



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

NO RASTRO DO DUENDE DE FEDERICO GARCÍA LORCA:
NOÇÃO DE AUTORIA E DE CRIAÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIA

ROBERTO LUIS MEDINA PAZ

Brasília 2019

ROBERTO LUIS MEDINA PAZ

NO RASTRO DO DUENDE DE FEDERICO GARCÍA LORCA:
NOÇÃO DE AUTORIA E DE CRIAÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIA

Defesa de tese, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Literatura e Práticas Sociais.

Área de concentração: **Estudos Literários Comparados**

Linha de pesquisa: **Criação e intertextualidade**

Orientador: **Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto**

Brasília 2019

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

PAZ, Roberto Luis Medina. *NO RASTRO DO DUENDE DE FEDERICO GARCÍA LORCA: NOÇÃO DE AUTORIA E DE CRIAÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIA.*

Tese (Doutorado em Literatura) – 209 f. 2019. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literatura, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

Documento formal, autorizando reprodução desta tese de doutorado empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta tese de doutorado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

PAZ, Roberto Luis Medina. *NO RASTRO DO DUENDE DE FEDERICO GARCÍA LORCA: NOÇÃO DE AUTORIA E DE CRIAÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIA.* / Roberto Luis Medina Paz. – Brasília, 2019.

212 f.

Tese de Doutorado – Departamento de Teoria Literária e Literatura, Universidade de Brasília.

Orientador: João Vianney Cavalcanti Nuto

1. FFF. 2. JJJ 3. KKK. I. Universidade de Brasília. II. Título.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PÓSLIT

Tese intitulada ***NO RASTRO DO DUENDE DE FEDERICO GARCÍA LORCA: NOÇÃO DE AUTORIA E DE CRIAÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIA***, de autoria de Roberto Luis Medina Paz, para a defesa de tese sob julgamento de banca constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto – UnB/TEL – Orientador

Prof.^a Dr.^a Elga Laborde – UnB/TEL

Prof.^a Dr.^a Luciana Montemezzo – Ufsm

Prof. Dr.^a Valéria Brisolaro – Unisinos

Prof.^a Dr. André Luis Gomes – UnB /TEL

Data de qualificação: Brasília, 18 de abril de 2019.

AGRADECIMENTOS

À banca,
Aos familiares,
À Capes,
À UnB.

RESUMO

Esta investigação percorre o caminho de produção poética e dramática do escritor espanhol Federico Garcia Lorca (1898-1936), a partir das noções de autor e de autoria. As obras “Bodas de sangue” (1933) e “Poeta em Nova York” (1940) são construídas e discutidas em diferentes conferências e entrevistas do autor. Os processos de construção artística e autoral se relacionam com a metáfora do *duende*. Nesse sentido, a concepção de autor e de criador artístico é debatida desde a Grécia até os dias atuais. Depois da “morte do autor”, ele insiste em ressurgir. A polêmica está na distinção entre o homem e a obra. De quem é o sentido: autor, leitor ou texto? Federico Garcia Lorca, lido hoje, torna tensa a figura autoral, pois há destacadamente sua presença nos rastros do *duende*, ou seja, nos processos criativos em sua criação de poesia e de drama.

PALAVRAS-CHAVE: Garcia Lorca; Autoria; Criação Artística; “Duende”.

ABSTRACT

This research traces the path of poetic and dramatic production of the Spanish writer Federico Garcia Lorca (1898-1936), from the notions of author and authorship. The works “Blood Wedding” (1933) and “Poet in New York” (1940) are constructed and discussed in different conferences and interviews of the author. The processes of artistic and authorial construction are related to the *duende* metaphor. In this sense, the conception of author and artistic creator is debated from Greece until the present day. After the "death of the author," he insists on resurgence. The controversy lies in the distinction between the man and the work. Whose meaning is it: author, reader or text? Federico Garcia Lorca, nowadays, makes the authorial figure tense, for there is a remarkable presence in the traces of the *duende*, that is, in the creative processes in his creation of poetry and drama.

KEYWORDS: Garcia Lorca; Authorship; Artistic Creation; “Duende”.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo I.....	13
Capítulo II.....	38
Capítulo III.....	53
Capítulo IV.....	82
Considerações finais.....	136
Referências.....	142
Anexo.....	154

INTRODUÇÃO

Como abordar um escritor espanhol com múltiplas facetas na arte da escrita e da criação artístico-literária, é uma questão que me imponho. Se essa justificativa não partir de uma proposição pessoal, será um desmoronar perante o fascínio que a urdidura artística em poesia e em dramaturgia de Federico García Lorca provoca em todos os leitores, ouvintes e espectadores desde a década de 30 do século passado.

Federico García Lorca tem sido estudado em variados aspectos e perspectivas críticas, conforme aponta a fortuna crítica: poeta, pianista, cenógrafo, desenhista, diretor de teatro, dramaturgo, roteirista e folclorista, afora outros estudos tratarem de questões referentes à intertextualidade, à escrita de si, à dramaturgia clássica espanhola, à tradição oral, a influências literárias, por exemplo. A autoria, por conseguinte, como algo indispensável na ordem do dia das discussões em literatura e em outras artes, necessita de uma exploração mais demorada, em conjunto com influência e processos criativo-artísticos.

O conjunto da obra de Federico García Lorca aponta para a reflexão e para a execução criativa do artista perante a tradição e a condição social-histórica. É inegável o arcabouço de leituras envolvidas nos diálogos do artista com o próprio fazer artístico: dos clássicos greco-romanos aos autores contemporâneos seus (grande conhecedor do mundo artístico espanhol e mundial – do passado e do presente). Essas marcas se apresentam, objetivamente, nas conferências, nas dedicatórias e nas diversas entrevistas a que temos acesso.

Federico García Lorca, ao lado de Cervantes, é o mais famoso escritor espanhol, vejamos as inúmeras traduções e citações no mundo inteiro. No Brasil, ao ser noticiado seu assassinato em 1936, a intelectualidade se mobiliza e repudia esse ato de ódio e de crueldade cometido pelo fascismo espanhol, cuja mão de ferro estava sob o comando de Franco. Levantaram as vozes brasileiras de horror ao assassinato do poeta e de milhares de oponentes ao governo ditatorial espanhol, para citar alguns, Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade, Manuel Bandeira e Raquel de Queiroz. Ainda no Brasil, várias antologias e homenagens foram tomadas de reconhecimento e valorização dessa voz andaluz e universal que fora covardemente silenciada. Ironia da vida: ao mesmo tempo, entre nós, após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), toma corpo a ditadura, e estamos sendo lançados em um autoritarismo cruel. Reflexos na arte e na vida.

Federico García Lorca, no labor criativo, usa a metáfora do duende para legitimar o impulso vital da natureza para refletir e para conceber o gesto autoral. Tanto na poesia quanto no teatro, agrupam-se a potência de lógica, do controle e da razão com a potência da paixão, do instinto e da inspiração (desviada para a evasão), conforme afirma na conferência *Imaginación, inspiración, evasión*. Como escritor da “Geração de 27”, ele mantém constante tensão entre a tradição e as vanguardas do século 20, pois vai unindo o fazer artístico com a tradição da terra andaluza. Tal região de complexos culturais, entende-se a região do sul da Espanha que contém a riqueza das influências judaicas, romanas, gregas, mouras/árabes e ciganas. Do canto “jondo” (flamenco) e da visão de mundo, Federico García Lorca extrai o duende que deve atravessar o corpo (desde a planta dos pés à boca), despertar todos os sentidos e se concretizar como ato de criação artística, dando a experiência sensível de arte aos leitores, ouvintes ou espectadores. Para Federico García Lorca, vale a emoção física por meio da emoção poética para apreciação da arte. Além de o duende representar o espírito andaluz e espanhol, ele traduz a fusão do Oriente e do Ocidente; além disso, ele vem do obscuro, da noite, do saturnino, do impalpável, do irracional. É filho das forças dionisíacas, segundo Nietzsche; no entanto, para Lorca, o duende está no sangue, no corpo humano, e ressurge *na e pela* arte: “Todo lo que tiene sonidos negros tieneduende.”

Em *La imagen poética de Don Luis de Góngora*, Federico García Lorca amplia o papel do autor (criador artístico), pois o autor deposita o poético nos dramas e dramatiza o poético: “*El poeta tiene que ser profesor de los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, oído, tacto, olfato y gusto*”. Pensemos na poesia e no teatro, ambos necessitam da visão e da audição, como atos que na sua sacralidade quase religiosa despertam o ser sensível do receptor. Aí está a presença sentida do duende criativo e autoral: sensibilidade e reflexão, beirando a morte, destronando o vazio da existência e cedendo lugar ao sentimento mágico da realidade. A partir do que toma a visão e os demais sentidos, há espaço para o ser, como se inventasse algo novo, talvez, um novo modo desentir.

Federico García Lorca, em *Juego y teoría del duende* expõe o jogo da criação artística a partir das metáforas da musa, do anjo e do duende, alertando que “*todas las artes son capaces de duende, pero donde éste encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada*” e que tais artes “*necesitan un cuerpo vivo que interprete*”, ou seja, para cada arte há forma e modo diferentes de duende. Resumidamente, o escritor andaluz dirá que a musa vincula-se à inspiração, a qual traz o signo do passado; o anjo está associado à revelação, a qual está ligada ao futuro; no entanto, o duende porta o mistério, o qual se relaciona com o presente: o aqui e o agora. Na esfera da criação, o artista deve se preocupar com a arte autêntica, uma vez que tanto a

musa quanto o anjo vêm do exterior; eles não vêm das entranhas, do sangue, não são espíritos da terra, ou como denomina Freud, do inconsciente. Federico García Lorca, nesse aspecto de criação autoral, nos aponta traços surrealistas porque, escreve ele, se és poeta “*por la gracia de Dios –o del demônio –, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema*”.

Acerca do ato criativo e autoral, Federico García Lorca mostra a consciência crítica desfraldada do escritor para poder ir além da imaginação e da inspiração, sendo que ambas estão vinculadas com a realidade imediata. Há de ter a evasão, momento especial para usar a tradição e para fugir dela, deixando rastros da criação artística individual e idiossincrática. Afinal, o que resta do sujeito criador na obra artística?

Fala-se muito da “morte do autor” na escritura e na arte, do “retorno do autor”, da “função-autor” e do “autor-modelo”. Tanto na poesia quanto no teatro, pode-se questionar sobre a voz que surge do texto é de quem, de acordo com Michel Foucault (1969). Se existe o apagamento do autor, essa voz que retorna na obra seria um espectro na linguagem artística?

Para Roland Barthes (1968), ao anunciar a “morte do autor”, declara que não é o “Autor” que controla a linguagem, mas é ela que o faz. Em outros termos, a linguagem sendo pensada como um tipo de sistema no qual o escritor/artista ocupa determinado lugar, tal lugar com sistema e regras, reduz o que alguém queira dizer, isto é, o “Autor” desocupa o status de Deus, morre, resultando no surgimento do leitor ou receptor da obra de arte.

Nesta pesquisa, a questão que se refere ao sujeito que escreve o texto literário e se ilumina a partir da aura do autor repercute na forma de ler arte ficcional. Tem-se o exemplo de Federico García Lorca – apesar de ter sido assassinado aos 38 anos (1898- 1936)– com extensa produção literária, reverberando seu fazer artístico em larga escala; por sua vez, suscita investigações em diferentes perspectivas na forma de ler e de interpretar a sua obra. Alguns críticos tiveram o ponto de partida de suas análises a partir da biografia do escritor, mas isso é senso comum, desde o momento em que Marcel Proust, em *Contre Sainte-Beuve*, refuta esse método inexato de fruir a obra de arte. Essa visada hermenêutica associa a vida do sujeito escritor com a do sujeito de linguagem.

Na nossa contemporaneidade, retorna esse autor de carne e osso com uma “promoção do eu” na malha midiática, o qual fornece chaves interpretativas para a leitura e a interpretação do seu

texto criativo, conforme Paula Sibilia (2008) relata em *O Show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Com essa vitrine da personalidade, ela traduz o olhar do privado para ser exibido publicamente ao afirmar, em uma entrevista, que “Isto não acontece apenas na Internet, é claro, mas nas diversas práticas contemporâneas onde impera esse desejo desesperado de que os demais nos enxerguem e nos observem para que possamos existir”. De certo que escritores também estão nesse roldão de exibicionistas, já que antes se punha a obra para ser apreciada e lida; no entanto, agora, o escritor passa a promovê-la não só em programas de rádio, de tevês, em jornais e na internet, bem como em feiras, escolas, por exemplo. Cria-se a espetacularização do escritor, enfim.

Aqui o que se busca é problematizar o autor-empírico, autor-pessoa, autor efetivo, o sujeito real, o ser social e histórico – Federico García Lorca – do autor-implícito, autor-criador, autor-modelo, autor suposto, o sujeito de linguagem, o ser ficcional que permeia sua extensa produção literária: poética e dramática. Para isso, serão levados em consideração pontualmente os elementos fornecidos pelas conferências, entrevistas e a obra poética e dramática do escritor andaluz, distanciando-se e se aproximando do modo de lê-los para compreender a significação das categorias fornecidas por teóricos que sustentam a função-autor enquanto espaço esvaziado para o “nascimento do leitor”.

O problema consiste na seguinte questão: *Em que medida a noção de autoria e a de autor se manifestam no processo de criação literária a partir da metáfora do **duende** na obra de Federico García Lorca?*

É justa a nota nesse questionamento para se saber, afinal de contas, onde reside o significado da obra: se no autor, se no leitor ou se no texto. O jogo interpretativo começa entre todas as instâncias na poesia e nos textos dramáticos, os quais operam com a tradição e o “cânone” para a construção de sentido no conjunto artístico-literário lorqueano.

Neste trabalho, o primeiro capítulo **A musa da escrita – de Platão às primeiras nações autorais** é sobre as primeiras visões acerca das noções de autoria e de autor a partir de obras de Platão, no qual começa a se deslindar uma das metáforas para o processo criativo de García Lorca: a musa. O segundo capítulo **A desconfiança do anjo autoral e diálogos criativos** avança a discussão, enfocando a próxima metáfora para a escritura artística lorqueana: o anjo. Aqui se apresenta parcialmente a perspectiva dialógica bakhtiniana, a qual estabelece relações vitais e criativas entre García Lorca e outros escritores. O terceiro capítulo **García Lorca e o duende na criação artístico-literária: conferências refere-se**, de forma mais efetiva, à metáfora derradeira

nas conferências do poeta granadino: o duende. Ao mesmo tempo, as noções de autoria se expandem, elas circunscrevem a problemática específica da “morte do autor” barthesiana, a proposta foucaultiana, O quarto capítulo **Bosques autorais e metrópoles enduendadas**, com base nas análises do poemário “Poeta en Nueva York” (1940) e da peça “Bodas de Sangre” (1933), estabelece diálogo com as noções de autor e de autoria, tendo como potencialização máxima da metáfora criativa do duende e seu rastro autoral. Essa trajetória discute e analisa criações artísticas a produção poética e dramática de Garcia Lorca em destaque.

A presente pesquisa avalia o percurso do rastro do homem e do duende na poesia e no teatro lorqueanos. Não há fechamento de investigação, mas um convite para novos pontos de questionamento acerca do poeta-dramaturgo granadino, de grande inventividade e de notável caráter humano.

CAPÍTULO I

A MUSA DA ESCRITA – DE PLATÃO ÀS PRIMEIRAS NOÇÕES AUTORIAS

Uma realidade existe marcada e materialmente: a obra ou o texto literário. A partir desse ponto, as inferências começam a se dispersar nas diferenças conceituais, nocionais e materiais entre as noções antigas, modernas e contemporâneas de autoria por meio de registros em paredes, papéis, páginas, rolos de pergaminho ou de papiro, códices, páginas da internet, manuscritos em mosteiros e bibliotecas, pinturas e esculturas, por exemplo. Há uma engrenagem acionada entre recepção, circulação de discursos e o consumo do texto literário. Porém, vêm com violência o nome do escritor (autêntico ou fictício), a intenção autoral, especialmente, a identificação-autor que atribui *status* à obra literária, a assinatura da obra, o papel de livreiros e/ou editores e a construção retórica. Além dessas urgentes questões, desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, a “loucura divina” e a inspiração artística intrigam pesquisadores (críticos e teóricos da literatura) e artistas no processo de criação e nos usos da linguagem com finalidade estética como evidência literária.

