (2012, p. 103-104).

O espaço, uno e múltiplo, por suas diversas parcelas, e através do seu uso, é um conjunto de mercadorias, cujo valor individual é função do valor que a sociedade, em um dado momento, atribui a cada pedaço de matéria, isto, é a cada fração da paisagem.

A paisagem existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual. No espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, *no momento atual, uma função atual*, como resposta às necessidades atuais da sociedade.

O espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro (2012, p. 104).

A paisagem é história congelada, mas participa da história viva. São as suas formas que realizam, no espaço, as funções sociais. Assim, pode-se falar, com toda legitimidade, de um funcionamento da paisagem (...) (2012, p. 107).

O espaço é a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais. (2012, p. 109).

Cada lugar é, à sua maneira, o mundo. (...). Mas, também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais. A uma maior globalidade corresponde uma maior individualidade. (...). Para apreender essa nova realidade do lugar, não basta adotar um tratamento localista, já que o mundo se encontra em toda parte (2012, p. 314).

Impõe-se, ao mesmo tempo, a necessidade de, revisitando o lugar no mundo atual, encontrar os seus novos significados (2012, p. 315)

M. Santos definiu, para a Geografia, a paisagem como a porção de uma configuração territorial real, concreta e relativamente imutável que a visão abarca. No caso do texto dramaturgico, a paisagem está além de uma configuração real, porque pode ser fictícia.

Considero, pelo olhar subjetivo a respeito de um texto dramaturgico, que a paisagem dramaturgica é a narrativa, inserida na fala dos personagens, que descreve de forma poética uma configuração territorial, com a finalidade de conectar a lembrança de dado

personagem à referência imagética de tempo passado ou futuro (com a qual o personagem se relaciona) e à emoção que essa paisagem sugere ao personagem no momento em que é narrada. Essa narração é fundamental para trazer à tona a poesia de imagens que uma configuração territorial possui e para associar referências de tempo à dinâmica e ao ritmo da peça. O imaginário do observador amplia, completa ou constrói a paisagem narrada ultrapassando barreiras ou limites dados por referências reais e concretas de certa configuração territorial, pois o observador poderá vislumbrar essa paisagem conforme seu entendimento ou seu simples desejo. A paisagem dramática, não depende de uma configuração territorial existente, histórica, para compor imagens ou imaginário.

Para o geógrafo brasileiro, o espaço corresponde à configuração territorial, em um tempo sempre presente, acrescido de vida e resultado da intrusão da sociedade sobre essa configuração conferindo-lhe vida. O espaço elucidado em um texto dramático nem sempre corresponde a um referente geográfico real, porque pode ser fictício.

Isso me permite definir o espaço dramático⁴⁰ como a localização geográfica, descrita no texto dramático, onde o personagem transita e estabelece relações poéticas pela dinâmica e pelo ritmo da peça. Esse espaço dramático tem seu significado alterado de acordo com as mudanças ocorridas na trajetória do personagem, que se relaciona com esse espaço, direta ou indiretamente.

Julgo que esse espaço é o lugar que confere o sentido de pertencimento ao personagem e que é alterado em seu significado pelas emoções do personagem e não apenas pelo uso que este personagem poderia fazer desse espaço. O espaço dramático começa um e encerra outro. A dinâmica desse espaço, que se constrói pela ação dos personagens que lhe

⁴⁰ Não considero esse espaço pela definição de Patrice Pavis, em sentido restrito, quando o teatrólogo francês afirmou que Espaço Dramático é “o espaço dramático do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação (*ficcionalizando*)” (1999, p. 132).

conferem vida, precede os conflitos expostos no texto teatral, porque ultrapassa a referência visual para criar referências abstratas, imagéticas, de espaços possíveis. O tempo presente do espaço dramaturgico reflete as questões emocionais vivenciadas pelos personagens em contraponto às suas memórias de um passado inalterável e aos anseios de um futuro ‘incógnito’. O espaço dramaturgico se reflete na materialização visual da cena e na confluência de seus elementos constituintes, seja qual for o local de realização da peça teatral.

A diferença entre paisagem dramaturgica e espaço dramaturgico é que a primeira não é trabalhada nos elementos da encenação teatral, mas apenas pela palavra, ou seja, pela narrativa que permite cada espectador construir suas imagens e envolver-se com a peça de modo pessoal e exclusivo, enquanto o segundo sim, pode ser idealizado por meio de uma proposta estética de encenação teatral, mesmo que de modo parcial ou de linguagem multidisciplinar que agregue, até mesmo, o uso de tecnologias.

É importante reconhecer que a construção do espaço ou da paisagem dramaturgicos está, intrinsecamente, vinculada ao olhar subjetivo do artista, que tem liberdade para criá-los como desejar. Esse olhar subjetivo se revela quando o olhar do artista encontra o olhar do dramaturgo representado nas palavras do texto.

Até a presente seção de texto, o caminho traçado foi o de levantar informações precisas que pudessem respaldar as definições de termos correlatos com o tema dessa pesquisa, ou ao menos apontar caminhos, de modo a viabilizar o olhar subjetivo lançado sobre a dramaturgia de F. G. Lorca. Tal respaldo pode ser entendido como um subsídio a respeito da experiência / vivência humana com o lugar – que coopera para a formação do registro autoral de cada dramaturgo, autor, poeta, etc.

A conjugação de informações da Geografia às imbricações dessa pesquisa busca suscitar horizontes possíveis para o olhar subjetivo, cuja proposta recorre a um caminho de

diálogo Dramaturgia-Geografia que transite entre o alcance abstrato e o alcance concreto dos conceitos e das práticas de uma e de outra área. A proposta não requer induzir nem à *geograficidade* da dramaturgia, nem à dramaticidade da geografia, mas evitar um rigoroso uso dos conceitos de uma área de conhecimento aplicados em outra área.

No que diz respeito ao Teatro, como área de conhecimento humano e, ao mesmo tempo, artístico, a busca pela definição de termos como espaço, ou lugar, específicos dessa disciplina, tem sido evidenciada ao longo da história da humanidade e também encontra divergências em uma pluralidade de propostas.

I.2 – A importância do espaço e da paisagem

*La sublime unidad de las tierras castellanas se mostraba
en su solo y solemne color*

(LORCA, 1997b, p. 75).

José Sávio Oliveira de Araújo, em sua tese de doutoramento intitulada *A cena ensina: uma proposta pedagógica para a formação de professores em teatro* (2005), defendeu a questão do espaço teatral por sua dupla natureza, a da materialidade (física e concreta) do lugar e a das coisas físicas existentes no universo da representação teatral, que se referem a si mesmas ou que promovem uma alusão. Nessa materialidade, J. S. O. de Araújo explanou que qualquer lugar pode ser transformado em teatro, desde que exista um pacto simbólico claro entre espectador(es) e artista(s) cênico(s). Pelo viés da área da Educação, o docente brasileiro teceu explicações sobre uma noção de teatro relacionada à arquitetura teatral, ao surgimento de novos espaços com fins cênicos e, obrigatória e inegavelmente, à presença do elemento humano na ocupação e no uso de lugares destinadas à prática teatral.

José Simões de Almeida Júnior, em sua tese de doutoramento intitulada *Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo – 1999 a 2004* (2007), trouxe à tona uma discussão sobre espaço teatral e espaço urbano centrando-se na questão do edifício teatral, exclusivamente, ou seja, da construção arquitetônica de um teatro e de sua localização geográfica no contexto urbano visando um mapeamento desses edifícios. O diretor brasileiro, de teatro, usufruiu os referenciais teóricos estabelecidos por Anne Ubersfeld, sobre Teatro, e por M. Santos, da Geografia, de acordo com as convergências dos conceitos a respeito dos termos espaço e lugar, encontradas nas publicações científicas de ambos os autores. J. S. A. Júnior também ressaltou o foco de sua reflexão sobre esse edifício como componente social de

realização artística e de outras práticas da sociedade, bem como considerou que qualquer lugar pode ser transformado em teatro, ou em lugar teatral.

Peter Brook, diretor inglês, de teatro, em seu livro *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*, fez as seguintes colocações:

O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la (2000, p. 4).

Um dos aspectos inerentes a um espaço vazio é a inevitável ausência de cenário. (...) num espaço vazio não pode haver cenário. Se houver, o espaço não estará vazio, haverá objetos ocupando a mente do espectador. Como a área vazia não conta uma história, a imaginação, a atenção e os processos mentais de cada espectador ficam livres e desimpedidos. (...)

(...). A ausência de cenário é um pré-requisito para a atividade da imaginação (2000, p. 22).

(...). No teatro a imaginação preenche o espaço (...).

O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas (2000, p. 23).

As colocações de P. Brook me permitem compreender que o espaço vazio é o interior de uma sala de teatro, assim como qualquer outra localização geográfica à qual se lhe possa atribuir um destino à prática artística, ou seja, é apenas paisagem (consequentemente, sem presença humana). Por intermédio das palavras do diretor inglês, entendo que este susteve uma defesa a respeito da materialidade da paisagem – seu espaço vazio –, sem qualquer componente cenográfico, mas à disposição de ser preenchida pelo elemento humano tornando-a espaço com um *fim* artístico específico, neste caso, teatral.

Os autores mencionados, nessa seção da tese, foram de singular monta para compor esse momento de elucidação de diferentes modos de observar, de entender e de definir o termo espaço. Direta ou indiretamente, as tomadas de posição em relação a esse termo nutrem não apenas uma discussão em torno deste, como originam também um movimento de convergência

e de divergência – não excludente – de ideias a respeito da profunda ligação do ser humano com a necessidade de conferir significação ao espaço de vivência cotidiana ou artística. Concomitantemente, a paisagem perpetua a imaginação, a poesia e a capacidade criativa.

A ideia comum, entre os autores mencionados, inclui a presença humana na configuração territorial ou na unidade arquitetônica teatral, seja pelo viés da Geografia, da Educação, do Teatro, da Dramaturgia, etc., e é esse aspecto investigativo que interessa à presente pesquisa. Artisticamente ou não, uma configuração territorial ou uma unidade arquitetônica exigem uma ação do elemento humano, indivíduo ou sociedade, que as ‘retire’ da condição de paisagem ao lhes conferir vida (por meio dessa presença humana) e ao lhes designar um uso específico tornando-as espaços com significados peculiares e componentes da dinâmica social.

A perspectiva do olhar subjetivo, dessa pesquisa, a respeito do espaço e da paisagem procurou na Dramaturgia, nas possibilidades poéticas de vivências (do dramaturgo) com os espaços e com as paisagens refletidos em um texto teatral e o que este pode oferecer em termos de imagens poéticas. Isto posto, a importância do espaço e da paisagem ultrapassa os delineamentos conceituais da Geografia, ao mesmo tempo em que propõe uma perspectiva poética que pode validar a definição de *geopoética do espaço* – tema da seção **I.3 – Um encontro com a Geopoética**, desse capítulo.

1.2.1 – O espaço e as relações humanas

En la puerta había niños mocosos, de esos que tienen siempre un pedazo de pan en las manos y están llenos de migajas, un banco de piedra carcomida pintado de ocre, y un gallo sultán arrogante, con sus penachos irisados, rodeado de sus lujuriosas gallinas coqueteando graciosamente son sus cuellos

(LORCA, 1997b, p. 61).

A configuração territorial corrobora a existência e a condição humana, e vice-versa. Consequentemente, influi sobre as formas de produção artística. Uma das razões que podem diminuir a integração homem-natureza se revela na urbanização e na tecnologia, que têm ampliado os modos de dependência humana a respeito de um ou de outro. Essa dependência gera a sensação de fragmentação do ser, entretanto a razão humana jamais conseguirá extinguir essa natureza dessa condição, seja por uma questão de sobrevivência, seja por uma mínima conexão entre o ser humano e a natureza. Há outro modo de dependência em questão, que é a dependência do espaço – constituído como tal a partir da presença humana, e a da paisagem – que gera inspiração artística.

Espaço e paisagem contribuem para perpetuar a dinâmica das relações em sociedade, assim como estabelecem vínculos por meio de descrições geográficas poetizadas inseridas em um texto dramaturgic. Neste, tal descrição gesta o sentido de pertencimento e de localização (no espaço e no tempo da cena), e revela as emoções do personagem. A arte, de modo geral, reflete as possibilidades ou as impossibilidades das relações humanas, as formas de se legitimar algo que represente uma sociedade, pelo seu senso comum de aprovação – ou de se deslegitimar o que esse senso pode identificar como reprovação.

A arte constitui-se de noções de espaço e de relações humanas em suas diversas linguagens expressivas. Indivíduo ou sociedade se relacionam com a arte por meio da

identificação frente a obra que julgam representá-los. Neste sentido, Serge Moscovici argumentou, em seu livro *Representações Sociais: investigações em psicologia social* (2010), que a mudança, a alteração ou, ainda, a transformação da natureza da representação social é imprescindível, pois, sem essa transformação não há mudança de comportamento entre gerações, nem realidades seriam alteradas.

A transformação de uma sociedade ocorre se novos horizontes de diálogo se tornarem viáveis, se novos olhares sobre a configuração territorial surgirem, se maneiras criativas converterem uma paisagem em espaço (por determinado uso ou significado), e, assim, fizerem parte da dinâmica social. Inevitavelmente, essa transformação tem um imenso potencial para alterar as dinâmicas da representação social que recaem sobre a arte, de maneira que tanto tradição quanto novas expressões artísticas sejam (re)visitadas. Os estilos de representação por meio da linguagem escrita estão sujeitos a alterações, como a Gramática em seu uso formal ou informal, em qualquer idioma, por exemplo.

Cada processo de transformação, em uma sociedade, requer um tempo para ser gestado e um processo suscita outro, mesmo antes de ter sido ‘concluído’. Essa dinâmica, que alimenta o surgimento de representações sociais, jamais cessará, pois há pontos de convergência que outorgam o aspecto de códigos culturais às representações sociais, sob a égide do que é semelhante ou do que é peculiar em uma cultura comparando-a com outra(s) cultura(s).

As diferenças, muitas vezes profundas, entre culturas de regiões distintas em um mesmo país não implica a extinção de determinada expressão artística ou cultural, nomeada ou não como tradição, porém podem condicioná-las às margens do repertório legitimado pelas representações sociais. O avanço irrepreensível da tecnologia, desse o início de Século XX e que toma proporções muito maiores nesse início do Século XXI, continua a alterar os modos de se reconhecer uma paisagem, de fazer uso dos espaços, sejam urbanos, sejam rurais, e tem

ampliado as possibilidades de diálogo entre as diversas formas de arte. Esse diálogo acaba por criar um movimento de (re)visitação de tradições culturais e artísticas, inclusive aquelas que estiveram marginalizadas por certo período de tempo. Neste sentido, o impacto das possibilidades de inovações que as tecnologias atribuíram sobre o olhar dos dramaturgos no século passado, continuam a atribuir no nosso século, porém cada vez mais especializado – ao que parece.

Avanço tecnológico, tradição e inovação cultural acompanham umas às outras. O olhar de F. G. Lorca sobre o fazer teatral evidencia esse intercâmbio, que pode ser verificado por meio das peças teatrais de autoria do poeta-dramaturgo. Estas foram montadas por companhias teatrais de sua época, ao passo que peças teatrais clássicas (boa parte pertencente ao Século de Ouro Espanhol), o poeta-dramaturgo montou com seu teatro itinerante (Teatro Universitário *La Barraca*). Ambas as montagens refletiram parte das representações sociais daquela época, pela tradição, ou pela inovação da estética cênica que F. G. Lorca apresentava, e propunham discussões a respeito de uma perspectiva de futuro, a qual, necessariamente, trazia à tona a relação humana com a configuração territorial e com essas representações.

As representações sociais refletem uma colaboração que envolve a comunidade, são formadas e legitimadas conforme as sociedades são constituídas, bem como são transmitidas de geração em geração (MOSCOVICI, 2010), todavia, o esvaziamento ou a destituição de determinada representação social promove sua morte, ou sua exclusão. Concomitantemente, isso abre espaço para o surgimento de novas formas de representação e de realidade. A interferência da configuração geográfica na relação do homem com seu cotidiano existe como fator decisivo da constituição de uma sociedade, isso ocorre de acordo com tendências ou com condições distintas de realidades. Essa interferência define o pensamento político, o econômico, o filosófico e o artístico em toda a estrutura da sociedade, bem como define as hierarquias de poder entre as classes sociais, os lugares da autoridade, as paisagens que a sociedade pode

converter em espaço por intermédio de sua ocupação, o sentido de pertencimento e de identificação com dado lugar. Defendo a ideia de que F. G. Lorca usou essa interferência na escrita de suas obras literárias como característica autoral.

Segundo P. Claval (2007), pela perspectiva da configuração geográfica não há como dissociar um indivíduo ou um grupo de seu território, nem os efeitos desse território sobre o grupo ou o indivíduo. Por conseguinte, as formas de representação social mantêm raízes profundas no comportamento, no material expressivo artístico (popular ou erudito), no pensamento filosófico, no olhar crítico e no posicionamento político desse grupo, muito além dos desdobramentos de identificação pela similaridade ou de distanciamento pela diferença. Essa perspectiva promove a legitimação do que deve ser aceito/perpetuado no contexto social, ou do que deve ser rejeitado/excluído nesse mesmo contexto. Esse aspecto também pode ser verificado nas peças teatrais de F. G. Lorca, conforme a trajetória dos personagens.

Sobre a relação do homem com o espaço e com o lugar, Y.-F. Tuan afirmou, em seu livro *Espaço e Lugar: a perspectiva da existência*, que o “lugar é a segurança e o espaço é a liberdade” (1983, p. 03). Assim sendo, ao termo lugar é conferida a noção de estabilidade, de segurança e de proteção, e ao termo espaço é atribuída à noção de amplitude, de liberdade, de fluxo de pessoas, de movimento e de adversidades. Em ambas as noções, Y.-F. Tuan aliou os níveis subjetivos e objetivos ao alcance abstrato e concreto para o entendimento dos termos.

Pela perspectiva da Dramaturgia, é plausível lançar um olhar subjetivo sobre o lugar e entendê-lo como familiar para o personagem, enquanto o espaço se forma à medida que esse personagem conquista territórios e neles encontra meios de transitar.

As perspectivas de valoração do espaço e do lugar são distintas e estão vinculadas às demandas da configuração geográfica, por conseguinte, essas perspectivas se refletem nos

modos de ocupação e de usufruto, tanto do espaço quanto do lugar existentes. As relações sociais geram essa valoração e a perpetuação desta.

Na perspectiva dramaturgical de F. G. Lorca, compreendo que essa valoração direciona a trajetória dos personagens, assim como pode refletir uma representação social que legitimava a ocupação ou o usufruto de ambos espaço e lugar nas relações sociais da época do poeta-dramaturgo. São infinitos os horizontes de valoração do espaço e do lugar na literatura lorquiana, mas a destreza de F. G. Lorca não está apenas em criar esse infinito de horizontes e sim na habilidade criativa de fazer o elemento humano transitar de modo tão poético de acordo com o objetivo de sua escrita. Assim, muitas vezes os espaços e os lugares, nessa literatura, se misturam, porém nem por isso se diluem. O poeta-dramaturgo afirmou: “Así como la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética” (LORCA, 1995, p. 101)

As explanações e os questionamentos, dispostos no referido livro de Y.-F. Tuan, permitem entender a configuração geográfica como a confluência das relações humanas com o território, com o espaço, com o lugar, com a natureza e seus fenômenos. As demandas dessa contextualização suscitam, na sociedade, as maneiras de o indivíduo se relacionar com esse contexto e de firmar as relações interpessoais. Também por isso, cada contextualização possibilita o surgimento de materiais expressivos artísticos distintos que corroboram a identidade de um país. A imersão nessa contextualização, bem como nas formas de representação social, proporciona o surgimento dos vínculos de identificação ou de diferenciação em relação a determinados grupos ou a determinados indivíduos. Direta ou indiretamente, isso contribui para a consolidação de uma sociedade e de sua identidade cultural.

As relações humanas com a configuração geográfica geram motivações para perceber e para a constituir materiais expressivos artísticos, sejam estes populares ou eruditos,

tradicionais ou inovadores, de tal modo que cada geração produzirá estilos de descrições geográficas poetizadas de maneira específica. Em cada época a necessidade dessa descrição pode variar de acordo com a disciplina e com seu objetivo.

É importante ressaltar que nem toda descrição de uma configuração territorial é, obrigatoriamente, realizada pelo viés da poesia. Desse modo, avalio que uma descrição geográfica pode estar suscetível a receber contornos poéticos quando atende à finalidade artística. No caso da geopoética de K. White, percebo que a finalidade desta estava conectada com a valorização da relação do homem com a natureza por meio da poesia. Em alguns trechos das peças de F. G. Lorca, encontra-se esse tipo de descrição na forma de romance popular, cantiga de ninar, ou de outra forma literária, especificamente, espanhola. O poeta-dramaturgo trouxe à tona a tradição oral espanhola mesclada à representação social e à relação com a configuração territorial de forma poética.

Para M. L. Peluso (2003), a definição do lugar é resultante da dinâmica de percepção da pessoa, a respeito do meio onde está inserida, e de instauração de sentido da realidade. Esse sentido é respaldado conforme o sentido de realidade das representações sociais estabelecidas. Compreendo que essas representações se tornam possíveis, paulatinamente, porque os indivíduos em sociedade criam parâmetros de construção de objetos de conhecimento por meio da materialidade do mundo sensível e de suas vivências. Isso diz respeito à determinada contextualização geográfica, de modo que alguns materiais expressivos artísticos evidenciam um maior influxo do contexto geográfico do que outros. Tal influxo é inconteste na dramaturgia de F. G. Lorca, consoante o fascínio imensurável que as paisagens geográficas e as arquitetônicas exerceram sobre o imaginário do poeta-dramaturgo.

Na conferência *Juego y teoría del duende*, F. G. Lorca afirmou: “Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o toquen, saben que no es

posible ninguna emoción sin la llegada del duende” (LORCA, 195, p. 153). Nessa ocasião, o poeta-dramaturgo associou o duende ao espírito da Terra, ao qual os artistas espanhóis estão conectados e cuja inspiração causa uma sensação de ineditismo e de autenticidade da presença artística frente ao público.

A relação de F. G. Lorca com o contexto geográfico de seu país foi crucial para o aprimoramento de seu senso estético e de seu olhar crítico, além de direcionar sua (re)leitura sobre o material expressivo artístico-popular espanhol e confrontá-los com os modos estabelecidos e legitimados pela herança das representações sociais. Depreendo que, por meio de releituras, F. G. Lorca pôde elaborar uma proposta estética poético-dramatúrgica de estrutura multidisciplinar unindo, assim, dramaturgia, poesia e geopoética. Essa proposta estética deu origem a modelos estéticos de uma linguagem cênica específica, que abarcam a materialidade audiovisual da cena e a poética do ator. Essa materialidade consiste na expressão corpo-vocal do ator, nos elementos de encenação teatral e, ainda, em qualquer instrumento interdisciplinar que seja utilizado para promover experiências sensíveis, intelectuais ou estéticas.

1.3 – Um encontro com a Geopoética

Los árboles suenan a mar y en toda la solitaria llanada inmensa el resol da raros tonos de esmalte
(LORCA, 1997b, p. 75).

O conceito de Geopoética foi criado pelo autor e poeta escocês K. White, em 1978, segundo consta em seu escrito intitulado *Elements of Geopoetics* (1992), para definir uma teoria transdisciplinar e prática, aplicável à vida e à pesquisa, que visa aprimorar o relacionamento entre o ser humano e o planeta terra, bem como desenvolver novas perspectivas tanto existenciais quanto poéticas em um mundo refundado. Em seus argumentos K. White afirmou que a Geopoética, como uma disciplina nova, relativamente, visa a unificação de saberes de diferentes áreas do conhecimento humano que confluem para a preocupação comum com o planeta terra, sendo este colocado no centro das experiências poética, artística, intelectual e sensível, onde essa unificação e o contato com o mundo são expressados por meio de poesia.

O que pode consistir, em vias práticas de pesquisa, a geopoética e a unificação proposta? K. White explicou, em seu texto *What is Geopoetics?* (1989), que a geopoética unifica saberes distintos à medida que se coloca o planeta terra no centro da experiência humana com o contexto geográfico, bem como no eixo principal do olhar investigativo, por intermédio de uma poética que evidencia a busca por um novo sentido de mundo, de espaço, de luz e de energia, e que concentra tanto a experiência intelectual como a sensível, considerando os sentidos humanos para reintegrar corpo e mente. As palavras de K. White permitem entender um movimento de (re)integração homem-natureza combinada às diferentes formas de arte. Esta, impreterivelmente, estabelece um elo de conexão com a poesia para que se possa expressar uma

realidade de modo a incluir poesia na ciência, ou que se possa discorrer sobre ciência de forma poética.

Entendo a unificação de saberes distintos, um requisito da geopoética que K. White apontou no sentido de colocar a terra no centro da pesquisa e do discurso de qualquer disciplina, como uma proposta multidisciplinar que busca (re)integrar o homem à natureza e afastá-lo das dicotomias e dos paradigmas que rechaçam as experiências sensíveis das experiências intelectuais. Esse rechaçar mantém o ser humano ‘refém’ de um estado quase constante de separação razão *versus* emoção, espírito *versus* corpo. Ressalto que somos seres inteiros e, por isso, acredito que é inviável sermos só razão / corpo ou só emoção / espírito. Assim, entendo que nossos hemisférios cerebrais são plenamente complementares.

K. White comentou que sua motivação para a criação do termo geopoética foi resultado da leitura de obras de poetas e de filósofos, nas quais havia relatos sobre determinados espaços ou paisagens redigidos na forma de poesia. Para K. White, esta tornava-se um meio de se escrever sobre Geografia, sobre Ciência, sobre Filosofia, entre outras. O poeta escocês ressaltou as formas poéticas conforme o cânone literário ou os novos estilos que uma mente criadora poderia revelar. K. White buscava os sinais de geopoética nos relatos de configurações territoriais encontrados em diversas obras de outras disciplinas, além da Literatura. Um exemplo desses sinais pode ser verificado no poema a seguir, intitulado *Spirit that form'd this scene*⁴¹ (1881), que pertence à coletânea *Leaves of Grass*, de Walt Whitman (2007, p. 547), destacado pelo autor escocês (1992, p. 173):

Spirit that form'd this scene,
 These tumbled rock-piles grim and red,
 These reckless heaven-ambitious peaks,
 These gorges, turbulent-clear streams, this naked freshness,
 These formless wild arrays for reasons of their own,
 I know thee, savage spirit – we have communed together,

⁴¹ Não traduzir o poema de K. White foi uma opção para preservar a originalidade das imagens despertadas pelas palavras do poeta.

Mine too such wild arrays, for reasons of their own:
 Was't charged against my chants they had forgotten art?
 To fuse within themselves its rules precise and decilatesse?
 The lyrist's measur'd beat, the wrought-out temple's grace –
 column and polish'd arch forgot?
 But thou that revelest here – spirit that form'd this scene,
 They have remember'd thee.

A. Frémont descreveu a região de Ecouves: “Mais, autour du massif, l'ampleur soudaine du relief, la présence permanente des bois à l'horizon, un certain sentiment de solitude dans l'isolement des fermes et l'abandon partiel des prés ou des champs imposent une incontestable unité de milieu” (1974a, p. 127)⁴². As palavras do geógrafo francês permitem compreender a relação do homem com a natureza, assim como a experiência do geógrafo com o lugar que descreve na busca por trazer à tona a poesia do contexto geográfico. A diferença entre a poesia de W. Whitman e a descrição de A. Frémont está na formação, porém ambas, poesia e descrição, evidenciam imagens poéticas registradas em um passado, que podem ser reavivadas pelo presente e pelo futuro e que expressam uma paixão e um sentimento pela paisagem. No excerto de A. Frémont, é concebível entendê-lo como uma descrição geográfica poetizada, sobretudo porque sentimentos humanos fazem parte dessa descrição.

No caso da Dramaturgia, entrevejo os relatos de configurações territoriais como descrições geográficas poetizadas, quando inseridas em um texto dramático ou em um poema. A prioridade nesse tipo de obra literária é um *fim* artístico, um objetivo específico condicionado pela possibilidade de o poema ou de o texto dramático ser performado ou interpretado artisticamente (seja pela declamação, pela poética do ator, pela leitura dramática, etc.).

⁴² NDT: Mas em torno do maciço, a amplitude súbita do relevo, a presença permanente da floresta no horizonte, uma sensação de solidão no isolamento das explorações agrícolas e abandono de parte dos prados ou dos campos, impõe uma incontestável unidade do meio.

É possível constatar que, seguindo o pensamento de K. White, conceitualmente, o termo geopoética não é restritivo ou encerrado em uma única e específica área do conhecimento humano, mas é aberto, multidisciplinar em sua constituição, enquanto metodologia de investigação, de pesquisa acadêmica e de criação. O escocês deixou claro que o termo geopoética é um termo patente à todas as disciplinas, desde que haja descrições de paisagens ou de espaços por meio de um estilo poético, logo é razoável considerar que não há geopoética se o estilo poético não fizer parte da escrita, se uma parcela de humanidade não fizer parte do contexto descrito. Não haverá geopoética se apenas registros indiferentes, cientificamente frios, que tratem de alguma configuração territorial ou de sua porção (paisagem), forem realizados.

O surgimento do termo geopoética pode confirmar um vínculo fundamental entre os saberes da Dramaturgia, da Poesia e da Geografia. As descrições geográficas poetizadas, conforme será verificado nas peças teatrais de F. G. Lorca, corroboram um estilo poético aplicável à escrita em prosa e à poesia *per se*. No caso dessa pesquisa, o que se pretende é investigar a existência de características geopoéticas em um texto dramaturgicamente visando identificá-las em algumas montagens cênicas das peças teatrais de F. G. Lorca. Nessas peças, a relação humana com o espaço é evidente.

O termo geopoética parece não ter sido muito difundido, ao menos no meio artístico brasileiro. Esse termo pode ser considerado recente, visto que é datado de 1978, mas a prática da descrição geográfica poetizada em textos dramaturgicamente não, e talvez isso seja quase inviável de ser datado com exatidão.

Depreendo que a Geopoética, como uma nova área do conhecimento humano, ainda em processo de definição ou em formação, necessariamente, reflete a convergência da experiência intelectual com a experiência sensível de observar o mundo, o lugar em que se está inserido, o lugar que se visita, a geografia local, a paisagem, o espaço. Nesse início do século

XXI, a relação com o espaço, inclusive via novas tecnologias e seu incontestável avanço, tem sido alterada. Isso não impõe um juízo de valor, seja positivo ou negativo, apenas apresenta possibilidades de se perceber o espaço unindo razão e emoção em uma mesma experiência sensível.

Como o poema de W. Whitman, o excerto de *Finisterra or The logic of Lannion Bay* (2003)⁴³, de K. White, possui sinais de geopoética. Esse poema revela a experiência com o lugar e a imagem poética criada a partir de um contexto geográfico.

It's in the shape of the headlands
 it's in the way the wave
 breaks along the shoreline
 (with a slow motion *shpoof* against the rocks)
 it's in the variant light
 it's in the clear silence of this April morning

up at Yaudet
 which was Roman ground
 before it yielded
 to the syntax of Christianity
 you can watch the Léguer
 (which recalls the Loire
 as well as all other Ligurian waters)
 running down to its estuary
 in brilliant bluegreen ripples

thereafter
 to walk along the coastal path
 from, say, Goaslagorn valley
 to the beach of Pors Mabo
 is to move between foam and flourish
 wondering what whiteness
 you'll ever be able to add to those whitenesses

the points one has in mind
 are Dourven
 (off it, the wreck of the Azalea)
 Bihit
 hiding to view the isle of Milo
 (to whom Brandan may have paid a friendly visit)
 and way far off
 lost in the light and spray
 the land's end, Roscoff

⁴³ Novamente, não traduzir o poema de K. White foi uma opção para preservar a originalidade das imagens despertadas pelas palavras do poeta.

Disponível em:

<http://www.kennethwhite.org/oeuvres/index.php?rub=en&srub=poetry&act=detail&id=1009&tag=1442875183>.

Acesso em: 27 ago. 2014.

heather, thorn and pine
 gorse and whin
 rush down
 to curving, sandy beaches
 and it's a large arc of land
 indicating the Atlantic
 lies extended before you

(...)

O poema de F. G. Lorca, *Balada dos três rios* (1921), também revela a experiência com o lugar e a imagem poética de uma porção da geografia espanhola.

O rio Guadalquivir
 Corre entre laranjeiras e oliveiras.
 Os dois rios de Granada
 Baixam da neve ao trigo.

(...)

O rio Guadalquivir
 Tem barbas granadinas.
 Os dois rios de Granada,
 Um, pranto; e outro, sangue.

(...)

Para os barcos de vela
 Sevilha tem um caminho;
 Pelas águas de Granada
 Só remam suspiros.

(...)

Guadalquivir, alta torre
 E vento nos laranjais.
 Dauro e Genil, torrezinhas
 Mortas sopra os reservatórios. (1989, p. 181)

E no excerto *Paisagem*, de *Poema da Siguiriya Gitana* (1921):

O campo
 De oliveiras
 Se abre e se fecha
 Como um leque.
 Sobre o olival
 Há um céu fundido
 E uma chuva escura
 De luzeiros frios.
 Tremem junco e penumbra
 À beira do rio.
 Eriça-se o ar gris.
 As oliveiras
 Estão carregadas

De gritos.
 Uma bandada
 De pássaros cativos
 Que movem as longuíssimas
 Caudas no sombrio. (1989, p. 183)

Uma descrição geográfica poetizada está associada à imagem que se cria (pela imaginação), à impressão e à emoção que desperta no leitor ou no espectador, como se pode perceber por meio da experiência sensível que a leitura dos excertos acima pode proporcionar. Assim, tanto dramaturgia, geopoética e geografia têm ainda muito a descobrir sobre a poesia da imagem geográfica. E mesmo o Teatro tem um vasto horizonte de investigações a serem realizadas a respeito dessa imagem de modo a trabalhá-la, visualmente, além das questões concernentes à encenação para uma montagem teatral.

Muitas vezes uma descrição geográfica poetizada é identificada, também, em referências textuais simples, pontuais e distantes umas das outras, aparentemente. Sua inserção no texto dramático resulta em corroborar as palavras desse geógrafo francês, tanto quanto as descrições geográficas poetizadas que foram inseridas por meio das falas dos personagens.

E. Dardel afirmou:

Se a geografia oferece à imaginação e à sensibilidade, até em seus voos mais livres, o socorro de suas evocações terrestres, carregadas de valores terrestres (*terriennes*), marinhos ou atmosféricos, também, sempre espontaneamente, a experiência geográfica, tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social. É naturalmente que falamos de rios *majestosos* ou *caprichosos*, de torrentes *fogosas*, de planícies *risonhas*, de relevo *tormentoso*. Mesmo desgastado pelo uso, o vocabulário afetivo afirma que a Terra é apelo ou confiança, que a experiência do rio, da montanha ou da planície é *qualificadora* (...) (2011, p. 6).

Manifesto a ideia de que a naturalidade de falar ou de descrever uma configuração geográfica, que a imaginação humana pode alcançar a partir do momento em que os olhos humanos cruzam essa configuração, pode ter subestimado o valor e a relevância desta para um texto dramático. Isso pode, inclusive, ter gerado uma banalização da profundidade e da

intensidade de tal configuração (refletida nas emoções humanas), ou uma redução à referência de localização pelo traço autoral.

Seja pela banalização ou pela redução, ao que parece, a experiência sensível e a vivência com o espaço sugerem estar desconectadas das relações humanas na escrita dramaturgic. O espaço ou o lugar – como localização – podem ter sido deslocados para configurar um segundo ou um terceiro plano como adorno cenográfico, e o ficou personagem abandonado às suas emoções e aos seus conflitos – solto em sua localização física, material, alheio à geografia que lhe dá origem.

Talvez, por ser tão inerente à existência humana, tal naturalidade tenha desperdiçado tantas oportunidades de reconectar a dramaturgia à poesia da imagem geográfica. Esta, em uma montagem cênica, um filme, ou qualquer outra forma de expressão artística ou literária, carece de ser revisitada, refletida no sentido de trazer uma configuração geográfica para as discussões artísticas na mesma medida em que as relações artísticas do homem com essa configuração devem completar essa discussão – ou vice-versa. Afinal, o ser humano tem experiências sensíveis com a configuração territorial à qual pertence, rotineira e cotidianamente.

Não sem razão, F. G. Lorca afirmou que fazer teatro é coisa para poetas, e que sempre esteve nas mãos destes, bem como tão melhor o teatro, maior o poeta (1995). Pelo interesse do poeta-dramaturgo pela configuração geográfica espanhola, suas obras teatrais contêm uma profunda e natural conexão dos personagens com a terra.

Como será elucidado no **Capítulo IV**, dessa tese, as descrições geográficas poetizadas, que reconheço nos textos dramaturgic de F. G. Lorca pelo olhar subjetivo, diferem de acordo com o gênero dramaturgic escolhido pelo poeta-dramaturgo para cada peça teatral.

I.3.1 – A imagem poética e a Geopoética

*Las peladas y oreadas colinas, tan mansas y suaves, invitan con su blandura
de hierbas secas a subir a sus cumbres llanas*

(LORCA, 1997b, p. 64).

As peças teatrais de F. G. Lorca foram escritas para serem montadas por companhias do circuito comercial de teatro de sua época, como as companhias de teatro das respectivas atrizes Lola Membrives e Margarita Xirgu (LORCA, 1995). Ambas as companhias eram subsidiadas por empresários que exerciam, também, a função de mecenas, isto é, de patrocinadores de recursos financeiros destinados à montagem das peças e ao custeio dos salários dos artistas, entre outros compromissos financeiros que envolviam toda a produção de uma temporada teatral. Em contrapartida, o poeta dramaturgo aproveitava a paisagem e o espaço das cidades do interior da Espanha para realizar as apresentações de seu teatro itinerante, chamado *Teatro Universitário La Barraca*, ao montar, ao ar livre, o cenário das peças teatrais na carroceria aberta de um caminhão (adaptando-o para um tablado) e ter a plateia à sua frente.

No caso do *La Barraca*, o espaço e a paisagem, onde as peças eram apresentadas, podiam ser percebidos como uma extensão do cenário da peça. O repertório desse teatro itinerante foi constituído por peças teatrais do Século de Ouro Espanhol. *A vida é sonho* (de Calderón de La Barca) e *La guarda cuidadosa* (de Miguel de Cervantes), foram encenadas por F. G. Lorca em excursões pelo interior da Espanha.

A figura a seguir é um registro fotográfico do cenário da peça *La guarda cuidadosa*, apresentada na cidade de Almazán (Espanha), em 1932, cuja vegetação em volta do local onde foi erguido o palco parece fazer parte do cenário – ou, ao menos, lhe confere uma moldura

natural. Ao fundo do palco há um tecido preto, que, provavelmente, substituiu o ciclorama para ocultar a movimentação dos atores atrás do palco). A vegetação parece compor a estética cenográfica e visual da peça teatral unindo arte e natureza.

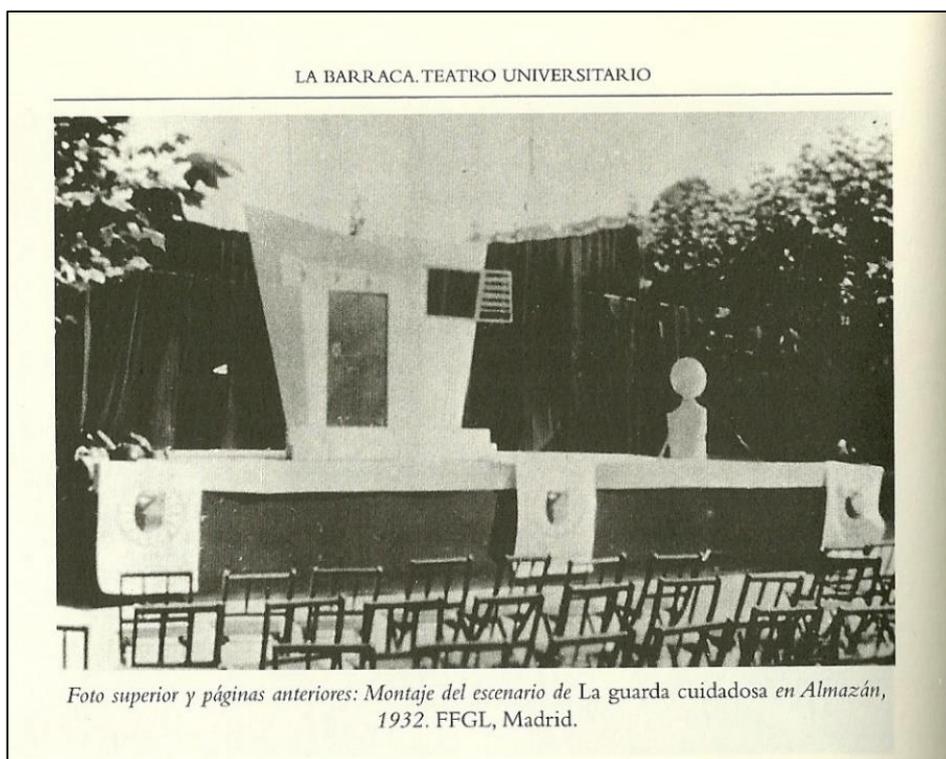


Figura 12 – Cenário da peça teatral *La guarda cuidadosa* – de Miguel de Cervantes (1547-1616)⁴⁴.

Compreendo que, quando o poeta-dramaturgo relacionou o teatro à natureza valendo-se da poesia da imagem geográfica, ele propôs uma experiência sensível e uma vivência com o espaço de modo estratégico.

A amplitude visual, que poderia ser promovida pela localização geográfica para a apresentação de uma obra artística, pareceu criar condições favoráveis para suscitar uma relação mais profunda do homem com o planeta terra pelo viés da poesia e da dramaturgia. F. G. Lorca teve a oportunidade de explorar bastante essa amplitude nas cidades por onde excursionou.

⁴⁴ (SÁENZ DE LA CALZADA, 1998, p. 182).

Pelo olhar subjetivo, acredito que uma montagem cênica realizada ao ar livre pode corresponder aos princípios da geopoética, de K. White, e aos estudos contemporâneos que propõe um diálogo entre as disciplinas Geografia e Literatura. Esses estudos têm sido mais recorrentes no meio acadêmico-científico do que os estudos sobre as disciplinas Dramaturgia e Geopoética. Por este viés, a imagem poética de um contexto geográfico pode adquirir outros contornos artísticos. Pela união da dramaturgia com a geopoética, entendo que a *geopoética do espaço no teatro* pode significar um contorno artístico contemporâneo.

A *geopoética do espaço no teatro* é: o delineamento das emoções dos personagens inspirados na configuração territorial indicada no texto dramático, o sentimento de pertencimento e, ainda, o condicionamento da imagem poética à trajetória dos personagens – conforme o dramaturgo inseriu poesia ou descrições geográficas poetizadas no texto teatral. Neste sentido, a paisagem e o espaço dramáticos⁴⁵ também complementam essa *geopoética do espaço* a partir da condição performativa da palavra.

Entendo que a prioridade da *geopoética do espaço* versa em colocar a condição humana e seu vínculo com a configuração territorial, a partir da perspectiva artística, como base para reflexões – inclusive para qualquer disciplina que se disponha a dialogar com a Dramaturgia e com a Geopoética. Ressalto que a emoção humana e a imagem poética, suscitadas por tal configuração, devem integrar o repertório dessas reflexões. Isso pode gerar representações sociais, dinâmicas cotidianas, etc. Assim, a *geopoética do espaço* não abarca ou reflete as condições arquitetônicas ou estruturais do espaço físico como o lugar teatral (ALMEIDA JR, 2007).

⁴⁵ Definidos na secção **1.1.2 – O olhar sobre o contexto geográfico**.

CAPÍTULO II – A Geografia e Geopoética na biografia e na dramaturgia de F. G. Lorca

*El Dauro clama sus llantos antiguos lamiendo parajes de leyendas morunas.
Sobre el ambiente vibra el sonido de la ciudad*

(LORCA, 1997b, p. 121).

O contato com a diversidade cultural espanhola, com as cidades onde viveu e com pessoas de diferentes classes e realidades sociais, fez parte das vivências com o espaço e das experiências sensíveis do poeta-dramaturgo, desde sua infância. Imagino que isso corroborou a dinâmica existente entre o ser humano e o espaço, assim como pode ter feito o espaço vivido transcender à materialidade geográfica (BACHELARD, 1993; FRÉMONT, 1974a), a partir do olhar subjetivo e da imaginação do poeta-dramaturgo.

Percebo que esse contato multifacetado pode ter contribuído para a formação do estilo autoral de F. G. Lorca, uma vez que se pode aceitar que o poeta-dramaturgo vivenciou (diretamente) as imagens e, talvez, tenha superado os problemas da descrição – pelo viés da subjetividade ou da objetividade referidas a fatos ou a impressões (BACHELARD, 1993).

Pertencer à aristocracia espanhola, conseqüentemente, a um lar abastado, proporcionou a F. G. Lorca conhecer bastante da cultura popular à erudita, fosse pelo contato com os empregados de sua casa, fosse pelas experiências interpessoais ao longo de sua vida, fosse pelas experiências artísticas que desfrutou (GIBSON, 1989). O contraste entre os hábitos de diferentes classes sociais também serviu ao poeta-dramaturgo como aporte para o desenvolvimento de seu senso estético e crítico (SANTOS, G. C. R., 2006).

Acredito que F. G. Lorca usufruiu uma formação intelectual e artística pelo empirismo e pela sistematização acadêmica, que pode ter marcado, profundamente, a escrita do poeta-dramaturgo. Provavelmente, uma evidência dessa formação é a coletânea intitulada *Impresiones y Paisajes*, resultado de um programa estudantil chamado Viagens de Estudo⁴⁶, criado pelo catedrático Martín Domínguez Berrueta⁴⁷ (1869-1920). Tais viagens constituíram um programa educacional de integração entre professores e alunos, além de ter viabilizado o conhecimento a respeito da cultura popular e o contato com outras realidades sociais distintas, inclusive a respeito das menos favorecidas em relação às das grandes centros urbanos.

Como parte das atividades relacionadas às Viagens de Estudo, F. G. Lorca escreveu suas impressões e suas sensações a respeito das cidades visitadas. Esse registro originou a referida coletânea.

No Prólogo de *Impresiones y Paisajes*, o poeta-dramaturgo afirmou:

(...). Verás cómo pasan cosas y cosas siempre retratadas con amargura, interpretadas con tristeza. Todas las escenas que desfilan por estas páginas son una interpretación de recuerdos, de paisajes, de figuras. Quizá no asome la realidad su cabeza nevada, pero en los estados pasionales internos la fantasía derrama su fuego espiritual sobre la naturaleza exterior agrandando las cosas pequeñas, dignificando las fealdades como hacen la luna llena al invadir los campos. Hay en nuestra alma algo que sobrepuja a todo lo existente. En la mayor parte de las horas este algo está dormido; pero cuando recordamos o sufrimos una amable lejanía se despierta, y al abarcar los paisajes los hace parte de nuestra personalidad. Por eso todos vemos las cosas de una manera distinta. Nuestros sentimientos son de más elevación que el alma de los colores y las músicas (...). La poesía existe en todas las cosas, en el feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma. (LORCA, 1997b, p. 51)

⁴⁶ Essas viagens foram iniciadas, como programa estudantil realizado em território espanhol, por meio da Universidade de Granada, antes de F. G. Lorca integrar o grupo de viagens nos anos de 1916 a 1918 (LORCA, 1957, 1965, 1995, 1997a e 1997b; GIBSON, 1989). As Viagens de Estudo tinham objetivos específicos como: desenvolver uma relação mais humana entre catedráticos e estudantes, viabilizar a educação prática, estimular o interesse dos estudantes pelas artes e pelo material expressivo popular, promover a conscientização a respeito das realidades e das necessidades sociais das diferentes comunidades afastadas dos grandes centros urbanos, valorizar o material expressivo popular espanhol (GIBSON, 1989). Os relatos de F. G. Lorca foram plausíveis, não por figurarem entre as atividades acadêmicas, mas porque as viagens eram experiências de imersão em outras realidades que não a cotidiana do poeta-dramaturgo.

⁴⁷ Catedrático de Teoria da Literatura e das Artes (GIBSON, 1989).

As palavras de F. G. Lorca sugerem ratificar a ideia de G. Bachelard (1993), sobre a imaginação que trabalha antes de o espaço convidar o ser humano para a ação. Quiçá isso tenha impulsionado o poeta-dramaturgo a realizar tantas conexões com a configuração geográfica espanhola por meio de imagens poéticas. Neste sentido, a escrita de F. G. Lorca parece ter transcendido os princípios educacionais e formativos das excursões, pois, para o poeta-dramaturgo, a imaginação dá vida a fragmentos de uma realidade invisível na qual o homem se move (LORCA, 1995), e vivencia.

É possível perceber a convergência de memória, de emoção, de poesia, de geografia, de arquitetura, entre outros, nos textos da referida coletânea. Essa convergência respalda que a concretude da configuração territorial/arquitetônica e as sonoridades⁴⁸ de cada cidade visitada exerceram considerável impacto sobre o imaginário do poeta-dramaturgo. Em especial, a atenção e a predileção de F. G. Lorca pela região de Andaluzia e da cidade de Granada.

Julgo que as contribuições que as Viagens de Estudo ofereceram ao poeta-dramaturgo, em termos de experiências sensíveis ou intelectuais foram, posteriormente, transpostas para a expressão artística, em forma de poesia e de dramaturgia, de acordo com o estilo autoral de F. G. Lorca. Em *Impresiones y Paisajes*, além dessas experiências, também foram perpetuadas outras impressões do poeta-dramaturgo sobre: as hierarquias de poder, as legitimações/representações sociais, os domínios territoriais, as relações políticas, as peculiaridades culturais, o vínculo com a natureza e com o território ao qual se pertence. Essa confluência de informações, de identidade e de pertencimento são indissociáveis de uma sociedade e de sua constituição *per se*, do território onde a realidade cotidiana delinea a

⁴⁸ Ambiente sonoro, sonoridade, barulhos, ruídos, vozes, musicalidades, ladainhas, sons produzidos por fenômenos da natureza, barulhos de animais, ranger de portas e de janelas, e mais uma infinidade de possibilidades, inclusive o silêncio.

dinâmica de sua história. Pela perspectiva que F. G. Lorca apresentou em *Impresiones y Paisajes*, acredito que o poeta-dramaturgo antecipou o intercâmbio entre as disciplinas Literatura e Geografia. Hodiernamente, essa perspectiva pode ser apreciada pela Dramaturgia e pela Geopoética.

Depreendo que, conforme o pensamento de Marília L. Peluso (2003), o que produzimos é consequência da interferência do espaço onde estamos inseridos, e que não é possível conceber o que não corresponde a esse espaço nem à realidade deste, portanto essa é uma das bases de estruturação das relações humanas e dos materiais expressivos artístico (populares ou eruditos). Por meio da ocupação do espaço, a natureza não permanece a mesma nem a estruturação das relações. A tradição tem sua dinâmica de mudanças que, de acordo com as gerações, altera as relações com o espaço e promove (re)leituras desse material expressivo e das formas de representação desse espaço e desse material.

Considero os textos literários, de F. G. Lorca, formas de representação, inclusive de representação artística e social, pela transposição das referências culturais feitas por meio de releituras engendradas a respeito de determinado contexto geográfico – pelo fato de serem textos datados na linha espaço-temporal. Assim, compreendo os caminhos distintos criados por F. G. Lorca como forma de representação social para transpor referências de sua época, de seu país, da cultura espanhola, da relação com o contexto geográfico. Estimo que a coletânea *Impresiones y Paisajes* é permeada de representações sociais e de descrições geográficas poetizadas, de indícios de uma poesia sutil e de uma semente do que nomeio *geopoética para o espaço dramático*.

Alguns excertos de textos, da supracitada coletânea, serão citados para elucidar como o poeta-dramaturgo marcou sua escrita com aspectos da Geografia, por meio do que K.

White chamou de elementos da geopoética. Os reflexos dessa escrita de F. G. Lorca, em seus textos dramaturgicos, denomino *geopoética do espaço*.

Relato sobre Ávila:

Fue una noche fría cuando llegué. En el cielo había pocas estrellas y el viento glosaba lentamente la melodía infinita de la noche... (...) Todos deben sentirse débiles en esta ciudad de formidable fuerza...

Cuando se penetra por su evocadora muralla se debe ser religioso, hay que vivir el ambiente que se respira.

(...)

El río pasa casi sin agua por entre peñascos, bañado de frescura unos árboles desmirriados, que dan sombra a una evocadora ermita romántica, relicario de un sepulcro blanco con un obispo frío rezando eternamente, oculto entre sombras... En las colinas doradas que cercan la ciudad la calma solar es enorme, y sin árboles que den sombras tiene allí la luz un acorde magnífico de monotonía roja... Ávila es la ciudad más castellana y más augusta de toda la meseta colosal... Nunca se siente un ruido fuerte, únicamente el aire pone en sus encrucijadas, modulaciones violentas las noches de invierno... Sus calles son estrechas y la mayoría llenas de un frío nevado. Las casas son negras con escudos llenos de orín, y las puertas tienen dovelas inmensas y clavos dorados...En los monumentos una gran sencillez arquitectónica (LORCA, 1997b, p. 58).

Os relatos de F. G. Lorca parecem transmitir uma dinâmica, um movimento. Estagnadas estão apenas as casas, as calçadas, as muralhas, as ruas, e tudo em volta parece estar conectado com a alma humana. Essa impressão de movimento permeia a escrita do poeta-dramaturgo em cada um dos relatos da coletânea em questão, assim como está refletida em seus textos dramaturgicos e em sua poesia.

A meseta colossal que F. G. Lorca mencionou acima é o complexo de relevo localizado no centro e em boa parte da Península Ibérica (fig. 13) (OLCINA; GÓMEZ MENDONZA, 2009; LÓPEZ-DAVALILLO LARREA, 2014).

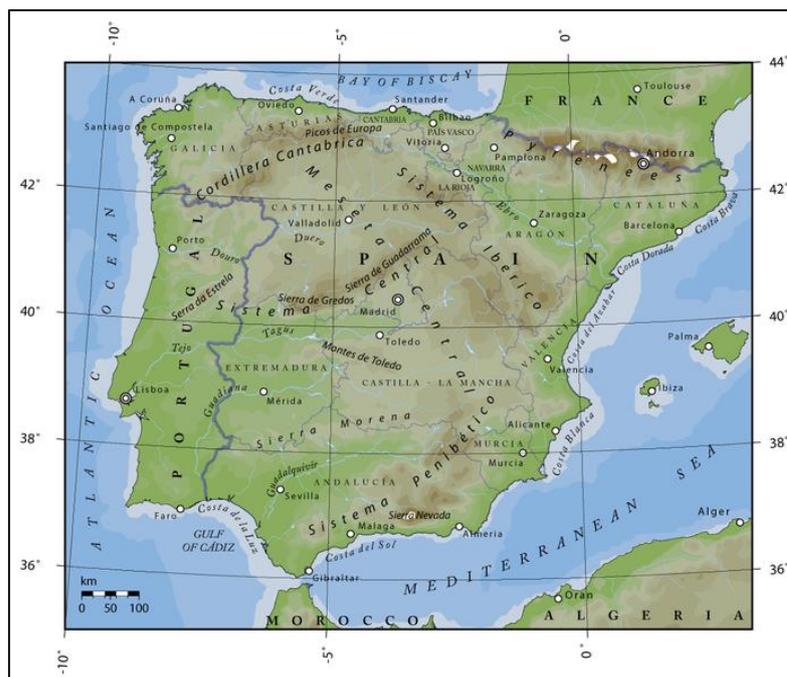


Figura 13 – Meseta Central
– Ávila pertence à Comunidade Autónoma de Castela e Leão⁴⁹

Relato sobre Mesón de Castilla:

Yo vi un mesón en una colina dorada al lado del río de plata de la carretera.

Estos mesones viejos que guok, ardan tipos de capote y pelos ariscos, sin mirar a nadie y siempre jadeantes, hay toda la fuerza de un espíritu muerto, español... (LORCA, 1997b, p. 61).

(...)

Cuando callaban el aire y los niños, sólo se oía el aleteo nervioso de estos insectos y los resoplidos del mulo en la cuadra cercana (LORCA, 1997b, pp. 61-62).

(...)

Por el fondo del camino viene una carreta con los bueyes uncidos, que marchan muy lentos entornando sus enormes ojazos de ópalo azul con voluptuosidad (...) (LORCA, 1997b, p. 64).

Relato sobre La Cartuja:

(...) Sobre el campo castellano, plomiza niebla azul da transparencias acuosas y fantásticas a las cosas. (...). A lo lejos, torres cuadradas y severas de pueblo de abolengo, hoy mutilados, solos en su grandeza.

(...)

Por una vereda va un grupo de mujeres con faldas agresivas de bayeta encarnada. Una puerta ojival, bordada de manchas por el sol, se levanta en el camino como un arco

⁴⁹ Disponível em: <http://www.fotosimágenes.org/peninsula-iberica>. Acesso em: 06 jun. 2014.

triumfal... Tuerce el sendero, y la Cartuja aparece con todo su ropaje funeral (LORCA, 1997b, p. 65).

(...). La Cartuja es un sombrío caserón ungido con la frialdad del ambiente (LORCA, 1997b, p. 66).

Relatos de San Pedro de Cardeña:

Sobre el aire lleno de frescura primaveral está cayendo toda la oración castellana. Por los montes de trigos olorosos brillan las arañas ... (...). Bajo las suaves sombras de los olmos y los nogales, los niños harapientos gritan alegres espantando a las gallinas... las torres silenciosas, con jardines salvajes en los tejados; las casas cerradas con toda la tristeza de su humildad... y un canto de mozuelo que viene del trigal... (LORCA, 1997b, p. 75).

(...)

(...) Las yerbas secas que alfombran a los suelos se amansan y entre los nogales y los olmos una torre severa, con las ventanas vacías, asoma su cabezota cansada del tiempo. (LORCA, 1997b, p. 76)

Relato sobre Granada:

Amanecer de verano

(...)

Las sombras se van levantando y esfumando lánguidas, mientras en los aires hay un chirriar de ocarinas y flautas de caña por los pájaros.

Por el valle del Dauro, ungido de azul y de verde oscuro vuelan palomas campesinas, muy blancas y negras, para pararse sobre los álamos, o sobre macizos de flores amarillas (LORCA, 1997b, p. 121).

II

Albayzín

(...) Es suave la danza de las casucas en torno al monte. Algunas veces entre la blancura y las notas rojas del caserío, hay borrones ásperos y verdes oscuros de las chumberas... (LORCA, 1997b, p. 122).

Son las calles estrechas, dramáticas, escaleras rarísimas y desvencijadas, tentáculos ondulantes que se retuercen caprichosamente y fatigadamente para conducir a pequeñas metas desde donde se divisan los tremendos lomos nevados de la sierra, o el acorde espléndido y definitivo de la vega (LORCA, 1997b, p. 123).

(...). Albayzín hermosamente romántico y distinguido. (LORCA, 1997b, p. 124).

IV

Sonidos

(...)

Eso es lo que no tiene Granada y la vega oídas desde la Alhambra. Cada hora del día tiene un sonido distinto. Son sinfonías de sonidos dulces lo que se oye... (...)

El ruido del Dauro es la armonía del paisaje. Es una flauta de inmensos acordes a la que los ambientes hicieran sonar (LORCA, 1997b, p. 129).

(...). Hay sonido rosa, sonidos rojos, sonidos amarillos y sonidos imposibles de sonido y color... (LORCA, 1997b, p. 131).

Observe-se que o estilo de escrita dos excertos acima foge à formalidade do registro científico objetivo, puramente, que talvez fossem comuns ao programa de Viagens de Estudo. É evidente que a poesia inserida nos relatos de F. G. Lorca não está vinculada à métrica do verso poético, comum ao cânone literário, ao contrário essa poesia captada da imagem geográfica transcende a escrita subjetiva do poeta-dramaturgo. Entendo que a estratégia de escrever de tal maneira ficou refletida na dramaturgia e na poesia de F. G. Lorca, nas quais há indícios das diferentes culturas que contribuíram para a formação do povo espanhol e que ficaram mais avivadas na memória do poeta-dramaturgo, segundo sua criação, sua educação, suas preferências artísticas.

Não apenas a configuração territorial corrobora a relação do homem com a terra, no contexto social onde está inserido, ou suscita emoções a partir dessa relação, mas o intercâmbio cultural também. Este aspecto será trabalhado na seção seguinte pela perspectiva conjugada da História e da Geografia, que confirmam parte do processo de formação da identidade nacional e cultural do povo espanhol na Península Ibérica.

sul da Península Ibérica. Durante seiscentos anos de dominação imperialista, a referida península passou por profundas transformações. A configuração territorial correspondente ao auge da antiga Hispânia Romana conjugou, em referências atuais, os territórios soberanos de França (uma pequena porção territorial ao sul), de Andorra, de Espanha, de Portugal e de Gibraltar.

A primeira divisão geopolítica promovida pela República Romana, na Península Ibérica, criou a Hispânia Citerior e a Hispânia Ulterior, no ano de 197 a. C. (LÓPEZ-DAVALILLO LARREA, 2014) (fig. 15). Essa divisão foi resultado das invasões realizadas pelas antigas legiões romanas. Essas invasões não implicaram a extinção de outros povos que ali habitavam.



Figura 15 – Mapa de Hispânia – Século II a.C.⁵¹

Houve grande avanço territorial pelas investidas expansionistas romanas, até que a península fosse conquistada, totalmente (fig. 16) – o que gerou uma dinâmica de intercâmbios culturais entre os invasores romanos e os outros povos que habitavam a península. No Século I a. C., alguns autores identificam o ano 27 deste, houve nova divisão territorial da Hispânia. A Citerior foi renomeada Tarraconensis – província imperial mais militarizada – que incluía as

⁵¹ Disponível em: <http://www.atlashistoria.com/mapa-historia/mapa-de-hispânia/6/0>. Acesso em: 06 jun. 2014.

Ilhas Baleares; a Ulterior foi dividida em Hispânia Ulterior Lusitana – província imperial mais militarizada –, e Hispânia Ulterior Bética (ou Baetica) – província senatorial. A divisão que se verifica na figura a seguir (fig. 16), a segunda divisão geopolítica do referido território de dominação romana, permaneceu até o Século III d. C., entretanto os imperadores romanos, que se sucediam na soberania do império, promoviam alterações administrativas, militares, políticas ou jurídicas e assim os mapas geopolíticos mudavam.



Figura 16 – Mapa de Hispânia – Século I a. C.⁵²

Ainda no Século III d. C., a Hispânia Romana foi dividida em cinco províncias (fig. 17), mantendo as Ilhas Baleares. O objetivo era aumentar a quantidade de províncias e de diminuir a extensão territorial de cada uma delas e assim, sucessivamente, outras vezes foi dividida até ser instituída como Estado soberano, de fato e de direito, como Reino de Espanha e, posteriormente, com a Espanha contemporânea.

⁵² Disponível em: <http://www.atlashistoria.com/mapa-historia/agripa-en-hispania/6/1>. Acesso em: 06 jun. 2014.



Figura 17 – Mapa de Hispânia – Século III e IV d. C.⁵³

Não foram apenas os romanos que deixaram marcas na Hispânia do passado ou em sua definição territorial como uma nação europeia, pois os visigodos, suevos, bizantinos, muçulmanos, e outros, também usufruíram seu território deixando marcas culturais, arquitetônicas, artísticas, de olhar e de se relacionar com a natureza. As invasões promovidas por diversos povos, além dos romanos, resultaram no surgimento de zonas de domínio que coabitavam, paralelamente, ao domínio romano.

O destaque em vermelho (fig. 18), ressalta o domínio visigodo imposto por invasão do território hispânico, por volta de 470 d. C., e a visível perda da maior parte do território peninsular conquistado pelos romanos, assim como confirma a presença de povos da época pré-romana.

⁵³ Disponível em: <http://www.atlashistoria.com/mapa-historia/hispania-y-diocleciano/6/2;> <http://www.zonu.com/detail/2009-12-04-11322/Crisis-del-siglo-III-en-Hispania-Romana.html>. Acesso em: 06 jun. 2014.



Figura 18 – Mapa de Hispânia, Século V d. C.
– antes da queda de Roma.⁵⁴

A partir da segunda metade do Século V. d. C., a Península Ibérica e uma parte da Europa foram dominadas pelos visigodos (fig. 19).



Figura 19 – Dominação Visigoda
– na Península Ibérica e na Europa, Século VI d. C..⁵⁵

⁵⁴ Disponível em: <http://www.zonu.com/detail/2009-12-04-11326/Peninsula-Iberica-en-los-anos-470.html>. Acesso em: 06 jun. 2014.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.zonu.com/detail/2009-12-04-11324/Reino-Visigodo-circa-500.html>. Acesso em: 06 jun. 2014.