De todo modo, a instância de autor e a de autoria possuem caráter deslizante e incerto, pois é um produto das sociedades e da cultura letrada, sendo engendrados concomitantemente conceitos de atribuição, de criatividade, de autenticidade, de um “élan” de inspiração e de originalidade, pois nada é criado a partir do nada. Ao mesmo tempo, nós nos interrogamos sobre o controle do sentido inserido no mundo fechado da obra, uma vez que gostaríamos de relacionar a força do autor-deus, com sua onipresença e onisciência, e a autoridade que permite a circulação dos discursos, intercambiando o sentido da obra com os leitores, receptores ou espectadores. No entanto, o impasse se estabelece entre a autoria e a subjetividade porque emergem os rumores do texto e da língua, da vida do escritor e do próprio contexto histórico, de onde surgem a escrita e o sujeito que organiza e põe em movimento a palavra viva e a palavra escrita.

Se a fisicalidade do gesto escrevente torna-se visível e legível, mais questões se apresentam nos estudos literários e na teoria literária, ou seja, a tentativa de definir o que é obra, texto, discurso e escritura. A figura do autor passa de ausente na sociedade antiga com as musas (grega e romana) a devedor aos anjos dos tempos medievos, ao gênio do próprio homem, à linguagem desdobrada ou ao inconsciente pessoal ou arquetípico. Depois de o autor se fixar no texto literário, com o nome e com o corpo, é levado à morte e ao renascimento pela insistência da cultura, multiplicando-se em “eus”: o da obra e o da carteira de identidade. Sabe-se que quanto mais o autor é declarado morto,

mais vivo ele retorna¹, arriscando-se², por meio do rastro, da borra, do vestígio, da rasura, do espectro fantasmal ou da voz autoral que deixa nos interstícios do texto ou da mente do leitor. Eis como se arma a tessitura da porosidade das bordas textuais entre o corpo da letra e o corpo do autor Federico García Lorca tanto no teatro e nas conferências quanto nos poemas e nas canções folclóricas recriadas e recolhidas nas terras da Andaluzia espanhola.

Para Federico García Lorca, em todas as esferas de criação, agregava ao impulso criativo o espírito de vanguarda artística e o da tradição, não apenas a espanhola como também a mundial, conjugando o presente e o passado. Como atitude estética, ele se posiciona em *Poética*, escrita em 1926³ (v. III, 1986, p.401-402):

“1ª. Poesía de mi corazón: imaginación.

2ª. Retórica de mi voz: arquitectura.

3ª. Cimientos de mi razón: leyes físicas y poéticas.”

O escritor ainda acrescenta: *“Y nada más. Lo demás sobra.”* Estão conjugados, nesse breve esboço de criação, o escritor e a mitologia autoral (por um lado, coração, voz e razão; por outro, imaginação, arquitetura e leis físicas e criativo-literárias), pois confrontamos vários aspectos concernentes ao gesto escritural e conceitual para a composição da obra literária: intencionalidade, inspiração, assinatura, originalidade, nome próprio, direito autoral, influência literária (precursores e novos poetas), intertextualidade, paródia, palimpsesto, *ghost-witing*, anonimato, pseudonímia, plágio, entre outros. Na arte, sobretudo na literatura, encontram-se imbricados na cultura letrada conceitos e noções intercambiantes: obra, leitor e autoria.

A noção de autor permanece bastante bruxuleante, uma vez que o próprio termo “autor” não goza de consenso, ele sempre vai depender da perspectiva teórica adotada, aliado, obviamente, ao contexto histórico, circunstanciado pelo *Zeitgeist*. Se retomamos o procedimento artístico de García Lorca, são necessários os conceitos, também instáveis: a poesia, a retórica e os alicerces (“*cimientos*”) da razão. Curiosos se mostram o “*nada más*” e o “*lo demás sobra*”. De súbito, a atenção se volta para a esfera do imponderável e do inefável; enfim, instaura-se aqui aquilo que existe, mas foge a qualquer tentativa de ser nominado ou de ser apreendido nas malhas conceituais

¹ BURKE, Séan. **Authorship**: from Plato to the postmodern. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.

² BRISOLARA, Valéria. Escrever é arriscar. NUTO, João Vianney Cavalcanti (org.). In: **Personas autorais**. Brasília: Siglaviva, 2016.

³ LORCA, Federico García. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1986, volume III.

e nocionais. Nenhum nome é capaz de capturar a coisa em si e em essência, todas as prisões são frágeis. Há um ato performatizado que não se sabe nominar totalmente, talvez estejam aí o excedente bakhtiniano, o inconsciente freudiano ou o próprio inconsciente estético de Jacques Rancière, ou seja, um universo que se imanta na pena ou na tela do computador do escritor, sem este o saber com cem por cento de certeza. No entanto, a linguagem possui uma força perversa, e o jogo de palavra puxa palavra começa a ser encenado, com regras próprias, sem manual e receita para orientar o escritor.

Ao lado do escritor, apenas estão a oralidade, a cultura letrada e a tradição com a vontade de potência para fixar ou fazer morrer a palavra na escrita. Como postura ética, García Lorca pode falar sobre a Poesia, mas se sente impossibilitado de dissertar sobre sua própria poesia, evitando, dessa forma, o controle do sentido prenhe no escrito. García Lorca lança esse desafio para os críticos literários e professores e, conseqüentemente, afirma que *“ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesia.”* (p. 401). A esse respeito, o escritor declara que nada pode dizer acerca da Poesia, pois ela se assemelha ao natural: nuvens e céu. Perante o natural, o sublime e o belo, a atitude possível é *“mirar, mirar, mirarlas, y nada más”*.

De acordo com o diálogo travado com Gerardo Diego, em 1932, García Lorca (1986, p.401-402) convida o interlocutor a direcionar o olhar para o corpo escrevente – o qual faz parte *da* e pertence à natureza: *“Aquí está; mira. Yo tengo el fuego en mis manos. Yo lo entendo y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar de él sin literatura.”* A metáfora do fogo é poderosa e apresenta coloração, movimento, perigo, aconchego e mistério.

Além disso, o fogo está associado ao mito prometêico, um arrimo aos homens, depois da queda olímpica; afora estar ligado ao poder criativo e ao da sabedoria. Mas falar da coisa fogo é limite a ser transposto, pois a riqueza do gênio humano vincula-se à arte literária, produto da cultura forjada pela própria humanidade. Esse produto literário, vindo dos deuses ou do inconsciente, desestabiliza tudo: a existência do homem, das coisas e da própria linguagem.

García Lorca, ao encerrar a entrevista, retoma a questão de não poder falar de sua poesia e adverte: *“Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios – o del demonio –, tambien lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo.”* Assim como indica “trabalhar” com o fogo que está atrelado à mão, o poeta realiza seu artefato artístico com consciência, nesse ponto parece exercer o ofício de escrever objetivamente. Todavia, as certezas do ato criativo esmorecem ao apontar o estado de graça divina ou demoníaca,

junto com o de graça da técnica (arte, habilidades e competências) e do esforço (empenho e tentativas) para dar fisicalidade ao primeiro impulso de criação e de transcrição, porque a palavra é húmus e barreira na linguagem literária. Conclui que não chega a se dar conta, teoricamente, “*en absoluto de lo que es un poema*” e, por extensão, a própria arte literária. Vale salientar que a sabe sentir e construir, pois o fogo arde em seu corpo.

Nessa declaração, ficam evidenciadas a noção de autor e a de autoria manifestas na obra lorqueana, a partir dos possíveis estados de graça e das definições acabadas sobre o próprio fazer literário. Tanto no campo da crítica e da teoria literárias quanto no da filosofia e no particular do escritor, por enquanto, não houve a possibilidade de acessar, em ato, a mente do escritor, e, assim, desvendar os segredos da arquitetônica da criação estética. Inclusive, o próprio autor, quando tenta falar, mapeando o seu processo criativo, acaba ficcionalizando a ficção produzida, pois algo sempre escapa.

Havendo uma intencionalidade autoral, um autor, uma obra literária, uma linguagem, um leitor e uma “ausência” presente, quais são os mundos que se articulam para a realização do projeto estético e ideológico do escritor ou artista? Mais uma vez, as coisas se acirram ao tentarmos diferir autor e escritor, imaginação e criação, inspiração imaginativa e inspiração divina, natureza e arte, texto literário e não literário. Sobremaneira e inegavelmente, o objeto artístico precisa de um corpo de carne e osso para existir ou, pelo menos, para ser produzido, seja individual, seja coletivo (no sentido colaborativo), mesmo que passe de corpo a *corpus*.

Ainda que as instituições de controle (cidades-estados, igreja, corte, editora, universidade, entre outras) provoquem alterações na identidade do corpo que escreveu a obra, por carregarem as marcas determinadas pelo tempo historiográfico, tal obra, para o crítico e para o leitor, porta, ao mesmo tempo, o mágico e o real, as ideologias e as fantasias do autor, ou seja: como nas ondas do mar, arrastam-se objetos da superfície e do mais profundo para além do litoral do próprio texto. Assim, na perspectiva teórica moderna, contrapõe-se à perspectiva da cultura helênica, por esta crer que a verdade da poesia nasce por e através das musas, e propõe que “cada escritor vive diferentemente a passagem da escritura à obra, e a diversidade dessas experiências desacredita a lenda de uma epifania que ilumina o texto no instante de sua perfeição última.”⁴ (HAY, 2007, p. 26).

⁴ HAY, Louis. **A literatura dos escritores**. Questões de crítica genética. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

O campo de tensão da crítica e da teoria da literatura se acentua ao delinear os polos entre o leitor e a obra e entre o artista e sua criação. De qualquer forma, sempre ressurgem os grandes mistérios para a crítica literária ao retomar a reflexão dos escritores sobre o seu processo de escrita (história literária, originalidade, biografia do escritor, explicação e interpretação do texto literário, mimesis e representação) em prol do efeito estético gerador de um “efeito de real” e de um “efeito de autor.” Relativo ao labor do escritor, concebemos a arte como trabalho, pois é possível encontrarmos manuscritos com marcas, rasuras e borrões que indiciam a atividade prática contendo tomadas de decisões, apagamentos, recusas, retomadas e acréscimos:

Os bastidores da criação, as experiências vividas pelos autores ligadas à produção literária e existencial, constituem lugares ainda desconhecidos pela crítica, que deverão ser levados ao conhecimento público. A página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor, revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo. (SOUZA, 2010, p.26)⁵

A instância de autor, na contemporaneidade, passa por uma esquizofrenia, pois tem a morte declarada e o retorno evocado, ambos ao mesmo tempo. Pior do que isso é sofrer mutações no interior do próprio conceito do que seja tal figura: “autor”. A noção do artista literário nas teorias de autoria se altera, por conseguinte, da Grécia antiga até os dias atuais. Acerca disso, García Lorca, ao tratar sobre criação e autoria, constrói três tropos para situar a sua força criativa na esfera literária: a musa, o anjo e o duende⁶. Por sua vez, a figura da musa inspiradora não saiu de moda até hoje, ao passo que o escritor fica com a função de registrar a mensagem que ela sopra. As musas são invocadas pelo artista, mas a palavra que ditam vem de esferas superiores.

Através do encantamento (espécie de transe causado pelos vapores desprendidos do chão do oráculo de Delfos) e do laço com a tradição e o passado, essas entidades deixam o poeta tomado pela cegueira da razão. Por conta do delírio e da loucura divina, tecem a obra artística pelas mãos do autor, mas o objeto artístico preserva a aura dos deuses gregos, logo a atribuição está voltada para o alto: o Olimpo. O dom do poeta grego é necessário para que o próprio poeta tente compreender sua origem, vai além da técnica, conforme preceitua Platão em *A República*, *Íon*, *Crátilo* e *Fedro*. Para o filósofo-poeta de Atenas, são as musas e os deuses que operam o texto literário e certificam ao agraciado o próprio *status* de ser poeta: dom, talento e eleição divina. De algum modo, estão imbricados os polos da arte e da vida.

⁵ SOUZA, Eneida Maria de. Crítica genética e crítica biográfica. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 25-29, out./dez. 2010

⁶ Conferência: **Juego y Teoría del Duende** (1986, p.306-318)

LORCA, Federico García. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1986, volume III.

As concepções sobre autoria e autor são bastante relativas no período helênico, a começar pelas atribuições e dúvidas acerca da figura de Homero, de Sócrates e de outros autores os quais recebem, sob seus nomes (reais ou fictícios), o conjunto de atributos literários relativos a determinadas obras. Essa imagem cultural da autoria muda junto com a história, sendo que paira a incerteza que vai do escriba ao artesão dotado em retórica “*who imitates either nature or established models of excellence, to the seer who produces forms of writing deemed equivalent to new forms of consciousness, endowed with powers of prophecy or moral wisdom.*”^{7/8} (2006, p.12-14). O sublime da obra, não raro, determinará o modo de ler e de valorar o texto literário, pois essa concepção autoral de que o poeta é um gênio divinamente inspirado leva os leitores a se prostrar numa atitude de reverência, aguardando receber uma mensagem particular dos deuses. O objeto artístico é fascínio e manifestação do sagrado para o leitor, conceitos que foram explorados por Longino e Platão.

Platão chega até nós por meio de suas obras discutindo temas relativos ao amor à verdade, à retórica, à inspiração divina, também alerta sobre o perigo de ser poeta e sobre o perigo da escrita. Constrói estórias e nos ensina a mover engrenagem do *mythos* com a do pensamento abstrato na busca das formas ideias, forçando a saída dos indivíduos da caverna das sombras da *doxa* (senso comum e opinião ordinária) para receberem as luzes da essência da verdade, da justiça, do bem e do belo. O filósofo-poeta, ao traçar seu amplo painel de concepções filosóficas, arregimenta a estrutura dialética socrática para dramatizar seus temas a fim de atingir a essência das coisas ou àquilo que a coisa realmente é. No entanto, Platão problematiza o papel do poeta ou autor durante a democracia ateniense. Se o poeta é entendido como mensageiro, avatar ou títere das mensagens transmitidas pelas musas, ele, sendo um eleito que possui um dom divino, ao mesmo tempo, é copista da natureza, pois o mundo sensível é a cópia imperfeita do mundo ideal, sua obra literária, à vista disso, torna-se em verdadeiro embuste por apresentar o mundo da realidade tal como é: enganador, impostor e falso. A origem da inspiração a partir das experiências vividas do artista é duramente questionada.⁹

Para a exposição dos precípuos platônicos, o ex-aluno de Sócrates confronta as bases de Parmênides e as de Heráclito; para este tudo é impermanência e transitoriedade, e para aquele, o

⁷ CHILDS, P. and FOWLER, R. **The Routledge Dictionary of Literary Terms**. USA: Routledge, 2006.

⁸ Tradução minha: "que imita a natureza ou os modelos de excelência já consagrados para o vidente que produz formas de escrita consideradas equivalentes a novas formas de consciência, dotadas de potência de profecia ou de sabedoria moral."