No século VIII d. C., o Reino dos Visigodos havia se estabelecido em toda a península (fig. 20).



Figura 20 – Dominação Visigoda
– Século VIII d. C.⁵⁶

Na sequência das guerras por disputas territoriais, o Reino Visigodo enfrentou as invasões muçulmanas advindas do continente africano, que aniquilaram seu domínio. Além disso, os Reis Católicos iniciaram um longo processo de incursões de reconquistas territoriais hispânicas visando a unificação do Reino de Espanha. Isso aniquilou o domínio muçulmano, posteriormente. Esse processo de disputas territoriais durou do Século VIII ao Século XV.

Para se ter uma ideia da dimensão da reconquista católica, em cada cidade nomeada no próximo mapa (fig. 21), há uma indicação do ano de sua reintegração à soberania cristã. A primeira cidade reconquistada foi Gerona, em 785, e a última foi Granada, em 1492 – ano que marcou a presença da Espanha como uma das hegemônias europeias da Era das Grandes Navegações. Note-se que as cidades de Oporto, Coimbra, Lisboa e Faro já estão demarcadas

⁵⁶ Disponível em: <http://www.zonu.com/detail/2009-12-04-11328/Provincias-de-la-Hispania-Visigotica-en-700-dC.html>. Acesso em: 06 jun. 2014.

no território que viria constituir o Reino de Portugal, desvinculado dos demais reinados cristãos da península.



Figura 21 – Mapa da Reconquista
– de 785 a 1492.⁵⁷

Os califados invasores substituíram o nome romano de Hispânia por Al-Ándalus e, ao contrário dos visigodos – que mantiveram os nomes e as divisões territoriais das cinco grandes províncias criadas pelos romanos em sua segunda divisão geopolítica da península –, os califados invasores realizaram outra divisão geopolítica da Península Ibérica extinguindo, totalmente, essas antigas fronteiras provinciais. No início do período de conquista muçulmana, a referida península foi quase toda transformada em um grande Emirado (fig. 22), que dependia do Califado de Damasco (na África), diretamente. Em termos gerais, essa teria sido a primeira reorganização geopolítica da península, promovida pelos muçulmanos, e que modificou as relações comerciais, políticas, administrativas e culturais em todo o território conquistado. Em

⁵⁷ Disponível em: <http://www.zonu.com/detail/2009-12-10-11403/Reconquista-de-las-principales-ciudades-de-la-Peninsula-Iberica-801-1492.html>. Acesso em: 06 jun. 2014.

750 d. C., o primeiro emirado foi transformado em Emirado Independente do Califado abbasí de Bagdá (RUIZ ORTIZ, 2011).

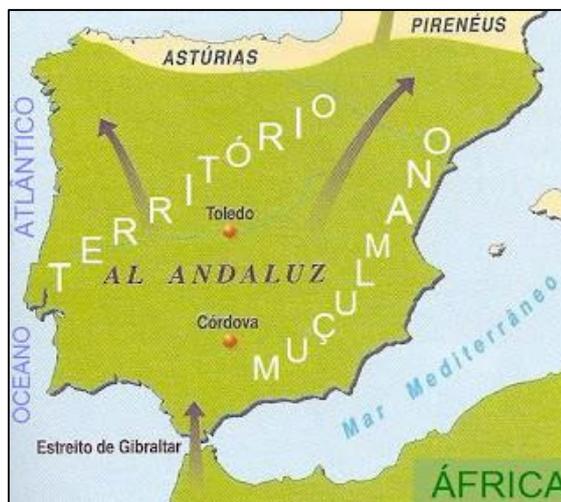


Figura 22 – Conquistas muçulmanas na Península Ibérica – de Hispânia à Al-Ándalus, Século VIII d. C.⁵⁸

De 929 a 1031 d. C, os muçulmanos renomearam Al-Ándalus por Califado de Córdova⁵⁹. Estes foram tempos de perdas territoriais resultantes da reconquista dos Reis Católicos, que tomaram de volta parte desse território peninsular ao avançar rumo ao centro desta e distribuíram a extensão norte do território em Reinos Cristãos (quatro reinos e um condado). As invasões muçulmanas ocorreram no sentido sul-norte, ao passo que o avanço dos reinos cristãos sucedeu no sentido norte-sul (fig. 23).

⁵⁸ Disponível em: <http://fabiopestanaramos.blogspot.com.br/2011/12/formacao-das-monarquias-ibericas.html>. Acesso em: 06 jun. 2014.

⁵⁹ Califado Omeya de Córdova, ou, ainda, Califado do Ocidente.



Figura 23 – Califado de Córdoba
 – de 929 a 1031 d. C.⁶⁰

O Califado de Córdoba reorganizou o mapa geopolítico hispânico e por pouco mais de um século conseguiu manter sua hegemonia na península até sua queda em meados do Século XI, bem como viveu os tempos áureos de sua política, de seu comércio, de sua cultura e de sua expansão territorial. A queda do Califado de Córdoba, em 1031, trouxe nova divisão do mapa geopolítico hispânico, assim a península foi reorganizada em reinos de taifas (RUIZ ORTIZ, 2011) (fig. 24), que não sobreviveram à reconquista cristã.

Uma profunda marca cultural espanhola é a dança flamenca, uma mescla de traços artísticos espanhóis, ciganos (advindos do oriente), muçulmanos e hindus que a tradição espanhola perpetua ainda no século XXI, e que F. G. Lorca apontou como uma arte que necessita do *duende* para sua renovação (LORCA, 1995).

⁶⁰ Disponível em: <http://www.zonu.com/detail/2009-12-04-11330/El-califato-de-Cordoba-9291031.html>. Acesso em: 06 jun. 2014.



Figura 24 – Reinos de Taifas
– reorganização territorial da Península Ibérica, em 1031, Século XI⁶¹.

A partir do Século VIII, as incursões desses reis em território peninsular tornaram-se cada vez mais progressivas e efetivas, assim como a expansão dos invasores muçulmanos. Paralelas às incursões, os reinos cristãos também enfrentavam litígios de sucessão real entre si, inclusive por questões geopolíticas estratégicas, ou descontentamentos de todas as ordens. Um evidente reflexo desses litígios fez com que, no Século XII, o Reino de Portugal se tornasse um reino cristão independente dos demais reinos cristãos da Península Ibérica (Reino de Castela, Reino de Leão, Reino de Navarra, Reino de Aragão – unificados) (fig. 25).

⁶¹ Disponível em: <http://www.zonu.com/detail/2009-12-04-11332/Reinos-de-Taifas-en-el-ano-1031.html>. Acesso em: 06 jun. 2014.



Figura 25 – Unificação da Espanha
– reconquista da Península Ibérica pelos Reis Católicos, Século XV.⁶²

Em 1492, após oito séculos de incursões o território hispânico foi reconquistado e unificado pelos Reis Católicos com a retomada de Granada. Esse ano marcou a Era das Grandes Navegações, na qual se destacavam Portugal e Espanha como hegemônias ultramarinas.

Houve um período de 1580 a 1640, no qual o Reino de Portugal foi reanexado ao governo do rei Felipe II. Em 1640, o reino português tornou-se independente, definitivamente, no governo do rei Felipe IV, porém a cidade de Ceuta, no Estreito de Gibraltar decidiu permanecer sob domínio espanhol.

No Século XX, a Constituição Espanhola de 1978, encerrou os debates a respeito da unidade indissolúvel da Espanha em 17 Comunidades Autônomas e duas Cidades Autônomas. A definição das províncias que integrariam as Comunidades foi estabelecida com base em critérios históricos, geográficos e políticos e, ainda, seguindo o princípio de solidariedade entre ambas as comunidades (RUIZ ORTIZ, 2011) (fig. 26).

⁶² Disponível em: <http://www.zonu.com/detail/2009-12-08-11341/Unidad-de-Espana-con-los-Reyes-Catolicos.html>. Acesso em: 06 jun. 2014.



Figura 26 – Mapa de Relevo
– Espanha, configuração territorial atual⁶³.

Em meio às evoluções sociais e políticas ocorridas na Espanha e na Europa, durante os séculos XIX e XX, os movimentos separatistas não conseguiram romper com a unidade do Estado soberano espanhol e, assim, este também sobreviveu às duas guerras mundiais do século XX, enfrentando a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) no intervalo das duas grandes guerras.

⁶³ “Tema 5: La Geografía física de España”. Disponível em: <http://asldiveralarcos1214.blogspot.com.br/2012/10/tema-5-la-geografia-fisica-de-espana.html>. Acesso em: 06 jun. 2014.

II.2 – Território, realidade, conflitos e Geopoética

*El Albayzín de las fuentes, de las glorietas, de los ciprestes, de las rejas engalanadas,
de la luna llena, del romance musical antiguo, el Albaycín de la cornucopia,
del órgano monjil, de los patios árabes, del piano de mesa, de los amplios salones
húmedos con olor de alhucema, del mantón de cachemira, del clavel...*

(LORCA, 1997b, p. 124).

Um aspecto relevante tão humano quanto geográfico a ser considerado é o modo como a realidade é, paulatinamente, construída pelas relações com o território. Destas, surgem a convivência pacífica entre povos ou os conflitos, de maior ou de menor escala, ou seja, os conflitos mundiais ou os locais, que alteram a realidade, a configuração territorial e a história. Esse aspecto não passou incólume aos geógrafos críticos nem aos seus posicionamentos políticos que sustentam suas linhas investigativas e que expressam uma ampla defesa do elemento humano.

Presumo que, frente aos horrores de duas consecutivas grandes guerras mundiais e a Crise de 1929⁶⁴ – na primeira metade do século XX –, e do período, tornou-se imperativo para os geógrafos colocar o elemento humano em maior evidência nos estudos da Geografia. A defesa de um discurso deve ser considerada tão relevante quanto as descrições do espaço observado, de esboços de postulados geográficos, de apontamentos ou de cálculos matemáticos.

No continente europeu, além de os povos envolvidos terem sofrido reflexos dos conflitos mencionados no parágrafo acima, a Espanha enfrentou um conflito em seu território que ficou conhecido como a Guerra Civil Espanhola⁶⁵, que não passou despercebido pelos

⁶⁴ Também conhecida como a Grande Depressão ou, ainda, a Quebra da Bolsa de Nova York, nos Estados Unidos da América.

⁶⁵ Precedeu a IIª Guerra Mundial.

geógrafos nem pelos artistas da época. Um dos fatos históricos que marcaram esse período de guerras e de disputas, entre Estados hegemônicos europeus, foi a ascensão do nazismo e do fascismo. Estes originaram a citada guerra espanhola.

Em 1936, F. G. Lorca foi assassinado no ano de deflagração da Guerra Civil Espanhola (GIBSON, 1989), como tantos outros artistas e outros cidadãos de sua época. Um detalhe da história de vida do poeta-dramaturgo espanhol chama a atenção, este teve sua vida interrompida como alguns dos protagonistas de suas peças teatrais, cujos temas estão relacionados à questão política, à disputa territorial, à legitimação ou ao reconhecimento de uma identidade.

Pablo Picasso (1881-1973), pintor espanhol de estilo surrealista, expressou seus sentimentos e suas impressões a respeito dessa guerra por meio de seu quadro Guernica (1937), abaixo:



Figura 27 – Guernica, de P. Picasso.

Certamente, a pintura de P. Picasso é muito mais interessante de ser apreciada, do que qualquer esforço intelectual em tentar reencontrar a poesia geográfica ou arquitetônica de uma cidade destruída por um bombardeio aéreo. É bastante viável poder considerar uma

realidade social como uma fonte inspiradora de expressão artística, seja essa realidade agradável ou não aos olhos do artista, como demonstrou o pintor espanhol.

Pondero, com referência na pintura acima, que o impacto visual da destruição que descaracterizou o espaço vivido pela população de Guernica permitiu a P. Picasso transformar aquela outra paisagem e aquele outro espaço, que surgiam em meio à perplexidade dos sobreviventes, em uma imagem trágico-poética do sofrimento. Um sofrimento que parece despencar, incessantemente, em um imenso buraco negro e vazio de desespero. Uma imagem trágica, por causa da gravidade daquela circunstância, uma imagem poética, que justifica o olhar subjetivo do artista e seu modo de transcender à materialidade do espaço geográfico.

No ano de 1937, Guernica, cidade espanhola (fig. 28, 29 e 30), foi submetida ao bombardeio promovido pela Legião Condor, que A. Hitler disponibilizou em favor do general espanhol Francisco Franco. Era o avanço do fascismo, do ditador F. Franco, e do nazismo, de A. Hitler, que destruía cidades e interrompia vidas, mas não conseguia aniquilar a sensibilidade humana em virtude da necessidade de sobrevivência do próprio homem, assim como do artista.



Figura 28 – Guernica, Espanha (1937)⁶⁶

⁶⁶ Esse registro fotográfico expõe a fragilidade do elemento humano na cidade bombardeada. Disponível em: <http://robertaartesvisuais.blogspot.com.br/2011/03/guernica-pesquisa-da-4-serie.html> . Acesso em 23 jul. 2014.



Figura 29 – Ruínas de Guernica, Espanha (1937)⁶⁷



Figura 30 – Ruínas de Guernica, Espanha (1937)⁶⁸

De alguma forma, as palavras de Paulo G. F. Visentini e de Analúcia D. Pereira, no livro *História Mundial Contemporânea (1776-1991): da Independência dos Estados Unidos ao colapso da União Soviética*, resumem a sequência de fatores que condicionaram a Guerra Civil Espanhola.

Em julho de 1936, o general Franco, na Espanha, sublevou-se contra a República, com o apoio da ala reacionária do exército, da Igreja Católica e dos grandes proprietários rurais. Itália e Alemanha forneceram um apoio logístico decisivo para o

⁶⁷ À esquerda e ao fundo, parece haver um pequeno grupo de pessoas observando o que restou da cidade espanhola. Disponível em: <http://estoriadahistoria12.blogspot.com.br/2014/04/26-de-abril-de-1937-guerra-civil.html>. Acesso em: 24 jul. 2014.

⁶⁸ Um registro fotográfico panorâmico da cidade espanhola, ausência total do elemento humano. Disponível em: <http://estoriadahistoria12.blogspot.com.br/2014/04/26-de-abril-de-1937-guerra-civil.html>. Acesso em: 24 jul. 2014.

desencadeamento do golpe. Mas a população reagiu ao golpe fascista, que visava destruir os sindicatos, os partidos de esquerda e a democracia liberal, devendo estar concluído em uma semana. Em lugar disto, a Guerra Civil durou quase três anos, impedindo Franco de ajudar Hitler na Segunda Guerra Mundial. Com o aprofundamento do conflito na Espanha, a Alemanha começou a estruturar alianças internacionais e a tentar tirar proveito da política de apaziguamento, nesta conjuntura difícil, através de uma postura anticomunista. (...)

A Guerra Civil Espanhola constituiu um exemplo das misérias e grandezas da época. A luta encarniçada entre espanhóis envolveu outros povos, para os quais se tratava de uma luta entre o fascismo e a democracia (2010, pp. 190-191).

A falta do apoio de Francisco Franco, ditador espanhol fascista, a Adolf Hitler não impediu o líder nazista alemão de estabelecer alianças política ou de deflagrar uma caçada aos seus opositoristas. O filme *Sophie Scholl – Die letzten Tage*⁶⁹ (2005), de Marc Rothmund, diretor germânico de cinema, explana o descontentamento de estudantes antinazistas com o regime totalitarista e com seu líder em um momento da história da Alemanha em que Adolf Hitler ainda não havia mostrado do que seria capaz para executar seus projetos de expansão territorial e de dominação hegemônica. Esse filme não resgata um tempo cronológico, nem é um documentário, mas manifesta uma parte da relação Estado / domínio territorial / ideologia, da Alemanha nazista em ascensão.

Ao contrário do filme *Schindler's List* (*A lista de Schindler*, de 1993), do diretor estadunidense Steven Spielberg, *Sophie Scholl* é o momento que antecede o holocausto, a barbárie humana e as consequências devastadoras sobre espaços e paisagens. Tal devastação foi promovida pelas intervenções bélicas traduzidas em *Schindler's List* e em outros filmes que abordam esse tema.

Os filmes acima citados têm em comum, em relação às peças teatrais de F. G. Lorca, a imagem trágico-poética do sofrimento humano, assim como a pintura de P. Picasso. Se em um poema “manifestam-se forças que não passam pelos circuitos do saber” (BACHELARD,

⁶⁹ *Sophie Scholl - Os Últimos Dias* ou *Uma mulher contra Hitler*.

1993, p. 6), acredito que essa imagem trágico-poética enfrenta essas mesmas forças pelo olhar subjetivo do artista e, depois, do observador. No caso do filme e da pintura, considero que os indícios de uma *geopoética do espaço* possam ser observados a partir da relação que foi estabelecida (pelo diretor, pelo pintor) entre a representação dos sentimentos do personagem e a representação do espaço vivenciado por esse personagem.

II.3 – A Geopoética do espaço na dramaturgia lorquiana

*El Albayzín se amontona sobre la colina alzando sus torres llenas
de gracia mudéjar... Hay una infinita armonía exterior*

(LORCA, 1997b, p. 122).

Depreendo que a geopoética, de K. White, compõe o estilo de escrita de F. G. Lorca desde seus primeiros escritos literários, desse modo entendo que a *geopoética do espaço do espaço* precede sua escrita dramática. Os relatos de *Impresiones y Paisajes* estão permeados de geopoética assim como algumas cartas do poeta-dramaturgo para familiares ou amigos (LORCA, 1997a).

A compilação de cartas de autoria comprovada de F. G. Lorca é extensa, entretanto cito apenas excertos de algumas que foram escritas entre 1916 e 1920 por corresponderem ao início de sua carreira como poeta e escritor e às Viagens de Estudo.

Granada

(...) Hoy hemos subido al picacho del Veleta y hemos contemplado uno de los panoramas más espléndidos del mundo. Las águilas volaban por debajo de nosotros y había millares de grajos sobre los barrancos y precipicios. Esta sierra no es peligrosa; hay por todas partes anchas veredas y es imposible rodar (LORCA, 1997a, p. 28).

Ávila

(...) Es lo más interesante de Ávila. Los monumentos son hermosísimos, todos con grandes recuerdos históricos (LORCA, 1997a, p. 29).

Burgos

(...) Burgos es maravilloso, tanto en lo antiguo, que es de lo mejor de España, como en lo moderno (LORCA, 1997a, p. 35).

Burgos

(...) Por las noches paseamos por un magnífico paseo lleno de estatuas y jardines (...). Está situado en los picos de la sierra de la Demanda, lugar poético y agreste (LORCA, 1997a, pp. 40-41).

Burgos

(...) Los cercan sierras altísimas llenas de encinas y enebros con aguas riquísimas y una tranquilidad maravillosa (LORCA, 1997a, p. 42).

Granada

(...). (...) una gran emoción que siempre mana de mi tristeza y el dolor que siento ante la naturaleza (LORCA, 1997a, p. 50)...

Granada

(...) He contemplado demasiado el cielo azul y he sentido verda[de]ras heridas de luz... Por los caminos de la Vega no me he acordado de nadie, ni de mí mismo. (...) Comprendo que todo esto es muy lírico, demasiado lírico, pero el lirismo es lo que me salvará ante la eternidad. Además, estamos en el lago abrumador de la ramplonería y yo sobre él quiero que mi carabela fantástica vaya hacia el templo de lo Exquisito con las velas inflamadas de nieve y de sol (LORCA, 1997a, p. 52).

Graná

(...) *Graná* está maravillosa, toda llena de oro otoñal. Me he acordado mucho de ti en nos paseos que ha dado a través de la vega, porque todos los sitios están indescriptibles de color y de tristeza (LORCA, 1997a, p. 62).

Madrid

(...) Ahora los días son de temporal y casi no salgo a Madrid. (...) Mi cuarto está bañado por el sol desde que sale hasta que se pone, es amplio y tiene magníficas vistas hacia Madrid (LORCA, 1997a, p. 66).

Os aspectos geopoéticos que podem ser observados em *Impresiones y Paisajes* e nas cartas, de F. G. Lorca, estão refletidos também em sua dramaturgia. Entendo que esses aspectos, tanto quanto as descrições geográficas poetizadas, conferem à dramaturgia lorquiana um respaldo contundente à construção da emoção do personagem – imprescindível para a configuração da *geopoética do espaço*.

Ressalto que esta secção, dessa tese, é uma introdução para o olhar subjetivo proposto – que será mais detalhado no **Capítulo IV**. E destaco que a relação entre espaço e paisagem, na dramaturgia de F. G. Lorca, tem a finalidade de complementar descrições geográficas poetizadas, imagem poética e materialidade da cena à poética do ator. Espaço e paisagem dramaturgicos não são definições, conceitos ou categorizações criadas para atender, unicamente, às necessidades de uma pesquisa de doutoramento, mas constituem uma busca pela confluência artística que desvela horizontes tangíveis para o surgimento da *geopoética do espaço no teatro*. Julgo que sem tais espaço e paisagem, essa *geopoética do espaço* não existe.

No texto dramaturgico *Mariana Pineda* (1925), F. G. Lorca iniciou sua escrita com um prólogo⁷⁰, por meio deste identifico uma primeira composição de *geopoética do espaço* no texto dramaturgico. Vislumbro que uma composição dessa natureza, inserida em qualquer parte desse tipo de texto, pode suscitar elementos expressivos para a construção da emoção das personagens. No caso do prólogo, este é uma das circunstâncias criadas pelo poeta-dramaturgo como prenúncio de morte presente em seu texto e, especificamente, da morte da protagonista. Imagino que, no caso dessa peça teatral, seria incoerente ao extremo os atores não levarem essas emoções ao público, pois a peça perderia todo seu significado. A relação poética de construção do imaginário do intérprete e da emoção do personagem vinculado à peça, como um todo, está envolvida na ambientação da cena por meio da escrita, pois o que o poeta-dramaturgo insere no texto tem um objetivo e um significado.

O sentimento de pesar do início de *Mariana Pineda* chama a atenção para os sentimentos de melancolia e de tristeza registrados por F. G. Lorca em algumas de suas cartas e em alguns de seus relatos. Entrevejo esse fato não como coincidência, meramente, mas como representação das impressões do poeta-dramaturgo a partir de suas experiências com o território, com o espaço, com a paisagem, etc. Assim como em outros trechos da referida peça.

A ambientação da *Estampa Primera* (de *Mariana Pineda*), traz a referência da estação de outono⁷¹, que transfere à protagonista, Mariana, a angústia revelada pouco a pouco na peça e acentuada no romance popular declamado pela personagem Amparo⁷² e, ainda, por

⁷⁰ Telón representando el desaparecido arco árabe de las Cucharas y perspectiva de la plaza Bibarrambla, en Granada, encuadrado en un margen amarillento, como una vieja estampa iluminada en azul, verde, amarillo, rosa y celeste, sobre un fondo de paredes negras. Una de las casas que se vean estará pintada con escenas marinas y guirlandas de frutas. Luz de luna. Al fondo, las niñas cantarán (...) el romance popular: “Oh, qué día tan triste en Granada, / que a las piedras hacía llorar (...)” (LORCA, 1965, p. 781)

⁷¹ [Estampa Primera - rubrica] (...) Tarde de otoño (...) (LORCA, 1965, p. 783).

⁷² [Estampa Primera, Escena IV] “(...) La plaza, al par que la tarde, / vibraba fuerte, violenta, / y entre el olor de la sangre / iba el olor de la sierra” (LORCA, 1965, p. 794).

Mariana⁷³ e por Fernando⁷⁴. A *geopoética do espaço* conflui a relação emocional entre os personagens e as ‘marcas’ deixadas por estes em determinados ambientes da peça, concomitante ao significado de cada espaço e de cada paisagem dramaturgica⁷⁵.

A referência climática e temporal do outono caracteriza toda a peça *Mariana Pineda*. O clima úmido, as chuvas, os crepúsculos tristes e melancólicos ampliam a sensação de isolamento em um espaço habitado. Os aspectos geográficos assinalam uma opressão legitimada pela representação social abordada na peça. A *geopoética do espaço* também depende da representação social para ter significado.

F. G. Lorca definiu de modo coerente as diferenças entre estações do ano de acordo com seus textos dramaturgicos. Em *Mariana Pineda* é outono, em *Yerma*, primavera, em *La Casa de Bernarda Alba*, verão. Em *Bodas de Sangre*, não há uma indicação no texto quanto à estação, entretanto fica a expectativa de ser primavera ou verão – uma vez que a fala dos personagens menciona o extremo calor e sol muito forte, além do desejo que as estações de frio ou de chuva cheguem logo. Nessas peças teatrais a *geopoética do espaço* estreita a relação do homem com a terra, muito pelas imagens poéticas, que as estações do ano proporcionam, e pelas emoções que podem suscitar.

Em *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936), a *geopoética do espaço* traduz a emoção dos personagens por meio de um vínculo muito mais

⁷³ [Estampa Primera, Escena V] “Ya debieran las estrellas / asomarse a mi ventana / y abrirse lentos los pasos / por la calle solitaria. / ¡Con qué trabajo tan grande / deja la luz a Granada! / Se enreda entre los cipreses / o se esconde bajo el agua. / ¡Y esta noche que no llega!” (LORCA, 1965, p. 796).

⁷⁴ [Estampa Primera, Escena V] “Ahora los ríos sobre España, / en vez de ser ríos son / largas cadenas de agua” (LORCA, 1965, p. 801).

⁷⁵ [Estampa Primera, Escena VII - rubrica] “(...) el reloj da las ocho lentamente. / Las luces topacio y amatista de las velas hacen temblar líricamente la habitación. Mariana pasea la escena y mira angustiada al joven. Este (...) tiene un exquisito, pero contenido, gesto de dolor y de desaliento. Pausa, en la que se oye el reloj y se siente la angustia de Marianita” (LORCA, 1965, p. 810).

[Estampa Primera, Escena VII] “(...) Está la noche cerrada. / No hay luna, y aunque hubiera, / los chopos de la ribera / dan una sobra apretada” (LORCA, 1965, pp. 815-816).

intenso com a posse da terra. Esta é todo o significado da vida e a perpetuação do patriarcado/matriarcado tratado em cada peça. A terra e o fruto que esta produz representam o que há de mais valioso para os protagonistas, ao contrário da ambientação urbana de *Mariana Pineda*, cujo território referenciado pela *geopoética do espaço* não é uma terra produtiva embora Mariana seja abastada.

A questão central da *geopoética do espaço* em *Mariana Pineda* é, justamente, a implícita esterilidade das relações humanas frente as representações sociais legitimadas pelo poder militar em ascensão, retratadas em uma época de outono. Esta estação do ano pode indicar uma difícil fase política e econômica que a Espanha enfrentou após a I Guerra Mundial e antes da Guerra Civil Espanhola. *Mariana Pineda* foi escrita em uma época na qual os conflitos políticos e ideológicos aumentavam em território espanhol, conforme o nazi-fascismo avançava na Europa, progressivamente, e interferia na realidade e na história da Espanha. As outras três peças de F. G. Lorca foram escritas nos anos que antecederam a Guerra Civil Espanhola.

Argumentar sobre a posse da terra, sobre a identidade, sobre as raízes do povo, sobre o domínio de determinado território faz parte da memória do povo espanhol, dada sua história. As peças escritas na década de 1930 pleiteiam esse aspecto histórico por intermédio de uma *geopoética do espaço* que chama o personagem para permanecer em seu território, que busca assegurar o direito de posse sobre este, que vincula as relações humanas à intensidade das relações com a terra. Essa *geopoética* confere significado à terra pela existência humana, por isso há em comum, nessas quatro peças teatrais de F. G. Lorca, a questão de a *geopoética do espaço* colocar o personagem na base da discussão sobre a configuração territorial na qual esse personagem está inserido. Depreendo que, por meio de suas peças teatrais, F. G. Lorca desejou questionar a quem ‘realmente’ pertencia o território espanhol: às hegemonias político-econômicas da Espanha ou à nação espanhola – pela sua vivência com o espaço e com a paisagem?

Na escrita dramaturgica de F. G. Lorca A construção imagética da *geopoética do espaço* muda de peça para peça. Em uma peça pode haver descrições geográficas poetizadas mais elaboradas, ou apenas a indicação de elementos da natureza entrelaçados à existência, à emoção e à condição humana como uma forma poética de justificar a profunda relação do personagem (ou mesmo do poeta-dramaturgo) com a terra.

Em *Bodas de Sangre*, a lida do Noivo (lavrador) com a terra de plantio (vinhas) está sempre em relação direta com seu cotidiano, assim como a questão da posse de terra e da herança está em relação direta com sua mãe, com sua noiva e com outros personagens⁷⁶. Nessa peça, a cantiga de ninar anuncia a tragédia da peça ao passo que desvela a tensão e o conflito introduzidos no início da peça⁷⁷.

As relações entre Madre e Novio, estão firmadas nas questões de herança, assim como as relações entre as famílias do Novio e da Novia. Neste sentido, a *geopoética do espaço* torna a sobrevivência o centro das relações humanas e uma representação social de firmar-se, de existir perante a sociedade por meio da propriedade da terra⁷⁸ e de um bom casamento – considerando o *status*, a fertilidade e a prosperidade financeira. *Bodas de Sangre* apresenta o contraste da esterilidade pela consumação do casamento (com a fuga da noiva).

⁷⁶ [Acto Primero, Cuadro Primero] “(...) Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados...” (LORCA, 1965, pp. 1172-1173).

⁷⁷ [Acto Primero, Cuadro Segundo] “Nana, niño, nana / del caballo grande / que no quiso el agua. / El agua era negra / dentro de las ramas. / Cuando llega al puente / se detiene y canta (...). / (...) / Duérmete, rosal, / que el caballo se pone a llorar. / Las patas heridas, / las crines heladas, / dentro de los ojos / un puñal de plata. / Bajaban al río. / (...) / La sangre corría / más fuerte que el agua.” (LORCA, 1965, p. 1184).

⁷⁸ [Acto Primero, Cuadro Tercero] “En mi tiempo, ni esparto daba esta tierra. Ha sido necesario castigarla y hasta llorarla, para que nos dé algo provechoso. / (...) / Tú eres más rica que yo. Las viñas valen un capital. Cada pámpano una moneda de plata. Lo siento es que las tierras... ¿entiendes? ..., estén separadas. A mí me gusta todo junto. (...)” (LORCA, 1965, p. 1196).

[Acto Segundo, Cuadro Primero] “Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.” (LORCA, 1965, p. 1206).

[Acto Segundo, Cuadro Segundo] “Despierte la novia / la mañana de la boda. / ¡Que los ríos del mundo / lleven tu corona! / (...) / Que despierte / con el ramo verde / del laurel florido. / ¡Que despierte / por el tronco y la rama / de los laureles!” (LORCA, 1965, pp. 1209-1210).

“Ramas enteras de familias han venido.” (LORCA, 1965, p. 1230).

Outro aspecto de conexão homem-terra é a relação com a morte⁷⁹, além da relação com a vida que a *geopoética do espaço* estabelece em *Bodas de Sangre*. A terra traz vida e, para que haja mais vida, também traz a morte. A imagem de uma representação social do ciclo início, meio e fim, para a perpetuação da hereditariedade ou da interrupção desta. Na escrita de F. G. Lorca, às vezes uma única palavra, que denota geografia, é suficiente para evocar (no imaginário) toda uma configuração territorial, um espaço ou uma paisagem, e a poesia suscitada pela palavra falada em cena conecta emoção e *geopoética do espaço*. Assim, são mencionadas as flores com a carga simbólica característica da Espanha, por exemplo, seja para a morte, seja para vida.

Em *Yerma*, é tempo de primavera. Esta é bastante mencionada pela protagonista, que é confrontada em sua esterilidade a partir dos frutos da terra e da proliferação das crias dos animais. A questão da propriedade de terra e da herança estão vinculadas à questão da honra⁸⁰. O ambiente rural de *Yerma* é diferente do ambiente rural de *Bodas de Sangre*, no primeiro a primavera enaltece os frutos do campo, no segundo, fazer a terra produzir é mais importante – ou a única razão de viver. Em *Yerma*, a convivência torna o casamento consumado estéril e sem herdeiros⁸¹.

⁷⁹ [Acto Tercero, Cuadro Último] “(...) Pero mi hijo es ya un brazado de flores secas. Mi hijo es ya una voz oscura detrás de los montes. (...)” (LORCA, 1965, p. 1267).

“(...) tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos (...)” (LORCA, 1965, p. 1269).

“Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita se la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios que nos tiende juntos para descansar” (LORCA, 1965, p. 1270).