⁹ BURKE, Seán. **Authorship: from Plato to the postmodern**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995. (p.5-11)

movimento é ilusão, os sentidos enganam. Além disso, Platão formula o mito da caverna para compelir o abandono da crença (criações humanas – status e poder –, aparência, sensações individuais, sombras do modo de pensamento) para o acesso à essência intocada: a ideia pura e perfeita. É nessa seara que a questão da autoria viceja, pois a metafísica desdobra-se em direção à figura do poeta. À medida que Heráclito prima pelo devir e pelo mundo das sensações – o qual é falso, Parmênides justificará a permanência, tal como é no mundo das formas ideais, tido como verdadeiro. O constructo que surge não é simplesmente a síntese e a acomodação de ambas proposições (afirmação e contraposição), mas uma terceira via possível, a qual tem como origem as tensões interpoladas anteriormente: a via das contradições, ou seja, as faces da mesma moeda. Valemo-nos aqui do termo grego, literalmente, *dialektzke*, em sua primeira acepção: “a arte deconversaço”.

Essas particularidades fazem parte das leis gerais da dialética na história dos homens e na evolução da natureza, sendo três os princípios essenciais (cuja semente integrava os precípuos teóricos hegelianos), de acordo com Engels (apud KONDER, 2000, p. 57-64)¹⁰:

1. Lei da passagem da quantidade à qualidade (e vice-versa): as coisas mudam em ritmos distintos (lentos e acelerados), podendo haver “saltos” radicais;
2. Lei da interpenetração dos contrários: há entrelaçamento entre as diversidades de coisas, surgindo conexão pelos seus aspectos de essência real, definindo unidade; e
3. Lei da negação da negação: surge o engendramento racional entre os opostos de afirmação e contraposição.

Se consideramos o pensamento de Marx, ao afirmar que a realidade é sempre mais rica do que o conhecimento que temos dela, a proposição de Engels é limitante e arbitrária, em razão de a dialética filosófica ser uma proposta frente a um mundo cuja essência é a mudança, não se permitindo a encarceramentos lógicos. Algo sempre escapa e algo se supera. Então, a validade do mundo histórico mutável e dinâmico que se atualiza e se repotencializa (ato e potência). É nesse universo dialético que Platão vai se apropriar criticamente da “teoria da inspiração divina” de Demócrito (460-370 a.C.) e discutir em seus dramas a partir da figura de Sócrates.

Baseando-se no método socrático, mimetiza uma conversa viva, opondo-se à escrita já que ela fixa e imobiliza o frescor do pensamento. Isso causa estremeamento na crítica atual, pois o

¹⁰ KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

pensamento racional de Platão nos chega por meio de seus escritos. Para ele, a conversação é o ideal para revalidar o aspecto reflexivo dos sábios ou amigos da sabedoria. Só assim, surge o conhecimento novo sobre o homem, as coisas e a linguagem, cujas máximas são: “conhece-te a ti mesmo” e “só sei que nada sei”.

Platão arma sua teia para tecer os diálogos dramáticos unindo os aspectos filosóficos aos aspectos temáticos por meio da urdidura literária. Tais conceitos perpassam o arranjo literário para um receptor que lê a conversa ficcional encenada tornando os diálogos mais compreensíveis e de relativa facilidade na interpretação, pois nem sempre a tensão dos assuntos abordados são de fácil apreensão, como as noções de inspiração e representação artística. Press (*apud* MUALEM, 2012, p.14) abre o caminho para uma visão panorâmica dos diálogos platônicos¹¹ a partir destes pressupostos:

- 1) *that the dramatic and literary characteristics of the Platonic dialogues must be taken into consideration in order to interpret them and to understand Plato's philosophical thought as it is expressed in them;*
- 2) *that the thought rightly attributable to the Platonic dialogues is likely to be something other than the traditional set of dogmas or doctrines that are found both in textbooks and scholarly writings, that is, the philosophical system called "Platonism"; and finally*
- 3) *that the dialogues must be understood in their own historical context.*¹²

Além dessa abordagem de Press, Charles H. Kahn^{13/14} problematiza a figura de Sócrates dos

¹¹ MUALEM, Shlomy. **Borges and Plato: A Game with Shifting Mirrors**. Madrid and Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012. p.14

¹² Tradução minha: “1) que as características dramáticas e literárias dos diálogos platônicos devem ser levadas em consideração a fim de interpretar e compreender o pensamento filosófico de Platão como está expresso nos próprios diálogos; 2) que o pensamento justamente atribuível aos diálogos platônicos provavelmente é algo além do tradicional conjunto de dogmas ou doutrinas que se encontram tanto em livros e escritos acadêmicos, isto é, o sistema filosófico chamado de "platonismo"; e por último 3) que os diálogos devem ser entendidos no seu próprio contexto histórico.

¹³ KAHN, Charles H. Kahn. A new interpretation of Plato's Socratic dialogues. In: **The Harvard review of philosophy**. Spring, 1995. p.26-35. Disponível em: <http://harvardphilosophy.com/issues/1995/Kahn.pdf> Acesso em: out. 2016.

¹⁴ In the history of Platonic interpretation, there are three recognized possibilities:

1. *Pluralism*, the interpretation defended by George Grote, the great historian of Greece. According to Grote, Plato has no fixed or stable dogmas. He is an honest inquirer, following the argument where it leads. He can always see more problems than solutions. So contradictions between the dialogues are not to be eliminated.
2. The *developmental* view, as represented by mainstream scholarship in English. (Guthrie's *History of Greek Philosophy* is a standard example.) Plato moves from an early Socratic period, under the predominant influence of his master's philosophy, where the dialogues are typically aporetic or inconclusive, into the middle period where he develops his own mature philosophy. (According to this story, there is also a later, "critical" period, which does not concern us here.) The middle period, best represented by the *Phaedo* and the *Republic*, is characterized by the metaphysical doctrine of Forms. (The interpretation recently given by Gregory Vlastos is an extreme example of this developmental view, since Vlastos claims that the earlier, Socratic philosophy is not only distinct from but actually opposed to Plato's mature position.)
3. The *unitarian interpretation*, going back to Schleiermacher, which tends to see a single philosophical view underlying all or most of the dialogues. According to Schleiermacher, the order of the dialogues is the order of a philosophical education. According to the contemporary Tiibingen School, the order does not matter, since the

diálogos platônicos e a pessoa Sócrates, ex-mestre de Platão, visto que, pelo conjunto dos diálogos socráticos e dramáticos, o autor seria a versão grega do “Funes, o memorioso” borgeano¹⁵. De todo modo, o anonimato da voz autoral de Platão não se deixa entrever nos diálogos, o pensamento dialético é repassado para a boca de Sócrates, o qual é a personagem principal, e suas “vítimas” ou interlocutores. Ao questionar alguém, a personagem histórica Sócrates o levará às falhas e contradições de raciocínio, cuja derrota é inexorável. É óbvio que tais diálogos são fruto da imaginação e da fantasia do escritor, concebidos para dar a impressão literária de um registro de eventos reais. Nesse debate com um interlocutor real, desenvolvem-se as ideias sobre política, retórica, conhecimento, alma eterna, mundo das ideias, arte, linguagem e escrita.

A temática platônica apresenta reflexão crítica sobre as bases de Protágoras, sempre buscando aliar o nome à coisa e a linguagem ao pensamento e tentando demonstrar que se há um argumento forte, outro também existe com igual força de oposição. Eis a fórmula nos diálogos socráticos para sair da *doxa* instável (opinião ordinária) e chegar à *episteme* (ciência, conhecimento, saber) tornando a política e a conduta humana e do ser “uma ação iluminada pela verdade e um gesto criador de harmonia, justiça e beleza.” Para isso, seguimos o esquema proposto por Platão, ao inserir na fala de Sócrates, o diálogo filosófico a fim de que apareça o jogo de hipóteses interligadas, que seja encenado o dramático embate de consciências e que surjam as formas perfeitas e eternas, as quais escapam à corrosão do tempo:

remontar do condicionado (os problemas a serem resolvidos ou as coisas a serem expiadas) à condição (a hipótese explicativa), visando antes de tudo a estabelecer uma relação de consequência lógica entre as duas proposições (a que exprime o problema e a que exprime sua hipotética resolução). Provisoriamente deixa-se de lado a questão de saber se a condição é ela própria auto-sustentável ou se exige o recurso a condições mais amplas ou básicas que a condicionem. De saída, o importante é verificar o que está em consonância com o princípio proposto. Todavia o platonismo não se aterá aí: o exame da primeira hipótese que resulta da aplicação do “método dosgeômetras”

– a existência de entidades em si, as *ideias*, causas inteligíveis do que os sentidos apreendem – remeterá a outras hipóteses que a condicionam. (2000, p. 17-18)

Vê-se, no fragmento acima, que a meta final é o encontro com o “absoluto fundamento da verdade”, diferindo do erro e da fantasia. Então, para Platão, fica descartada “uma afirmação de verdade simplória e dogmática”. Isso alia, a um só tempo, as verdades eternas e o mundo transitório. As *ideias* ou *formas* são, portanto, como “causas intemporais para os objetos sensíveis”.

esoteric message is always the same: all or most of the dialogues allude to the "unwritten doctrines," the so-called doctrine of First Principles. The most distinguished American representative of this unifying tendency was Paul Shory, who wrote a book entitled *The Unity of Plato's Thought*.

¹⁵ BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução Carlos Nejar. 5. ed. São Paulo: Globo, 1989.

As conclusões últimas a que o conhecimento chega ficam aquém da verdade verdadeira como busca através do amor da alma pelo divino: o absoluto, o não hipotético (2000, p. 18-19).

Esses movimentos retóricos e filosóficos nos diálogos socráticos escritos por Sócrates vão questionar o papel da escrita e a intervenção das musas, estas preteridas por García Lorca, na arte poética e na função criativa do poeta, o qual atua como um sujeito armado de habilidades para receber o sopro divino e compor seus textos e discursos. Notório é saber que Platão descarta a autoridade que veicula nos discursos, conforme apregoam os sofistas contaminados pelas leis retóricas e a máxima de Protágoras: “O homem é a medida de todas as coisas”. A sofística requer apenas passividade do ouvinte ou leitor, pois tal persuasão não aceita uma discussão e elaboração de um novo conhecimento, como propunha a *maiêutica* socrática – dar à luzideias existentes na mente humana. Séculos depois, Nietzsche apresentará o eremita Zarathustra, banindo deuses e questionando a razão e o desdobramento do poeta autoral, ao negar a própria metafísica.

Mas voltemos aos diálogos dramatizados escritos por Platão. Assim como García Lorca propõe um “chute na bunda” dos anjos e musas (agentes que vêm do exterior), em “Juego y teoría del duende”, Platão exige o banimento dos poetas da cidade ideal, cuja sociedade se controlada pela razão, em *A República*, onde se encontram no interior. Como informamos antes, o poeta seria deformador da realidade das formas ideias, ao copiar a natureza, sendo esta uma cópia disforme do mundo ideal. Por conseguinte, o poeta trata de assuntos pertencentes a sua esfera dos próprios sentidos, mas os sentidos também enganam e distorcem. Platão “*views literature as both morally and epistemologically defective in its attempt to represent the world given to the senses which is itself only a shadowy reflection of the Eternal forms.*” (BURKE, 2000, p.6)¹⁶.

O veneno que a poesia fabrica funciona como rival da verdade, e o efeito é letal, criando enfermidades nas mentes que provam esse tipo de experiência poética: o perigo moral e intelectual. Nessa época grega, a poesia era uma das disciplinas que compunha a *paideia* – a educação na formação do homem grego. No entanto, a poesia para a filosofia platônica não é chã, pois a arte em geral e a criação artística é o ponto máximo do gênio humano.

Também em *A República* há desdobramentos temáticos em relação à retórica, filosofia e política. O uso da palavra viva em debates na sociedade grega mostra a necessidade de uma memória oral, que pode ser usada para chegar à verdade e não para simplesmente persuadir, como

¹⁶ Tradução minha: “vê a literatura moral e epistemologicamente defeituosa em sua tentativa de representar o mundo dado aos sentidos que em si é apenas um reflexo sombrio das Formas Eternas.”

faziam os oradores e sofistas. A retórica, ao arranjar argumentos, discursos e hipóteses, contém persuasão (para a calúnia ou para a bajulação) e força, mas tem de buscar um bem maior, atitude empreitada com justeza pelo filósofo, sendo este o governador ideal. Se educação mitopoética mascara a verdade (em formas de beleza e de encantamento), logo ela impede o acesso do bem maior ao ideais de existência: o belo, o bom e o justo; os quais são desveladores do sentido do ser. Pois se o mundo que cerca o poeta é o do imediato, a poesia, como fenômeno estético, ficaria restringido ao empírico e ao pragmático. Nesse aspecto, o autor de *A República* peca por apagar da poesia seu caráter epistêmico enquanto forma de conhecimento e de saber. Para atingir o verdadeiro, a poesia deveria usaros seus recursos específicos de linguagem e reflexão: intuição racional imediata (noética). Conforme Oliveira e Abreu (2015, p. 208)¹⁷ explicam:

A intuição noética permite o acesso imediato ao original, em um ato de apreensão anterior à linguagem. O ajuizamento, o discurso filosófico conceitual, é, de certo modo, apenas uma representação, espécie de *imitação* do intuído enquanto presença plena. Por esse motivo, o *logos discursivo*, na medida em que se apoie no sentido das palavras, não poderá, por si mesmo, ser plenamente compreendido e vivenciado a não ser por aquele que teve a intuição noética do serrepresentado

Para Platão, a filosofia é o campo ideal para as atividades da cognição humana, pois ela domina os signos da cultura, para além do linguístico. A poesia, em contrapartida, imita a imitação, trazendo à luz as fraquezas da natureza imitada pelos meios linguísticos, por isso a atividade artístico-poética é desviante do verdadeiro em si. Lembremos que é no período Péricles na Grécia quando a prosa se instaura, e, nesse século V a.C., Platão vai discorrer sobre duas formas de produção escrita: a narrativa (relato dentro do relato, sendo tal relato indireto da história contada; a epopeia homérica, por exemplo) e o diálogo direto (com carga dramática, sendo mediado pelas falas das próprias personagens, sendo a tragédia o modelo exemplar); em ambos as formas, parece que há distinção entre imitação ficcional e acontecimento relatado – este último seria empregado nos diálogos socráticos.

Exemplificando o valor do que é pré-linguístico para o campo da filosofia, segundo a intuição noética, Platão dramatiza a resposta de Adimanto a Sócrates: “Dizem que o bem é a inteligência do bem, admitindo como certo que compreendemos o que querem dizer, quando pronunciam a palavra *bem*.”¹⁸ (PLATÃO, 1988, p. 307). De igual modo, serve-se o filósofo para construir um sistema entre discurso, argumento e razão, associando o *mythos* ao *logos*. Donaldo

¹⁷ OLIVEIRA, Damião Bezerra; ABREU, Waldir Ferreira de. Conhecimento, arte e formação na *República* de Platão. In: **Educ. Pesqui.** São Paulo, v. 41, n. 1, p. 203-215, jan./mar. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v41n1/1517-9702-ep-41-1-0203.pdf>; Acesso em: jul. 2016.

¹⁸ PLATÃO. *República*. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 1988.

Schüler (1998, p. 332) comenta que a partir dessa união irá “proporcionar ao pensamento abstrato um campo de operação concreto, as suas obras de ficção, os diálogos. Renovando o espanto diante do *mythos*, convoca outras estratégias na execução de novo diálogo.” O filósofo não busca certeza, mas investiga. Se o espanto é sofrimento (*pathos*) para a revelação da verdade, tal como é para o herói trágico, a convergência do *mythos* e do *logos* também se manifesta tanto para o cantor épico quanto para o pensador porque “um como o outro têm por tarefa recuperar o mundo que com o espanto se perdeu”, fundamentando-se e se desestabilizando. Schüler arremata a questão: “Cabendo ao mito dizer o que olhos não veem, Platão adere ao mito, reflete sobre o mito, e produz mitos. O pensador se comporta como mitólogo não só quando inventa narrativas que se afundam nas origens. Mitos são os seus diálogos enquanto peças inventadas.” (1998, p. 332).¹⁹

Platão argumenta a construção mítica, ou seja, narrativa a tal ponto de explorar até o último grau nos diálogos. Dois alvos permanecem na pontaria de suas investigações: o poeta e os sofistas. Não é à toa que Homero fica no entremeio da admiração e da repulsa. Os sofistas são execrados por usarem a palavra para doutrinar e para fixar nas mentes conceitos de conveniência em seus discursos, cuja meta é persuadir, sem conduzir a uma forma de conhecimento. Para Platão, por exemplo, o nicho perfeito para indagar sobre o uso sofismático da retórica está nos tribunais, onde a arte do convencimento brota nos oradores e juízes. Além disso, os sofistas são indignos da atuação professoral e são acusados de construir e disseminar imagens falsas, simulacros de verdade. Enfim, resumem-se a poesia e a sofística por se ligarem à arte da imitação, como forma desqualificadora.

Em *Íon*, é discutida a arte poética e o poeta. De fato, a discussão proposta nesse diálogo socrático perpassa a questão do rapsodo: sujeito que “canta” o que os poetas criam. Esse diálogo platônico aborda aspectos imitativos e inspiracionais da criação poética e da arte rapsódica. Mas, para Platão, “*poets do not achieve true knowledge but are fleetingly inspired to mystic vision is central to The Republic’s exclusion of the poets*”²⁰ (BURKE, 1995, p.6), isto é, da sociedade ideal.

É necessário apontar que até a Idade Média a noção de autor e de autoria não existiam definitivamente como hoje entendemos. Nos tempos medievos, começam a se forjar os princípios de *auctor* (dublê de escritor e autoridade, sujeito lido e respeitado) e de *auctoritas* (responsabilidade e orientação do sentido da obra sagrada), noções atreladas às interpretações da Bíblia e aos Pais da

¹⁹ SCHULER, Donald. **Mythos e Logos nos Diálogos Platônicos**. Letras Clássicas no. 2. São Paulo, Humanitas, 1998.

²⁰ Tradução minha: “os poetas não atingem o verdadeiro conhecimento, por serem inspirados por uma visão mística; isso é fulcral para exclusão dos poetas da República platônica”

Igreja. Autoridade fundamental provinha de Deus; no caso grego, dos deuses. Se existe escritor nessa época, ele só pode ser um poeta, no sentido geral, inspirado, pois a criação pertence a Deus. Como Platão tem na mira de seus argumentos, em *Íon*, o rapsodo, é lógico que, por tabela, quer atingir o poeta. Compagnon, em seu curso, na Université de Paris IV-Sorbonne, “Qu’est-ce qu’un auteur?”²¹ (s/d), ilustra a questão do poeta inspirado:

Dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, l'aède, c'est-à-dire le poète épique qui déclamait ses propres oeuvres (les termes *poème et poète* étant ici des anachronismes), reçoit sa parole de la Muse, comme encore dans le dialogue de Platon, *Ion*, où le rhapsode, c'est-à-dire le chanteur itinérant qui récite et commente des extraits des poèmes épiques, est décrit comme possédé par l'enthousiasme. L'enthousiaste, c'est celui qui est *en-theos*, qui a un dieu en soi, par qui un dieu parle; c'est un inspiré, un possédé par *la mania*, *le furor* en latin, c'est-à-dire *la folie*, qui désignera encore *le furor poeticus* à la Renaissance.²²

Não apenas no mundo grego como também no medieval e nos posteriores, as musas foram figuras necessárias para que a atividade poética se desenvolvesse. Eram elas que inspiravam e traziam o sopro criativo das esferas superiores para os aedos e poetas vocacionados. Tais entidades sagradas são filhas de Zeus e Mnémossyné, a memória, oriundas do mundo grego de tradição oral, ignorando-se a escrita, a qual florescerá realmente mais tarde. Deduzimos, então, o impulso oralizado da poesia grega. Junito Brandão (p. 203) cita 9 musas no imaginário da Grécia, as quais foram concebidas em 9 noites pelos seus pais: Zeus e Mnémossyne.

Em *Teogonia*, de Hesíodo, as nove Musas já integravam a esfera olímpica; para outros autores, havia variação na quantidade delas, havendo se fixado apenas depois, no período clássico, número, nomes e especialidades. Para Junito Brandão, as habitantes do monte Hélicon, eram nominadas assim²³:

Calíope preside à poesia épica; Clio, à história; Polímnia, à retórica; Euterpe, à música; Terpsícore, à dança; Érato, à lírica coral; Melpômene, à tragédia; Talia, à comédia; Urânia, à astronomia. Já que Febe, a Brilhante, mãe de Leto e Ceos, não tem grande importância no mito, vamos abordar a última das Titânidas, Tétis. É preciso, de início, todavia, desfazer uma confusão provocada em nossa língua pela simplificação ortográfica: uma coisa é Tétis, a "urânia", em grego *Tēthys*, outra é Tétis, a "nereida", em grego *Thētis*.

²¹ COMPAGNON, Antoine. *Qu’est-ce qu’un auteur?*: cours d’Antoine Compagnon. Disponível em: <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>>. Acesso em: 20 mar 2016.

²² Tradução minha: “Na *Iliada* e na *Odisseia*, o aedo, isto é, o poeta épico que declamava suas próprias obras (os termos *poema* e *poeta* são aqui anacronismos), recebe sua palavra da Musa, como ainda em o diálogo de Platão, *Ion*, no qual o rapsodo, isto é, o cantor itinerante que recita e comenta extratos de poemas épicos, é descrito como possuído pelo entusiasmo. O entusiasta é aquele que está *em theos*, que tem um deus em si mesmo, por quem um deus fala; ele é inspirado, possuído pela *mania*, o *furor* em latim, isto é, a *loucura*, que ainda designará o *furor poeticus* no Renascimento.”

²³ BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. v.1 p 203

A nota marcante da presença das musas no ato de criação conota diretamente a arte como originária da divindade, das esferas superiores. Percebe-se isso desde os tempos homéricos, pois o canto escrito pelo aedo não lhe pertencia, independentemente de sua arte ou *tekné*. O papel do rapsodo é interpretar o que foi escrito pelo poeta, o qual compõe o canto e a poesia por meio da inspiração divina. Como explica Antoine Compagnon²⁴:

Au v^e siècle, la distinction entre aède (Homère, Hésiode) et rhapsode (récitant des poèmes dont il n'est pas l'auteur, poèmes de « beaucoup de bons poètes », mais principalement poèmes homériques) est devenue nette, même si les notions de poète et d'auteur, elles, ne le sont pas encore. Ion commente aussi les poèmes homériques qu'il récite, et le dialogue s'engage sur ses commentaires, de l'ordre de la paraphrase élogieuse (dianoiai), plutôt que de l'exégèse allégorique visant les sens cachés du texte (hyponoiai).²⁵

Sócrates usa a imagem do amante e da pedra magnética para explicar como a poesia sai do divino e chega até os mortais, por meio da Musa, do aedo, do rapsodo e do público. Nessa ordem, o público recebe a palavra carregada de entusiasmo pela boca e gestos do rapsodo, sendo que antes o poeta a recebeu das musas, através da possessão divina (*mania*) ou delírio sagrado; tal como acontece com adivinhos, prestidigitadores. Antoine Compagnon alerta que: “*L'inspiration est un don divin qui met les poètes en branle; elle provoque une perte momentanée de la raison.*” O delírio entusiasmado se exemplifica em Homero, Hesíodo e Píndaro. Eles foram portadores da palavra da Musa, intérpretes dos deuses. Claro fica que são as musas que inspiram os bons poetas – épicos e líricos, a partir de uma concessão divina. Para Sócrates, os rapsodos não portam nenhum conhecimento acerca daquilo que cantam, pois não sabem (desconhecem) o que acham saber. Dito de outra forma, os rapsodos não têm *epistémé* na articulação do que proferem, apenas performance. Se eles não reagem ao conhecimento que recitam, estão muito perto do que os sofistas fazem.

A personagem Sócrates ironicamente fala para Íon:

Com efeito, muitas vezes invejei-vos, os rapsodos, Íon, pela vossa técnica. Pois tanto o ser conveniente, a vós, por meio da técnica, ornar o corpo e parecer o mais belo possível quanto ser necessário viver na companhia de outros poetas, muitos e bons – e mais que todos de Homero, o melhor e mais divino dos poetas –, e saber de

²⁴ COMPAGNON, Antoine. **Qu'est-ce qu'un auteur?**: cours d'Antoine Compagnon. Disponível em: <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>>. Acesso em: 20 mar 2016.

²⁵ Tradução minha: “No século V a.C., a distinção entre *aedo* (Homero, Hesíodo) e *rapsodo* (recitador de poemas dos quais ele não é o autor, poemas de ‘poetas muito bons’, mas principalmente poemas homéricos) tornou-se clara, mesmo se as noções de poeta e autor ainda não existissem como tais. Íon [a personagem] comenta também sobre os poemas homéricos que ele recita, e o diálogo se imbrica nos seus comentários, com a ordem da *paráfrase complementar* (dianoiai), e não com a *exegese alegórica* dirigida aos *significados ocultos do texto* (hyponoiai).

cor seu pensamento, não apenas as suas palavras, é invejável. Pois ninguém se tornaria jamais um bom rapsodo se não compreendesse as coisas ditas pelo poeta. (PLATÃO, 2011, p.27-29)²⁶

A poesia peca por estar relacionada, mimeticamente, com a representação das coisas do mundo e da natureza. Baseia-se nas aparências. A escrita está vinculada com a mimesis, enganando o sujeito que procura a verdade e as essências puras. Cabe à filosofia através da razão ir desvelando o caminho enganador das aparências. No entanto, Platão dirá que existem dois tipos de mimesis – a boa e a má –, segundo Richard Vella(2013)²⁷:

*While mimesis is unavoidable in the world, for Plato there was good mimesis and bad mimesis. Good mimesis represented higher ideals and unity through reason whereas bad mimesis was disruptive, irrational and promoted disunity. Plato believed poetry and music, unless they were mimetically used to celebrate higher values, were examples of bad mimesis and not capable of expressing truth. Bad mimesis was Dionysian in its ability to make the body and emotions move sympathetically and without control. This is one of the reasons why Plato was mistrustful of artists.*²⁸

Platão desconfia dos poetas e dos rapsodos, pois, se a palavra ditada pelas musas provém da concessão divina; a autoria dos artistas é de segunda ordem. Platão defende “*the importance of rational communication without any support, props, nuance or emotion.*”²⁹ Para Richard Vella (2013) “*Ion is portrayed as an egoistic fool totally unaware of his behavior when not in performance mode.*”³⁰

Claudio Oliveira (2011, p. 18-20) retoma o posicionamento hermenêutico de Heidegger para relembrar que na experiência cultural dos gregos era Hermes o mensageiro dos deuses, trazendo uma mensagem do destino, a qual será dada por um “hermeneúein”. Logo, o que vale é “trazer a mensagem e levar notícia”, não a interpretação do conteúdo. Nesse sentido, usa a palavra de Heidegger referente à obra e à figura do poeta que canta: “os que arriscam mais são os poetas, mas poetas cujo canto vira o nosso desamparo para o aberto.” (p. 19). Nesse aspecto sobre a linguagem

²⁶ PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

²⁷ VELLA, Richard. *The Rhapsode goes to University* : A discussion of Plato's Ion in relation to creative arts research metrics. 2013. In: Disponível em: https://www.newcastle.edu.au/data/pdf_file/0016/62260/Platos_Ion_in_relation_to_creative_arts_research_metrics.pdf Acessado em: nov.2016.

²⁸ Tradução minha: “Enquanto a mimesis é inevitável no mundo, para Platão havia boa mimesis e má mimesis. A boa mimesis representava ideais e unidade superiores mediante a razão, enquanto a mimesis má era disruptiva, irracional e promovia a desunião. Platão acreditava que a poesia e a música, a menos que fossem usadas mimeticamente para celebrar valores mais elevados, eram exemplos de má mimesis e não capazes de expressar a verdade. A mimesis má era dionisíaca em sua capacidade de fazer o corpo e as emoções se moverem com simpatia e sem controle. Essa é uma das razões por que Platão desconfiava dos artistas.”

²⁹ Tradução minha: “A importância da comunicação racional sem qualquer apoio, adereços, nuance ou emoção.”

³⁰ Tradução minha: “Íon é retratado como um idiota egoísta totalmente inconsciente de seu comportamento quando não está na situação de performance”.

empregada para transmitir ou noticiar, não há forma natural, sem intervenção humana, somente com intervenção retórica e artificial. Heidegger e Nietzsche descartam a naturalidade da linguagem humana. O que prevalece é o pensamento entre as palavras e as coisas, notadamente a filosofia e a poesia que perpassam a *Íon*.³¹ Em tempo: a autoria da obra *Íon* já foi questionada; além disso, foi considerada um pastiche de *Fedro*. Apesar de todos os reclames sobre a inspiração poética divina e de êxtase bacante, quem é autor de quê?, a obra literária parece ficar apagada em Platão, isto é, é mais inspiração do que arte. Ao lermos o diálogo dramático platônico, temos de ter alguns cuidados, como alerta José Colen(2013)³²:

Nada impede de dizer coisas muito sérias de modo irônico, mas não devemos ler este diálogo platônico (e talvez nenhum outro diálogo) como um texto de Aristóteles, onde a análise filosófica da poesia toma uma forma semelhante a um tratado clássico de estética, que «no mínimo» nos fala do seguinte: as características que definem a poesia; as diferenças entre os seus gêneros (lírico, épico, etc.), em que sentido a poesia é ficção, se exploram as diferenças entre a poesia e as outras formas artísticas como a pintura ou a música, ou se a arte está ou não ligada à representação, imitação, expressão («significados possíveis da palavra grega *mimesis*»). Não há nenhum dos extensos textos que Platão dedicou à poesia que não frustrate estas expectativas, mas nós teimamos em procurar neles as migalhas de uma teoria da poesia. (COLEN, 2013, p.14)

Para Platão, tanto o poeta quanto o rapsodo não têm um domínio sobre todas as artes, pois ao que têm acesso está vinculado à inspiração ou força divina. É no estado de possessão divina ou “entusiasmo” que o poeta compõe. Sócrates afirma³³: “pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra, e incapaz de criar antes que se tenha entusiasmado e ficado fora de seu juízo e o senso não esteja mais nele. Enquanto mantiver esse bem, o senso, todo homem é incapaz de fazer poemas e cantar oráculos.” (p. 39) Os poetas não dominam todas as artes, apenas aquelas que as musas que os inspiram. O belo está próximo do divino. Assim, os belos poemas são de autoria dos deuses, e temos acesso a eles graças aos entusiasmados e possuídos que os escrevem. Mas permanece a questão central de *Íon*: a criação poética é arte ou inspiração?

Já no diálogo platônico *Crátilo*³⁴, estarão em cena Sócrates, Crátilo e Hermógenes, refletindo, na tradição filosófica, sobre a língua e a linguagem, entre o *logos* e a realidade, entre as palavras e as coisas, em que são apresentadas duas perspectivas: a naturalista e a convencionalista. Depois, é apontada uma terceira, pois as aporias apresentadas pelas perspectivas anteriores não

³¹ OLIVEIRA, Cláudio. Introdução. In: PLATÃO. *Íon*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

³² COLEN, José. Arte e loucura – O *Íon* de Platão e a inspiração poética. In: *Revista da Faculdade de Letras – Série de Filosofia*, 30. 2013, p.7-31. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13550.pdf>. Acessado em: nov. 2016

³³ PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

³⁴ PLATÃO. *Crátilo*: ou sobre a correção dos nomes. Tradução e notas de Celso de Oliveira Vieira. São Paulo: Paulus, 2014.

expressam totalmente a matéria primeira – a linguagem – com a qual poetas e todos os humanos laboram. Nessa discussão acerca dos fundamentos da linguagem, podemos situar: 1) Crátilo como defensor da perspectiva naturalista e heraclitiana (o fluxo contínuo e instável) dos nomes, ou seja, as palavras possuem sentido exato e permanente; e 2) Hermógenes, discípulo de Sócrates, como arguidor da perspectiva convencionalista dos nomes das coisas (baseada nos usos e costumes), ou seja, as palavras resultam de um acordo entre nós, humanos.