⁸⁰ [Acto Segundo, Cuadro Segundo] “Debe estar en la fuente. (...) Ayer pasé un día duro. Estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar par qué pondría yo tanta ilusión en la faena sino puedo llevarme una manzana a la boca. (...) Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. (...)” (LORCA, 1965, p. 1311).

⁸¹ [Acto Primero, Cuadro Primero] “(...) A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras estas se ablandan y hacen crecer jaramagos, que las gentes dicen que no sirven para nada. ‘Los jaramagos no sirven para nada’, pero yo bien los veo mover sus flores amarillas en el aire.” (LORCA, 1965, p. 1276).

“¿De dónde vienes, amor, mi niño? / De la cresta dura del frío. / ¿Qué necesitas, amor, mi niño? / La tibia tela de tu vestido. / ¡Que se agiten las ramas al sol / y salten las fuentes alrededor! / En el patio ladra el perro, / en los árboles canta el viento. / (...) / Los blancos montes que hay en tu pecho. ¡Que se agiten las ramas al sol / y salen las fuentes alrededor! (...)” (LORCA, 1965, pp. 1277-1278).

[Acto Segundo, Cuadro Segundo] “Las mujeres del campo que no da hijos es inútil como un manojito de espinos, y hasta mala, a pesar de que yo será de este desecho dejado de la mano de Dios. (...)” (LORCA, 1965, pp. 1317).

A *geopoética do espaço* promove o confronto da fertilidade das mulheres do vilarejo, assim como da natureza *per se*, em oposição à suposta esterilidade de Yerma⁸². Essa *geopoética do espaço* é construída pela narração de emoções despertadas por algum ‘fato’ relacionado, direta e especificamente, à configuração territorial rural (campo, plantações, montanha, cores, flores, olores, rio, fonte, terra, vegetação, animais)⁸³. As emoções são cruciais para originar uma imagem poética, assim como a geografia é fundamental para efetivar a *geopoética do espaço*, tanto no texto dramatúrgico quanto no imaginário do leitor ou do espectador.

Em *La Casa de Bernarda Alba*, é verão, quente, seco, abafado⁸⁴. O clima parece ser intensificado pela extrema rigidez com que Bernarda encerra duas filhas dentro de casa em função do luto pela morte de seu segundo marido. Nessa peça teatral, a grande distância entre aqueles que têm posse de terras e aqueles que não têm propriedade alguma⁸⁵ é um tema que permeia a relação entre Bernarda, suas filhas, seus criados e as pessoas do povo.

⁸² [Acto Segundo, Cuadro Segundo] “(...) Estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño.” (LORCA, 1965, pp. 1317-1318).

⁸³ [Acto Primero, Cuadro Primero] “(...) Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. (...)” (LORCA, 1965, p. 1283).

[Acto Primero, Cuadro Segundo] “Las muchachas que se crían en el campo, como yo, tienen cerradas todas las puertas. (...)” (LORCA, 1965, p. 1291).

[Acto Segundo, Cuadro Primero - rubrica] “(...) Torrente donde lavan las mujeres de pueblo.” (LORCA, 1965, p. 1300).

[Acto Segundo, Cuadro Primero] “Van juntos todos los rebaños.” “Es una inundación de lana. Arramblan con todo. Si los trigos verdes tuvieran cabeza, temblarían de verlos venir.” (LORCA, 1965, p. 1306).

“Hay que juntar flor con flor / cuando el verano sega la sangre al segador” (LORCA, 1965, p. 1308).

[Acto Segundo, Cuadro Segundo] “No se adelantaría nada. La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado” (LORCA, 1965, p. 1323).

⁸⁴ [Acto Primero] “Cae el sol como plomo.” “Hace años no he conocido calor igual.” “(Pausa. Se abanicen todas)” (LORCA, 1965, p. 1446).

“(...) pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada.” (LORCA, 1965, p. 1450).

“(...) En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. (...)” (LORCA, 1965, p. 1451).

“Abre la puerta del patio a ver si nos entra un poco de fresco.” “Esta noche pasada no me podía quedar dormida por el calor.” “Yo me levanté a refrescarme. Había un nublo negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas.” “Era una de la madrugada y subía fuego de la tierra. También me levanté yo. (...)” (LORCA, 1965, p. 1473).

⁸⁵ [Acto Primero] “(...) Desde que murió el padre de Bernarda no han vuelto a entrar las gentes bajo estos techos. Ella no quiere que la vean en su dominio. (...)” (LORCA, 1965, p. 1442)

A dimensão do desprezo da matriarca Bernarda por seus criados, por seus vizinhos e por pessoas do povo é traduzido pela referência do interior da casa e do exterior desta, o pátio⁸⁶. A *geopoética do espaço* cria um ambiente de contraste entre o interior da casa, lugar escuro e abafado, e o pátio da propriedade rural, iluminado pela luz do sol e lugar dos animais, onde o portão parece ser a única brecha para se ter contato com o mundo exterior à propriedade da família⁸⁷. Isso pode gerar uma impressão de olhar o mundo que passa do lado de fora, em determinados momentos, por meio de uma moldura configurada pelas grades do portão.

A *geopoética do espaço* em *La Casa de Bernarda Alba*, é construída pela referência da casa que sufoca, da temperatura climática que não cede, da menção de fenômenos da natureza que revelam sentimentos ou comportamento, das relações que se estabelecem a partir das limitações espaciais impostas pela matriarca⁸⁸, do pátio, do curral, dos animais da propriedade e das juntas de animais que passam do lado de fora da propriedade de Bernarda,

“Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad.” “Esa es la única tierra que nos dejan a las que no tenemos nada.” (LORCA, 1965, p. 1443).

“¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas, y una perra que les dé de comer.” (LORCA, 1965, p. 1460).

⁸⁶ [Acto Primero] “(...) Los pobres son como los animales; parece como si estuvieran hechos de otras sustancias.” (LORCA, 1965, p. 1445).

“Ya está tomando en el patio.” “Que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aquí.” (LORCA, 1965, p. 1447).

“(...) ¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de la puerta!” “¡Cómo han puesto la solería!” (LORCA, 1965, p. 1450).

“Igual que su hubiese pasado por ella una manada de cabras.” (LORCA, 1965, p. 1451).

⁸⁷ [Acto Primero] “(...) Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.” (LORCA, 1965, p. 1452).

“La he visto asomada a las rendijas del portón. Los hombres se acaban de ir.” “¿Y tú a qué fuiste también al portón.” (LORCA, 1965, p. 1453).

“Me llegué a ver si habían puesto las gallinas.” (LORCA, 1965, p. 1454).

⁸⁸ [Acto Segundo] “¡Ay, quién pudiera salir a los campos!” (LORCA, 1965, p. 1485).

“¡Qué escandalo es este en mi casa y en el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques” (LORCA, 1965, p. 1492).

“Yo veía la tormenta venir, pero no creía que estallara tan pronto. ¡Ay, que pedrisco de odio habéis echado sobre mi corazón! Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación. (...)” (LORCA, 1965, p. 1495).

“Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvias, las escarchas, todo lo que sea este verano interminable.” (LORCA, 1965, p. 1488).

“(...) a las cuatro y media de la madrugada, que pasó por la calle una yunta, (...)” (LORCA, 1965, p. 1501).

[Acto Tercero] “(...) hay una tormenta en cada cuarto.” (LORCA, 1965, p. 1520).

“A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra.” (LORCA, 1965, p. 1521).

“Yo no quiero llantos. (...) ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. (...)” (LORCA, 1965, p. 1532).

pois essa *geopoética do espaço* confirma o envolvimento do ser humano com as questões relacionadas à terra, ao seu domínio, ao cotidiano de Bernarda – e suas filhas – e dos outros.

O que se pode depreender, dessas quatro peças de F. G. Lorca, é que a escrita do poeta-dramaturgo revela sua profunda ligação com a configuração territorial da Espanha, seja pelo viés urbano, seja pelo rural, e com os elementos da natureza legitimados pela representação social como sentido de identidade cultural e nacional. Além disso, sua dramaturgia evidencia suas vivências com o espaço comum a pessoas de diferentes classes sociais espanholas, de acordo com sua rede de contatos interpessoais. O cotidiano do povo espanhol era importante, porque esse povo não estava alheio à configuração territorial que usufruía, bem como não estava alheio às transformações geopolíticas que acometiam a Espanha e a Europa. F. G. Lorca sinalizou conhecer que pessoas simples, mesmo de classes sociais bastante desfavorecidas, conheciam o valor de sua terra, de seu país, de sua cultura.

Vislumbro que o desenho proporcionado pela *geopoética do espaço* em cada uma das peças mencionadas também corresponde, designadamente, às mudanças no sistema espanhol político-econômico e no sistema ideológico-partidário. Isto posto, é viável refletir a respeito de indícios do fascismo e do nazismo como pano de fundo nesses textos dramaturgicamente de F. G. Lorca. Tais regimes totalitaristas estavam em ascensão na Europa, à época do poeta-dramaturgo. Após a escala de destruição ter sido provocada pelos conflitos da Iª Guerra Mundial, o regime militar ampliou seu poder na Espanha como um precursor da Guerra Civil Espanhola e do regime ditatorial do General Francisco Franco. Seria compreensível que um ativista político como F. G. Lorca usasse algumas informações em sua dramaturgia, pelo menos como uma forma de denúncia da negligência política para com a população.

CAPÍTULO III – *O Duende de F. G. Lorca e a Geopoética do Espaço*

*El camino que conduce a la Cartuja se desliza suave entre los saúcos y las retamas,
perdiéndose en el corazón gris de la tarde otoñal*

(LORCA, 1997b, p. 65).

A conferência de F. G. Lorca, intitulada *Juego y teoría del duende* (LORCA, 1997a, p. 770n)⁸⁹, foi realizada em 20 de outubro de 1933, na ‘Asociación Amigos del Arte’, na cidade de Buenos Aires (Argentina). As compilações das obras do poeta-dramaturgo, publicadas pelos organizadores Arturo Del Hoyo (1965) e Miguel García-Posada (1995, 1997b), possuem transcrição fiel dessa conferência não apresentando quaisquer variações ou descordos em relação a escrita de F. G. Lorca, por isso selecionei essas publicações de modo a conduzir o olhar subjetivo desse capítulo.

Selecionei três aspectos relevantes, que identifiquei na escrita de F. G. Lorca, para verificar os elementos de geopoética, apontados por K. White, nessas edições em idioma espanhol e, conseqüentemente, trazer à tona os elementos de *geopoética do espaço* visando confluírem à performatividade teatral do ator contemporâneo. O primeiro aspecto diz respeito à forma como o poeta-dramaturgo descreveu a imagem do *duende*. O segundo aspecto localiza a explanação do poeta-dramaturgo sobre o significado do *duende* na poética artística (ator, performer, cantor, músico, etc.). O terceiro aspecto evidencia a condição efêmera da ‘contribuição’ do *duende* na apresentação artística e sua relação com as emoções. Tais aspectos têm um ponto em comum, a conexão com a terra, com a configuração geográfica.

A identificação dos três aspectos corresponde às inquietações que me foram suscitadas, por consecutivas leituras dessa conferência, e à ideia de que a efemeridade do

⁸⁹ Os dados referentes à data e ao local de realização da conferência estão na nota de rodapé da página do livro.

duende é possível para a poética do ator contemporâneo, ao passo que a *geopoética do espaço* é plausível à dramaturgia contemporânea.

Juliette Allain, em seu artigo intitulado “Approche du sens du geste en psychotherapie a travers l’experience du *duende*” (2005) e Marie Chesaniuk, em seu artigo “Duende in the Works of Federico García Lorca” (2006), trataram de uma análise etimológica do termo *duende*. Ambos os artigos oferecem um aporte teórico a respeito da localização desse *duende* em um contexto cultural a partir do significado mais verídico desse termo. Lívia de Oliveira, em seu ensaio intitulado “O duende de Granada: visão telúrica e geográfica do lirismo dramático de Garcia Lorca” (2010), buscou o *duende* a partir das nuances geográficas para transmitir o telúrico dos poemas lorquianos. Irley Machado, em seu artigo intitulado “Poesia e erotismo na dramaturgia de García Lorca” (2010), abordou a manifestação do erotismo na dramaturgia do poeta-dramaturgo. A relevância de tais documentos científicos respalda o profícuo campo de possibilidades que, oito décadas após sua realização, a citada conferência continua a propiciar.

Nesta secção, busco identificar a noção da autenticidade do *duende* na poética artística. Depreendo que F. G. Lorca apontou, por meio de sua escrita, alguns caminhos tangíveis à tal autenticidade. A partir de um olhar subjetivo, procurei estabelecer conexões entre o *duende*, de F. G. Lorca, e as perspectivas específicas dos seus textos dramaturgicos, para alcançar a *geopoética do espaço no teatro* e a poética do ator contemporâneo. Não pretendo desmistificar esse *duende*, apenas compreender sua tangibilidade à poética do ator.

No texto *Juego y teoría del duende*, F. G. Lorca contextualizou a força desse *duende* aplicado ao âmbito artístico. Apreendo que o discurso do poeta-dramaturgo, a respeito do *duende*, versa sobre a autenticidade de uma poética artística. Em sua conferência, F. G. Lorca afirmou a profundidade e a intensidade com as quais o artista espanhol se conecta e expressa

seu *duende*. Na mesma ocasião, o poeta-dramaturgo também afirmou que artistas de outras culturas possam manifestar esse *duende*, bem como representantes de outras áreas do conhecimento humano (LORCA, 1965 e 1995). Deste modo, percebo que as questões culturais podem ser um fator decisivo que tornará peculiar a força de manifestação do *duende*, de acordo com determinada poética artística.

Na sequência à perspectiva do pensamento de F. G. Lorca, percebo que se torna imprescindível demarcar a correlação de alguns termos-chaves para o melhor entendimento do olhar subjetivo apreendido desse pensamento, logo, correlaciono a noção de autenticidade com a qualidade expressiva eficaz de um artista durante sua apresentação ao público. Neste caso, a palavra eficaz foi usada por Lorca (1965 e 1995), em sua conferência, para conceder ao artista a legitimidade do seu *duende*. Entendo tal eficácia como o desempenho do artista em condição efêmera, quando expõe suas capacidades técnica e criadora, sua sensibilidade e a intensidade de suas emoções com uma ‘precisão’ comunicativa tangível à audiência.

Acredito que, mais do que uma força, o *duende* é para F. G. Lorca uma imagem poética a respeito de como a profundidade e a intensidade das emoções humanas podem ser expressadas artisticamente. Essa imagem poética também pode revelar como um contexto geográfico gera as peculiaridades ou as diversidades culturais. Pela perspectiva do pensamento de F. G. Lorca, vislumbro que ter *duende* significa: um profundo conhecer-se, identificar-se com o lugar onde se está inserido, vivenciar esse lugar.

Para F. G. Lorca, em identificação com o ponto de vista de outros observadores que o poeta-dramaturgo mencionou em sua conferência, ter *duende* coloca o artista em outra dimensão de autenticidade criativa – que o destacará daquele artista que não tem *duende* (LORCA, 1995). Esse ‘ter *duende*’, na escrita de F. G. Lorca, é o reconhecimento e a legitimação dessa autenticidade, por parte daquele que observa quem se expõe artisticamente.

A ideia de ter *duende* na poética artística pode ser compreendida como ultrapassar a técnica que dá suporte à apresentação artística. Segundo palavras de F. G. Lorca no início de sua conferência, “voy a ver se puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida Espanha” (LORCA, 1995, p. 150), o poeta-dramaturgo indica o *duende* como um signo da dimensão com que o povo espanhol se relaciona com seu território por meio dos materiais expressivos artísticos e humanos.

Como poder criador de expressão artística, o poeta-dramaturgo descreveu as características do *duende* como: instinto eficaz, sons negros, poder misterioso, emerge das entranhas, escuro e agitado, comunicação pelos cinco sentidos humanos, evasão que agita a voz e o corpo, profundo, humano, força das emoções recém-criadas. Neste sentido, a *geopoética do espaço* pode estar inserida na construção da emoção, a ser ‘performada’, por meio da confluência entre as características e as impressões que se pode apreender de uma configuração territorial.

O poeta-dramaturgo apontou os “sonidos negros” também como característica do *duende*, que significam ter um “poder misterioso que todos sientem y ningún filósofo explica” (LORCA, 1995, pp. 150-151). Pondero que esse som pode sugerir um vínculo com o profundo som da terra que, para ouvi-lo é preciso buscar uma força interior. Como poder misterioso e oculto, depreendo que esse ter *duende* passa pelo intelecto do artista criador, mas não se constitui de fora para dentro, e percorre todo um caminho interno conectado com as experiências e com as emoções mais profundas. Esse percurso interno está longe de qualquer possibilidade cognitiva superficial – o que não quer dizer que seja insano ou incompreensível.

F. G. Lorca afirmou que esse ter *duende* não é ter uma competência artística, ou um talento eu diria, é ter um verdadeiro estilo vivo, que está no limiar do autêntico, transmitido por culturas antigas, por intermédio da herança consanguínea, e profundamente arraigadas a

terra. Isso emerge com muita intensidade do lugar mais oculto das entranhas humanas e só se revela no ato de criação (LORCA, 1995).

O poeta dramaturgo afirmou que o poder misterioso do *duende* é o “espírito de la Tierra”, entretanto, não tem vínculo algum com as figuras do demônio teológico, do diabo católico ou do macaco falante (LORCA, 1995, p. 151). Essas assertivas de F. G. Lorca promovem uma reflexão a respeito de uma interpretação a respeito de uma quase ‘personificação’ do espírito da Terra, uma imagem poética do poder da autenticidade criativa. Assim, o artista apenas acessa esse potencial criativo e expressivo interno caso consiga “despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (LORCA, 1995, p. 152). Sem *duende* se conserva o que o senso comum legitimou e continua perpetuando. Desta forma, o artista jamais trará à sua poética o que F. G. Lorca chamou “sensaciones de frescura totalmente inéditas” (LORCA, 1995, p. 155). Sem *duende* o artista estagna na estética das aparências e não conecta seu personagem à *geopoética do espaço* ao qual esse personagem pertence.

Na década de 1930, a Espanha estava imersa em conflitos relacionados também à identidade cultural e nacional. Por esse prisma, entrevejo que a imagem poética do *duende* poderia refletir quão profundamente os espanhóis vivenciavam suas emoções e as expressavam com intensidade.

F. G. Lorca fez duas observações que norteiam o entendimento de que o *duende* só se manifesta, autenticamente, como poder misterioso e criador na poética artística diante da audiência. A primeira observação diz respeito à inexistência de um mapa ou de um exercício para buscar o *duende* (LORCA, 1995, p. 153), o qual se desperta nas últimas habitações do sangue – ou seja, só se conecta o *duende* à atuação se a construção artística é profunda e intensa, ou se o artista muito conhece seu ofício.

A segunda observação de F. G. Lorca, diz respeito à chegada do *duende*, que sempre pressupõe uma mudança radical das formas, logo essa chegada pode ser entendida como a qualidade de um ‘entusiasmo’ inédito a cada exposição à audiência, do ‘novo’, do frescor de ineditismo que propicia a autenticidade em casa desempenho artístico. Quando o poeta-dramaturgo mencionou a música árabe, com “Alá!, Alá!” (que significa Deus, na língua árabe), similar ao “Olé!” das touradas espanholas, F. G. Lorca ponderou que o *duende* na cultura árabe se aproxima do *duende* do sul da Espanha, cuja aparição do *duende* é anunciada por “Viva Dios!” (LORCA, 1995, p. 155). Tais expressões culturais não são, exatamente, a mesma ‘coisa’. É possível considerar que essa comparação entre expressões idiomáticas revela uma parcela de *geopoética do espaço* no imaginário de criação artística a partir de uma identificação cultural.

Para firmar a peculiaridade da cultura espanhola, alguns exemplos de artistas espanhóis foram citados por F. G. Lorca como referência de poética artística com autêntico *duende*, como Pastora Pavón (1890-1969) e Eleonora Duse (1858-1924). No caso dos grandes artistas ciganos e flamencos, do sul da Espanha, além dos artistas citados era notório saber que não havia emoção na poética artística sem a chegada do *duende* para conferir a autenticidade e a eficácia da apresentação, consoante explicações contidas na escrita de F. G. Lorca.

Na perspectiva do poeta-dramaturgo, todas as formas de arte são passíveis de *duende*, mas o *duende* emerge de modo mais natural na dança, na música e na poesia falada, principalmente, porque esses materiais expressivos artísticos precisam e dependem de um corpo vivo que realize a poética artística e porque essa poética nasce e morre no exato momento presente do artista que se expõe e da audiência que o observa. Esse momento torna-se o campo propício para deixar vir à tona o jogo do *duende* com o frescor do ineditismo, pois, para cada audiência há um jogo e um despertar específico do *duende*, quando o efêmero transita no roteiro de ações do artista e o faz ‘novo’, continuamente. Esse novo *duende* que emerge renova os aspectos da *geopoética do espaço* e reafirma a conexão com as emoções e com o imaginário.

F. G. Lorca parece ter conduzido seu discurso pautando a relação entre *duende* e intérprete na qualidade expressiva e comunicativa que supera questão da forma. Para o olhar crítico do poeta-dramaturgo, a autenticidade da poética artística espanhola não dispensa a técnica, contudo não se limita a ela, bem como não há exercício por meio do qual se tenha acesso ao *duende*, no entanto, a técnica auxilia o intérprete a aprimorar seu material expressivo humano e artístico. Acredito que o *duende* transita nesse material.

F. G. Lorca associou o signo do *duende* à imagem da morte, que na Espanha é celebrada ao passo que em outras culturas significa o fim. Para falar do que é vida o poeta-dramaturgo trouxe o oposto, a morte. Se o *duende* se manifesta apenas quando ‘há risco de morte’, segundo o poeta-dramaturgo, isso corrobora a necessidade de expressar o que se (re)cria e o que dá vida de modo contínuo, na poética artística, tornando a comunicação entre artista e audiência tangível. Afinal, ter *duende* exclui qualquer possibilidade de repetição da técnica ou da forma. A partir dessa referência, se não há espaço para repetição na luta interna do intérprete para despertar seu *duende*, o espaço interno fica disponível para a autenticidade criativa desde que haja honestidade e inteireza de caráter do intérprete, além de coragem para romper o senso comum e a área de conforto da atuação que convence de maneira vaga, técnica e formal.

Ter *duende*, presumo, é ter qualidade e habilidade de reinventar a dinâmica de superação do desempenho anterior, porque o *duende* se manifesta na força das emoções recém-criadas. Assim, a autenticidade criativa da poética artística renova a *geopoética do espaço* a cada apresentação do artista à audiência.

III.1 – Atrizes enduendadas e composição artística

El sonido cambia con el color, por eso cabe decir que ésta canta
(LORCA, 1997b, p. 129).

Duas informações importantes chamam a atenção na escrita de F. G. Lorca, em sua conferência sobre o *duende*. A primeira é que o poeta-dramaturgo cita apenas uma atriz de teatro, a saber, a italiana Eleonora Duse (1858-1924, Vigevano-ITA), e a segunda, é o *duende* na poesia falada. Para além dessas informações, o poeta-dramaturgo costumava chamar as atrizes Margarita Xirgu (1888-1969, Molins de Rey-ESP) e Lola Membrives (1888-1969, Buenos Aires-ARG) de atrizes *enduendadas* (LORCA, 1995).

É preciso observar que a diferença de nacionalidade das supracitadas atrizes não indicou condição alguma de maior ou de menor capacidade de ter *duende*, ou nem comensurou uma maior ou uma menor habilidade de despertá-lo em cena. Esse fato pode sugerir que a colonização espanhola na América do Sul deixou heranças que irrompem os séculos e que perpetuou seus traços culturais. A configuração territorial espanhola não foi trazida para a Argentina, porém os colonizadores espanhóis trouxeram seu modo de se relacionar, intensamente, com o território para a Argentina. A Espanha não colonizou a Itália, contudo vale notar que os antigos romanos conquistaram e colonizaram a Península Ibérica. Compreendo que o *duende* de cada cultura jamais esteve isento de intercâmbios culturais.

F. G. Lorca comentou, a respeito de M. Xirgu e de L. Membrives, em alguns de seus textos cujo tema eram as peças teatrais *Mariana Pineda*, *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *La Casa de Bernarda Alba*. Comparativamente, se as áreas artísticas em que o *duende* encontra mais campo, segundo o poeta-dramaturgo, são na música, na dança e na poesia falada –

independentes umas das outras –, presumo que isso também significa teatro, direta ou indiretamente. O teatro promove uma confluência de diversas linguagens para a realização cênica. Aprecio que as peças teatrais de F. G. Lorca são poesias faladas, por isso a *geopoética do espaço* na dramaturgia lorquiana consegue unir a emoção à configuração territorial, pelas vivências territoriais e intercâmbios culturais do poeta-dramaturgo.

Vislumbro, pela defesa de F. G. Lorca a respeito da poesia falada, especificamente, uma intersecção entre o teatro contemporâneo e sua dramaturgia, porquanto ambos os gêneros precisam do desempenho de ator(es) / intérprete(s) para ‘presentificar’ a palavra e o personagem, o discurso e a imagem, a poesia e a *geopoética do espaço*. A palavra é imprescindível para existência de uma *geopoética do espaço*, assim é necessário o teatro para confluência de diferentes formas de arte e de suas respectivas linguagens para a realização cênica.

O *duende* na poética do ator contemporâneo é uma constante renovação de sua ‘performance’, em cada uma de suas apresentações, e uma recriação da *geopoética do espaço* por meio da palavra / poesia falada e do imaginário que se constrói. Há, porém, um tempo anterior ao da apresentação artística. Por entender o momento do *duende* na poética artística como recriação, separo o tempo do treinamento daquele momento da poética artística frente à audiência. Tomo em consideração o fato de que treinamento e ensaio não correspondem à expressão artística que se alcança, de fato, na apresentação. Neste sentido, o treinamento e o ensaio corroboram a preparação interna do ator para a autenticidade criativa do *duende*, na poética do ator. Julgo inexorável o bom entendimento da palavra e da poesia nela contida, conforme o texto dramaturgic, para que haja a boa compreensão dos signos e da *geopoética do espaço* que se propõe. Os ensaios devem ser o campo de preparação do ator para a fluência da *geopoética do espaço* em cena.

A composição artística necessita de uma referência real para ser transposta ao imaginário, desde o treinamento do ator, assumindo a máxima que nada se cria do vazio. Por meio dessa composição, se mantém lacunas a serem preenchidas, porque o intérprete/ator não é obrigado a responder a todas as questões humanas ou suas dúvidas, nem pelo viés artístico, nem pelo viés humano, nem pelo viés geopoético. Entendo que a referência real corresponde ao repertório de emoções que conhecemos, ao mesmo tempo que as lacunas são as vias de acesso disponíveis à poética do ator conforme a noção de autenticidade criativa do *duende* desse ator.

Emoção constitui uma dinâmica peculiar no jogo cênico e no treinamento à poética do ator, pois se constrói, juntamente, com a *geopoética do espaço* que o texto dramático pode oferecer. Essa *geopoética do espaço* manifesta a vida humana por meio da expressão artística e amplia o alcance da poesia permeada no cotidiano, entretanto essa expressão se difere do cotidiano para que o *duende* e a *geopoética do espaço* sejam instrumentos tangíveis do imaginário. Por meio da expressão artística, a emoção pode atingir níveis de intensidade bem mais profundos que não se pode experimentar com certa facilidade. É nessa composição que se extravasam os termos apontados por F. G. Lorca e se propicia a força das emoções recém-criadas com o auxílio da *geopoética do espaço*.

Situo a profundidade e a intensidade das emoções e da expressão artística, que o intérprete pode alcançar com sua poética, no que nomeio ‘impetuosidade’ das emoções recém-criadas. Isso foi depreendido, anteriormente, da escrita de F. G. Lorca como sendo a verticalização⁹⁰ das emoções, seu aprofundamento, aquilo que torna um artista mais intenso a ponto de se conferir a autenticidade criativa do *duende* em sua poética. Defendo a hipótese de que é o jogo das emoções, extraído da *geopoética do espaço*, que direciona a autenticidade do

⁹⁰ Artigo “Jogo e recepção: a metáfora da Teoria e jogo do *duende*” (2009).

duende na poética do ator (frente à audiência), visto que a condição efêmera dessa poética não fixa formas emocionais ou expressivas, mas permitem que lacunas sejam preenchidas. Essas lacunas são aquelas que devem ser mantidas em aberto no processo de elaboração do personagem durante as etapas de treinamento e de ensaio, que antecedem o espetáculo e colocam a poética do ator à prova.

Identifico a impetuosidade como a capacidade que o ator possui de transitar com vivacidade, com presença cênica, com vitalidade, com vigor, com dinamismo e com precisão para alcançar diferentes emoções em escalas de profundidade e de intensidades distintas, com clareza de intenções e gestos (corpo e voz) tangíveis à audiência. A profundidade, a intensidade e a impetuosidade devem estar de acordo com a confluência entre a realização do espetáculo, a poética do ator e o entendimento da audiência, pois não se distancia esta da obra em apreciação. Sem emoção não há *duende*, sem *duende* não há profundidade, nem intensidade, nem impetuosidade, portanto não há autenticidade criativa na poética do ator, e a *geopoética do espaço* não será realizada.

Ressalto, sobre a questão em torno do *duende* e a poética do ator, que jamais proporia uma aproximação à ideia de incorporação de um ente invisível, porque não creio que a interpretação teatral corresponda ao termo mediunidade. Também não acredito que o teatro possa ser comparado a um terreiro espírita/espiritualista, ou que um espetáculo teatral equivalha à sessão espírita/espiritualista.

Defendo a ideia de que, tanto durante as etapas de treinamento e de ensaios à poética cênica, os atores devem manter um estado de consciência real de superação de seus limites, assim são mantidas as lacunas a serem parcialmente preenchidas perante a audiência. É um estado de consciência que está além do lugar comum do ator, que o permite explorar a profundidade, a intensidade e a impetuosidade emocional e expressiva em seu treinamento e a

autenticidade criativa de sua poética. ‘Ter *duende*’ não é sair saracoteando nem tremelizando para o apreço da audiência. O ator, por meio de sua poética, vê-se no intercruzamento de suas emoções, das emoções de seu personagem, do trabalho de equipe de um elenco, da recepção da audiência, do roteiro de realização do espetáculo, por conseguinte, não há condições de ser, simplesmente, um virtuose. O *duende* não surge do virtuosismo, nem da loucura, nem do vazio. O ator tem, à sua disposição, todo um repertório de emoções para esquadrihar mediante profundidade, intensidade, impetuosidade e autenticidade criativa sem precisar fraudar sua poética.

É preciso reconhecer que, para o pleno entendimento da *geopoética do espaço* e das emoções do personagem a ser ‘performatado’, o ator não pode depender somente do seu universo de experiências pessoais, ou da memória de suas emoções. O ator deve realizar uma pesquisa idônea a respeito do autor do texto, de sua época, dos signos de sua cultura, das representações sociais de sua cultura, da configuração territorial de seu país, porque cada cultura lida com as emoções e com o território de modo peculiar. A partir dessa pesquisa o artista compor o repertório emocional de seu personagem. Há elementos artísticos que são universais, e outros que são regionais. Um não aniquila ou diminui o significado do outro, mas acrescentam comunicação ao observador ou leitor.

Julgo que a noção de autenticidade criativa do *duende* é iniciada quando o ator identifica a emoção do personagem, não sua emoção no personagem. Essa identificação leva ao processo de descobertas sobre o caráter do personagem. Na sequência, é crucial estabelecer o tempo e o ritmo da emoção, experimentar/explorar tempos e ritmos diferentes para as emoções, visto que emoção ausente faz falta e ‘descompõe’ o personagem. A consciência do tempo e do ritmo da emoção traz uma fluidez natural pela internalização das emoções que o dramaturgo conferiu ao personagem, segundo suas rubricas e a *geopoética do espaço* que pode ser identificada em seu texto. É imprescindível observar a transição da emoção que o

personagem experimenta, a propulsão de uma emoção para outra, independente da intensidade, o caminho que essa emoção percorre no corpo do ator e que reflete em sua criação gestual e vocal.

A aura mística que F. G. Lorca perpetuou por meio de sua escrita, não impede a compreensão do *duende* como uma habilidade humana de expressividade artística, que transita do mais consciente ao mais intuitivo do ator. Consciência e intuição, talvez, sejam as palavras mais apropriadas para traduzir esse ter *duende* como um possível conceito que une as emoções do personagem à composição artística presentificados pela poética do ator, conforme um aporte que a *geopoética do espaço* pode conceder.