Ao Sócrates travar diálogo com Hermógenes, sendo que Crátilo fica no silêncio na maior parte do texto, discorrerá 140 nomes por meio do método etimológico (algumas etimologias são duvidosas em *Crátilo*), cuja matriz é a criatividade humana, também recolhe argumentos dos poemas homéricos para distinguir os nomes dados por deuses e dados por homens. Nesse caso, destaca-se o caráter saussuriana da arbitrariedade do signo, ou seja, a linguagem impossibilita o conhecimento total à moda dos sofistas (alvo preferido da crítica de Platão), bastando falar para proferir a “verdade”. Para nomear as coisas, a convenção se alia ao natural para designar a coisa nomeada.

Para Jorge Ferro Piqué (1996)³⁵:

Neste diálogo [*Crátilo*], Platão considera suficiente chegar-se à conclusão de que não é por meio de seus nomes que devemos procurar conhecer ou estudar as coisas, mas, de preferência, por meio delas mesmas. O conhecimento direto do *auto*, da própria coisa, é anterior e superior a seus nomes.

No entanto, essa conclusão não exclui, de forma total, por si só, qualquer utilização dialética da linguagem. No final de sua vida, na Carta VII, distingue Platão três elementos intermediários entre este *auto* tão fundamental e o seu conhecimento, a *episteme*, que reside na alma, a *psyche*. São eles o *onoma*, o *logos* e o *eidolon*, ou seja: o nome, a definição e a imagem. (p.179)

Platão discute nesse diálogo, portanto, a necessidade de entrelaçar a *techne* e a *physis*, revelando as palavras e as coisas em sua própria natureza. Daí surge o choque entre a verdade confiável que está no nome e a relatividade de que os nomes são apenas nomes; de certa forma, há a identificação entre linguagem, opinião e verdade. Isto é, “os nomes são simultaneamente por natureza e por convenção. Sendo os nomes [...] a essência do dizer, da linguagem.” Jorge Ferro Piqué (1996) conclui que “esse é o pressuposto necessário implicado pelo dogma platônico de que o conhecimento humano é possível e de que a linguagem tem propriedades que permitem ao mesmo tempo a enunciação do verdadeiro e do falso.”(p.180)

³⁵ PIQUÉ, Jorge Ferro. **Linguagem e realidade**: uma análise do Crátilo. In: Letras, Editora da UFPR: Curitiba, n.46, p.139-157. 1996.

Sobre *Crátilo*, Dion Davi Macedo (1998)³⁶ salienta que o estatuto da linguagem pressupõe uma teoria do conhecimento: a essência das palavras e a das coisas. E afirma:

Platão procura mostrar que o heraclitismo generalizado conduz à impossibilidade simultânea do ser e do discurso. É preciso então, ensina Sócrates contra Crátilo, partir das coisas para que o conhecimento seja possível: somente através dos nomes não conhecemos sequer estes. Para decidir entre o modelo e a cópia, é necessário ir do modelo à cópia, não o contrário. A relação entre as coisas e os nomes, como relação de verdade, exige que se passe da verdade das coisas à verdade das palavras, uma verdade secundária e dependente. Ela supõe a antecedência da verdade em relação ao dizer verdadeiro. É neste sentido que se deve entender e admitir a possibilidade de compreender as coisas sem os nomes, isto é, estabelecer a impossibilidade de compreender os nomes sem as coisas. (MACEDO, 1998, p.52)

O debate em *Crátilo* se acirra por questão da opacidade da linguagem, uma vez que é impossível falar sobre a linguagem e estar, ao mesmo tempo, fora dela. Conforme o fragmento acima, há o indicativo de que a cópia é falha em relação ao modelo. Dion Davi Macedo (1998) ainda diz: “Na tentativa de se estabelecer uma relação entre a linguagem e a realidade, para se efetuar a compreensão de tal relação, seria necessário que o ser humano estivesse fora da linguagem e fora da realidade; como isso não é possível, irrompe a ideia de um abismo, de um precipício.” E ressalva: “Mas devemos, espantosamente, apoiar-nos nesse abismo para o entendermos. ‘Quem cai deve apoiar-se no solo onde caiu’, é a sentença de Agostinho.” (p.53). Ou seja, “As coisas têm, por elas mesmas, um ser permanente, que não é relativo a nós nem depende de nós.” (*Crátilo* 386 e).

Para a discussão de autoria, o imprevisível da correção ou justeza dos nomes (em relação às coisas) ou da linguagem (em relação ao pensamento) são fundamentais por ser o gesto fundante para que exista a escrita e para que surja a figura do autor, mesmo que seja através da concessão divina, sendo a própria escrita de Platão a configuração da morte da memória e da memória da morte. A escrita – com o sentido dos signos e seu melhor uso – se apresenta como veneno e remédio: memória e esquecimento. A arte do escritor está centrada na fixidez da palavra e na mudança das coisas e da vida; é exatamente aí que aparece o labor do artista da palavra: entusiasmo e possessão, criação e imaginação.³⁷

A obra *Fedro* é significativa para o debate sobre a escrita e expõe a questão da autoria de forma fundamental nos estudos para esta pesquisa sobre autoria e autor no ato da criação da poética

³⁶ MACEDO, Dion Davi. Platão e Crátilo: do ónoma ao logos. In: **Letras Clássicas**, n. 2, p. 47-56, 1998

³⁷ Para um estudo detalhado, sugiro ver a dissertação: MONTEIRO JUNIOR, Carlos. **A linguagem no Crátilo de Platão**. Dissertação. Pontifício Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. 2011. Disponível em: http://www.dbd.pucRio.br/pergamum/biblioteca/php/index.php?codObra=0&codAcervo=200898&posicao_atual=237&posicao_maxima=378&tipo=bd&codBib=0&codMat=&flag=&desc=&titulo=Publica%E7%F5es%20On-Line&contador=0&parcial=&letra=L&lista=E Acessado em: out. 2016.

de Federico García Lorca. Além disso, deixa às claras a figura autoral de Platão como duplo de dramaturgo do pensamento e de poeta filosófico. Na Grécia do século V a.C, a escrita alfabética começa a se impor e a estabelecer diferentes gêneros literários, e essa nova tecnologia também carrega em si certa desconfiança, pois a sociedade grega estava calcada na oralidade.

Em relação a *Fedro*, que discute vários temas filosóficos, o que instaura a problemática do discurso escrito é o meio pelo qual hoje temos acesso, logo, nos fios discursivos do diálogo platônico há: “a imagem da verdade que um filósofo-escritor modelou, o qual, por [...] rodeio de escrita, nunca se nomeou como autor, mas escolheu como porta-voz privilegiado um homem morto há tempo, um mestre que se recusou a ser — Sócrates, aquele que não escreve”, segundo Jeanne Marie Gagnebin³⁸ (1997, p.67).

Como observa Donaldo Schüller (1998)³⁹:

Em lugar da exposição oral, praticada pelos sofistas, Platão escolhe a escrita. O discurso oral, no momento de acontecer, cria a ilusão do discurso único, pleno, eterno: o discurso das musas e o discurso dos sofistas. Na escrita, o discurso se circunscreve, se objetiva, se limita, se fragmenta. Quem é o enunciador da página escrita, na qual textos de muitas origens se embaralham à vista do leitor? Na ausência do autor e das circunstâncias em que o texto foi produzido, a escrita, oferecida a leitores variados, evade-se do eixo de comunicação, pois as relações incessantemente se alteram. Ao expulsar poetas, ao afrontar sofistas, Platão recusa o enunciador autoritário, singular, instaurando enunciadores em lugar dele, muitos. Surge o diálogo. Não se diga que Platão subordina de fato os diálogos a Sócrates. Sócrates, enquanto personagem, sofre as vicissitudes das criações literárias. De diálogo a diálogo, Sócrates muda. Sócrates não é um só, Sócrates é muitos. (SCHÜLLER, 1998, p.238)

Em todos os setores da *pólis* ateniense, a dos sujeitos históricos Sócrates e Platão, poucos compunham a elite letrada para formar o público para a leitura do texto escrito, e o aparecimento de manuscritos e rolos e a circulação deles exigiam novas compreensões sobre seus conteúdos e seus produtores. Nesse meio, já estão inseridas as figuras como as dos dramaturgos, dos poetas, dos aedos e dos rapsodos. No entanto, eles não podem assumir a assinatura de seus escritos, pois isso pertence aos deuses, de onde emana a inspiração do que se concretiza no rolo de papiro ou pergaminho. Além desse aspecto cultural, havia as alterações cometidas pelos escribas nos textos circulantes. Ainda é difícil saber a real originalidade de muitos textos que a nós chegaram por determinada atribuição.⁴⁰ Essas informações são importantes para destacarmos o método dialético

³⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1997.

³⁹ SCHÜLLER, Donaldo. **Mythos e Logos nos Diálogos Platônicos**. Letras Clássicas no. 2. São Paulo, Humanitas, 1998.

⁴⁰ Sugiro a leitura do item AUTHOR/AUTHORSHIP: ABRAMS, M. H. **A Glossary of Literary Terms**. 7th ed. Fort

usado tanto por Sócrates (aquele que não escrevia) como por Platão (aquele que escreveu para não escrever); o diálogo vivo percorre caminhos que abre veredas para uma busca da verdadeira essência das coisas e das almas humanas, a partir das Ideias e as Formas. A palavra viva gera respostas e perguntas sem mapas detalhados e preconcebidos anteriormente. Observa-se isso em *Fedro*.

Sócrates e o jovem belo Fedro, encontram-se fora das muralhas de Atenas. “Meu caro Fedro! Para onde vais e de onde vens?”, diz Sócrates. A abertura do diálogo dramático vai além da saudação. Aqui fica demarcada a trilha a ser percorrida na conversação entre os interlocutores. Tudo rumará para um aqui e um “além”. Trata-se do mundo do sensível e das aparências para um mundo do inteligível e das verdadeiras essências. A discussão se fundará entre o corpóreo e o incorpóreo, o belo transcendente, o amor, a retórica, *mythos*, *logos*, *physis*, *eros* e a verdadeira essência da alma humana.

O espaço de conversação entrará em choque com a palavra escrita. Durante a caminhada a um lugar ameno, Sócrates pressente a “presença do autor”, uma vez que Fedro havia passado a manhã na companhia do sofista Lísias. Fedro comentara sobre os belos discursos escritos por Lísias com o intuito de serem decorados por terceiros, causando-lhe vasto encantamento. Debaxo das vestes de Fedro, havia um desses. Depois disso, sentam-se sob um plátano e um agnoscato florido e perfumado, movidos pelo coro das cigarras e cercados pela brisa leve. Na sequência, ocorrem a leitura entusiasmada do discurso de Lísias por Fedro, dois discursos orais de refutação por Sócrates e o epílogo do diálogo: a escrita como “*phármakon*” – veneno e remédio.

Nos discursos de Sócrates, são preponderantes os temas do amor verdadeiro, da virtude e da conduta nobre, forma de desestabilizar a dureza dos argumentos alicerçados na inexactidão das coisas e das aparências, ou seja, de romper o método domesticado e fechado dos sofistas, no caso, representado pelo retórico Lísias. Para esta pesquisa, os aspectos sobre autoria são relevantes e perpassam os mitos e lendas construídos por Platão/Sócrates para arguição do ponto de vista filosófico, como uma tentativa de diferir a educação retórica da educação filosófica. Para Sócrates, o discurso de Lísias não possui uma lógica para definir o objeto, conforme Werner Jaeger, “Todo discurso deve, à semelhança de um ser vivo, ter um corpo orgânico” (1989, p. 866)⁴¹, pois, acima de tudo, os diálogos conduzem-se a uma forma de se exprimir melhor na fala e na escrita. Para isso,

Worth, Texas: Harcourt Brace College Publishers, 1999.

⁴¹ JAEGER, Werner. **Paideia**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

o estudo *Os mitos platônicos*, de Geneviève Droz (1997)⁴², será o norte principal.

Autores como Mircea Eliade⁴³, Carl Gustav Jung⁴⁴ Jean-Pierre Vernant⁴⁵, entre outros, discutem o discurso mítico e o mito, porém, aqui, para situar o mito platônico, usaremos os seguintes pressupostos de Geneviève Droz (1997): o mito como narrativa fictícia que rompe com a argumentação dialética, deixando de lado a argumentação conceitual, usando o metafórico a fim de desvelar o verossímil e o provável e ser didático. Há, assim, um sentido oculto e portador de mensagem a ser conhecido, o qual impulsiona o debate entre os contendores do diálogo, avançando e recuando nos pontos de vista, tendo em foco a reflexão e a compreensão. A autora resume: “o mito evoca e sugere; antes oferece à imaginação do que fala à nossa inteligência; não afirma a verdade, oferece sentido.” (DROZ, 1997, p. 10-13). Pelo uso da narrativa mítica, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2016, p.7)⁴⁶, explica-se por que “Platão/Sócrates lança mão de mitos, de imagens, de metáforas para ajudar seus interlocutores na compreensão de hipóteses e de raciocínios mais complicados”, cujo objetivo é a “verdade mais ‘profunda’ – o filósofo revelaria uma verdade mais fundamental, escondida sob os véus da ficção.” (p. 6)

No discurso lido de Lísias, o componente de sedução está no recurso retórico de argumentar a desvalia de eros para o amante que se apaixona por alguém que o ama profundamente, sendo, na visão da economia amorosa, um prejuízo e erro de cálculo. O jovem apaixonado não deve se entregar a um apaixonado, pois seria devastador na engenharia dos sentimentos. Ou seja, não se ama a quem nos ama. A sedução do discurso fechado de Lísias já havia jogado os tentáculos sobre o jovem Fedro. Nesse aspecto da pederastia grega, como parte da *paideia*, a sedução corpórea por si só pouco valia apenas como apaziguador dos apetites carnis. Em contraponto, a sedução intelectual proporcionaria, pelo amor, uma elevação da alma à descoberta das essências do belo supremo.

Ressaltamos o aspecto cultural grego, em contraposição ao que na Idade Média, a partir de

⁴² DROZ, Geneviève. **Os Mitos Platônicos**. Trad. de Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1997.

⁴³ ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991; **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006; **Mitos, sonhos e mistérios**. Lisboa: Edições 70. 1957,

⁴⁴ JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998; **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

⁴⁵ VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**, São Paulo, Edusp, 2001; **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

⁴⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Filosofia e literatura. **Limiar**, vol.3, nº5 – 1º semestre de 2016. Disponível em: http://www2.unifesp.br/revistas/limiar/pdf-nr5/01_Gagnebin-Jeanne-Marie_Filosofia-e-literaturaLimiar_vol-3_nr-5_1-sem-2016.pdf. Acessado em nov. 2016

Santo Agostinho, em *Confissões*, era considerado degradante (bestialidade, homossexualidade e masturbação) para o homem grego fazia parte da formação. Conforme Jeffrey Hards (1993)⁴⁷, as relações homossexuais entre homens, por viverem em grupo e, assim, por formarem pares, supriam as necessidades outras fora do lar (p.137). Além disso, “Em alguns lugares (Esparta, Creta), o homem era fisicamente segregado, e em outros (Tebas, Esparta), os casais de amantes homens eram incentivados como parte do treinamento e da disciplina militar, um reconhecimento ancestral dos estreitos laços entre Ares e Eros.” (p. 138).