Entrevejo a contribuição que o *duende* pode outorgar à poética do ator, em termos de organicidade das emoções por meio das seguintes características: 1) emoção, 2) estado de consciência e de intuição, 3) profundidade, intensidade, impetuosidade, autenticidade criativa. O *duende* deve ser ‘gestado’, internamente, jamais deverá começar pela composição externa do gesto e da voz. Assim surge a força das emoções recém-criadas, consoante à defesa de F. G. Lorca, para que haja *duende* na poética do ator.

A função do estado de consciência é a de auxiliar o ator a mensurar a fluidez desse estado com o estado de intuição, pois quanto mais aprofundamento e domínio do repertório de emoções do personagem se consegue atingir, tanto mais próximo da autenticidade se pode chegar.

No caso de *Juego y teoría del duende*, F. G. Lorca não discorreu sobre o conceito de poética teatral ou de poética do ator, especificamente, nem sobre o que as poderia constituir em termos de lineamentos teóricos ou técnicos, entretanto o poeta-dramaturgo deixou indicações e implicações do que poderia vir a ser uma poética teatral e uma poética do ator.

Deste modo, pondero que esses conceitos, bem como o conceito de performance⁹¹ podem ser atribuídos ao argumento de F. G. Lorca. Nessa pesquisa, portanto, vinculo a noção de performance ao desempenho artístico do ator à audiência, à poética do ator.

O que há de mais instigante no ter *duende* é que F. G. Lorca não explicou a poética do ator, o poeta-dramaturgo não a conceituou, mas deixou indicações preciosas para essa poética e para a questão da efemeridade do desempenho artístico do ator, assumida como um dos princípios do teatro e da performance, embora há artistas que negam a condição da performatividade teatral. Acomodar-se nas conquistas, repetir ou imitar torna a prática artística tão pobre quanto um galho seco e infrutífero. Essa pesquisa defende que o ator deve sempre almejar aprimorar seu material expressivo a cada apresentação ao público, jamais se acomodar nem criar ‘fórmulas fáceis que dão certo’.

Aprimorar o material expressivo implica dominar o repertório de emoções do personagem, saber encontrar a poesia nas palavras do texto e compreender a *geopoética do espaço* proposta pelo dramaturgo de modo que um aspecto corrobore o outro.

⁹¹ Em amplos termos contemporâneos, pode-se entender performance como desempenhar algo. Richard Schechner, antropólogo estadunidense, em seu ensaio *O que é performance?* (2003), afirmou: “Performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. (...) / (...). A performance não está *em* nada, mas *entre*. (...). Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos” (pp. 28-29). Pela perspectiva de R. Schechner, a performance existe conforme um evento é localizado no tempo e no espaço social onde há aquele(s) que realiza(m) uma performance e aquele(s) que a observa(m). Para R. Schechner, “qualquer coisa é performance” (p. 37), e isso disponibiliza a palavra performance a outras práticas e a outras realidades. Esse entendimento permite inferir que o conceito de performance, de uma maneira mais abrangente, é parte inerente à poética do ator, também. Como F. G. Lorca não definiu nenhum conceito por meio de sua conferência, deixando apenas evidências, é plausível atribuir ao argumento do poeta-dramaturgo um vínculo bastante estreito entre performance e poética do ator. Matteo Bonfitto, ator-*performer*, diretor, docente e pesquisador das artes da cena, em seu livro *Entre o ator e o performer* (2013), fez a seguinte explanação: “O teatro e a performance, em seus diversos agenciamentos, são práticas voltadas para o exame e a vivência do ‘entre’; são experimentos de formação, desformação, transformação do espaço, do tempo, dos corpos, do sentido, do mundo” (p. XIII). Essa explanação torna compreensível a poética do ator contemporâneo estar permeada das possibilidades performativas e interpretativas, assim como as palavras de F. G. Lorca, sobre o *duende*, abrem um universo de discussões sobre a aplicabilidade das características desse *duende* para o ator e para o performer.

CAPÍTULO IV – A Geopoética do Espaço como perspectiva para pensar / fazer o teatro contemporâneo

*En las aguas se reflejan los árboles en medio de la tristeza de un Otoño ideal...
y por las hondonadas umbrosas, llenas de sombra ya se oyen hablar las ovejas
a la monotonía de una esquila pausada.*

(LORCA, 1997b, p. 76)

Para entender a amplitude da *geopoética do espaço no teatro*, é inexorável saber a respeito da configuração territorial que o dramaturgo estabeleceu como a localização da trajetória ou do conflito no espaço e no tempo dramáticos. A questão da localização é importante, porque para que haja a *geopoética do espaço* as características dessa configuração devem colaborar, diretamente, para gerar as emoções dos personagens e os conflitos.

Quando não há descrição geográfica poetizada no texto dramático é preciso observar as indicações a respeito da configuração territorial por meio das referências das emoções dos personagens que são conectadas, ou que fazem alusão, a qualquer aspecto da natureza. As falas dos personagens ou as rubricas fornecem essas informações. O texto dramático ou a poesia, como um todo, expõem o delineamento da *geopoética do espaço* e dessas emoções.

Entre os textos dramáticos analisados na seção **II.3 – Geopoética do espaço na dramaturgia lorquiana** (do **Capítulo II**), *A Casa de Bernarda Alba* é o texto que mais apresenta curtas indicações de configuração territorial ou de elementos da natureza, apesar de se ter a clara noção de que a abastada família da matriarca vive em uma localidade rural. Há estudiosos que consideram a peça *Mariana Pineda* a mais política, entretanto *A Casa de Bernarda Alba* é a que mais reflete o clima de opressão política da ditadura de Francisco Franco,

às vésperas do golpe. Não tão, declaradamente, política como aquela, essa peça teatral expõe as relações de domínio sobre o território e as relações de confinamento em um espaço dramaturgicamente restringido pela grandeza da configuração territorial que o circunda, onde as informações trazidas de fora para dentro do ambiente familiar ampliam a sensação dessa opressão.

Sem símbolos não há *geopoética do espaço*. Esta, conforme a perspectiva dessa pesquisa, coloca o ser humano e a configuração territorial no centro das relações dramaturgicas propostas em um texto teatral, e depende também dos símbolos (locais ou universais) que legitimam as formas de representação social e seus significados refletidos nas expressões artísticas. Os símbolos constroem a dinâmica das imagens poéticas, mesmo quando um símbolo faz perceber que o que se ‘vê’ é apenas sombra do que já foi ou do que poderia ter sido, mas que revive por meio da imaginação. Essa força imagética é vital para o poema, para o texto dramaturgicamente e para a *geopoética do espaço*.

A imagem poética é efêmera (BACHELARD, 2005), todavia esta, pela limitação que lhe é peculiar, não tem poder para restringir a imagem poética a qualquer significação metafórica. Uma configuração territorial real é um universo de imagens poéticas *per se*, propícias para serem transformadas em descrições geográficas poetizadas em um texto dramaturgicamente ou em um poema. Uma imagem poética independe de uma descrição geográfica poetizada, e vice-versa, entretanto ambas a imagem e a descrição auxiliam em uma compreensão mais ampla do texto dramaturgicamente e da *geopoética do espaço*.

Na sequência do presente capítulo, direciono o olhar subjetivo às montagens cênicas⁹² referentes aos textos dramaturgicamente de F. G. Lorca abordados, previa e teoricamente,

⁹² Considero que o termo montagem cênica se estende ao espetáculo de dança, uma vez que dança e teatro compõem o *hall* das artes da cena, ou seja, das Artes Cênicas.

na seção **II.3 – A Geopoética do espaço na dramaturgia lorquiana**. Nesta seção pretendo que, por meio desse olhar, haja uma elucidação visual e uma noção de concretização do que pode vir a ser a *geopoética do espaço* na cena. Após investigar uma média de trinta montagens cênicas referentes a cada texto dramático proposto, foram escolhidas as seguintes montagens cênicas: “*Mariana Pineda*” – (*sobre una idea de Federico García Lorca*), sob a direção de Lluís Pasqual; *Bodas de Sangre*, sob a direção de José Carlos Plaza; *Yerma*, sob a direção de Miguel Narros; *A Casa de Bernarda Alba*, sob a direção de Elias Andreato. Entre esses elencos/produções, apenas a última é brasileira, as demais são espanholas. Entre essas montagens, apenas a primeira é um espetáculo de dança flamenca, as demais são espetáculos teatrais. *Mariana Pineda* é a peça cuja quantidade de registros de produções cênicas encontrados foi, consideravelmente, inferior às demais peças.

A seleção das montagens cênicas, citadas no parágrafo acima, seguiu os critérios de escolha inspirados em imagens poéticas materializadas em cena, estética e visualmente, que pudessem refletir a *geopoética do espaço* identificada nos respectivos textos originais. Esses critérios exigiram a observação da complexidade de cada montagem em sua totalidade, não apenas da encenação, por isso foi imprescindível escolher montagens cênicas que apresentassem uma clara transposição de referências da configuração territorial para a cena teatral, segundo cada texto. Além disso, os relatos da coletânea *Impresiones y Paisajes*, e a defesa de F. G. Lorca na conferência *Juego y teoría del duende*, também forneceram o aporte imprescindível para arrematar esse ciclo subjetivo.

Investi em uma vasta busca, por intermédio da rede mundial de computadores, para levar a cabo essa etapa de seleção visando fazer um levantamento de montagens cênicas, sobre os textos dramáticos mencionados, anteriormente, de diferentes estéticas/linguagens cênicas, nacionalidades e artistas, bem como uma aproximação com artistas brasileiros que já tivessem participado de montagens de peças teatrais de F. G. Lorca. Essas montagens poderiam

ser adaptações ou inspirações sobre esses textos, inclusive montagens realizadas na íntegra. A primeira busca objetivou localizar registros em fotografia e em vídeo de peças teatrais dos textos analisados, pois o principal viés desse olhar subjetivo sobre as montagens cênicas está firmado na questão da identificação dos indícios de *geopoética do espaço* na cena teatral.

Verifiquei que havia um número discrepante de montagens de cada texto mencionado. Há muito menos registros de montagens cênicas do texto *Mariana Pineda* – que não é uma obra montada com a frequência das demais –, do que registros de *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*. Por um lado, a escassez de referências de montagens cênicas para o texto *Mariana Pineda* dificultou a escolha de uma montagem específica, mas por outro, auxiliou a eliminar as montagens preocupadas com a reprodução cênica literal, praticamente, em relação ao texto dramático. Por esse prisma, o mesmo ocorreu com as demais montagens, apesar de existir um número muito maior de referências. Nesse momento de escolhas, percebi que a reprodução literal da encenação em montagens de peças teatrais de F. G. Lorca, conforme seu texto dramático, resultava em certo empobrecimento as imagens poéticas do espetáculo – independentemente da qualidade da produção –, portanto resolvi que esse tipo de reprodução seria um critério de exclusão que poderia orientar para escolhas mais coerente com essa tese.

O aspecto da herança cultural, tão relevante na constituição da soberania espanhola e tão presente nas obras de F. G. Lorca, também foi avocado como critério de escolha de montagens cênicas dos textos em questão. Esse aspecto foi somado ao anterior, voltado para a imagem poética e para a *geopoética do espaço* na cena teatral, sob pena de o olhar subjetivo redundar aquém da proposta desenvolvida nessa escrita. O resultado estilístico da produção cênica *per se* não foi priorizado nesse processo de escolha, mas sim a qualidade das imagens poéticas e a relação *geopoética* na cena. Estas foram identificadas nas montagens cênicas a partir de comparações entre excertos do texto dramático, da coletânea *Impresiones y Paisajes* e da conferência *Juego y teoría del duende*, com as informações contidas nas

fotografias e nos vídeos escolhidos para essa elucidação. No caso desses textos teóricos, nem todos os excertos utilizados nessa comparação foram, obrigatoriamente, citados no presente capítulo.

A ideia de explorar o olhar subjetivo nesse momento, trazendo à tona um espetáculo de dança inspirado em um texto dramático do poeta-dramaturgo espanhol, surgiu como um desafio em relação ao que se pode tornar viável em termos práticos de uma montagem cênica, em relação ao texto dramático original. O fato de não haver trabalho algum com a palavra, pois não se trata de um espetáculo de teatro-dança (ou dança-teatro), não impediu nem acarretou prejuízo à criação da encenação desse espetáculo.

No que diz respeito às obras literárias de F. G. Lorca, entendo que é bastante difícil separar a obra *per se* da biografia do poeta-dramaturgo, desse modo observei também as questões voltadas para as heranças culturais da Espanha e seus reflexos nessas obras.

Há uma coincidência de nacionalidades espanholas de algumas montagens cênicas, conseqüentemente, de elencos e de diretores. A prioridade não era privilegiar montagens cênicas de diretores estrangeiros, ou espanhóis em específico, mas sim recorrer àquelas que evidenciavam uma coerência visual com o que nomeio *geopoética do espaço* no texto dramático.

Boa parte dos registros em fotografia e em vídeo mostraram diversas, das encenações pesquisadas para compor o *corpus* dessa pesquisa, com severo empobrecimento de imagens poéticas na cena. Esses registros apresentaram as seguintes informações visuais: palco coberto por um grande e uniforme linóleo preto, mobílias em estilo realista que sugeriam a época da escrita do texto, coxias e fundo do palco também pretos, iluminação pouco ‘eficiente’ que parecia deixar os atores soltos em meio a escuridão que tomava conta das cenas, figurinos de época ou muito estilizados – quase caricaturas de figurinos. Compreendo que as montagens

cênicas com essas características evidenciaram uma leitura, por parte dos diretores, talvez desatenta à amplitude dos signos da configuração territorial apontada em cada texto do poeta-dramaturgo, assim como uma proposta de imagem poética da cena bastante negligenciada ou inexistente, por isso essas montagens foram descartadas.

Para que o olhar subjetivo alcançasse o propósito da pesquisa foi necessário encontrar montagens cênicas que contivessem indícios de referências da configuração territorial espanhola no projeto da encenação. O chão – por exemplo –, como base, como terra e como territorialidade exerce peculiar condição integrante à imagem poética que a configuração territorial do texto dramaturgicamente guarda. O trato visual com esse chão do espetáculo foi um aspecto cenográfico importante de ser observado, além de ter sido um elemento de exclusão ou de escolha da montagem a compor esse capítulo.

Em 1997, para concluir o Curso de Graduação de Bacharelado em Artes Cênicas, na Universidade de Brasília, realizei a adaptação para monólogo do texto dramaturgicamente *Yerma*, de F. G. Lorca. Nesta ocasião, enfrentei o desafio e a dificuldade de adaptar um texto do poeta-dramaturgo, mesmo que para a cena teatral, que foi a conservação das referências da configuração territorial no texto adaptado por meio das falas dos personagens.

Para conseguir resolver essa dificuldade, intercalei partes narradas com falas da personagem protagonista. Essas partes narradas foram inspiradas na configuração territorial descritas no texto dramaturgicamente e tinham a função dramaturgicamente de conectar as emoções da protagonista à paisagem dramaturgicamente do texto original.

A realização da adaptação de *Yerma* para monólogo, como montagem cênica, estava baseada na teoria do espaço vazio, de Peter Brook (2008). Não havia cenário nem os objetos de cena indicados no texto dramaturgicamente original, entretanto, a iluminação foi utilizada para compensar a ambientação rural, com tons coloridos e os tons pastéis. À época, a

necessidade e a razão dessa adaptação não justificavam qualquer apelo à cenografia, por isso a palavra falada vinculava as referências da configuração territorial do texto adaptado à cena também por meio da iluminação. Essa experiência de montagem cênica, após tantos anos, foi uma lembrança crucial para auxiliar a escolha das montagens cênicas de F. G. Lorca.

IV.1 – Mariana Pineda

*Calles que sienten las melodías plateadas del Dauro y las romanzas de hojas
que cantan los bosques lejanos de la Alhambra*

(LORCA, 1997b, p. 124).

Em 2002 e em 2006, Sara Baras, dançarina espanhola de dança flamenca, assinou a direção artística *Mariana Pineda* – (*sobre una idea de Federico García Lorca*)⁹³, com sua companhia Ballet Flamenco. A estreia aconteceu no Teatro de la Maestranza (Sevilla, España). O referido espetáculo de dança foi baseado no texto dramático *Mariana Pineda*.

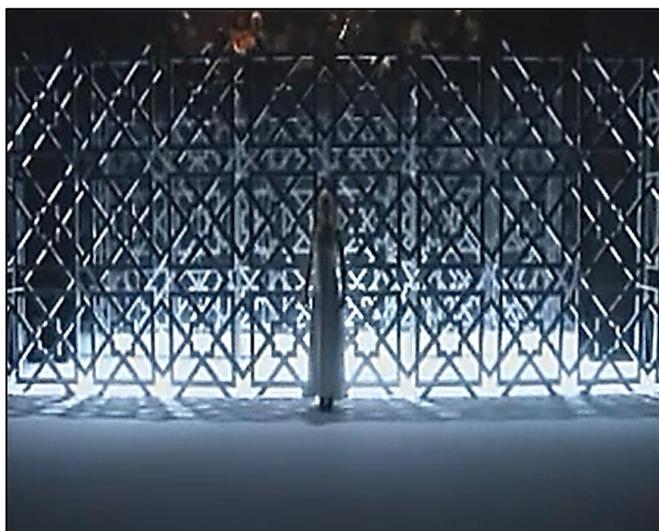


Figura 31 – Sara Baras, como Mariana Pineda⁹⁴

⁹³ *Ficha Artística:*

Dirección Artística: SARA BARAS. **Coreografía:** Sara Baras. **Música Original y Orquestación:** Manolo Sanlúcar. **Diseño de Escenografía:** Daniel Bianco, Lluís Pasqual. **Adaptación de Guion, Diseño de Iluminación y Dirección:** Lluís Pasqual. **Diseño de Vestuario:** Renata Schussheim. **REPARTO:** MARIANA PINEDA: Sara Baras. Con la Colaboración especial de: D. PEDRO: José Serrano; PEDROSA: Luis Ortega; BAILARINES: Raúl Fernández (D. Fernando), Charo Pedraja, Raúl Prieto (Federico García Lorca), Cecilia Gómez, Ana González, María Vega. **MUSICOS – DIRECTOR MUSICAL:** José M^a Bandera. **GUITARRISTAS:** José M^a Bandera, Mario Montoya. **CANTAORES:** Saúl Quirós, Miguel de la Tolea. **PERCUSION:** Antón Suarez. **VIOLIN:** José Amador Goñi. **VIOLONCHELO:** Bistra Vladimirova. **FLAUTA:** Mario Pérez. **CLARINETE-CLARINETE BAJO:** Lucas Moreno. Disponível em: <http://www.sarabaras.com/Mariana/Informaciones/FichaArtisticaMariana.html>. Acesso em 02 out. 2014.

⁹⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

As referências bibliográficas apresentadas nessa seção da tese dizem respeito à montagem cênica de 2006. Na referida ocasião, a adaptação, a direção, a cenografia e a iluminação foram assinadas por Lluís Pasqual, e Sara Baras performou a protagonista Mariana (fig. 31).



Figura 32 – Mariana e Músicos (na parte superior do cenário) ⁹⁵

No referido espetáculo de dança (fig. 32), as referências sobre a configuração territorial espanhola do texto dramático, escritas por F. G. Lorca, foram marcadas pela música e pela dança flamencas e corroboraram o cenário, a iluminação e a composição dos personagens performados pelos bailarinos flamencos, mesmo sem o uso explícito da palavra como texto proferido em cena. Essa confluência de informações remete, inexoravelmente, à *geopoética do espaço* construída no texto do poeta-dramaturgo por meio da sensação de aprisionamento, de liberdade cerceada, de perseguição e de opressão. O desenho do cenário também faz alusão à herança cultural muçulmana, deixada à época das invasões da Península Ibérica, ao passo que a iluminação suscita as cores da luz, do dia ou da noite, que F. G. Lorca relatou em seu texto dramático *Mariana Pineda* e em sua conferência *Impresiones y Paisajes*.

⁹⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

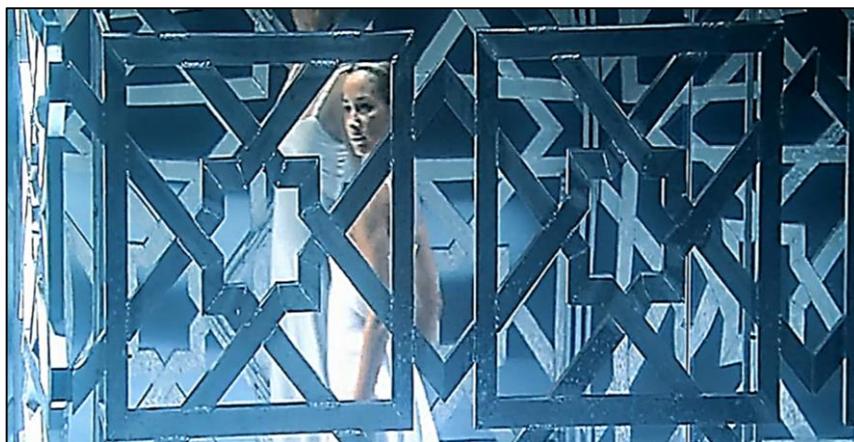


Figura 33 – A personagem Mariana Pineda ⁹⁶

Verifiquei que há uma nítida ‘substituição’ de referências culturais, do texto dramático para a encenação da montagem cênica de *Mariana Pineda*. No texto dramático, consta a indicação de uma edificação arquitetônica conhecida como Arco de las Cucharas. Na cena, o diretor substituiu esse arco pela referência arquitetônica e visual baseada nos desenhos simétricos (fig. 33), das paredes e das cúpulas dos palácios árabes, ainda conservados na cidade de Granada (Espanha). No texto dramático *Mariana Pineda*, a primeira rubrica do *Prólogo* anuncia a referência cultural e as cores / as nuances das luzes que compõem a ambientação das cenas do referido texto, cenas que remetem à imagem poética de fotografias antigas e amareladas, por isso o subtítulo *romance popular en tres estampas*. Assim, F. G. Lorca descreveu nessa rubrica:

Telón representando el desaparecido arco árabe de las Cucharras y perspectiva de la plaza Bibarrambla, en Granada, encuadrado en un margen amarillento, como una vieja estampa iluminada en azul, verde, amarillo, rosa y celeste, sobre un fondo de paredes negras. Una de las casas que se vean estará pintada con escenas marinas y guirnaldas de frutas. Luz de luna. (...) (LORCA, 1965, p. 781).

Na adaptação do texto dramático original para esse espetáculo de dança flamenca, as configurações geográficas (a respeito das cores propostas no texto) parecem ter sido conservadas. Isso conferiu à essa montagem cênica uma coerência intrínseca com o texto

⁹⁶ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Pi-_NKpQI9M. Acesso em: 02 out. 2014.

original. Além disso, o diretor Lluís Pasqual manteve a primeira paisagem dramatúrgica⁹⁷, na forma do romance popular, do *Prólogo* e da *Escena Última (Estampa Tercera)*, e trouxe as personagens Mariana, as Noviças e as Freiras à cena no início do espetáculo dramatúrgico. Na abertura dessa montagem cênica prevalece a luz da lua e as nuances do azul (fig. 34, 35, 36, 37 e 38).



Figura 34 – Mariana e as Freiras, símbolo do romance popular ⁹⁸



Figura 35 – Mariana, ao fundo a passagem ⁹⁹

⁹⁷ “¡Oh, qué día tan triste en Granada, / que a las piedras hacía llorar (...)” (LORCA, 1965, p. 781, 891).

“Como lírio cortaron el lírio, / como rosa cortaron la flor, / como lírio cortaron el lírio, / más hermosa su alma quedó. / ¡Oh, qué día tan triste en Granada, / que a las piedras hacía llorar!” (LORCA, 1965, p. 782).

⁹⁸ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

⁹⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.



Figura 36 – Mariana, a passagem e o romance popular ¹⁰⁰



Figura 37 – Mariana, Freiras e Noviças (‘presas’ na simetria do cenário) ¹⁰¹



Figura 38 – Noviças juntam-se à Mariana e às Freiras ¹⁰²

¹⁰⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹⁰² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

A forma simétrica configurada no cenário do espetáculo de dança flamenca em questão, em determinados momentos, insinua a travessia por túnel (corredor), como se fosse um transitar por um arco árabe, que nesse caso prevaleceram as linhas retas. A mobilidade do cenário faz o jogo constante de abrir e de fechar portas, como celas de presídio (fig. 34, 35, 36, 37 e 38), no decorrer do espetáculo. Essa simetria das formas e suas proporções transformam todos os ambientes da peça em uma prisão em potencial.

Na sequência a seguir, as cores do outono que F. G. Lorca descreveu na rubrica do *Prólogo* e na primeira rubrica da *Escena Primera (Estampa Primera)*: “Casa de Mariana. Paredes blancas. Al fondo, balconillos pintados de oscuro. (...) ..., grandes ramos de rosas de seda. Tarde de otoño. (...)” (LORCA, 1965, p. 783). Nessa cena, as cores estão simbolizadas no figurino e na iluminação (fig. 39, 40, 41, 42, 43, 44 e 45).



Figura 39 – Mariana e as amigas Amparo e Lucía ¹⁰³

Avalio que a *geopoética do espaço* é constituída, paulatinamente, conforme a peça se desenvolve e, assim, configura as referências geográficas dispostas no texto teatral.

¹⁰³ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Pi-_NKpQI9M. Acesso em: 02 out. 2014.



Figura 40 – Amparo e Lucía ¹⁰⁴



Figura 41 – Mariana e D. Angústias ¹⁰⁵



Figura 42 – Mariana entre as amigas, D. Angústias e Isabela La Clavela ¹⁰⁶

¹⁰⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹⁰⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹⁰⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.



Figura 43 – D. Angústias, Isabel, Amparo e Lucía ¹⁰⁷



Figura 44 – Imagem de Mariana ‘presa’ entre a simetria do cenário ¹⁰⁸



Figura 45 – Mariana, as amigas, a mãe e a criada ¹⁰⁹

¹⁰⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹⁰⁸ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹⁰⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

Em um raro momento de alegria de Mariana, a paisagem dramaturgica:

¡ Qué alegría me causáis
 Con vuestra alegría de niñas pequeñas!
 La misma alegría que debe sentir
 El gran girasol, al amanecer,
 Cuando sobre el tallo de la noche vea
 Abrirse el dorado girasol del cielo (LORCA, 1965, p. 790).

A confluência das cores do sol e de suas nuances de outono, inspiradas nas indicações de F. G. Lorca, em seu texto dramaturgico, preenchem a cena. As cores dos dias de outono ficam bastante marcadas, assim como as cores da noite proporcionando uma dinâmica de contrastes sem implicar em oposições, obrigatoriamente. No início da *Estampa Primera*, ficou estabelecida a imagem poética da fotografia de aspecto envelhecido e amarelado que suscita lembranças de um passado que ainda não existe, como se a existência de Mariana fosse uma lembrança distante desde a declamação do romance popular, do Prólogo.

Desde o início da peça, as cores indicadas pelo poeta-dramaturgo à luminosidade do dia ou da noite estão diretamente vinculadas às emoções dos personagens, assim como as referências de espaço e de paisagem dramaturgicos corroboram essas emoções. Deste modo, a *geopoética do espaço* pode ser observada em nuances que acompanham a trajetória dos personagens.

Não há uma transposição restrita da encenação descrita pelo poeta-dramaturgo para a encenação do espetáculo de dança, objeto desse olhar subjetivo, todavia a *geopoética do espaço* está também representada pela imagem poética do espetáculo em sua totalidade. Em se tratando de um espetáculo de dança flamenca, depreendo que a ausência da palavra falada foi justificada pela leitura do encenador e diretor, Lluís Pasqual. A materialização visual proposta para a cena conferiu fluidez às referências objetivas para o espectador, *a priori*, sobre a herança cultural da cidade de Granada (Espanha), segundo a configuração geográfica indicada no texto dramaturgico.

Há, no espetáculo, uma busca das emoções humanas performadas pelos bailarinos e há, na iluminação sobre as paredes desenhadas do cenário, a frieza e a tensão descritas por F. G. Lorca em seu texto dramaturgico *Mariana Pineda*. Ao mesmo tempo, a geometria das formas agrega a poesia da referência cultural à cena por meio de uma beleza estética, que pode denotar tanto liberdade quanto aprisionamento, consoante a trajetória do espetáculo.

Na década de 1920, a Espanha enfrentava mais um momento histórico de instabilidade política e militar. Momento este, que repercutiu na produção literária de F. G. Lorca. Em *Mariana Pineda*, há o contraste entre poesia e iminência de golpe (fig. 46, 47, 48, 49 e 50). Entendo que esse contraste pode firmar um alcance da *geopoética do espaço*, que nesse caso foi concretizada por meio da encenação que acentua toda tensão da história nas formas geométricas do cenário, e da imagem poética no espetáculo. Neste, as emoções estão presentes e também contam a história e os conflitos que se desenvolvem.



Figura 46 – Cenário aberto ¹¹⁰

¹¹⁰ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Pi-_NKpQI9M. Acesso em: 02 out. 2014.



Figura 47 – Perspectiva aparente de um corredor de celas de prisão ¹¹¹



Figura 48 – Mariana e os Conspiradores ¹¹²



Figura 49 – Mariana
– fechando as ‘portas de sua casa’¹¹³

¹¹¹ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Pi-_NKpQI9M. Acesso em: 02 out. 2014.

¹¹² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹¹³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014



Figura 50 – Noviças e Freiras (do centro à esquerda), Soldado (de centro à direita), Músicos (acima) ¹¹⁴

As imagens denotam parecer impossível sentir-se livre, qualquer que seja o ambiente – a casa de Mariana, as ruas, a praça, etc. –, dado o intenso clima de conspiração, de perseguição e de opressão política/militar. Esta permeia tudo o que cerca Mariana e os demais personagens ligados ela. No jogo das cores não é a luz azul, somente, que anuncia a opressão. As nuances do amarelo e do dourado também denotam essa opressão em determinados momentos, com o que entendo como uma licença poética que insere o personagem Federico (Garcia Lorca) no espetáculo flamenco (fig. 51). Acredito que o amarelo dourado da cena além de configurar a *geopoética do espaço* também delinea o prenúncio da morte de F. G. Lorca em 1936, pela ditadura de F. Franco.

Em *Impresiones y Paisajes*, “Las transparencias infinitamente cristalinas lo muestran todo en su mate esplendor” (LORCA, 1997b, p. 121) – (fig. 51, 52 e 53). As vivências de F. G. Lorca com o espaço e com o lugar parecem conferir ares de sonho ao que nomeio *geopoética de espaço*. Pelas descrições geográficas poetizadas da referida coletânea é possível reconhecer os traços geopoéticos na escrita dramatúrgica do poeta-dramaturgo.

¹¹⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014



Figura 51 – Mariana e Federico García Lorca,
– uma licença poética e uma homenagem¹¹⁵

F. G. Lorca integrou as cores das luminosidades às da terra para construir as emoções dos personagens. Neste sentido, as cores também são capitais para conferir significado à imagem poética da cena e à *geopoética do espaço* do texto dramatúrgico. A emoção é uma das bases do canto flamenco (fig. 52 e 53). Este compõe o espetáculo ao passo que as performances dos *cantaores* interligam as cenas e as emoções dos personagens. “El sol de Andalucía comienza a cantar su canción de fuego que todas las cosas oyen con temor” (LORCA, 1997b, p. 122).



Figura 52 – Conspiradores, Cena de Canto Flamenco ¹¹⁶

¹¹⁵ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Pi-_NKpQI9M. Acesso em: 02 out. 2014.

¹¹⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.



Figura 53 – Mariana e D. Pedro, líder do movimento liberal espanhol ¹¹⁷

Na *Escena V*, da *Estampa Primera*, Mariana declama:

Si toda la tarde fuera
 como un pájaro, ¡ cuántas
 duras flechas lanzaría
 para cerrarle las alas!
 (...)
 Ya debieran las estrellas
 asomarse a mi ventana
 y abrirse lentos los pasos
 por la calle solitaria.
 ¡Con qué trabajo tan grande
 deja la luz a Granada!
 Se enreda entre los ciprestes
 o se esconde bajo el agua.
 ¡ Y esta noche que no llega! (LORCA, pp. 795-796).

A declamação de Mariana revela sua angústia e suas expectativas. A rubrica da *Estampa Segunda* assinala as seguintes cores: “Entonación grises, blancos y marfiles, como una antigua litografía. (...). ... una cortina gris (...)” (LORCA, 1965, p. 819). Tais cores são exploradas nas cenas em maior ou menor intensidade e o cinza é a cor das capas dos conspiradores, de acordo com a rubrica da *Escena VII*, da *Estampa Segunda* (LORCA, 1965, p. 835), e conforme o cinza escuro do figurino (fig. 54).

¹¹⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=a0-mVDsvXJ4>. Acesso em: 02 out. 2014.

Das cores quentes, dos tons pastéis e dourados, aos tons frios dos azuis intensos que marcam a noite e as tramas ocultas, que transformam a figura da delicada Mariana em inimiga do Estado e, por este, condenada. “Y todas las suavidades y palideces de azules indecisos se cambian en luminosidades espléndidas (...)” (LORCA, 1997b, p. 121) – (fig. 54 e 55).

Figura 54 – Mariana entre os Conspiradores ¹¹⁸



Figura 55 – Noviças e Freiras
– detalhe da simetria do cenário projetada sobre o figurino das Noviças ¹¹⁹

Na rubrica da *Estampa Tercera*, a referência cultural foi, novamente, mencionada por F. G. Lorca, nos “Rasgos árabes. Arcos (...)” (LORCA, 1965, p. 860). Isso pareceu intensificar a condição do convento como um cárcere político (fig. 55).

A acusação que recaiu sobre a protagonista foi simbolizada pelo xale (fig. 563). “(...) y las torres antiguas de la Alhambra son luceros de luz roja (LORCA, 1997b, p. 121). “Cuando el sol se oculta tras las sierras de bruma y rosa, (...), Granada se baña de oro y de tules rosas y morados (...)” (LORCA, 1997b, p. 131).

¹¹⁸ Disponível em: https://www.flamenco-world.com/magazine/about/mariana_pineda/emarian.htm. Acesso em: 02 out. 2014.

¹¹⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.



Figura 56 – Mariana e a bandeira do movimento liberal espanhol ¹²⁰

O personagem Pedro, na *Escena V*, da *Estampa Segunda*, declama sobre a bandeira que Mariana foi induzida a bordar (fig. 56):

La bandera que bordas temblará por las calles
entre el calor entero del pueblo de Granada.
Por ti la Libertad suspirada por todos
pisará tierra dura con anchos pies de plata. (LORCA, 1965, p. 829).

“Después hay un gran acorde azul... y empieza la sinfonía nocturna de las campanas (LORCA, 1997b, p. 131) – (fig. 57). Na sequência a seguir, a intensidade azul da condenação, do abandono e da execução sumária de Mariana (fig. 57, 58, 59, 60, 61, 62 e 63). Esse acorde azul intensifica o sofrimento de Mariana, como a calada da noite ampliou as distâncias entre ela, os conspiradores, o líder do movimento liberal, sua família e seus amigos. A presença das freiras e das noviças no convento, e o contato de Mariana com o mundo por meio delas não diminuiu o isolamento nem a solidão da heroína espanhola.

¹²⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014



Figura 57 – Mariana e as Freiras ¹²¹



Figura 58 – O encarceramento irrevogável no convento ¹²²



Figura 59 – A morte incontestável ¹²³

¹²¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹²² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹²³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.



Figura 60 – Monólogo da dignidade ¹²⁴



Figura 61 – A liberdade encarcerada ¹²⁵



Figura 62 – Os últimos passos ¹²⁶

¹²⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹²⁵ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

¹²⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.



Figura 63 – A execução ¹²⁷

Nas palavras de Mariana na *Escena II*, da *Estampa Tercera*, “Pero el mundo se me acerca, las piedras, el agua, el aire (...)” (LORCA, 1965, p. 865), a *geopoética do espaço* ‘situa’ Mariana em meio a amplitude da configuração territorial para criar a imagem de uma extrema opressão.

Entrevejo, por meio desse olhar subjetivo, que existe uma concretização do que possa ser a *geopoética do espaço* nesse espetáculo, baseado em uma obra tão complexa como *Mariana Pineda*, de F. G. Lorca, e aqui transposta para uma encenação sem que os objetos de cena e o cenário indicados no texto dramático tivessem sido confeccionados, literalmente, para compor as ambientações do espetáculo. Como o texto dramático, o cenário e a iluminação sustentam o prenúncio da privação e da morte desde início até o fim desse espetáculo de dança flamenca. Dois fatores me inclinaram à essa interpretação, a conexão do repertório gestual da dança flamenca com a natureza e a fundamentação das emoções na música flamenca instrumental ou cantada.

¹²⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

IV.2 – Bodas de Sangue

En los pueblos se respira el ambiente de quietud honda; las eras de seda se llenan de rubio incienso y cascabeleos pausados como oficios a la resignación del trabajo

(LORCA, 1997b, p. 75).

*Bodas de Sangre*¹²⁸, com direção do espanhol José Carlos Plaza, foi realizada nas temporadas de 2009 e de 2010, no Teatro María Guerrero (Madrid, España). Nesta ocasião, o referido diretor assinou a cenografia junto com Paco Leal, que assinou a iluminação. A personagem La madre (mãe do Noivo) foi interpretada pela atriz espanhola Consuelo Trujillo (fig. 64). Percebo que o figurino, assinado por Pedro Moreno, apresenta harmonia com as propostas de cenografia e de iluminação.



Figura 64 – El novio y La madre ¹²⁹

¹²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HBxADuCCWww>. Acesso em: 01 out. 2014. A realização dessa montagem cênica foi uma coprodução do Centro Dramático Nacional e do Centro Andaluz de Teatro.

Ficha Artística:

Dirección: José Carlos Plaza. **Escenografía:** José Carlos Plaza y Paco Leal. **Iluminación:** Paco Leal. **Vestuario:** Pedro Moreno. **Música y espacio sonoro:** Mariano Díaz. **Reperto** (por orden alfabético): Carlos Álvarez Novoa, Omar Azmi, Juan Cabrera, Pepa Delgado, Israel Frías, Fael García, Pilar Gil, Sonia Gómez, Marina Hernández, Ramos López, Ana Malaver, Toni Márquez, Noemí Martínez, Paca Ojea, F.M. Poika, Luis Rallo, Olga Rodríguez, Rafa Téllez, Consuelo Trujillo y Diana Wrana. Con la colaboración de Ana Belén en la voz y canción de La luna. Disponível em: <http://noticias.11500elpuerto.es/2010/03/19/teatro-bodas-de-sangre-ficha-de-la-representacion/>. Disponível em: 01 out. 2014.

¹²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

A montagem cênica de *Bodas de Sangre*, assinada por José Carlos Plaza, não leva à cena uma reprodução das mobílias ou dos cômodos das casas descritas conforme o texto dramaturgico original, contudo as cores indicadas por F. G. Lorca nas rubricas são trabalhadas na cenografia, no figurino e na iluminação dessa montagem. A indicação na rubrica do *Cuadro Primero*, do *Acto Primero*, “Habitación pintada de amarillo” (LORCA, 1965, p. 1172), está somada à cor da terra, de sua textura na ambientação rural (fig. 65 e 66). Nas cores e no desenho da encenação, avalio que a *geopoética do espaço* intensifica a distância entre o noivo e a noiva pelas cores e pelo amplo horizonte presente em todo do espetáculo, apesar da realização da boda. “Pero quien la conozca a fondo no hay. Vive sola con su padre allí, tan lejos, a diez leguas de la casa más cerca. Pero es buena. Acostumbrada con la soledad.” (LORCA, 1965, p. 1180).



Figura 65 – La vecina y La madre ¹³⁰

Há um aspecto que marca o figurino dos personagens, quase a totalidade desses figurinos, que é o aspecto manchado, como a cor da casca das uvas que têm tons tintos quase negros, tons esbranquiçados, tons esverdeados ou amarelados (fig. 65 e 66). Nesse caso, também entrevejo uma concretização de uma *geopoética do espaço no teatro*, os indícios na encenação dessa montagem trazem para dentro da casa da viúva a amplitude da configuração

¹³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HBxADuCCWww>. Acesso em: 01 out. 2014.

territorial externa, com suas nuances e cores de acordo com a angústia, com a tristeza e com a melancolia expressas pelas emoções dos personagens. O casamento do filho não significa felicidade, para a viúva, mas aceitação da realidade diante da necessidade de perpetuação do nome da família pela questão da hereditariedade. Por meio do figurino da viúva, há a expressão do luto e da tristeza profunda, e como as manchas o aspecto das lembranças.



Figura 66 – Textura das uvas no figurino ¹³¹

Acredito que a *geopoética do espaço* surge pela confluência das cores em relação às emoções dos personagens, e é justificada pela conexão dessas emoções com a configuração geográfica por onde os personagens transitam ou vivem.

No *Cuadro Segundo*, do *Acto Primero*, as cores indicadas por F. G. Lorca para a casa da sogra de Leonardo, razão da ruína do casamento dos noivos, foram estampadas no cenário pela iluminação (fig. 67). “Habitación pintada de rosa con cobres... (...) Es la mañana. (...)” (LORCA, 1965, p. 1184). Como nessa montagem cênica também não há uma reprodução literal dos objetos de cena de modo restrito, segundo as rubricas do poeta-dramaturgo, o diretor mostrou ter usado a indicação para a ambientação na caracterização imagética da cena, na qual

¹³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

identifico uma transposição de referências territoriais do texto dramaturgico original. O horizonte tenebroso com tons amarelados, cobreados e dourados pairam como um clima de desolação sobre as relações dos personagens dessa peça.



Figura 67 – Muchacha y Suegra (de Leonardo) ¹³²

As impressões da *geopoética do espaço* estampam no chão uma terra ora amarela, ora enegrecida, em ambos os casos seca e de aparência infértil durante todo esse espetáculo, como se pode perceber nos figurinos, inclusive. No encontro na casa do Pai da Noiva, um clima sombrio toma conta da cena (fig. 68). “Cuando ya casi no hay luz, adquiere la ciudad un matiz negro y parece dibujada sobre un mismo plano...” (LORCA, 1997b, p. 132). Essa paisagem, descrita pelo poeta-dramaturgo em *Impresiones y Paisajes*, completa a imagem poética do espetáculo e amplia o que considero a *geopoética do espaço* na cena.

A aparência manchada dos figurinos (fig. 68) remete também às texturas da terra e, no caso dessa montagem cênica e do texto dramaturgico original, revelam a profunda ligação dos personagens com o território ao qual pertencem. Nas palavras da sogra: “El agua era negra dentro de las ramas. Cuando llega al puente se detiene y canta” (LORCA, 1965, p. 1184). Os

¹³² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fu9f-xQBADo>, http://www.marinahernandez.es/v_bodassangre2.html. Acesso em: 01 out. 2014.

tons cinzas marcam o horizonte em todo o espetáculo, tanto pela *geopoética do espaço* quanto pela imagem poética, na fala da sogra que foi transposta para a encenação: “Vete a la montaña. Por los vales grises donde está la jaca” (LORCA, 1965, p. 1186).

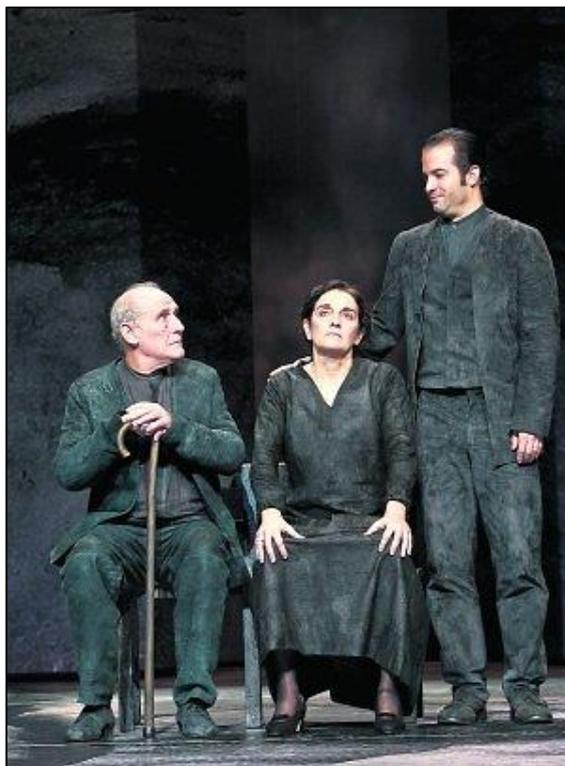


Figura 68 – EL padre de la novia, La madre del novio y El Novio ¹³³

No texto dramaturgico *Bodas de Sangue*, o ambiente de opressão política da Espanha, da década de 1930, não foi evidenciado, entretanto não deixa de ser uma obra que abarca a questão da opressão, mesmo que em um segundo plano e pela questão do domínio / da posse da terra, bem como os conflitos que geram. As marcas de rachaduras do solo seco e quebrado, presentes em todas as cenas, anunciam esses conflitos e os hiatos¹³⁴ nas relações entre os personagens, mas defendendo que completam as emoções e geram a *geopoética do espaço*

¹³³ Disponível em: <http://www.diariosur.es/v/20100129/cultura/jose-carlos-plaza-desnuda-20100129.html>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹³⁴ Esses hiatos são as relações que não se completam, ou que são interrompidas pela morte, pelo desencontro, pela falta de diálogo, pela diferença das classes, etc..

(fig. 68 e 69). “El paisaje muestra toda su intensidad de sufrimiento, de ausencia del sol (...)”
(LORCA, 1997b, p. 65).



Figura 69 – La novia, El padre de la novia, La madre del novio y El novio ¹³⁵

A ausência do sol impera na casa da mãe do noivo, bem como na casa do pai da noiva. Este expõe suas lamentações, por meio de sua relação com a terra:

Tú eres más rica que yo. Las viñas valen un capital. Cada pámpano una moneda de plata. Lo que siento es que las tierras..., ¿entiendes?... estén separadas. A mí me gusta todo junto. Una espina tengo en el corazón, y es la huertecilla esa metida entre mis tierras, que no me quieren vender por todo el oro del mundo (LORCA, 1965, p. 1196).

No diálogo entre noivo e mãe, no início do *Cuadro Tercero*, do *Acto Primero*, a *geopoética do espaço* toma forma de uma terra ‘abandonada’ conectada às emoções dos personagens, e revela uma condição que propicia o isolamento.

MADRE

Tenemos que volver a tiempo. ¡Qué lejos vive esta gente!

NOVIO

Pero estas tierras son buenas.

MADRE

Buenas, pero demasiado solas. Cuatro horas de camino y ni una casa ni un árbol.

NOVIO

Estos son los secanos.

¹³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HBxADuCCWww>. Acesso em: 01 out. 2014.

MADRE

Tu padre los hubiera cubierto de árboles.

NOVIO

¿Sin agua?

MADRE

Ya la hubiera buscado. Los tres años que estuvo casado conmigo plantó diez cerezos. (...) Los tres nogales del molino, toda una viña y una planta que se llama Júpiter, que da flores encarnadas, y se secó (LORCA, 1965, p. 1195).

Nas poucas mobílias utilizadas em cena, as cores cinzas figuram como extensão de uma terra queimada e castigada pelo fogo (fig. 70, 71 e 72).



Figura 70 – La madre (del novio) y El padre (de la novia) ¹³⁶



Figura 71 – Comunidade dança na celebração da boda dos noivos ¹³⁷

¹³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹³⁷ Disponível em: <http://www.efetur.com/especiales/teatro-otono-madrid-estrenos/>. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 72 – El padre de la novia, La madre del novio, La novia y El novio ¹³⁸

Entendo que, como o poeta-dramaturgo explorou as emoções originadas pela configuração territorial espanhola no texto dramaturgic *Bodas de Sangue*, o diretor José Carlos Plaza justificou as cores e as nuances da luz do dia e da noite na conexão com a localidade e com a posse da terra, comuns ao território rural, e com a personalidade de cada personagem criando uma unidade para a *geopoética do espaço* nessa montagem cênica (fig. 73, 74, 75 e 76).

Na rubrica do *Cuadro Segundo*, do *Acto Segundo*, que é o ato das bodas, F. G. Lorca descreveu: “Entonación en blancos grises y azules fríos (...). (..). Tonos sombríos y plateados. Panorama de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular” (LORCA, 1965, p. 1225).



Figura 73 – Criada ajeita a coroa da Novia ¹³⁹

¹³⁸ Disponível em: <http://doctorbrigato.blogspot.com.br/2009/11/teatro-bodas-de-sangre-donde-tiembla.html>. Acesso em: 01 out 2014.

¹³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 74 – Noiva e criada conversam ¹⁴⁰

As cores, ao fundo e no chão, pesam sobre os diferentes ambientes e sobre os personagens. “Las sierras lejanas se ven como indecisas escorias violeta, (...), y oscuros colores abren sus enormes abanicos cubriendo de terciopelo tornasol las dulces y melancólicas colinas (...)” (LORCA, 1997b, p. 75). As cores ao fundo predizem os momentos sombrios que decorrerão até o desfecho do espetáculo em contraste com o detalhe vermelho no figurino da noiva (fig. 72) e do noivo (fig. 75).



Figura 75 – Casados ¹⁴¹

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁴¹ Disponível em: <http://www.ideal.es/almeria/v/20100310/cultura/bodas-sangre-llega-auditorio-20100310.html>, http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/teatro/las-bodas-de-sangre-de-lorca-llegan-al-centro-dramatico-nacional_bh3rmaDxfHOTiBgWKYH2y5/. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 76 – Momento de dança da boda ¹⁴²

A intensidade das cores da iluminação, do figurino e do cenário corroboram a intensidade das emoções dos personagens nessa montagem cênica, inclusive nos raros momentos de alegria, como no dia de celebração da boda dos noivos (fig. 77, 78 e 79). “El cielo comenzó a componer su sinfonía en tono menor del crepúsculo. El color naranjado fue abriendo sus regios mantos. La melancolía brotó de los pinares lejanos abriendo los corazones...” (LORCA, 1997b, p. 64).



Figura 77 – La madre y El novio, comemorações ¹⁴³

¹⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁴³ Disponível em: http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/02/andalucia_malaga/1265115258.html. Acesso em: 01 out. 2014.

Nessa montagem cênica, a dança flamenca também teve seu lugar de destaque compondo a interação entre os personagens, o que acentuou ainda mais a conexão destes com a terra e intensificou as emoções de forma expressiva dentro de um espetáculo de teatro que agregou a dinâmica da dança. Neste caso, a dança trouxe um momento de leveza à montagem.



Figura 78 – Descontração ¹⁴⁴



Figura 79 – As cores e as emoções ¹⁴⁵

¹⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁴⁵ Disponível em: <http://notasdesdelafilasiete.blogspot.com.br/2009/11/bodas-de-sangre.html>, <http://consuelotrujillo.blogspot.com.br/search?updated-min=2009-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2010-01-01T00:00:00-08:00&max-results=9>. Acesso em: 01 out. 2014.

As mesmas cores (dourada, amarela, cinza, ocre, marrom, etc.), também sobressaem nos momentos de angústia ou de desespero, como no sumiço de Leonardo e da Noiva (fig. 80 e 81).



Figura 80 – Mujer (de Leonardo) procura por seu marido ¹⁴⁶



Figura 81 – Desespero do noivo e de sua mãe ¹⁴⁷

Na rubrica do *Cuadro Primero*, do *Acto Tercero*, F. G. Lorca descreveu: “Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro. (...)” (LORCA, 1965, p. 1245). Nas imagens do cenário (fig. 82, 83 e 84), há impressão de um lugar desolado onde a cor azul da noite contrasta com as cores da terra. Não há presença de objetos de cena que possam simbolizar

¹⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁴⁷ Disponível em: <http://noticias.11500elpuerto.es/2010/03/19/teatro-bodas-de-sangre-ficha-de-la-representacion/>. Acesso em: 01 out. 2014.

esse bosque, mas o intenso azul da noite foi bastante marcado como modo de criar a ambientação da noite que oculta as presenças e necessita da luz da lua para revelá-las.



Figura 82 – Plano geral da cenografia¹⁴⁸



Figura 83 e Figura 84 – O cenário por diferentes ângulos iluminados¹⁴⁹

A unidade da *geopoética do espaço*, acentua as cores da natureza, seja pelas estações, seja pelos fenômenos, seja pelas formas geográficas, etc., e continua fornecendo o suporte necessário às emoções. “La sierra es color violeta y azul fuerte (...), y rosadamente blanca por los picachos. Aún quedan manchas de nieve que resisten briosas al fuego del sol”

¹⁴⁸ “Cuaderno 46 – *Bodas de Sangre*” (2009-2010, p.36). Disponível em: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/46-BODAS-DE-SANGRE-09-10.pdf>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://espiralcromatica.wordpress.com/2009/11/14/escenografia-de-bodas-de-sangre-en-el-maria-guerrero/>. Acesso em: 01 out. 2014.

(LORCA, 1997b, p. 131). No desfecho do espetáculo, as vestes de tons claros suscitam desconstruir as emoções sombrias, na intensidade das cenas anteriores, e conformam a ausência irrevogável (fig. 85 e 86).



Figura 85 – Laços desfeitos ¹⁵⁰



Figura 86 – Noiva após a morte de seu marido ¹⁵¹

Nas cenas finais, as cores da noite, o azul e a luz da lua prevalecem no ambiente. As cores claras anunciam outras emoções sobre a ausência do noivo, e outra perspectiva para

¹⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁵¹ Disponível em: <http://www.nci.tv/index.php/menuncinoticias/submenu-nci-actualidad/75-teatro?start=165>. Acesso em: 01 out. 2014.

as mulheres que ficaram (fig. 87, 88 e 89), enquanto as nuances escuras e prateadas das paredes ao redor podem refletir as cicatrizes da alma.



Figura 87 – A mãe do noivo entre as mulheres do vilarejo ¹⁵²



Figura 88 – La madre y La novia ¹⁵³



Figura 89 – Busca por acolhimento ¹⁵⁴

¹⁵² Disponível em: <http://www.notodo.com/v4/php/agenda.php?iagenda=1879>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁵³ Disponível em: http://www.notodo.com/escena/1111_bodas_de_sangre_teatro_maria_guerrero_madrid.html. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

No detalhe do fio vermelho (fig. 90), a referência ao figurino da noiva e do noivo nas cenas decisivas do texto dramático, o momento em que mãe e noivo formalizam o pedido de casamento na casa da noiva (fig. 72) e na boda (fig. 75).



Figura 90 – Sangue derramado ¹⁵⁵

Considero que o diretor-cenógrafo, José Carlos Plaza, e o iluminador, Paco Leal, se mantiveram coerentes com o que o poeta-dramaturgo propôs em seu texto *Bodas de Sangue*. Na busca por montagens cênicas sobre esse texto de F. G. Lorca, pesquisadas em várias nacionalidades, verifiquei que raríssimos foram os registros em vídeo ou em fotografia que revelaram uma preocupação (dos respectivos realizadores) em criar imagens poéticas em conformidade com a proposta do poeta-dramaturgo.

¹⁵⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

IV.3 – *Yerma*

En los parajes de intenso sonido como son las sierras, los bosques, las llanuras, la gama musical del paisaje tiene casi siempre el mismo acorde que domina a las demás modulaciones

(LORCA, 1997b, p. 129).

*Yerma*¹⁵⁶, montagem cênica espanhola que conta com a atriz Silvia Marsó no papel título e com a direção espanhol Miguel Narros (1928-2013), é uma montagem plena de *geopoética do espaço*. Essa montagem foi realizada no ano de 2012, no Teatro Victoria Eugenia (San Sebastián, España) e no Teatro Villamarta (Jerez, España), no ano de 2013, no Teatro Arriaga (Bilbao, España) e no Teatro María Guerrero (Madrid, España), e no ano de 2014, no Teatro Tívoli (Barcelona, España), entre outras temporadas.



Figura 91 – Elenco de *Yerma*, direção de Miguel Narros ¹⁵⁷

¹⁵⁶ Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>, <http://www.youtube.com/watch?v=Bg8Y1ro3T34>, <http://www.youtube.com/watch?v=rmOl45S-GV4>, https://www.youtube.com/watch?v=-_AIXk8Hve8. Acesso em: 01 out. 2014.

Ficha Artística:

Dirección: Miguel Narros. **Intérpretes:** Silvia Marsó, Marcial Álvarez, Chema León, María Álvarez, Eva Marciel, Roser Pujol, Carmen Navarro, Asunción Díaz Alcuaz, Alba Alonso, Nona Martínez, Soleá Morente, Paloma Montero, Emilio Gómez, Antonio Escribano. **Escenografía:** Mónica Boromello. **Iluminación:** Juan Gómez Cornejo. **Música:** Enrique Morent. **Vestuario:** Almudena Rodríguez Huertas. **Coreografía:** Marta Gómez. Disponível em: <http://www.artezblai.com/artezblai/silvia-marso-protagoniza-yerma-dirigida-por-miguel-narros-en-el-teatro-arriaga.html>. Acesso em 01 out. 2014.

¹⁵⁷ Disponível em: <http://revistatarantula.com/yerma-de-federico-garcia-lorca-en-montaje-de-miguel-narros/>. Acesso em: 01 out. 2014.

A montagem cênica em questão tem a cenografia assinada por Mónica Boromello, a iluminação assinada por Juan Gómez Cornejo, e figurino assinado por Almudena Rodríguez Huertas. Nessa montagem cênica, entrevejo que prevalecem as cores da terra e da configuração rural, descritas no texto dramático de F. G. Lorca, em concordância com a imagem poética de um ambiente rural primaveril em meio a um inverno de emoções dos personagens.

O chão retratando a terra seca e rachada reflete a escassez das relações legitimadas e mantidas pelas convenções sociais na tentativa de fazer o casamento dar seus frutos e seus descendentes (fig. 92 e 93). Refletida na cena, a luz azul da manhã de primavera. “El sol aparece casi sin brillo... y en ese momento las sombras se levantan y se van... la ciudad se tiñe de púrpura pálida” (LORCA, 1997b, p. 121). A encenação particulariza uma *geopoética do espaço* com uma imagem de escassez.



Figura 92 – Yerma e João, no quarto do casal ¹⁵⁸

Há um detalhe que não pode passar despercebido, do que considero a *geopoética do espaço* dessa montagem cênica, que sugere a expansão da secura do solo para os objetos de cena. As bases da cama de Mariana são troncos cortados de árvores secas (fig. 93). Estes objetos estarão presentes em outras cenas em que a protagonista se relaciona com outros personagens

¹⁵⁸ Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.

da peça. Ao contrário de outros objetos que se misturam à cor púrpura ao fundo, quase diluídos nos contornos do horizonte em alguns momentos – como ocorre com o guarda-roupa (fig. 92, 93 e 94). Na rubrica do *Cuadro Primero*, do *Acto Primero*, F. G. Lorca indicou “(...) La escena tiene una extraña luz de sueño. (...) ... la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. (...)” (LORCA, 1965, p. 1273).



Figura 93 – Yerma e João, as expectativas iniciais ¹⁵⁹

Identifico que a *geopoética do espaço*, que pode ser transposta e concretizada em cena, pode ser expressada também na fragilidade das relações. A terra seca e quebrada domina todos os ambientes do espetáculo. O maior contraste do texto dramático, a suposta esterilidade de Yerma e os frutos da primavera, são ressaltados pelos aspectos sombrios da iluminação nos tons de azul e de púrpura. “La vega, (...), se duerme en un sopor amarillento y plateado, mientras los cielos de las lejanías tienen hogueras de púrpura apasionada y ocre dulzón” (LORCA, 1997b, p. 131). A púrpura pálida do horizonte amplo nas paredes da casa de Yerma revelam a distância entre a protagonista e seu marido.

O figurino de *Yerma* traz os estados de espírito dos personagens dessa montagem cênica. No caso de Yerma, as roupas claras extravasam uma esperança da terra infértil, uma

¹⁵⁹ Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.

alegria sufocada (fig. 93, 96), ao mesmo tempo em que suas roupas escuras conformam a opressão que a personagem vivencia dia após dia (fig. 94, 95 e 97). As roupas da protagonista contam sua trajetória de expectativas frustradas.



Figura 94 – Yerma e João, discussões ¹⁶⁰



Figura 95 – Yerma e João, inconformados ¹⁶¹



Figura 96 – Silvia Marsó protagoniza Yerma ¹⁶²

¹⁶⁰ Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁶¹ Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁶² Disponível em: <http://revistatarantula.com/yerma-de-federico-garcia-lorca-en-montaje-de-miguel-narros/>. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 97 – Yerma e João, a escassez do diálogo ¹⁶³

Na rubrica do *Cuadro Segundo*, do *Acto Primero*, uma única palavra define a configuração territorial dessa cena: “Campo. (...)” (LORCA, 1965, p. 1286). Alguns aspectos geográficos que compõem o interior da casa de Yerma são os mesmos que compõem a amplitude do campo externo à sua casa, como o rio, os troncos secos cortados, o chão castigado pela seca.

Considero que a luz dourada tem uma presença dramática e um efeito de *geopoético do espaço* especiais nas relações entre Yerma e as personagens que lhe ajudam, direta ou indiretamente, a ter esperança (fig. 98, 99, 100 e 101). “Las umbrías tienen noche en sus marañas y la ciudad va despojándose de sus velos perezosamente, dejando ver sus cúpulas y sus torres antiguas iluminadas por la luz suavemente dorada” (LORCA, 1997b, p. 121).

¹⁶³ Disponível em: http://fansmarso.blogspot.com.br/2013/02/yerma_23.html. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 98 – María anuncia sua primeira gravidez ¹⁶⁴



Figura 99 – Yerma e María, rara descontração ¹⁶⁵



Figura 100 – Yerma e a Velha, o primeiro desabafo ¹⁶⁶

¹⁶⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rmOI45S-GV4>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁶⁵ Disponível em: <http://jonsarasti.wordpress.com/2013/01/18/yerma/>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁶⁶ Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 101 – Yerma e Victor, o homem que desperta vida em Yerma ¹⁶⁷

As cores quentes alaranjadas e avermelhas (fig. 100 e 101) combinadas aos tons pastéis dos figurinos, da iluminação e do cenário contrastam com as demais cenas em que o horizonte às vezes púrpuro, às vezes prateado, acentua a escassez na trajetória da protagonista (fig. 102, 103 e 104). As paredes púrpuras da casa de Yerma se perdem no horizonte, ao passo que demonstram o quanto a vida da protagonista, aos poucos, é invadida pelo interesse alheio.



Figura 102 – Yerma, o desespero ¹⁶⁸

¹⁶⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Bg8Y1ro3T34>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁶⁸ Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/14/actualidad/1344974148_170664.html. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 103 – Yerma, desconsolada ¹⁶⁹

Os tons mais escuros que contornam a cena transmitem a sensação de aumentar as distâncias, os relacionamentos entre Yerma e os demais personagens, entre Yerma e seu desejo inato de ser mãe. “Era tanta la inmensidad de los campos y tan majestuoso el canto solar, que la casona se hundía con su pequeñez en el vientre de la lejanía” (...) (LORCA, 1997b, p. 61) – (fig. 102, 103 e 105).

Na rubrica do *Cuadro Segundo*, do *Acto Segundo*, F. G. Lorca deixou a indicação: “(...) Atardece. (...)” (LORCA, 1965, p. 1311), que a sequência a seguir mostra na diferença das nuances da luz na cena.



Figura 104 – Yerma e Victor ¹⁷⁰

¹⁶⁹ Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁷⁰ Disponível em: <http://www.latribunadetalavera.es/noticia/Z930A3DF7-99BE-759B-9BEB5212FDF4BE60/20140310/maternidad/honra>. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 105 – Yerma e Victor, caminhos separados, definitivamente ¹⁷¹

Entrevejo a *geopoética do espaço*, na cena das lavadeiras, estampada nos lençóis dispostos para secar, inclusive por meio da luz dourada e outros tons que revelam o clima primaveril. O rio que compõe o cenário faz oposição à extrema secura da terra, entretanto o rio concentra um território comum às pessoas do vilarejo, um lugar onde todas as vidas são expostas pelas línguas indiscretas e os sentimentos estão à flor da pele, onde não há distinção entre as classes que descem ao rio para lavar suas roupas (fig. 106, 107 e 108). “El río lleno de agua da impresión de sequedad, las masas arbóreas semejan borrones de oro antiguo (...)” (LORCA, 1997b, pp. 65-66).



Figura 106 – As lavadeiras em suas conversações ¹⁷²

¹⁷¹ Disponível em: <http://viejocosofotografia.com/blog/viejo-coso-fotografos-ayer-en-el-teatro-maria-guerrero-yerma-silvia-marso-y-chema-leon/>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁷² Disponível em: <http://blog-flamenco-world.blogspot.com.br/2012/11/enrique-morente-pone-musica-la-nueva.html>. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 107 – A chegada das cunhadas ¹⁷³



Figura 108 – A indiferença das cunhadas que não se misturam ¹⁷⁴

Na “torrente donde lavan las mujeres del pueblo” (LORCA, 1965, p. 1300), as representações sociais circulam pelo mesmo território, entretanto mantêm seus lugares e suas distâncias bem definidas. Como se pode observar na separação que se faz entre as cunhadas de Yerma e as lavadeiras (fig. 108, 109 e 110).