A relação deveria se estabelecer desta forma: homem mais velho (*erastes*) e um jovem (*eromenes*), sendo que “O homem mais velho admirava o mais jovem por suas qualidades masculinas (beleza, força, velocidade, habilidade, resistência), e o mais jovem respeitava o mais velho por sua experiência, sabedoria e comando” (p.139). A partir dessa categorização, o treinamento, a educação e a proteção do jovem pupilo era responsabilidade do mais velho; no entanto, ambos deveriam casar com mulheres e terem filhos. Ao cabo dessa aprendizagem, o antigo jovem deverá buscar seu próprio “eromenes”. Dois interditos eram aplicados para os gregos: a passividade está vinculada ao feminino, e a relação sexual entre homens de mesma idade era desprezível. É *eros* que conduz os homens ao saber, ao belo e ao conhecimento.

O discurso lido por Fedro contém falhas, segundo Sócrates. Isso conduz Fedro a instigar o próprio Sócrates a proferir o seu discurso. Não bastando o primeiro discurso, haverá o segundo de Sócrates, como retratação (*palinodia*) dos aspectos levantados anteriormente, pois o deus *Eros* poderia ficar ofendido e vingar-se. A partir de agora, passamos aos mitos platônicos.

“A parelha alada” consiste em advertir sobre a imortalidade da alma. Tal parelha é formada por um cocheiro e dois cavalos sustentados por asas. No caso dos deuses, todos os três estão em harmonia, planando sobre o celestial e o terrestre. No caso humano, essa condução não é tarefa fácil, pois os cavalos se contrapõe, isso para martírio do cocheiro. Esse desgoverno causa a perda das asas, conduzindo tal alma para o campo dos humanos, ou seja, há um rebaixamento e queda para o mundo corpóreo, afastando-nos do divino, o qual circunscreve o belo, o sábio e o bom. Dessa forma, somos empurrados para baixo e ficamos distantes da apreciação das coisas celestes e essenciais do que realmente é. Pois não houve controle do piloto da parelha, isto é, a inteligência não puxou as rédeas do íntimo da alma, o divino desaparece no espaço supraceleste, e restamos sem a contemplação das Essências. Agora, a alma no corpo humano não é mais divina e vai obedecer ao

⁴⁷ HARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**: as minorias na Idade Média. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

decreto de Adastreia (a ordem das encarnações). Terá de “se contentar com a opinião e [...] estará condenado, aqui na Terra, a só amar mentiras e poderes falaciosos...” (DROZ, 1997, p.53).

Pelo discurso de Sócrates, o cocheiro, o cavalo feroz e o cavalo manso compõem a alma, tripartindo-a. “Nada é efetivamente mau na alma, mas o conjunto requer ser governado e dominado” (p.54). Essa força interior e irracional do cavalo rebelde será um dos pontos a ser discutido mais tarde ao compararmos esse imponderável que o escritor usa e não o domina. A alma rebaixada no corpo não perde tudo aquilo de que desfrutava, pois ainda porta o poder da lembrança: “o conhecimento é [...] da ordem do possível; a busca vale a pena; a esperança de libertação não é vã...” (p.58). Para esta pesquisa, o indomável é a metáfora do “duende” na poética de Federico GarciaLorca.

Outro mito apontado na argumentação de Sócrates é “A reminiscência”. Se a aprendizagem de ideias pelo homem se faz pelo conjunto de sensações, onde estará tal unidade? No raciocínio. As realidades vistas pela alma compuseram o ato contemplativo do ser verdadeiro. A alma rebaixada ao corpo possui a faculdade de recordar. Alguns tomam esses homens por loucos, possuídos ou inspirados, caso dos poetas e artistas, não sabendo que é o divino ou a falta dele que os inspira. Tal delírio, a partir da lembrança, funciona como uma nostalgia das belezas antes vistas e perdidas.

O homem que ama belos jovens está, de alguma forma, requerendo *eros* para novamente retornar ao belo: o ser verdadeiro. Quem não sofre o apagamento total das lembranças celestes e divinas é tomado por elas, integralmente fica fora de si, sem controle absoluto, sem compreender a origem do que os envolve. Isso se entrelaça com o mito da “Pareha alada” por indicar que a alma é anterior ao corpo. “A reminiscência está no cerne da *teoria* platônica do conhecimento e, nessa condição, é um dos pilares do sistema filosófico. Nem por isso se afasta da *crença* na metempsicose e na visão empírica da alma.” Assim, “justifica toda a *prática* socrática da maiêutica e incentiva o esforço intelectual.” (DROZ, 1997, p.65).

Paralelamente, o delírio amoroso é um modo de recordação e de emoção estética da beleza verdadeira, isso causa um entusiasmo enlouquecido com as coisas do mundo a partir do “paraíso perdido” e divino. Para isso, estaria a serviço a filosofia, como convite à reflexão existencial. A lembrança inscrita na alma ficaria em prejuízo por conta da perigosa escrita, já que é um depósito da memória, lugar de esquecimento. O exercício do diálogo vivo e da palavra oralizada seria, então, um remédio para nos religar às coisas divinas e verdadeiras, como descoberta da transcendência. Vale notar que o sofista procura saber o que já conhece; de outra forma, a prática filosófica busca o

ininteligível, a essência das coisas além do mundo aparente.

No decorrer da conversação de Sócrates e Fedro, o coro das cigarras assume-se como um *intermezzo*. Esse mito e fábula, *As cigarras*, disserta a origem das cantantes aladas, pela graça das musas, informando-lhes o que delas diziam e obravam os homens na Terra. Antigamente, tais cigarras eram homens tomados pela arte do canto e da música que se esqueciam de comer e beber, vindo a morrer de tanto cantar. As musas, como Terpsícore (música), Érato (senhora dos ritos amorosos), Calíope (poesia e eloquência) e Urânia (organizadora das coisas terrestres e cósmicas) eram homenageadas pelas suas próprias artes.

As cigarras além de mediadoras entre os homens e as musas, por seu canto, mantêm Fedro e Sócrates ativos no ato de refletir, espantando a preguiça mental de pensar. Nesse ponto da trama, ressurgem a retórica filosófica, conduzindo-os a discutir os malefícios e vantagens do discurso escrito. Tanto Sócrates e Fedro ficam reanimados e despertados pelo canto das cigarras, quanto nós, para o último mito de *Fedro*: a invenção da escrita.

O mito egípcio de *Tot/Theuth*, inventado por Platão/Sócrates, apresenta-o como criador do cálculo, da geometria, dos números, enfim. Nessa época, reinava o Egito Tamuz. Ao encontrarem-se, Tot mostra as artes criadas a Tamuz, incentivando-o a propagar as boas novas e a ensinar o uso de cada uma ao povo. Tamuz se entusiasma com umas e desconfia de outras. A última a ser apresentada foi a escrita, a qual promoveria a memória e a ciência, deixando espaço para novos saberes a serem aprendidos. Rapidamente o rei se opõe ao pai da escrita, pois ele acentua que a escrita levaria ao esquecimento na alma daqueles com quem ela entrassem em contato.

Uma vez que a escrita se localiza fora do corpo, ela retiraria o esforço de que ficasse a impressão na alma, criando apagamento às reminiscências, assim que a alma se tornasse incorpórea. Sócrates diz para Fedro que a escrita é uma tecnologia que conduz o sujeito que escreve e o que lê apenas ao encontro do que já é sabido e conhecido. Sócrates compara a escrita à pintura, sendo que esta representa mimeticamente o já existente e aparente. O problema é que o discurso escrito circulante pode ser interpretado por incautos, carecendo a escrita de seu pai para salvá-la e defendê-la de ataques interpretativos. O método dialético fica impossibilitado de acontecer, pois os adversários desse discurso não encontrarão eco para suas perguntas e questionamentos.

O remédio da escrita consiste em amenizar a ignorância e o esquecimento, mas o aspecto venenoso está em desarticular os dispositivos internos e anímicos da rememoração: o

“phármakon”. É bom ter em mente que Platão aponta a escrita como desvio, porém não a condena totalmente. Ela carrega em si a dissolução e a destruição da verdadeira essência, uma vez que a alma tem um destino vital como a natureza humana enquanto conjunto de criatividade. O sujeito está em transformação, mas as circunstâncias que o circundam devem conduzi-lo numa justeza de amores e numa justeza de discursos verdadeiros, buscando a sabedoria.

Sobre isso, Jeanne Marie Gagnebin (2016)⁴⁸ declara:

As resistências de Platão são de outra ordem: remetem aos deslocamentos socioculturais que a difusão do texto escrito provoca em relação à tradição e à memória coletivas.¹⁵ Enquanto o poeta, na época arcaica, era o detentor de uma memória que permitia, graças a essa palavra sagrada, dádiva das Musas ao serviço de Apolo, a um povo inteiro de se construir e de se assegurar uma identidade, a transferência cada vez maior dessa "função detesaurização mnêmica" ao escrito acarreta, simultaneamente, sua democratização e sua dessacralização, isto é, segundo Platão, a banalização até a perversão da atividade do lembrar. (GAGNEBIN, 2016, p.53)

Fedro é a obra platônica nuclear que discute a escrita, o sujeito escrevente e a repercussão do que é escrito. Esses pontos são retomados em *A farmácia de Platão*, de Derrida. Os tempos mudam, e as concepções autorais também. Os fios se entrelaçam e se estilhaçam entre teóricos, leitores e escritores, como as almas que se encontram nos corpos humanos ou como a escritura que fez a destruição e assassinato do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca. No entanto, o duende escritural lorqueano revive em nossos olhos a cada nova leitura executada.

⁴⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1997.

CAPÍTULO II

A DESCONFIANÇA DO ANJO AUTORAL E DIÁLOGOS CRIATIVOS

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río

Federico García Lorca

Do I contradict myself?

Very well then

I contradict myself;

I am large I contain multitudes.

Walt Whitman

Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different.

(T.S. Eliot, *The Sacred Wood*)

Para Platão, o poeta apenas recebia os versos de seus textos pela possessão ou loucura divina como modo distorcido, umavez que se as formas verdadeiras e suas reminiscências ainda estavam apagadas nas almas dos escritores. Ao entrar em contato com o corpo, tais almas esqueceriam o nelas estavam inscrito da realidade supraceleste, onde habitam as Ideias puras e verdadeiras. Inclusive, os assinantes das poesias e de outros textos estariam longe de qualquer possibilidade de autoria ou de autoridade sobre esses discursos que circulavam na antiga Grécia: epopeias, tragédias e líricas, por exemplo. A contrapelo dessa ideia de “mimesis” rebaixada, por ser cópia da cópia, o antigo aluno de Platão, na Academia, Aristóteles (384–322 a.C.) vem a valorar as criações que se baseiam na realidade, ou seja, no mundo sensível, aquilo que se vê e sente. O processo mimético aristotélico junta o disperso e fragmentário que se apresenta na natureza. Afasta-se, portanto, a ideia de que o poeta ou artista é mera figura eleita, dotada de benevolência divina, como se não comungasse das coisas terrenas e da própria humanidade.

De forma similar, Federico Garcia Lorca propõe no enredo de suas peças teatrais (*Yerma*, *Bodas de Sangue* e *A casa de Bernarda Alba*) e produções poéticas (*Poeta em Nova York*) os arranjos de ações ou de situações reflexivas um olhar fixo que é aparentado nas relações afetivas e líricas, enquanto um espaço literário para que se encenem na sua produção artística uma “representação”. Aqui fica demarcado o território de que a forma dramática é uma forma de imitação e de que o poeta é um criador⁴⁹.

Apenas para centrarmos na espiral da discussão criativa, Garcia Lorca, em suas metáforas para a criação artística, diminui a atuação da musa e do anjo, não sendo de forma específica definidor de quaisquer uma delas, mas as coteja com a metáfora do duende granadino. Para Garcia Lorca, o anjo se mantém como aquele que traz sua mensagem, a partir da tradição judaico-cristã, dos altos celestiais, e cuja visão se direciona para o futuro, ao contrário da musa, cujas órbitas estão para o passado. Nas conferências-ensaios, Garcia Lorca está em busca de uma gênese estruturada da expressão que gera seu fato artístico ou poético, cujo fim é a emoção poética.

Em suma, ele pretende atingir a mecânica da criação poética, a qual perpassa o corpo do autor. Tenta eliminar a simples inspiração e a *mimesis*, apesar da aguda consciência do peso da tradição, vai colher no popular a profunda riqueza da cultura aliada ao que se considera a cultura erudita, bem como nos antecessores criativos, os quais influenciam nos modos novos da linguagem

⁴⁹ Para Antoine Compagnon: Tanto para Platão quanto para Aristóteles, interessava-lhes a literatura em si própria, por buscarem as constantes gerais na arte literária. Compagnon afirma (p. 19): “A teoria da literatura não é a polícia das letras, mas de certa forma sua epistemologia”. In: COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2a.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

literária. Nesse aspecto, exige-se a necessidade de uma sensibilidade crítica. Algo do qual Garcia Lorca não se furtou, pois o domínio do artista deve ser a realidade total poética, e não a realidade do real: “Um poeta tem de ser professor nos cinco sentidos corporais.” (p. 55)⁵⁰. Isso corrobora saber que no circuito das manifestações estéticas o sujeito que escreve está vinculado com seu tempo histórico e a tradição, os quais são transmutados nas obras de arte e também referendados na capacidade de perceber a vida pulsante por parte dos receptores da arte em suas múltiplas manifestações. Escreve-se com o corpo. Sente-se com o corpo e com a alma. Mesmo assim, apresenta-se uma realidade ou um real possível; mas é importante assinalar que é na forma artística, caso contrário a vida em si não chama a atenção para si.

Na perspectiva platônica, a realidade não é nada confiável, pois o poeta não copia a *Ideia pura* ou a *Forma pura*. Para ele, os sentidos são extremamente enganadores. Desse modo, a poesia e os poetas estão sob suspeita. A arte e a realidade se relacionam de forma conexa, mas Platão pretende apartá-las. O filósofo força um apagamento nos liames sutis que as irmanam. O mundo platônico estabelece suas bases na antinomia da aparência e da essência, julgando que sejam autônomas e sem inter-relação. Desse modo, Platão concebe a palavra *mimesis* como atividade pura de imitar, estando afastada da realidade total ou verdadeira. Surge, apesar de tudo, a teoria do belo na Antiguidade como concepção de arte, de origem divina. Se a Arte é imitação, escapa-lhe a essência ou a natureza de todas as coisas. Segundo Lígia Militz da Costa (1992)⁵¹, “Privilegiando a verdade, o filósofo considerou as imagens miméticas como imitação da imitação, já que elas imitavam a própria pessoa e o mundo do artista” (p. 6). Resta-nos deduzir que os copiadores ou imitadores também eram cópias de uma realidade autêntica e verdadeira.

O risível da revelação platônica é que ele dramatiza o método socrático, ao pôr em cena personagens que dialogam dramaticamente e que procuram na dialética desvelar a verdade, por meio de um pensamento lógico-racional. Ele mesmo usa a forma artística e técnica para atingir seus aspectos filosóficos. Estaria Platão também se ironizando?

A ideia de imitação ou *mimesis* será trabalhada em outra acepção por Aristóteles, no entanto. Para ele, o valor artístico está exatamente no aspecto autônomo do processo mimético. Aqui se estabelece o poder contido no texto precursor da teoria literária e da estética: a *Poética*. Nesse livro, Aristóteles dialoga com a tradição helênica, lançando fundamentos para suas ideias, concepções e

⁵⁰ GARCIA LORCA, Federico. **Conferências**. Seleção, tradução e notas: Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, Série Mneumosis.