¹⁷³ Disponível em: <http://es.teatrebarcelona.com/revista/yerma-cumple-80-anos-tivoli>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁷⁴ Disponível em: http://newelitemagazine.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 109 – As provocações das lavadeiras ¹⁷⁵



Figura 110 – As brincadeiras ¹⁷⁶

A escuridão no horizonte contrasta com os lençóis, de modo mais enfático na cena das lavadeiras (fig. 109 e 110), embora faça uma conexão com o estado de espírito das cunhadas de Yerma, com a acidez dos comentários das lavadeiras e com a distorção dos acontecimentos do vilarejo. “Unas nubes macizas y blancas se bambolean solemnes sobre las sierras lejanas” (LORCA, 1997b, p. 64) – (fig. 110).

Na rubrica do *Cuadro Primero*, do *Acto Tercero*, F. G. Lorca indicou “(...) Está amanecendo. (...)” (LORCA, 1965, p. 1326), para conformar a cena da procissão, que Yerma

¹⁷⁵ Disponível em: <http://www.primacia.org/index.php/espectaculos/3498-yerma-protagonizada-por-silvia-marso-en-el-teatro-tivoli-de-barcelona-del-5-de-febrero-al-2-de-marzo>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁷⁶ Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.

participa (fig. 111 e 112). O horizonte prateado e enegrecido parece ampliar a desolação de Mariana, ao mesmo tempo que revela sua obstinação pela maternidade, que lhe confere forças para sobrepujar as representações sociais que a oprimem.



Figura 111 – A procissão ¹⁷⁷



Figura 112 – A dor e a cruz de Yerma ¹⁷⁸

Na rubrica do *Cuadro Segundo*, do *Acto Tercero*, F. G. Lorca associou a festa pagã à terra da com as seguintes instruções: “Alrededor de una ermita, en plena montaña. En primer

¹⁷⁷ Disponível em: <http://www.modernicolas.com/yerma-impecable-tributo-a-la-fecundidad.html>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁷⁸ Disponível em: <http://espectaculosbcn.com/2014/02/21/critica-yerma-tivoli/>. Acesso em: 01 out. 2014.

término, unas ruedas de carro y unas mantas formando una tienda rústica, donde está Yerma. (...)” (LORCA, 1965, p. 1336) – (fig. 112 e 113).



Figura 113 – Yerma e a Velha ¹⁷⁹

Nas nuvens maciças, ao fundo do cenário, percebe-se os tons púrpuro e prateado descritos por F. G. Lorca em outras ocasiões. Essas mesmas nuvens acompanham a procissão, a festa pagã e a última discussão entre Yerma e seu marido, que faz a protagonista tomar uma atitude extrema e de consequências irreversíveis, apesar de seu sofrimento (fig. 114). Isso pode configurar a ideia de a *geopoética do espaço* prenunciar a morte quando a personagem principal busca a vida.



Figura 114 – Atitude extrema ¹⁸⁰

¹⁷⁹ Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁸⁰ Disponível em: <http://loverdaderofingido.blogspot.com.br/2012/12/clasicorros-contemporaneos-o-intentando.html>. Acesso em: 01 out. 2014.

Os contornos da intensa emoção da personagem título são refletidos na coloração desenhada por meio da iluminação do espetáculo. Não é apenas o cenário, a iluminação ou o figurino que referenciam o lugar onde o personagem tem suas experiências com o lugar. A confluência das emoções que este lugar de pertencimento suscita no personagem também condicionam essa referência, assim como permitem a identificação de uma *geopoética do espaço*.

Na festa pagã, há uma maior caracterização simbólica dos elementos da natureza que indicam fertilidade. Esse é o caso dos chifres de touro e a máscara que o ator (fig. 115 e 116) veste, as cores nas roupas das velhas benzedeiças, a presença dos homens e de algumas mulheres do vilarejo e da redondeza. Nesse momento de celebração, há uma exaltação de certas paixões humanas reprimidas pelas convenções sociais, porém exteriorizadas por meio de um paganismo que se opõe a tais convenções, um paganismo que beira a dessacralização das relações humanas e a banalização das relações do homem com a terra.



Figura 115 – A festa pagã ¹⁸¹

¹⁸¹ Disponível em: <http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2013/01/12/silvia-marso-es-yerma-la-mujer-frustrada-lorca-teatro.shtml>. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 116 – Celebração das credices populares ¹⁸²

Na rubrica do *Cuadro Segundo*, do *Acto Tercero*, F. G. Lorca descreveu:

“(...) ... dos MÁSCARAS POPULARES. Una como macho y otra como hembra. Llevan grandes caretas. El macho empuña un cuerno de toro en la mano. No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra. (...)” (LORCA, 1965, p. 1340).

O amarelo avermelhado do horizonte, tão intenso que chega a ser púrpuro, alimenta uma angústia extrema que dispersa as relações em família (fig. 117 e 118). “Toda la grandeza rítmica del paisaje está en su amarillo rojizo, que impide hablar a ningún otro color (...)” (LORCA, 1997b, p. 76).



Figura 117 – Yerma, João e as Cunhadas ¹⁸³

¹⁸² Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁸³ Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 118 – Yerma repreendida pelo marido e pelas cunhadas ¹⁸⁴

Os tons amarelos, dourados, alaranjados, azuis e prateados, outrora mencionados pelo poeta-dramaturgo, refletem no solo seco e quebradiço as nuances do sol que queima a terra e o desejo da maternidade de Yerma, à medida que a púrpura prateada do horizonte sufoca os sonhos da protagonista. “(...) y en las lejanías brumosas el sol pone unos rojos cristales opacos” (LORCA, 1997b, p. 75).

Assim como não há outra cor que possa falar, assim como o fogo que aniquila, as expectativas de todos os personagens, como as da protagonista, são diluídas segundo a trajetória desse poema trágico. A maior escassez não está no solo seco e rachado, mas na falta de vida nas relações entre os personagens.

Considero que a *geopoética do espaço*, nessa montagem cênica, expõe uma primavera sombria que traz tormenta às emoções da protagonista, e que inviabiliza uma vida de contemplação da natureza e de relação como seu território.

¹⁸⁴ Disponível em: <http://kedin.es/la-rioja/que-hacer/silvia-marso-con-yerma-en-el-teatro-breton-de-logrono.html>. Acesso em: 01 out. 2014.

IV.4 – A Casa de Bernarda Alba

Bajo la enorme romántica fe de estos colores trigueños, ponía una nota melancólica la casona, aburrida por los años

(LORCA, 1997b, p. 61).

*A Casa de Bernarda Alba*¹⁸⁵, com tradução, adaptação e direção do brasileiro Elias Andreato, e a atriz Walderez de Barros como Bernarda, estreou no Teatro Cultura Artística Itaim (São Paulo) em 2013, em comemoração aos 50 anos de carreira da referida atriz brasileira. A encenação dessa montagem expõe uma casa tão fechada para o mundo que traz em suas paredes a dureza das relações e, ao mesmo tempo, uma delicadeza em sua textura. Os conflitos são contínuos nessa casa, o diálogo entre as irmãs é permeado de desconfiança e de desprezo, a urgência de liberdade destrói a família.



Figura 119 – Três irmãs antes do velório¹⁸⁶

¹⁸⁵ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=arYsiZ_1_Jg, http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

Ficha Técnica:

Tradução, Adaptação e Direção: Elias Andreato. **Elenco:** Walderez de Barros, Patrícia Gaspar, Mara Carvalho, Victória Camargo, Bruna Thedy, Tatiana de Marca, Isabel Wilker, Fernanda Cunha. **Cenário:** Fabio Namatame. **Figurino:** Fause Haten. **Iluminação:** Wagner Freire. **Trilha Sonora:** Daniel Maia. **Assistente de Direção:** Leandro Goddinho. **Preparação Vocal:** Jonatan Harold. **Preparação Corporal:** Gustavo Malheiros. Disponível em: <http://www.aplausobrasil.com.br/2013/09/07/walderez-de-barros-comemora-50-anos-de-carreira-no-teatro-protagonizando-peca-de-lorca/>. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁸⁶ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

Identifico a *geopoética do espaço*, nessa montagem cênica, estampa nas paredes da casa de Bernarda os altos e baixos das ladeiras esverdeadas e fazem as vidas das mulheres dessa família se diluírem em um horizonte intenso que, ao mesmo tempo, encarcera (fig. 120 e 121). A rua invade as paredes da casa de Bernarda. “Las laderas, tapizadas de verde oscuro, tienen una modulación delicada al morir en la llanura” (LORCA, 1997b, p. 65).



Figura 120 – Chamada para o enterro ¹⁸⁷



Figura 121 – Segredos encerrados nas paredes ¹⁸⁸

“El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”, são as palavras de F. G. Lorca, no início do texto dramaturgico *La Casa de Bernarda Alba*, e antes de sua primeira rubrica. É possível levar em consideração que, à época do poeta-dramaturgo, os registros fotográficos eram em preto e branco, ficou sugerido que as

¹⁸⁷ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁸⁸ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

nuances amareladas da iluminação podem fazer parte da encenação como forma de conferir um aspecto envelhecido de fotografia antiga. Talvez por isso F. G. Lorca tenha escolhido o interior branco da casa de Bernarda para corroborar uma estratégia cenográfica e imagética, que vislumbro tanto na imagem poética do espetáculo quanto da *geopoética do espaço* na cena.

Há uma ‘substituição’ da marca da encenação proposta por F. G. Lorca na rubrica do *Acto Primero*, onde o poeta-dramaturgo descreveu:

“Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Silla de anea. (...) Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. (...)” (LORCA, 1965, p. 1439).

O interior branco foi substituído por paredes que parecem muros altíssimos de prisão. O cômodo branco deu lugar às paredes que quase engolem as personagens com o verde das colinas e das ladeiras e indicam o nível de opressão desde o início da montagem cênica em questão.

A encenação sombria traz à cena um horizonte verde de angústias, de sonhos frustrados e de destinos interrompidos. *A Casa de Bernarda Alba* é o texto dramaturgicamente de F. G. Lorca que mais apresenta o olhar do poeta-dramaturgo sobre a ditadura de Francisco Franco, na Espanha da década de 1930. “(...) el aburrimiento de lo igual, la inquietud de lo interrogante, la religiosidad de lo verdadero, la solemnidad de lo angustioso, la ternura de lo simple, lo aplanador de lo inmenso” (LORCA, 1997b, p. 75).

As linhas retas da cenografia ocultam o que se passa dentro da casa da matriarca dominadora (fig. 122 e 123), entretanto evidenciam uma simetria dura e desconfortável justificada na postura rígida e autoritária de Bernarda, tanto com suas filhas como com seus empregados – que a odeiam. No centro da cena, a porta é o contato direto com o ambiente externo da casa, que dá para o pátio.



Figura 122 – A criada diante da porta ¹⁸⁹



Figura 123 – Vista para o pátio ¹⁹⁰

As criadas mantêm a casa encerrada, mas acessam a realidade de fora pelas janelas da porta (fig. 124, 125 e 126). A imobilidade do ambiente amplia a sensação de poder de dominação da matriarca. A referência cultural da porta em arco também foi omitida dessa montagem cênica, que pondero que poderia ser mais um elemento *geopoético* da herança cultural espanhola, das casas em estilo arquitetônico muçulmano com suas portas em arco. A ausência de cortinas torna o acesso ao exterior da casa mais evidente, basta abrir a janela da porta, na tentativa de diminuir a opressão que se vivencia dentro dessa casa.

¹⁸⁹ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁹⁰ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 124 – A criada ¹⁹¹

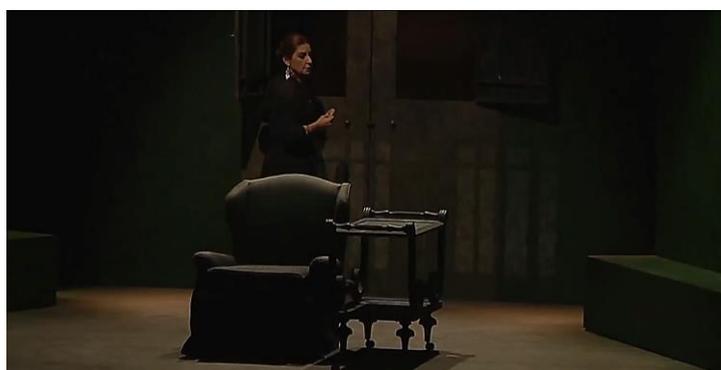


Figura 125 – Pôncia ¹⁹²



Figura 126 – Confidências entre as empregadas ¹⁹³

As janelas fechadas também contribuem para acentuar a sensação de encarceramento. A iluminação modula o ‘horizonte’ verde das paredes da casa de Bernarda. No

¹⁹¹ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁹² Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁹³ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

chão e na porta a cor da esterilidade dos relacionamentos aumenta as distâncias entre as personagens (fig. 127, 128 e 129), a cor da terra, do sol escaldante, do calor que não cessa.



Figura 127 – Bernarda entre as filhas ¹⁹⁴



Figura 128 – Pôncia, Bernarda e Adela ¹⁹⁵



Figura 129 – Bernarda à janela ¹⁹⁶

Na cor verde do vestido de Adela há uma esperança de liberdade, embora vigiada ao extremo, que contrasta com horizonte verde das paredes e do que estas ocultam (fig. 130 e

¹⁹⁴ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁹⁵ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁹⁶ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

131). A escuridão da cena assinala o estado de espírito de Adela e sua busca por encontrar algum sentido em meio à opressão (fig. 131).



Figura 130 – Adela e Pôncia ¹⁹⁷



Figura 131 – Escapada de Adela ¹⁹⁸

Na rubrica do *Acto Segundo*, F. G. Lorca manteve: “Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. (...)” (LORCA, 1965, p. 1471). Como permaneceu a indicação do cenário do texto dramaturgic original, permaneceu a substituição por um cenário verde da montagem cênica em questão. Neste caso, os tons amarelados, alaranjados, dourados ou avermelhados da iluminação fazem a referência à fotografia antiga, e mantém a indicação de F. G. Lorca dessa imagem poética na totalidade do espetáculo.

¹⁹⁷ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

¹⁹⁸ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

Na sequência, em meio à conversação de Martírio com Amélia, a evidência da vigília das empregadas ao que acontece dentro de casa, no detalhe do foco de luz diagonal na parede à direita (fig. 132, 133, 134 e 135). A aparente robustez do cenário insinua, atrás da tela delicada da parede, a sombra de uma ‘sentinela’ (empregada), sempre atenta às conversações que se acredita serem feitas em segredo. A luz que ilumina por trás da tela mantém o jogo ocultar uma presença e revela outra simetria das paredes, uma simetria mais sutil de aprisionamento.



Figura 132 – ‘Sentinela’ entre Martírio e Amélia ¹⁹⁹



Figura 133 – ‘Sentinela’ entre Angústias e Madalena ²⁰⁰

¹⁹⁹ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

²⁰⁰ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

Além da tela delicada revelar a sentinela, essa tela remete ao véu usado pelas católicas, na Espanha, como símbolo de religiosidade, ao passo que demonstra que a sentinela está tão encarcerada quanto as filhas de Bernarda.



Figura 134 – ‘Sentinela’ atrás de Adela ²⁰¹



Figura 135 – ‘Sentinela’ entre Adela e Martírio ²⁰²

Ao abrir a porta que dá para o pátio, alivia-se um pouco a sensação de aprisionamento, mesmo com a presença de Bernarda (fig. 136 e 137). “A veces el viento hace llegar solemnes marchas en un tono constante, que apaga un seco sonido de hojas marchitas” (LORCA, 1997b, p. 65).

²⁰¹ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

²⁰² Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 136 – Pôncia abre a porta do pátio ²⁰³



Figura 137 – Bernarda borda na companhia de suas filhas ²⁰⁴

A porta aberta mostra fio de horizonte que vem de fora da casa (fig. 137).

Na rubrica do *Acto Tercero*, F. G. Lorca definiu:

“Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. (...) Las puertas iluminadas por la luz de los interiores da un fuerte fulgor a la escena. (...) ... un gran silencio” (LORCA, 1965, p. 1506).

O intenso verde do horizonte opressor das paredes, ao final do terceiro ato, dá lugar às paredes brancas de renda, acinzentadas e amareladas como uma fotografia antiga, que emoldura a cena e faz permanecer o contraste da delicadeza do horizonte com o eterno encarceramento das paredes ‘muradas’. As cores desse horizonte estão refletidas nas camisolas

²⁰³ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

²⁰⁴ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

das empregadas e das filhas de Bernarda (fig. 138, 139, 140, 141 e 142). “(...) los cielos de las lejanías tienen hogueras de púrpura apasionada y ocre dulzón” (LORCA, 1997b, p. 131).



Figura 138 – Morte de Adela ²⁰⁵



Figura 139 – Situação irremediável ²⁰⁶



Figura 140 – A desolação ²⁰⁷

²⁰⁵ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

²⁰⁶ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

²⁰⁷ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.



Figura 141 – A repreensão ²⁰⁸



Figura 142 – A imposição da conformação ²⁰⁹

Na fala de Adela, no *Acto Tercero*, “El caballo garañón estaba en el centro del corral ¡blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro” (LORCA, 1965, p. 1515), reflete a morte da filha caçula de Bernarda na última cena. Essa morte revela um aprisionamento ainda mais sufocante do que o que se vivenciava até esse desfecho.

Na última cena, avalio que a *geopoética do espaço* está configurada pela simetria dos padrões da renda, que suscitam a herança muçulmana dos desenhos simétricos dos palácios de Granada, e há as linhas retas ocultadas pela renda – que simulam um cárcere – e conferem um senso de rigidez às formas do tecido. A fundo da cena, os tons de amarelo, de dourado e, depois, de vermelho, como as descrições de F. G. Lorca sobre os crepúsculos.

²⁰⁸ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

²⁰⁹ Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba. Acesso em: 01 out. 2014.

Surge na cena final uma imagem poética oposta à imagem poética inicial, da montagem cênica em questão, que faz saber que não há mais nada oculto nas relações entre as personagens. Essa última imagem poética conserva a delicadeza da textura das paredes e troca o horizonte verde da casa pela limitação das grades em sua simetria.

IV.5 – As imbricações plausíveis entre as geopoéticas do espaço analisadas

... las casas hieren con su blancura y las umbrías tornáronse verdes brillantísimos
(LORCA, 1997b, p. 121).

De acordo com a perspectiva do olhar subjetivo proposto nessa tese, depreendo que os respectivos criadores dos espetáculos analisados nesse capítulo alcançaram um entendimento sobre a conexão de F. G. Lorca com a configuração territorial espanhola. Julgo que a maneira que os encenadores utilizaram para dispor o cenário, os objetos de cena, o figurino e a iluminação promoveram uma confluência de informações que comprovam a importância do que considero a *geopoética do espaço* em uma realização cênica.

Nenhuma das montagens levou à cena a reprodução das rubricas de F. G. Lorca, porém todas contêm imagens poéticas da configuração territorial espanhola. Avalio que o espaço cênico destinado para o palco foi preenchido com coerência na distribuição das referências da configuração territorial transposta à cena criando imagens poéticas para a experiência visual e auditiva da audiência, que pondero ter contribuído para revelar essa *geopoética do espaço*.

Entre as quatro montagens cênicas analisadas, *Mariana Pineda – (sobre una idea de Federico García Lorca)* e *A Casa de Bernarda Alba* foram analisadas na íntegra, de acordo com a disponibilidade do registro em vídeo de longa duração²¹⁰ (em sítio eletrônico específico), *A Casa de Bernarda Alba* foram analisadas a partir de mostras de cenas em registro em vídeos

²¹⁰ *Mariana Pineda – (sobre una idea de Federico García Lorca)* tem cerca de 92min de duração; *A Casa de Bernarda Alba* tem 83min de duração, aproximadamente.

de curta duração²¹¹ e de fotografias. A seleção dessas duas montagens, com base em vídeos de curta duração, foi pautada na perspectiva artística apresentada, que julguei confluir para a concretização do que equivale à *geopoética do espaço* em cena.

A diferença entre as estéticas cênicas apresentadas, pelos seus respectivos criadores, por um lado aproxima as montagens *Mariana Pineda* e *A Casa de Bernarda Alba* pela proposta de desenho do cenário. Apreendo que tais montagens demonstraram privilegiar os traços da herança cultural espanhola por meio da estrutura do cenário e por meio da transformação deste ao longo de cada espetáculo. Essas montagens viabilizaram a confluência entre imagem poética, descrição geográfica poetizada e *geopoética do espaço*, ao passo que *Bodas de Sangue* e *Yerma* evidenciaram distintas imagens poéticas rurais desenhadas desde o chão até a exploração do horizonte nas perspectivas das cenas, permitindo que a concretização de uma equivalência da *geopoética do espaço* na cena pudesse ser observada.

Em *Mariana Pineda* e *A Casa de Bernarda Alba*, os textos dramaturgicos conhecidos como os mais politizados de F. G. Lorca, aprecio que os encenadores trouxeram à contemporaneidade algumas referências de heranças muçulmanas intrínsecas à cultura espanhola. Em *Mariana Pineda*, a montagem cênica é iniciada com o delineamento de uma simetria presente em todo o espetáculo de dança flamenca. Em *A Casa de Bernarda Alba*, a simetria ocultada desde o início do espetáculo é revelada apenas na última cena. Em ambas as montagens pondero imediatas as constatações de que o cenário, a iluminação e o figurino compuseram tanto as cenas quanto as emoções dos personagens, de acordo com a perspectiva da *geopoética do espaço*, além de refletir a defesa de um território.

Em *Yerma* e em *Bodas de Sangre*, os dois textos dramaturgicos que considero os mais passionais de F. G. Lorca, entendo que os encenadores privilegiaram a poesia da

²¹¹ Os vídeos variam de 1min à 6min de duração, aproximadamente.

configuração territorial rural para compor as imagens poéticas das respectivas montagens cênicas, fazendo as encenações convergirem à emoção dos personagens. Por esse prisma, entrevejo que também há uma configuração da *geopoética do espaço* na cena. A encenação marcante de ambas as montagens, como a terra castigada pela seca, o aspecto sombrio do horizonte, refletiram a ligação dos personagens com a terra e a questão hereditariedade interrompida.

Nas quatro montagens cênicas, apreciadas pelo viés de um olhar subjetivo, foi possível averiguar que apenas *Mariana Pineda* não possuía objetos de cena, como cadeiras e mesas. Nas demais montagens em questão, os objetos cenográficos evidenciaram uma releitura poética contemporânea, como a cama de Yerma, cujos pés têm o desenho de troncos de árvores secas que foram cortados. *Mariana Pineda* possui no figurino o traço aristocrático urbano, de talhe elegante. *A Casa de Bernarda Alba* tem no figurino o traço aristocrático rural, de talhe delicado. *Bodas de Sangre* tem no figurino o traço de uma classe rural mais popular. *Yerma* tem no figurino o traço de uma classe rural abastada, porém não aristocrata.

Acredito que, no caso das montagens cênicas das peças de F. G. Lorca, as respectivas equipes de diretores, de iluminadores, de cenógrafos e de figurinistas realizaram criações artísticas com precisão, inteligência e sensibilidade. Percebo que, em ambas as montagens, os artistas envolvidos pareceram estar atentos à poesia, basilar nos textos dramaturgicos de F. G. Lorca, e se mostraram sensíveis aos significados e às emoções conectadas à configuração territorial descrita no texto original, que seriam transpostos à cena.

Uma leitura coesa é vital para a execução de uma montagem cênica, seja qual for a marca de tempo que um texto dramaturgico pode registrar. Neste sentido, uma (re)leitura de referências contemporâneas coerentes com a proposta do texto dramaturgico poderá garantir a eficácia da realização de muitas montagens cênicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cuando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlo
(LORCA, 1965, p. 1520).

O conceito de Geopoética, do autor escocês K. White, forneceu a essa pesquisa uma base e uma autonomia necessárias ao desenvolvimento dessa tese. Por meio do olhar subjetivo proposto nessa tese, sobre os textos dramáticos *Mariana Pineda*, *Yerma*, *Bodas de Sangue* e *A Casa de Bernarda Alba*, a coletânea *Impresiones y Paisajes*, a conferência *Juego y teoría del duende* e as supracitadas montagens cênicas, percebi que o termo *geopoética do espaço no teatro* condiciona a leitura coesa da configuração territorial à realização cênica *per se*, pois essa coesão deverá ser parte integrante do espaço cênico criado para a ‘exibição’ da obra. Essa configuração pode estar descrita no texto dramático original ou na proposta de uma realização artística, ainda que não haja um texto dramático deverá haver o contexto (um ‘onde’ e um ‘quando’) da obra. A *geopoética do espaço* amplia a relação entre seres humanos, configuração territorial e sociedade por meio da arte, mesmo com toda tecnologia utilizada nas práticas artísticas contemporâneas, pois há referências, experiências e fragmentos de realidades que promovem novas perspectivas existenciais e artísticas.

Mesmo que não haja descrições geográficas poetizadas em um texto dramático, ou ainda que essas descrições sejam brevíssimas, pelo contexto em que o dramaturgo o criou é tangível construir uma *geopoética do espaço* a partir de ambas as referências dramática e contextual. Como nada se cria do vazio, um contexto dramático pede uma configuração territorial, uma localização da trama (do conflito ou da circunstância), no espaço e no tempo. A *geopoética do espaço no teatro* acompanha a dinâmica da dramaturgia contemporânea como

estratégia de ampliar as formas plausíveis de diálogos, assim as inovações preenchem algumas lacunas entre disciplinas, entre realidades, entre pensamentos, entre estilos, entre linguagens estéticas ou artísticas, etc.

Muitas vezes os elementos que originaram conceitos ou teorias estiveram disponíveis, bastava que se observasse com mais atenção o que se encontrava ao redor, assim ocorreu com a Geopoética, de K. White. Essa é uma das razões dessa tese, a afluência de saberes para a construção e para a transmissão do conhecimento pelo viés da dramaturgia, assim como a Geopoética propõe. Isso me leva a crer que, pela perspectiva do tempo, a *geopoética do espaço* pode representar, em termos artísticos contemporâneos, um modo de redescobrir a poética da configuração territorial, negligenciada por séculos e séculos ou não percebida, simplesmente, nos textos dramatúrgicos.

Há uma diferença de, no mínimo, 53 anos entre a publicação do texto dramatúrgico *Mariana Pineda*, em 1925, e o *insight* de K. White sobre o termo geopoética, em 1978. A questão do tempo trouxe o elemento e depois o conceito, visto que K. White analisou poetas cujas obras eram anteriores às de F. G. Lorca. Como a Geografia evoluiu como disciplina promovendo uma série de desdobramentos, o conceito de geopoética, de K. White, poderá promover outros desdobramentos. No caso do termo *geopoética do espaço no teatro*, este congrega uma série de perspectivas para realizações artísticas, além de inserir a configuração territorial em discussão por meio da poesia, mas nem por isso o primeiro termo geopoética teria menos relevância literária, um e outro termo atendem a expectativas distintas, inclusive pelo viés literário.

Os pensamentos de A. Frémont, de G. Bertrand, de E. Dardel, de M. L. Peluso, de P. Claval, entre outros autores estudados que compõem a bibliografia dessa tese, foram relevantes para nortear essa pesquisa tanto como o pensamento de K. White, pois sem esses

autores não teria sido viável construir uma investigação que pudesse fazer convergir disciplinas tão específicas. Em meio a processos históricos ou geográficos, ler uma cultura por intermédio de um texto dramaturgico traz desafios imensuráveis em muitos aspectos. Esse desafio torna-se bastante evidente quando se aprecia um texto dramaturgico e uma montagem cênica deste.

É possível que haja qualquer nível de adaptação de um texto dramaturgico, quando se trata da utilização desse texto visando a criação e a execução de uma montagem cênica, por isso o processo de adaptação *per se* não significa empecilho para uma realização cênica. Faz-se necessário recorrer a instrumentos coerentes de investigação artístico-científica para que o olhar subjetivo sobre um texto dramaturgico ou sobre uma montagem cênica corrobore os lineamentos científicos. No quesito Geografia-Literatura, até o momento essas propostas têm sido dominadas por geógrafos. Em termos de Geopoética-Dramaturgia, estas disciplinas carecem de interesse e de investigações pela iniciativa de artistas para, uma vez que esse horizonte tangível de possibilidades ainda está para ser desbravado.

Um caminho descoberto nessa pesquisa, na busca por equalizar as distâncias irremediáveis entre as obras de F. G. Lorca e minha tese, foi a definição de um espaço e de uma paisagem dramaturgicos, assim como de uma descrição geográfica poetizada, para que a definição da *geopoética do espaço no teatro* se tornasse coerente. Tal perspectiva viabilizou o desenvolvimento dessa escrita e, assim, a questão da *geopoética do espaço no teatro* deixou de ser apenas como uma vaga ideia. Na confluência das disciplinas, dos saberes e das experiências, a Geopoética, de K. White, proporcionou o pilar dessa tese e a razão desse caminho. Ouso argumentar que a *geopoética do espaço no teatro* é capaz de revelar o quanto um dramaturgo, um ator / uma atriz e um diretor de teatro (ou encenador) estão atentos às realidades e aos grupos que constituem as sociedades às quais pertencem. A interação e a integração do artista com sua sociedade e com sua configuração territorial, penso, auxiliam o olhar subjetivo, o olhar crítico, o olhar humano e o olhar artístico.

BIBLIOGRAFIA

AB’SÁBER, Aziz Nacib. *Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ALMEIDA JÚNIOR, José Simões de. *Cartografia política dos lugares do teatrais da cidade de São Paulo – 1999-2004*. 2007. 232f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arte da Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2007.

ARAÚJO, José Sávio Oliveira de. *A cena ensina: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2005. 177f.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 6. ed. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Sobre a revolução*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Devaneio*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do Espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACKHOUSE, Roger E.. *História da economia mundial*. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

BECKER, Bertha. *Manual do candidato: geografia*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, vol. 1)

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Tradução: Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1995.

BERTRAND, Georges. *En passant par le paysage... parmi liex et milieux, environnements et territoires*. Géodoc, Nº 56, 2009.

_____; BRIFFAUD, Serge. *Colloque “Le paysage – Retour d’expériences entre recherches et Project”, les recontres de l’abbaye d’Arthours – 9-10 octobre, 2008*. Mont de Marsan (France): Conseil général de Lande, 2011.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 2. ed. Tradução: Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BUZAN, Tony. *O poder da inteligência criativa: 10 maneiras de ativar o seu gênio criativo*. Tradução: Euclides Luiz Calloni, Cleusa Margô Wosgrau. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. *O espaço vazio*. Tradução: Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

_____. *Fios do Tempo: memórias*. Tradução: Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2000.

CAPEL, Horácio. *Geografia, Ciência e Filosofia – Introdução ao pensamento geográfico*. Organizado por Jorge Guerra Villalobos. Maringá: Massoni, 2007. Vol. 1.

CAPPUCCI, Maria Ângela Silva. *Imagens-Mundo e História na Literatura de Derek Walcott*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília. Brasília: [s.n.], 2009. 174f.

CLAVAL, Paul. *Espaço e poder*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.

_____. *A geografia cultural*. Tradução: Luiz Fugazzola Pimenta, Margareth de Castro Afeche Pimenta. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

_____. *História da Geografia*. Tradução: José Braga Costa. Lisboa (Portugal): Edições 70, 2006.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução: Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minut, 2002.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIMITRIUS, Jo-Ellan; MAZZARELLA, Mark. *Decifrar pessoas: como entender e prever o comportamento humano*. Tradução: Sônia Augusto. São Paulo: Alegro, 2001.

ELALI, Gleice A.; CAVALCANTE, Sylvia (Orgs.). *Temas básicos em Psicologia Ambiental*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

FRÉMONT, Armand. “Les profondeurs des paysages géographiques”. In: *Espace géographique*. Tome 3 N° 2, 1974a. pp. 127-136.

_____. “Recherches sur l’espace vécu”. In: *Espace géographique*. Tome 3 N° 3, 1974b. pp. 231-238.

FUCHS, Elinor. *Death of character*. Boomington (IN/USA): Indiana University Press, 1996.

GARCIA, Eugênio Vargas. *Cronologia das Relações Internacionais do Brasil*. 2. ed. rev., ampl. e atualizada. Rio de Janeiro: Contraponto; Brasília: Fundação Alexandre Gusmão, 2005.

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

GUSKIN, Harold. *Como parar de atuar – um renomado preparador de atores compartilha sua revolucionária abordagem de interpretação teatral, cinema e TV*. Tradução: Denise Weinberg, Eduardo Muniz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

LORCA, Federico García. *A Casa de Bernarda Alba*. Seleção, tradução e notas: Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000a. Série Mneumósis.

_____. *Assim que passarem cinco anos*. Seleção, tradução e notas: Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000b. Série Mneumósis.