⁵¹ COSTA, Lígia Militz. **A Poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 1992.

pensamentos em torno da Arte e da Poesia: epopeia, tragédia e comédia, como gêneros literários. Em pleno século IV a.C., Aristóteles vislumbra o conceito de *mimesis* no sentido teatral de “representação”. Para que isso aconteça é necessário que haja homens em ação. Ação só pode resultar de sujeitos éticos – os próprios homens. Por selecionar a tragédia como ponto de discussão primordial na *Poética*, o Estagirita enfatiza o jogo dramático que a poesia mimética promove. Aqui se situa a poesia como criação mimética e representacional, porém a arte, isto é, o artefato poético é uma obra de linguagem, uma vez que é da natureza do homem ser um animal mimético, produzindo, assim, formas de representação, as quais provocam prazer específico. Como informam Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot (1980, p. 164-167), o homem, pela *mimesis*, justifica o surgimento da própria poesia e possui disposição natural para a melodia e para o ritmo. Isso proporciona o prazer de reconhecimento: “*on en vient à apprendre quelque chose*”.^{52/53}

Destacam-se no âmbito geral da *Poética* a natureza da poesia, os gêneros literários e a linguagem usada nos textos poéticos. No campo da estética, a perspectiva ontológica impera na investigação aristotélica, sendo o ser da literatura resultante da produção humana. O que está em jogo é o próprio fenômeno literário. Como em *Édipo Rei*, de Sófocles, o objeto imitado são homens nobres, levados a um desfecho trágico; isso pontua, no caso da tragédia, o papel do herói frente às forças do destino, sendo que por trás estão os deuses jogando com suas cartas de afeto e de ira, como se humanos fossem em tais circunstâncias. Para que uma obra teatral vá ao palco, adquirindo o sentido pleno de espetáculo (texto, ator e público), a visão particular do poeta e criador da peça dramática está em presença constante, refutando a ideia de que seja a obra uma mera reprodução da realidade.

Na concepção de Aristóteles, “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer”, é nesse aspecto que o poeta irá se diferir do historiador, pois o historiador está vinculado com os fatos e com a sucessão de eventos. Tendo como ponto de partida o verossímil (provável e possível) e o necessário (lógico), a arte literária como arte mimética denega a falsidade e a ilusão acusada por Platão, pois, para Aristóteles, a *mimesis* possui valor de verdade e valor estético, enquanto processo dinâmico de criação artística. É nessa perspectiva que se pode afirmar que a obra de arte atua nas sensações, na inteligência e nas emoções dos homens. Conclui Aristóteles que a poesia é mais filosófica que a história (mais universal do que particular), gerando no receptor um tipo de fortalecimento, por meio da catarse; aqui entendida como

⁵² ARISTOTE. **La Poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris: éd. du Seuil, 1980.

⁵³ Tradução minha: “de onde aprendemos algo”.

purgação, purificação, extirpação, suavização das próprias emoções. Basta-nos lembrar que Aristóteles apontou o centro da *Poética*: a tragédia. Apontou como norteadores a *mimesis* e a catarse; no entanto, sobre esta última, não a definiu nem a conceituou de forma clara.

Sabemos que Aristóteles explora diferentes campos das “representações” artísticas, enfatizando o que há de particular para cada autor, surgindo, assim, os diferentes caminhos de criação do homem. Isso soa como a nota pessoal de cada criador; claro, os recursos na escrita serão utilizados de forma variada, como no caso de Garcia Lorca. Vale o resumo de Jacyntho Lins Brandão (2012, p. 97): “tudo que é poético é mimético, sendo a mimese que define o que é poesia (não oversó); as espécies poéticas classificam-se conforme usem meios diferentes, tratem de objetos diferentes e o façam de modos diferentes.”⁵⁴

Essas primeiras noções da *Poética* são importantes nesta minha pesquisa, uma vez que “Bodas de Sangue” (1933), de Garcia Lorca, será um dos meus objetos de interpretação. Da mesma forma que Aristóteles afirma haver uma realidade essencial e uma outra existencial, podemos notar a atitude criativa do autor Garcia Lorca ao encenar vidas que partem do chão espanhol e da cultura com conexões lógicas numa representação como possibilidade sem nexos com a realidade empírica e que “poderiam ter sido” do modo como nos arrebatam no terror e na paixão. A tragédia lorqueana carrega em si potencialidades da natureza humana, deixando ao espectador conhecimento e reconhecimento para além de um efeito causado por uma produção literária que desperta a rememoração de verdades adormecidas na alma, por conta da intencionalidade autoral, ou seja, acompanhamos o itinerário da criação e do pensamento de Garcia Lorca. Nesse sentido, o poeta espanhol assume a síntese de que “a representação não elege apenas a ação como seu objeto privilegiado – a *mimesis* é ao mesmo tempo representação de ação e *ação de representar*”, segundo Denis Guénoun (2012, p.19-20).⁵⁵

Ao destacar os sentidos que o corpo exerce para captar a realidade na representação mimética, eu acrescento mais o vivenciar, por afinidades e interesses especulativos, poeticamente uma realidade. Acredito que seja o lírico que nos possibilite a declaração de Hölderlin “...poeticamente o homem habita...”, numa abertura de consciência e de intencionalidades autorais, conforme analisa Heidegger⁵⁶, ao nos convidar para a desautomatização do cotidiano e da

⁵⁴ BRANDÃO, Jacyntho Lins. “Eudoro de Sousa e a Poética de Aristóteles”. *Archai* n. 8, jan-jun 2012, p. 95- 99. Disponível em: periodicos.unb.br/index.php/archai/article/download/7614/5890.

⁵⁵ GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?* Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁵⁶ HEIDEGGER, Martin. “...poeticamente o homem habita...” In: *Ensaio e Conferências*. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Foge, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8a. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora

linguagem. Assim o sentido para a existência se realiza e se potencializa com o poético. Portanto, tal lirismo vem de remotas eras, situando-nos num aqui e agora com ensejo universalizante. Vale dizer que as grandes obras continuam falando para todos os tempos, mesmo aquelas que distam por séculos. Exemplificam-se, nestes vinte e cinco séculos do gênero trágico, as tragédias gregas e as modernas, de autores como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Pirandello, Camus, Sartre, Ionesco, O'Neill, Beckett e Eliot⁵⁷. Ou mesmo como Aristóteles enfatizou em sua investigação filosófica sobre as artes miméticas ou representacionais: o universal está na ação dos homens, numa situação exemplar que produz o prazer da obra de arte e “a disposição anímica” (*Stimmung*). Em nenhum momento, foge-nos a ideia de que os gêneros discursivos, no caso específico, a tragédia, não sejam fruto manifesto da cultura.

Há um habitar, diferente de morar, para além do contexto de produção. Ainda Heidegger salienta (p. 167): “Poesia é deixar-habitar, em sentido próprio. Mas como encontramos habitação? Mediante um construir. Entendida como deixar-habitar, poesia é um construir”. É, por conseguinte, a poesia que vai retornar o homem para “esta terra”, onde se deve fugir ou sobrevoar, mas habitá-la “poeticamente”. No caso de Aristóteles, depois disso contamina toda a Teoria Literária, de seus derivados até a filosofia, o que está concorrendo no feito artístico não são apenas os homens, mas suas ações e seus propósitos na vida humana, permeando as escolhas feitas pelo poeta e o olhar atento do espectador/leitor/ouvinte, deflagrando o efeito catártico. Perante o espetáculo e suas condicionantes, captamos uma vida pela arte e pela imaginação, não se desejam apenas acontecimentos que se descortinam perante nossos olhos, mas um mundo possível e verossímil.

A fim de ampliar esta discussão teórica, Garcia Lorca esforça-se para situar o ato criativo e autoral nas circunstâncias de oposições entre a musa, o anjo e o duende, sendo este último possuidor dos mistérios, o qual abre em carne viva e em luta a concretização da obra de arte. O anjo fica sobrevoando acima do homem-criador e lhe fornece um deslumbramento, furtando ao artista a realização da obra, a qual o homem completará sem trabalho ou esforço algum.

A substância verdadeira da arte não habita o ser que a cria, ficando desconectado com as raízes obscuras quando constrói a beleza, o belo e o sublime. Restam somente o simples obrar e o descartável refletir na criação em ato. Como sabemos, Aristóteles em sua *Poética* vai discutir o papel do poeta ou do dramaturgo mediante a capacidade de apresentar aqui o que está fora da vista

Universitária São Francisco, 2012. (Coleção Pensamento Humano).

⁵⁷ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

do espectador/leitor/ouvinte. A imitação da ação posiciona-se além do visível e do audível, pois precisamos acionar outros sentidos para atinar o que Garcia Lorca, Sófocles, Shakespeare, Beckett, Brecht ou Nelson Rodrigues sugerem, e as nossas sensibilidades terão de intuir, associando-se à inteligência e à imaginação poética.

Além disso, Aristóteles diz que a expressão mimética é da natureza do homem, desde a mais tenra idade até a contemplação de uma obra de arte. O artista colhe da natureza o que constituirá sua arte, sendo um modelo valioso e positivo, pois é daí que provém o prazer partilhado de uma experiência estética. A natureza é imitada (representada) pela arte, mas não servilmente. O mundo que surge deve ser radicalmente outro a partir da linguagem do artista, aguçando nossa percepção, imaginação e memória. A intensidade vibrante desse mundo novo será a comunicação ou o chamado que devolverá o leitor ou espectador à existência terrena, convidando-o a habitar o mundo, por meio do poético que crava raízes no centro de seu ser e de suas emoções fortes e reflexivas.

Nesse sentido, Garcia Lorca apoia-se em Nietzsche para afirmar que “todo artista [...] é uma escada que sobe à torre de sua perfeição às custas da luta que trava com o duende” (p. 111)⁵⁸. Esse gesto de influência angelical é inconcebível para uma criação pura, já que tem limitações, bastando nos lembrar de São Rafael, de São Miguel e São Gabriel; este prevenindo; esse defendendo e afastando enganos; e aquele guiando e dando presentes. Eles impedem qualquer gesto criador perante suas cegantes luzes e asas cortantes de aço. Ao criador, pertencem-lhe apenas obediência e resignação para transpor a obra artística, como se a obra de arte nascesse espontaneamente, vinda de um gesto mecânico, ditada por um deus, e não resultante de um trabalho individual com a escrita. Nessa circunstância, não há produtor textual nem mentalidade criadora. Os enunciados brotam por geração espontânea ou por um voz celestial, soprada pelos seres plumados e divinos.

O espaço literário é de liberdade e de transfiguração, apesar de ser atravessado pelas circunstâncias históricas e sociais. As imagens evocadas pela musa e pelo anjo vêm da exterioridade, tal economia é fator limitante para o artista. Constata Garcia Lorca (p. 112): “o poeta recebe normas em seu bosque de louros”. Se situarmos sua produção poética e dramática durante os anos 20 e início dos anos 30, podemos perceber o desejo de um hino à liberdade que envolve seu tempo de opressões tanto na Espanha quanto no mundo. As vidas não podem ser vistas apenas nos

⁵⁸ GARCIA LORCA, Federico. **Conferências**. Seleção, tradução e notas: Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, Série Mneumósis.

recônditos de suas famílias; entretanto, as instituições estão sob a vigilância das forças totalitárias que corroem as paredes das casas e dos Estados: fascismo enazismo.

As menores filigranas do tecido social e político recebem as gotas ácidas dos cerceamentos e das baixezas que o ser humano pode manifestar em plena sordidez. Mesmo ante essa mão escura que tece o meio ambiente do artista, escrever e criar arte são uma forma de arriscar-se. Nega-se o anjo e se dá um pontapé na musa acometida por limitações e por regras inibidoras da criação autoral. Outra força tem de ser invocada na hora de expor um lirismo singular e crítico, bem como no momento de compor um teatro de força natural e misteriosa: o duende. Nada de musa que dá o favo ao poeta, o duende deve brotar do chão e seguir na extensão do corporal do autor, como se o próprio Deus dissesse para o artista procurar as sarças de fogo para a realização da arte. O próprio duende é o poder misterioso no sangue. Por metonímia, podemos dizer que está no artista e mesmo na cultura. Na poética lorqueana, o duende é um espírito demoníaco terreno e irracional com aguçada consciência da morte. Para Garcia Lorca, é no sangue onde a cultura se encontra, conforme afirma Marie Chesaniuk (2006, p.1)⁵⁹:

And duende to Lorca is not an ability or inspiration, elves and demons. It is a special power great artists feel, a power the rest of us know about but largely overlook. Lorca's kind of duende, he admits, is peculiar to the culture of Spain and perhaps Mexico, although even Lorca attributes a comparable force to artists in other cultures. In Lorca's case, duende pierces the muddy earth and attaches itself to one's being like roots, then rises through the soles of one's feet to enter the bloodstream and become the source of all that is substantive in art. According to Lorca, the real artist engages duende as if in a mortal contest. That peculiar, black force Lorca calls duende, and in the special way he defines it, helps him to suffer, to struggle and to create his art at the edge of the precipice.⁶⁰

O escritor espanhol Federico García Lorca produziu artisticamente no campo literário, durante as três primeiras décadas do século XX. Daí surgiram poemas, canções, peças teatrais, composições musicais, roteiro fílmico e desenhos. O homem, seu tempo e sua poética são as raízes para perseguir as mudanças e as rasuras do “espírito do tempo” e do sujeito artista. O tema apresenta porosidade e lança o convite para rastrear as marcas pessoais e as marcas “alienígenas”

⁵⁹ CHESANIUK, Marie. **Duende in the Works of Federico García Lorca**. The University of North Carolina at Asheville Asheville, North Carolina, April 6-8, 2006. Disponível em: <http://www.ncur20.com/presentations/5/561/paper.pdf> Acessado em: fev. 2018.

⁶⁰ Tradução minha: “E o duende para Lorca não é uma habilidade ou inspiração, elfos e demônios. É um poder especial que os grandes artistas sentem, um poder que o resto de nós conhece, mas geralmente negligencia. O duende de Lorca, ele diz, é peculiar à cultura da Espanha e talvez à do México, embora o próprio Lorca atribua a uma força comparável à dos artistas de outras culturas. No caso de Lorca, o duende perfura a terra lamacenta e se liga ao próprio ser como raízes, depois entra pelas solas dos pés para se infiltrar na corrente sanguínea do artista e se torna a fonte de tudo o que é substantivo na arte. De acordo com Lorca, o artista real envolve a duende como se estivesse em um concurso mortal. Essa força singular e negra que Lorca chama de duende, e da maneira especial que ele a define, ajuda-o a sofrer, a lutar e a criar sua arte à beira do precipício.”

no objeto estético lorqueano, uma vez que a poesia verdadeira contém desdobramentos sem limites e um excedente de significação que foge a explicações precisas, mesmo sendo provenientes da voz autoral ou da mão do próprio criador. A força criativa e imaginativa de García Lorca vem de algum espaço que não apresenta uma ideia clara: do coletivo ou da singularidade da própria pessoa.

Mas algo paira como índice no rastro e nas ruínas autorais, ou seja, o tempo e a história. Nenhum homem hoje escreve sozinho, pois atrás dele, na frente ou ao lado estão outros artistas que se empenham e se empenharam na mesma tarefa. Difícil no processo criativo é designar originalidade, influências, autenticidade ou atribuições de outra ordem; no entanto, é cabal notar que existem comunicações e interações entre os escritores, uns com os outros, por temas ou formas numa cadeia pulsante de escritura. A reflexão estética na escrita literária é um campo de arte minado por precursores e sucessores. No momento devido, vamos partir da noção do “dialogismo” concebida por Mikhail Bakhtin, sendo um complexo conceitual mais amplo e oportuno para esse diálogo ininterrupto que está em constante interação entre diversos criadores, escritores e artistas: uma obra conversando com a outra, em linguagens múltiplas e ideológicas e em realidades vivas, considerando-se também os substratos históricos avaliativos.

Durante a criação literária, o objeto estético revela e disfarça os caminhos percorridos pelo escritor, como afirma a máxima osmaniana: é uma “guerra sem testemunhas”. No campo literário, a palavra vive e se ressignifica, cada uma atravessada pelo ar do tempo e pelos sentidos em potência, não sentido fossilizado, mas os significados novos que o escritor faz nascer, porém metamorfoseados. Os autores propõem estéticas pessoais e caem na rede canônica – com aceites e recusas, como na quadrilha drummoniana. Por exemplo: Jorge Luis Borges que amava Walt Whitman; Walt Whitman que era amado por Federico García Lorca; Federico García Lorca que era odiado por Jorge Luis Borges... E Harold Bloom que amava os três. Assim, a criação literária se forja, se transforma, causa rupturas e continuidades. Para os poetas, “*Language is fossil poetry*”⁶¹, alerta Ralph Waldo Emerson. A singularidade de uma expressão artística, por conseguinte, já vem marcada pelo passado, mesmo que o escritor imprima seu tempo histórico, porque é impossível se descolar do *hic et nunc*. A imaginação, sim. O tempo é que vai aferir a vontade de futuro para os textos e para os homens.