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

_____. *Epistolario Completo*. Organizado por: Andrew A. Anderson, Christopher Maurer. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997a.

_____. *Federico García Lorca – Obras Completas*. 9. ed. Recopilación y notas: Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1965.

_____. *Obras Completas III – Prosa*. Organizado por: Miguel García-Posada. Madrid: Galaxia-Gutenberg, 1995.

_____. *Obras Completas IV – Primeros escritos*. Organizado por: Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 1997b.

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

MACHADO, Irley (Org.). *Buscaba el amanecer: estudos estudos sobre dramaturgia e poesia em Federico García Lorca*. Uberlândia: EDUFU, 2010.

MAIA, Ana Luiza Montalvão. *Um rio entre dois mundos: espaço, memória e narrador nas obras “Relato de um certo Oriente” e “Dois Irmãos” de Milton Hatoum*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2011. 140f.

MAGNOLI, Demétrio; BARBOSA, Eliane S.. *Liberdade versus igualdade – vol. I. O mundo em desordem (1914-1945)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MARANDOLA, Janaína A. M. S.. *Caminhos de Morte e de Vida – o rio Severino de João Cabral de Melo Neto*. 2007. 133f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. Rio Claro: [s.n.], 2007.

MARANDOLA JR., Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (Orgs.). *Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*. Londrina: EDUEL, 2010.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2002.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Geografia: pequena história crítica*. 20. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PÓVOA, Carlos A.. *A territorialização dos judeus na cidade de São Paulo-SP: a migração do Bom Retiro ao Morumbi*. 2007. 284f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2007.

RESEK, Francisco. *Direito Internacional Público: curso elementar*. 13. ed. rev., aumen. e atual. São Paulo: Saraiva, 2011.

SÁENZ DE LA CALZADA, Luiz. *La Barraca Teatro Universitario*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Fundación Sierra-Pambley, 1998.

SANTOS, Gisele Cristina Rosa dos. *As palavras não morrem jamais: análise e comentário de textos não literários de Federico García Lorca*. 2006. 204 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília: [s.n.], 2006.

SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 7. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1996.

_____. SILVEIRA, María Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. 13 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Pensando o espaço do homem*. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. *Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 6. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2001.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?” O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética, Ano 11, Nº 12, 2003.

SCOVILLE, André L. M. L. de. *Literatura das secas: ficção e história*. 2011. 241f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba: [s.n.], 2011.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Olho D'água, 1999.

SERRES, Michel. *Notícias do mundo*. Tradução: Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *Os cinco sentidos*. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertand do Brasil, 2001. (Filosofia dos corpos misturados; 1).

SHAKESPEARE, William. *Obra Completa*. 2. reimpr. da 1. ed. Direção Literária: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1989. Volume 1.

SILVA, Maria Auxiliadora da; SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da (Orgs.). *Geografia, literatura e arte: Reflexões*. Salvador: EDUFBA, 2010.

THOMPSON, Frank Charles. *Bíblia de Referência Thompson – com versículos em cadeia temática*. 13. impr. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida, 2000.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VISENTINI, Paulo G. F.; PEREIRA, Analúcia D.. *História mundial contemporânea (1776-1991): da independência dos Estados Unidos ao colapso da União Soviética*. 2. ed. atualizada. Brasília: FUNAG, 2010.

WHITE, Kenneth. *L'Esprit Nomade*. Paris: Bernard Grasset, 1987.

Bibliografia Eletrônica

AINSA, Fernando. “Propuestas para una geo-poética latino-americana”. Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América, v. 13, n. 50. Disponível em: <http://www.ojs.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/20313>. Acesso em: 15 abr. 2014.

ALLAIN, Juliette. “Approche du sens du geste em psychotherapie a travers l'experience du duende”. Techniques psychothérapiques, 2010. Disponível em: http://www.techniques-psychotherapiques.org/Pratiques/ApprochesPsychoth/SensduGeste_Allain2005.html. Acesso em: 13 jun. 2013.

ALZUGARAT, Alfredo. “Espacios de la memoria”. Disponível em: <http://www.ojs.unam.mx/index.php/archipelago/article/viewFile/20114/19104>. Acesso em: 22 abr. 2014.

ANJOS, Melissa. “Geografia e Literatura – um exercício de reflexão”. Anais XVI Encontro Nacional dos Geógrafos. Disponível em: www.agb.org.br/evento/download.php?idTrabalho=3308. Acesso em: 24 out. 2013.

ARAÚJO, Alexandro Galeno. “Por uma geo-poética del Sur: la experiencia de Antonin Artaud em México”. Revista Visión Docente Con-Ciencia, Año XIII, n. 70, jul/ago 2013. Disponível em: http://http.ceuarkos.com/Vision_docente/Geo%20poetica70.pdf. Acesso em: 15 abr. 2014.

ARAÚJO, Gilvan Charles Cerqueira. “A presença de uma premissa categorial: a espacialidade nos conceitos-chave do pensamento geográfico”. Geoiंगा: Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia, v. 5, n. 2, 2013. Disponível em: <http://eduemojs.uem.br/ojs/index.php/Geoinga/article/view/21294>. Acesso em: 22 abr. 2014.

BOHNING, Elizabeth; McINNIS, Judy B. “From Dämonisch to Duende”. Mester, Department of Spanish and Portuguese (UCLA). Disponível em: <http://escholarship.ucop.edu/uc/item/21v540fq>. Acesso em: 28 mai. 2013.

BOUVET, Rachel. “Como habitar o mundo de maneira geopoética?” Revista Interfaces – Brasil/Canadá, v. 12, n.14, 2012. Disponível em: <http://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/interfaces/article/view/435>. Acesso em: 15 abr. 2014.

_____. “Géopoétique, ggéocritique, écocritique : points communs et divergences”. Disponível em: [<http://rachelbouvet.wordpress.com/2013/05/30/geopoetique-geocritique-ecocritique-points-communs-et-divergences/>]; http://rachelbouvet.files.wordpress.com/2013/05/confecc81rence_angers-28-mai-2013.pdf. Acesso em: 07 mai. 2014

CAETANO, N. “Dossiê Teatro: Paisagens Pós-dramáticas e outras poéticas da cena contemporânea”. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 7, p. 155-157, out. 2009. Disponível em: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_155.pdf. Acesso em: 24 out. 2013.

CARDOSO, Luciene P. Carris. “A venerada Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro: percursos e iniciativas na institucionalização do saber geográfico na primeira metade do século XX”. ‘Usos do Passado’ – XII Encontro Regional de História da ANPUH-RJ 2006. Disponível em: <http://rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Luciene%20P%20Carris%20Cardoso.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2014.

CASTRO, Demian Garcia. “Patrimônio e geografia: tecendo relações a partir do município de Quissamã/RJ”. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/engrup/iiengrup/pdf/t40.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2014.

_____. “Significados do conceito de paisagem: um debate através da epistemologia da geografia”. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~diamantino/PAISAGEM.htm>. Acesso em 24 out 2013.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. “A dança da natureza e a ruína da alma: geografia e literatura – uma leitura possível”. Revista Eletrônica Ateliê Geográfico, v. 1, n. 2, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/atelie/article/viewArticle/3019>. Acesso em: 04 abr. 2014.

CHESANIUK, Marie. “Duende in the Works of Federico García Lorca”. The University of North Carolina at Asheville, 2006. Disponível em: <http://www.ncur20.com/presentations/5/561/paper.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2013.

CLAVAL, Paul. *A Geografia da Percepção e do Espaço*. In: Revista brasileira de geografia. Rio de Janeiro: IBGE.45(02):243:255, abr./jun. 1983. Disponível em: http://www.4shared.com/get/Jpvz600k/A_Geografia_da_Percepo_e_do_Es.html. Acesso em: 19 jun. 2011.

DUTRA-GOMES, “Rodrigo. Geografia e complexidade: das diferenças de áreas à nova cognição do sistema Terra-Mundo”. Rodrigo Dutra-Gomes – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000772489&fd=y>. Acesso em: out. 04 abr. 2014.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Tradução J. B. de Mello e Souza. Versão para o eBook e eBooksBrasil.org. Fonte Digital. Digitalização do livro em papel Clássicos Jackson, Vol. XXII. 2005. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/prometeu.html>. Acesso em: 10 abr. 2015.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel; MORAES, Cláudia Letícia Gonçalves; COSTA, Janete de Jesus Serra. “O entrelaçamento de fios entre a geografia e a literatura: a construção de um saber múltiplo”. Revista NUPEM, Campo Mourão, v. 4, n. 6, jan/jul. 2012, pp. 185-193. Disponível em: <http://www.fecilcam.br/revista/index.php/nupem/article/viewFile/222/170>. Acesso em: 15 abr. 2014.

GAMA, Luísa. “Tratado de Tordesilhas”. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/navegaport/e15.html>. Acesso em 29 jun. 2014.

GÓMEZ, Antonio López, et al. *Historia, clima y paisaje: estudios geográficos en memoria del profesor Antonio López Gómez*. Universitat de València, 2004. Disponível em: http://books.google.com/books?id=0gRf0y_WdnAC&pg=PA5&hl=ptBR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage. Acesso em: 20 mar. 2013.

GRATÃO, Lúcia Helena. “Geografia e Geopoética: contribuição de Kenneth White para a compreensão da poética e da estética do mundo”. Disponível em: http://geografiahumanista.files.wordpress.com/2012/10/geografia-e-geopoc3a9tica_-contribuic3a7c3a3o-de-kenneth-white-para-a-compreensc3a3o-da-poc3a9tica-e-da-este3a9tica-do-mundo.pdf. Acesso em: 09 abr. 2014.

HASHAS, Mohammed. “Essay: The American Proto-Geopoetician: Henry David Thoreau (1817-1862)”. Scottish Center for Geopoetics – Opening a World. Disponível em: <http://www.geopoetics.org.uk/online-journal-stravaig/stravaig-1-contents/mohammed-hashas/>. Acesso em: 25 abr. 2014.

KOZEL, Salette. “Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a ‘natureza’”. Caderno de Geografia – PUC Minas – Brasil, v. 22, n. 37, 2012. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/3418>. Acesso em: 09 abr. 2014.

_____. “Ressignificando as representações do espaço: as linguagens do cotidiano”. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005. Universidade de São Paulo, pp. 7283-7296. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Geografiasocioeconomica/Geografi aespacial/14.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2014.

LANGER, Vivian. “O teatro de Gertrude Stein em debate na ECO-UFRJ”. Disponível em: http://www.ufrj.br/mostraNoticia.php?noticia=9915_O-teatro-de-Gertrude-Stein-em-debate-na-ECO-UFRJ.html. Acesso em: 24 nov. 2013.

LÓPEZ-DAVALILLO LARREA, Júlio. *Geografía Regional de España*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014. Disponível em:

http://books.google.com.br/books/about/GEOGRAF%C3%8DA_REGIONAL_DE_ESPA%C3%91A.html?id=eRO7AAQBAJ&redir_esc=y. Acesso em: 29 jun. 2014.

MARANDOLA, Janaína de Alencar Mota e Silva. *Caminhos de morte e de vida: o rio Severino de João Cabral de Melo Neto*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências e Ciências Exatas. Rio Claro, SP: [s.n.], 2007. 133f. Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp045394.pdf. Acesso em: 15 abr. 2014.

_____. “O geógrafo e o romance: Aproximações com a cidade”. *Geografia*, Rio Claro, v. 31, n. 1, pp. 61-81, jan./abr. 2006. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/GEOGRAFIA/Artigo/geografia_romance.pdf. Acesso em: 04 abr. 2014.

MARANDOLA JR, Eduardo. “Sabor enquanto experiência geográfica: por uma geografia hedonista”. *Revista Geograficidade*, v. 2, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.uff.br/posarq/geograficidade/revista/index.php/geograficidade/article/view/4>. Acesso em: 15 abr. 2014.

MARCZYK, Marta Bernadete Frolini de Aguiar. *A interpretação tipológica da Bíblia e seus reflexos na representação do povo judeu*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: [s.n.], 2010. 149f. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-03112010-095237/en.php>. Acesso 05 jan. 2015.

MARIN, Andreia Aparecida. “Pesquisa em educação ambiental e percepção ambiental”. *Revista Pesquisa em Educação Ambiental*, vol. 3, Nº 1, 2008. Disponível em: www.revistas.usp.br. Acesso em: 04 abr. 2014.

MENEGUSSO, Gustavo; MÜLLER, Nelci. “A geopoética na literatura gaúcha: uma leitura da paisagem nos romances *Ana Terra* e *Ana sem Terra*”. *R. língua e Literatura*, v. 13, n. 20, 2011. Disponível em: revistas.fw.uri.br/index.php/veristalinguaeliteratura/article/.../155/300. Acesso em: 15 abr. 2014.

MORAES, Paulo Eduardo Benites de; MACIEL, Josemar de Campos. “Representações literárias da paisagem natural e cultural: uma leitura geopoética da obra de Manoel de Barros”. *Revista Linguagem* – 21^a edição. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao21/artigos/artigo18.pdf>. Acesso em: 09 abr. 2014.

MORAES, Paulo Eduardo Benites de; MACIEL, Josemar de Campos. “Uma geo-grafia poética de Manoel de Barros”. Disponível em: https://googledrive.com/host/0B8LhzCII_HM8ZIVTTUJTMEExpQTg/Paulo%20Eduardo%20Benites%20de%20Moraes%20e%20Josemar%20Maciel.pdf. Acesso em: 22 abr. 2014.

MOSCOVICI, Serge. *Crônicas dos anos errantes: narrativa autobiográfica*. Tradução: Teresinha Amarante. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=nN53hK3rDU0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 25 mar. 2014.

MOTA, Marcus. *Teoria da arte e do teatro*. Disponível em: http://www.marcusmota.com.br/down.php?nome=TEORIA%20DO%20TEATRO&file=/home/storage/d/59/48/marcusmota/public_html//arquivos/conteudos/782564ed0ab90b97d70c772e5ce203d6.pdf. Acesso em: 14 mai. 2013.

OLANDA, Diva Aparecida Machado; ALMEIDA, Maria Geralda. “A geografia e a literatura: uma reflexão”. *Geosul*, Florianópolis, v. 23, n. 46, p.7-32, jul./dez. 2008. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/atricle/download/12490/11722. Acesso em: 24 out. 2013.

OLCINA, Antonio Gil; MENDONZA, Josefina Gómez. *Geografía de España*. 5. impr. Barcelona: Editorial Ariel S. A., 2009. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=7kaECzeTLCKc&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 25 abr. 2014.

OLIVEIRA, Livia. “Introdução: estudo do sabor pela geografia”. *Geograficidade*, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3986695.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2014.

PEIXOTO, Renato Amado. “Zona de confluxo: a investigação da historicidade do espaço por meio do exame da discussão do afastamento da história em relação à geografia”. *Revista Porto*, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.incubadora.ufrn.br/index.php/porto/article/view/200/173>. Acesso em: 04 abr. 2014.

PELUSO, Marília Luiza. “O potencial das representações sociais para a compreensão interdisciplinar da realidade: Geografia e Psicologia Ambiental”. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2003000200014&script=sci_arttext. Acesso em: 04 ago. 2011.

PEREIRA, Carolina Machado Rocha Busch. *Geografias de mundo reveladas nas canções de Chico Buarque*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2013. 155f. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-19112013-100451/en.php>. Acesso em: 15 abr. 2014.

PINHEIRO, Robinson Santos. “O espaço literário: apontamentos para o diálogo entre geografia e literatura”. *Revista Geografares*, n. 14, p. 72-83, jun./2013. Disponível em: www.periodicos.ufes.br/geografares/article/download/4123/3923. Acesso em: 24 out. 2013.

PINHEIRO NETO, José Elias. “Geografia e Literatura: a paisagem geográfica e ficcional em “Morte e Vida Severina” de João Cabral de Melo Neto”. *Boletim Campineiro de Geografia*, v. 2, n. 2, 2012. pp. 322-340. Disponível em: <http://agbcampinas.com.br/bcg/index.php/boletim-campineiro/article/viewArticle/61>. Acesso em: 24 out. 2013.

PORTO, Maria Bernadette. “Habitar a diáspora: representações do imaginário da distância em textos literários contemporâneos”. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 22, n.3, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/3853>. Acesso em: 22 abr. 2014.

PÓVOA, Carlos Alberto. *A territorialização dos judeus na cidade de São Paulo-SP: a migração do Bom Retiro ao Morumbi*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em

Geografia Humana, Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2007. 284f. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-26102007-151129/pt-br.php>. Acesso em: 22 abr. 2014.

QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos. “Desviando olhares: estéticas-políticas dos relatos de viagem”. Revista Geograficidade, v. 2, 2012. Disponível em: <http://www.uff.br/posarq/geograficidade/revista/index.php/geograficidade/article/view/57>. Acesso em: 15 abr. 2014.

RAMOS, Fábio Pestana. “A formação das monarquias ibéricas: Portugal e Espanha”. Publicação on-line Para entender a história... ISSN 2179-4111. Ano 2, Volume dez., Série 03/12, 2011, p.01-13. Disponível em: <http://fabiopestanaramos.blogspot.com.br/2011/12/formacao-das-monarquias-ibericas.html>. Acesso em: 29 jun. 2014.

REIGOTA, Marcos. “O estado da arte da pesquisa em educação ambiental no Brasil”. Pesquisa em Educação Ambiental, v.2, n. 1 – pp. 33-66, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pea/article/view/30017/0>. Acesso em: 04 abr. 2014.

ROCA, José. “Ensaio de Geopoética”. 8ª Bienal do Mercosul. Disponível em: http://www.bienalmercosul.org.br/novo/arquivos/release_materia/1315252927.pdf. Acesso em: 09 abr. 2014.

RODRÍGUEZ BEREIJO, Álvaro. “Las reformas necesarias para España – La Constitución y la articulación territorial del Estado Español”. Cuadernos de pensamiento político, FAES, oct./dec. 2013, pp. 23-36. Disponível em: http://www.fundacionfaes.org/file_upload/publication/pdf/20131007123140las_reformas_necesarias_para_espana_la_constitucion_y_la_articulacion_territorial_del_estado_espanol.pdf. Acesso em: 29 jun. 2014.

ROSENDAHL, Zeny, CORRÊA, Roberto Lobato. “A geografia da cultura brasileira: uma avaliação preliminar”. Revista da ANPEGE, nº 4, 2008. Disponível em: <http://anpege.org.br/revista/ojs-2.2.2/index.php/anpege08/article/viewArticle/12>. Acesso em: 04 abr. 2014.

_____; _____. “A geografia cultural no Brasil”. Revista da ANPEGE, Nº 2, 2005. Disponível em: <http://www.anpege.org.br/revista/ojs-2.2.2/index.php/anpege08/article/view/85/45>. Acesso em: 04 abr. 2014.

ROSENDAHL, Zeny. “A Dimensão do Lugar Sagrado: ratificando o domínio da emoção e do sentimento do ser-no-mundo”. Geo-Working Papers, n. 14 (2008). Disponível em: <http://revistacomsoc.pt/index.php/geoworkingp/article/view/444>. Acesso em: 05 jan. 2015.

ROWE, Erin Kathleen. *Saint and Nation - Saint and Nation: Santiago, Teresa of Avila, and plural identities in early modern Spain*. Pennsylvania (EUA): Pennsylvania State University Press, 2011. http://books.google.com.br/books?id=rDlqrxan22AC&pg=PA10&dq=the+spains+%22las+espanas%22&hl=en&ei=m1yYTeLxIMSp8AOB5MyzCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&edir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 29 jun. 2014.

RUIZ ORTIZ, Miguel Ángel. *La organización territorial de España a lo largo de la historia*. Revista de Claseshistoria – Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales. Artículo N° 185, 15 mar. 2011. Disponível em: <http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/ruiz-organizacion-espana.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2014.

SANDOVAL, Adalberto Bolaño. “Tratado de soledad: sobre el ‘paisaje conmovido’ y la ‘memoria traumática’”. Revista Estudios de Literatura Colombiana, n.34, 2014. Disponível em: http://http.ceuarkos.com/Vision_docente/Geo%20poetica70.pdf. Acesso em: 15 abr. 2014.

SANTOS, Andréa Pereira dos. “Geopoética: alguns conceitos”. Revista da Faculdade Anicuns, v. 9, n. 13/14, jan. 2014, pp. 14-23. Disponível em: <http://www.faculdadeanicuns.edu.br/ckfinder/userfiles/files/REVISTA%20GUANICUNS9.pdf#page=14>. Acesso em: 15 abr. 2014.

SANTOS, Gisele Cristina Rosa dos. “Jogo e recepção: a metáfora da Teoria e jogo do duende”. In: ROJO, Sara [et. al.] (Org.). *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas [e] I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009. 1 CD-ROM [3467 p.]. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/index.htm>. Acesso em: 01 jul 2009.

_____. “A Intersecção entre espaço e poder na peça teatral *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca”. Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, Porto Alegre, Outubro de 2012. Disponível em: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/teorias/GISELE_CARMEZZ_A_interseccao_entre_espaco_e_poder.pdf. Acesso em: 10 jan. 2013.

_____. “A Intersecção entre espaço e poder em *Yerma*, *Bodas de Sangue* e *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca”. Disponível em: <http://www.anaisdocoma.unb.br/component/phocadownload/category/30-processos-composicionais-para-a-cena?download=111:a-interseccao-entre-espaco-e-poder-em-yerma-em-bodas-de-sangue-e-em-a-casa-de-bernarda-alba-de-federico-garcia-lorca>. Acesso em: 10 jan. 2013.

SCHLEE, Mônica Bahia et. al. “Sistema de espaços livres nas cidades brasileiras – um debate conceitual”. Paisagem Ambiente: ensaios – n. 26 – São Paulo – pp. 225-247 – 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/paam/article/view/77358/81206>. Acesso em: 04 abr. 2014.

SCOVILLE. André Luiz Martins Lopez de. *Literatura das secas: ficção e história*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Paraná: [s.n.], 2011. 240f. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/handle/1884/26633>. Acesso em: 15 abr. 2014.

SECALL, Maria Isabel Calero. “Un personaje clave en la conquista de la Malaga Hammudi por los Ziries”. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/95116.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2014.

SEPPOLONI, Lionel. “Petite introduction à la géopoétique – à travers de champ poétique français”. Disponível em : <http://geopoetiquedurhone.org/index.php?page=pas-titubants-dans-la-maison-des-danses>. Acesso em: 07 mai. 2014.

SILVA, Dilsom Barros da; BARBOSA, Vilma de Lurdes. “A literatura de cordel no ensino de Geografia”. Disponível em: <http://www.prac.ufpb.br/anais/IXEnex/extensao/documentos/anais/2.CULTURA/2CEDMEO UT01.pdf>. Acesso em: 24 out. 2013.

SILVA, Ediane Araújo. “A linguagem literária como possibilidade para o ensino de Geografia”. III Seminário Linguagem e Identidade: múltiplos saberes. Disponível em: <http://www.linguagemidentidades.ufma.br/publicacoes/pdf/4LingIdentecorrigido.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2014.

SILVEIRA, Maria Laura. “Território usado: dinâmicas de especialização, dinâmicas de diversidade”. Revista Ciência Geográfica – Bauru – XV – vol. XV – (1) – Jan. / Dez. 2011. Disponível em: http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_versao_internet/AGB_dez2011_01.pdf. Acesso em: 25 abr. 2014.

SMITH, Mick; DAVIDSON, Joyce; BONDI, Liz (Eds.). *Emotional Geographies*. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=F6xL344M0IMC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 08 mai. 2014.

SMITH, Mick; [et. al.]. *Emotion, Place and Culture*. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=YUMXV6J-Jg0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 25 abr. 2014.

SOUSA, Adriano Amaro de; FERREIRA, Érica. “Territorialidade humana: memória, representação e consciência”. Revista Formação, n. 14, v. 2, [s.d.]. Disponível em: <http://revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/view/640>. Acesso em: 25 abr. 2014.

SOUZA, Alexandre Melo de. “Geografia e Linguística: intersecções no estudo toponímico”. Revista Perspectiva Geográfica, vol. 3, nº 3, 2007. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/pgeografica/article/viewArticle/1291>. Acesso em: 04 abr. 2014.

SOUZA, Ana Cristina de. “Arqueologia da paisagem e a potencialidade interpretativa dos espaços sociais”. *Habitus*, vol. 3, nº 2, 2005. Disponível em: <http://revistas.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/viewArticle/60>. Acesso em: 04 abr. 2014.

VASCO, Ana Paula; ZAKRZEWSKI, Sônia Beatriz Balvedi. “O estado da arte das pesquisas sobre percepção ambiental no Brasil”. *PERSPECTIVA*, Erechim, v. 34, n. 125, pp. 17-28, mar./2010. Disponível em: http://www.uricer.edu.br/new/site/pdfs/perspectiva/125_71.pdf. Acesso em: 04 abr. 2014.

VERA, Gerardo (Dir.). *Cuaderno Pedagógico 46 – Bodas de Sangre*. Sevilla (Espanha): Centro Dramático Nacional, 2009/2010. Disponível em: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/46-BODAS-DE-SANGRE-09-10.pdf>. Acesso em: 01 out. 2014

WADDEL, Éric. “Un matin au bord du fleuve entretien avec Kenneth White”. Disponível em: http://www.geopoetique.net/archipel_fr/latraversee/publications/ouvrages_collectifs/meda/white-Waddell-Pointdevueurlemonde.pdf. Acesso em: 25 abr. 2014

WHITE, Kenneth. “Dans l’atelier géopoétique: méditations et méthodes”. Disponível em: http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/textes_fond_plastiques1.htm. Acesso em: 29 abr. 2014.

_____. *Elements of geopoetics*. Edinburgh Review, 88, 1992. Disponível em: <http://www.alastairmcintosh.com/general/resources/2008-Kenneth-White-eopoetics.pdf>. Acesso em 29 abr. 2014.

_____. “Lecture de Laperouse”. In : Cahiers de Géopoétique, n 1, automne 1990. Disponível em: http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/editorial.html. Acesso em: 25 abr. 2014.

_____. “Méditations de la plage blanche”. Disponível em: http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/textes_fond_geopoetiques7.html. Acesso em: 29 abr. 2014.

_____. *Open World - Collected Poems 1960-2000*. Edinburgh: Polygon, 2003. Disponível em: <http://www.kennethwhite.org/oeuvres/index.php?rub=en&srub=poetry&act=detail&id=1009&tag=1409090140>. Acesso em: 27 ago. 2014

_____. “Que faut-il entendre par «poétique»? ” Disponível em: http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/textes_fond_geopoetiques2.html. Acesso em: 29 abr. 2014.

_____; POULET, Régis. “Sur la géopoétique des fleuves de Kenneth White”. Disponível em: <http://www.larevuedesressources.org/sur-la-geopoetique-des-fleuves-de-kenneth-white,2163.html>. Acesso em: 07 mai. 2014.

_____. “What is Geopoetics?” Scottish Centre of Geopoetics – Opening a World. For the Institute of Geopoetics, 28th April 1989. Disponível em: <http://www.geopoetics.org.uk/welcome/what-is-geopoetics/>. Acesso em: 25 abr. 2014.

WHITE, Marie-Claude. “Art naturel ou artefact – La photographie comme medium de la connivence”. Disponível em: http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/textes_fond_plastiques4.htm. Acesso em: 29 abr. 2014.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. Editado por: Jim Manis. Hazleton (Pennsylvania-USA): 2007-2013. The Eletronic Classics Series, p. 547. Disponível em: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/whitman/leaves-of-grass6x9.pdf>. Acesso em: acesso: 27 ago. 2014.

Vídeos & Filmes

TRONO manchado de sangue. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Akira Kurosawa; Sojiro Motoki. Intérpretes: Toshiro Mifune; Isuzu Yamada; Takashi Shimura; Akira Kubo; Minoru Chiaki. Música: Masaru Sato. Fotografia: Asakazu Nakai. Roteiro: Akira Kurosawa; Hideo

Oguni; Shinobu Hashimoto; Ryuzo Kikushima. Baseado em “Macbeth” de William Shakespeare. Japão: 1957. Edição Brasileira e Comercialização Exclusiva: Versátil Home Vídeo, 2014. 1 DVD (110 min.), Drama, NTSC, son., preto & branco, legendado, Formato original - 1.33:1 fullscreen. Título original: Kumonosu-Jo.

A Casa de Bernarda Alba

“A Casa de Bernarda Alba”. Disponível em: http://vod.com.ng/en/video/arYsiZ_1_Jg/A-Casa-de-Bernarda-Alba, http://www.youtube.com/watch?v=arYsiZ_1_Jg. Acesso em: 01 out. 2014.

Bodas de Sangre

“Bodas de Sangre”. Centro Dramático Nacional e Centro Andaluz de Teatro. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HBxADuCCWww>. Acesso em: 01 out. 2014.

“Bodas de Sangre”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fu9f-xQBADo>; http://www.marinahernandez.es/v_bodassangre2.html. Acesso em: 01 out. 2014.

“Bodas de Sangre”. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte – Canal Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtHpevMhFtg>. Acesso em: 01 out. 2014.

“Bodas das de Sangre”. Disponível em: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/cat/opencms/programadeactividades/producciones/bodasDeSangre.html>. Acesso em: 01 out. 2014.

Federico García Lorca

“Biografía de Federico García Lorca”. Canal Enciclopedia. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=H25vNk2DtNA>. Acesso em: 16 abr. 2013.

“Breve biografía de Federico García Lorca”. CEDECOM S. L. / Canal Sur 2. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=of9aOwwNTac>. Acesso em: 16 abr. 2013.

“Devuélveme la voz”. Biblioteca de la Universidad de Alicante. http://www.youtube.com/watch?v=_5s_NRG71VI. Acesso em: 16 abr. 2013.

“Documental Generación del 27 (parte 1 de 2)”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=youtu.be>. Acesso em: 16 abr. 2013.

“Federico García Lorca”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eCwqZjku16A&feature=youtu.be>. Acesso em: 16 abr. 2013.

“La Barraca, el teatro del pueblo de Federico García Lorca”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-ySNNe2vbgo>. Acesso em: 27 jul. 2013.

“La Barraca (AC/E)”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NVAHWCdRtwg>. Acesso em: 27 jul. 2013.

“La muerte de un poeta”. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=PO4QiJXLV_s. Acesso em: 27 jul. 2013.

“Lorca, el último paseo – Claves para entender el asesinato del poeta”. Canal de TG7Cultura. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ThHxJOXcwvE>. Acesso em: 27 jul. 2014.

“Ruta de Federico García Lorca. Patronato Provincial de Turismo de Granada”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3XHBuTNe2mY>. Acesso em: 27 jul. 2013.

Mariana Pineda

“Flamenco Baile 2006 Spain Sara Baras – Mariana Pineda”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4rECoAt1BoI>. Acesso em: 02 out. 2014.

“Sara Baras, Jose Serrano – Mariana Pineda”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=a0-mVDsvXJ4>. Acesso em: 02 out. 2014.

“Sara Baras: Mariana Pineda ‘En Capilla Encuentro’”. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Pi-_NKpQ19M. Acesso em: 02 out. 2014.

“Sara Baras: Mariana Pineda ‘Fin de Fiesta’”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jUr-tmJtp7s>. Acesso em: 02 out. 2014.

Yerma

Barcelonautes / Silvia Marsó – Actriz de la obra de teatro ‘Yerma’ en Barcelona”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ixOR7rVjrBs>. Acesso em: 01 out. 2014.

“Silvia Marso – Yerma – Federico García Lorca – Teatro 2014”. Disponível em: <http://vimeo.com/105141512>. Acesso em: 01 out. 2014.

“Silvia Marso YERMA 2014”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Bg8Y1ro3T34>. Acesso em: 01 out. 2014.

“SILVIA MARSO en YERMA dirección MIGUEL NARROS”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-_AIXk8Hve8. Acesso em: 01 out. 2014.

“TV3 – Els Matins - Silvia Marsó, protagonista de ‘Yerma’, l’obra clàssica de García Lorca”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TnCmwhrJW58>. Acesso em: 01 out. 2014.

“Silvia Marsó i Pep Molina a ‘Yerma’”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ewtRnRCFuq0>. Acesso em: 01 out. 2014.

“YERMA”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8Ao8dkuhaDY>. Acesso em: 01 out. 2014.

“YERMA, de Federico García Lorca”. Producciones Faraute, S. L.. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sE5BUZWbUo4>. Acesso em: 01 out. 2014.

“Yerma Dirección: Miguel Narros”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rmOI45S-GV4>. Acesso em: 01 out. 2014.

“Yerma”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wibL6F-nTIM>. Acesso em: 01 out. 2014.

“Yerma – Silvia Marsó”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1XdHowTNu04>. Acesso em: 01 out. 2014.