Nessa perspectiva, Jorge Luis Borges, no prólogo de “La moneda de hierro” (1976), afirma “*Cada palabra, aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y promete el*

⁶¹ Tradução minha: “A linguagem é poesia fóssil”.

porvenir”⁶² (2005, p.8). A tarefa literária para uma obra futura insiste em se confrontar com a palavra artística e com os limites do imaginário e da própria técnica, quase sempre em aproximação e distanciamento da angústia da influência. No entanto, poetas transfiguram suas criações. Lembremos: a palavra adâmica está desaparecida, mas sua fantasmagoria libera um hálito em poemas, canções, romances e peças teatrais que nascem e perduram ou fenecem nosséculos.

O fazer poético é porta aberta – talvez tenhamos apenas uma nesga de luz – para travessias na qual o artista se inscreve e, quiçá, ressoe a palavra viva na arte poemática, em carne e espírito. No caso de García Lorca, entre 1929 e 30, ele escreveu “Poeta en Nueva York” no emaranhado, acredito, de três crises: a pessoal, a política e a languageira. Isso nos conduz a contrabalancear o vivido e o estético para abordar seu texto literário, como fuga da dor e busca do prazer mediante a escritura. Se a vida do autor viceja de naufrágios amorosos, possa, então, a poesia lançar um bote ou um aceno salvífico.

As encruzilhadas de qualquer escritor não escapam de questões relativas à linguagem, aos “poetas mortos” e à produção de obra individual. É impossível deflagrar beleza estética e ser, ao mesmo tempo, impassível com a própria existência. De toda forma, o artista desbloqueia seus cinco sentidos humanos e se entrega à faina e ao “desejo” da criação estética em diálogo constante com os clássicos. A ciranda de autores não cessa nunca, há uma apropriação da tradição, sendo que aqui neste trabalho a compreendo como movimento dinâmico, e não como sinônimo de passado estanque e petrificado.

O escritor escreve com os olhos da tradição o espiando sobre os ombros, só que a solidão poética é a única companheira de fato. Em duas conferências-ensaio, “La imagen poetica de Don Luis de Góngora” e “Un poeta en Nueva York”, de García Lorca, ele declara a força de atração gerada pela fantasmagoria dos clássicos: Luis Góngora (1561-1627), Walt Whitman (1819-1892) e T. S. Eliot (1888-1965). É aí que acontece o refinamento dos sentidos corporais para estudar a mecânica de suas criações, inovações e visões de mundo, na tentativa de desvendar como a marca autoral e pessoal opera na prática literária criativa.

Até mesmo nesse embate criativo, o “duende” – metáfora da força instintiva e criadora – tem de participar da luta hermenêutica, corpo a corpo, para arvorar os mistérios do processo de criação de poesia, pois essa poesia é “*el fuego que me quema*” (1986, p.348) e provoca

⁶² Tradução minha: “Cada palavra, embora carregada de séculos, começa uma página em branco e promete o futuro”

silenciamento solitário e errante no ato de amar o escrito dentro da própria lógica poética, causando uma reação lírica. Para García Lorca, Góngora eleva o idioma espanhol e origina retorcimentos imagéticos e novos ritmos e recursos estilísticos na produção literária, afirmando que *“hoy su obra está palpitante como si estuviera recién hecha, y sigue el murmullo y la discusión, ya un poco vergonzosa, en torno de su gloria”* (1986, p.224). Se há regras na arte, a metáfora gongorina é *“poesia amarga, pero viva”* (1986, p.347), como um dragão pronto para tragar o leitor ou como um aventureiro que não se pretende vencedor, a riqueza dessa empreitada poética basta ao ser única e exclusivamente a contemplação de *“el sentimiento humano y la arquitectura del poema”*.

A composição de “Poeta en Nueva York” se estrutura nas angústias comunicantes com a vida pessoal e o sentimento humano de García Lorca, sendo que as crises da perda de um amor, da opressão ditatorial na Espanha que acenava para o fascismo franquista e do desdém provocado por Salvador Dalí e Luis Buñuel sobre sua produção artística, já o punham entre a cruz e a espada. Com uma bolsa de estudos, o poeta granadino vai para os Estados Unidos e depois parte para Cuba. Durante os anos de 1929 e 1930, o contato com a “Big Apple” causará uma reviravolta nos temas lorqueanos, a partir da vivência e da leitura de escritores americanos. Em termos nocionais de autoria, a influência e a reverberação do “xamã” da poesia moderna estadunidense repercutirão não apenas na liberdade de linguagem, como também no uso do material poético. É Walt Whitman o centro de suas atenções. Nele, afloram os ardores mais profundos do “*Self*”, da democracia, da união homem e natureza, da criação do ideal de poeta que seja independente da literatura europeia, da literatura como postura perante a vida, do homem comum, das massas, da cultura local, do sublime para além da sublimidade e da celebração do eu universal.

Além da busca pela própria voz autoral, Walt Whitman também se sentiu inspirado para a tarefa poética de “*Leaves of grass*” (1855), após ter entrado em contato com as ideias do poeta contemporâneo e filósofo transcendentalista Ralph Waldo Emerson. A expressão artística de Walt Whitman será motivada por esse discurso emersoniano, mediante a reescritura, até a 9ª. e última reedição do seu livro, em vida, sendo que na primeira edição eram apenas um prefácio e 12 poemas longos, na derradeira publicação, 400.

No sinal escritural de Walt Whitman, o poeta místico e panteísta emerge, unindo o mundo e a vida, pois, devido à aversão ao sistema capitalista, ele invocava uma nova tradição literária, ainda no século XIX, cuja cultura abarcaria o espírito democrático do país e a celebração da criação artística. O “eu” do poeta não fica restrito ao ideal de “gênio” do Romantismo, mas entra em consonância com os ideais do Transcendentalismo, ou seja, negando o racionalismo do século

XVIII e reafirmando o sentimento humanitário do pensamento do século XIX. Conforme preceitua Ralph Waldo Emerson no ensaio “The poet” (1844), a América precisava de uma voz só sua, que viesse da verdadeira experiência do povo e que essa experiência ficasse plasmada na linguagem figurativa arrancada da vivência. O poeta teria assinalado em si o amor à verdade, ao bem e à beleza, como, respectivamente, conhecedor, fazedor e orador. Se a “*Beauty is the creator of the universe*”⁶³, a energia divina está a cargo do poeta emersoniano que será capaz de dizer, nomear e representar a natureza e o rio do Tempo e suas criaturas.

Para Ralph Waldo Emerson, o segredo do mundo está nas profundezas, somente a palavra feita ação é capaz de unir pensamento e forma, pois o poeta verdadeiro não é o perito em técnica métrica, melódica ou rítmica, mas sim o que vai além da superficialidade da beleza e conjuga a fantasia poética e a riqueza da experiência comum a todos os homens: verdade e expressão. O homem poeta é representante, nomeador e intérprete das evidências históricas e da aparência e essência das coisas. Ou seja: “*The man is only half himself, the other half is his expression.*”⁶⁴

Tanto Walt Whitman quanto García Lorca, agora irmãos de ofício literário, incorporam mecanismos estéticos e ideológicos capazes de expressar em plenitude suas vontades criativas. Um reverberado no outro, precursor e sucessor, configuram o homem de seus tempos e, obviamente, suas obsessões. Sobremaneira, o traço subjetivo subjaz a obra deles. De todo modo, em “Leaves of grass” e “Poeta en Nueva York”, ambas as obras percorrem a consciência da eternidade e da imortalidade, o eu lírico do século XIX lança o grito para o do século XX, em busca de consolo e de um momento único e eterno. As vozes poéticas se entrecruzam no espírito do poeta americano e no do granadino. Como escreve García Lorca na “Oda a Walt Whitman”: “*Qué ángel llevas oculto en la mejilla?*” (p.488), ou no conselho que dá a Walt Whitman: “*Duerme, no queda nada*”(p.492).

O eu irmanado com os outros homens, apresentado no “The poet” emersoniano, vai ser conformado na obra de Walt Whitman. Um eu transcendental capaz de se unir aos homens, aos amores, aos animais, às plantas, enfim, a tudo; procura satisfazer a ânsia de nação. Essa expressão encontra síntese para García Lorca quando declara ter dito “Un poeta en Nueva York” e não “Nueva York en un poeta”. A poesia como bem cultural compõe uma nação, uma identidade. García Lorca, ao falar de seu livro, afirma sobre sua poesia: “*carne mía, alegría mía y sentimiento mío*” (p.347). O corpo autoral que vivencia a angústia dos nova-iorquinos (a estrutura social, a geografia urbana, a discriminação e bandidagem empetradas aos negros e a escravidão financeira

⁶³ Tradução minha: “A beleza é criadora do universo”

⁶⁴ Tradução minha: “O homem é apenas metade dele mesmo; a outra metade é sua expressão”.

dos homens) traduz isso como loucura ou “*muerte sin esperanza*” (p.352). O espetáculo das ruas apinhadas de transeuntes. As multidões vindas de todos os lados e de todas as partes do mundo seriam inimagináveis para o poeta espanhol. Salienta que “*lo sabía Walt Whitman que buscaba en ellas soledades y lo sabe T. S. Eliot*”.(p.353).

De modo correlacional, podemos dizer que a proposta de Harold Bloom se coaduna com o poeta e crítico T.S. Eliot, ou seja, a relação entre poetas e artistas mortos, provocando tensão entre o passado e a contemporaneidade. García Lorca não se distancia dos precípuos contidos no ensaio de T.S. Eliot: “Tradição e Talento Individual”, de 1919. Para Harold Bloom, há “o poeta no poeta” e uma imortalidade do discurso poético; para T.S. Eliot, por sua vez, “não há fuga incondicional do passado”. Em ambos, o novo poeta ocupa posição ímpar, com voz interior e autoral em contraponto com a herança externa, proveniente de enunciados anteriores.

A marca autoral só pode existir se houver um retorno às origens ao seguir os compassos das modificações socioculturais. Todos os dois apontam o criador artístico em simbiose com o sentido histórico da tradição, de forma movente e recíproca entre o passado e o presente, eis um aspecto do procedimento dialógico bakhtiniano. Escreve-se com o *ethos* do seu tempo, sem deixar de lado a tradição literária do Ocidente; deve-se, então, imergir nessa tradição; pois os contornos da cultura não são seus aspectos moribundos, mas o que está latente. Se a tradição é entendida como sem um passado nem um presente fixos, ela só é porque ainda está viva.

O passado ou os poetas antecessores deixam um legado para as novas gerações, a um só tempo: caducidade e presença. T.S. Eliot alerta: “a novidade é melhor do que a repetição. [...] Ela [a tradição] não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de grande esforço” (p. 38). E arremata: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho” (p. 39). O que os românticos haviam feito ao valorar a individualidade do eu supremo ou gênio, nos tempos de modernismo, isso já não aponta singularidade ou autoria propriamente dita. Aqui o eu que se expressa se pretende impessoal, pois deveria se centrar na emoção poética, o que é distinto da emoção pessoal do poeta.

A emoção da poesia ou da matéria poética é mais complexa e exige um burilamento. Assim, bem no começo do século XX, T.S. Eliot já, em certa medida, prenuncia “a morte do autor”, depois propalada por Roland Barthes, em 1968. A expressão da escritura literária, nos moldes de influência e de talento individual, está vinculada ao sentido histórico da tradição cultural, centrada no escape da personalidade do escritor e focada na mudança do autor para o texto. Abandona-se o

poeta e seus elementos biográficos e se centra na crítica do poema. Tal posição é adotada pela estética analítica da New Criticism norte-americana.

Sobremaneira, o conhecimento ou ideia de tradição pesa para o ato criativo de García Lorca, pois não há herdeiro passivo da tradição, consiste em se agarrar a ela e adicionar, sem mera repetição de fórmulas ou de imitação servil – para Aristóteles –, mas impulso novo de imaginação, criatividade e fantasia poética no sistema literário. Os poetas predecessores ou mortos, compreendo assim, estão vivos em nós, no modo como percebemos a vida e na maneira pela qual respondemos a ela. Procuramos, então, compreender o autor, a crítica literária e o processo criativo como um conjunto dialógico e um sistema de relações. Tal atitude corrobora na percepção da obra de arte. Se o artista não presta apenas submissão e adoração pela tradição, espera-se, portanto, reflexão crítica, histórica e literária no próprio fazer artístico.

Apesar de terem se encontrado algumas vezes, entre outubro de 1933 e abril de 1934, em Buenos Aires, quando García Lorca realizou conferências, presenciou a encenação de suas peças e participou de saraus, Jorge Luis Borges o considerou um poeta menor, “andaluz profissional”, uma personagem encarnada, um cigano exibicionista, poesia com imaginário decorativo, “*es una poesia visual, decorativa, hecha un poco en broma*”. Ele nutria uma aversão profunda pelo granadino, chegou a afirmar que a fama de García Lorca havia crescido por conta do seu assassinato. No entanto, na entrevista para a revista “Life” (1968), o poeta argentino abrandava as afirmações anteriores e ressalta a qualidade da obra lorqueana, cujas potências eram inominadas na sua atividade literária. Por serem poetas e filhos do fogo, acredito na fogueira das vaidades e no entusiasmo cego da juventude entre dois titãs das letras.

Walt Whitman era dínamo de criação que chega ao gosto de Jorge Luis Borges como um gigante. Destacamos dois ensaios borgeanos, contidos no livro *Discussão* (1932), “O outro Whitman” e “Nota sobre Walt Whitman”, em que o poeta argentino exalta o “delicado ajuste verbal, as ‘simpatias e diferenças’ das palavras” (p.219) e confirma o lugar do “poeta da América” com suas múltiplas invenções e apropriações literárias e sua posição como precursor: “Sua força é tão avassaladora e tão evidente que só percebemos que é forte” (p.218). Também Jorge Luis Borges marca o desejo de Walt Whitman de escrever “um livro absoluto, um livro dos livros que incluía todos os outros como o arquétipo platônico” (p. 267). É o próprio ato divino de ingestão, deglutição e assimilação, enfim, nutrição, proposto por Paul Valéry: “Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado”

(p. 134).⁶⁵

A originalidade do poeta sucessor, por conseguinte, está naquilo que consegue absorver, não o todo do precursor, mas o essencial da sua substância poética, é uma questão de espírito criativo. Não cópia submissa do poeta antecessor. Jorge Luis Borges argumenta que não é plágio, pois, para ele, “Nietzsche, questionado, replicaria que o importante é a transformação que uma ideia pode operar em nós, não o mero fato de expô-la” (p. 272). A obra aparece, então, com a “ternura feroz”, aliando poetas do passado, de todos os tempos e de todas as nacionalidades culturais, numa síntese entre o público e o privado, a *persona* literária e o cidadão de mãos no bolso ou na enxada, ou como afirma Jorge Luis Borges sobre “Whitman, com impetuosa humildade, quer se parecer com todos os homens” (p.269).

Nessa mesma época, na Argentina, García Lorca expressa seu projeto poético o novo livro que englobaria a força whitmaniana pela liberdade democrática, pela voz das massas e pela vida amorosa e sexual mais liberta. É aí que ele conhece o poeta chileno Pablo Neruda (na verdade, Ricardo Neftali Reyes Basualto), quem lhesugeriu que o poemário se intitulasse “Introdução à morte”. Esse conjunto de poemas será publicado em 1940, depois da morte de García Lorca, como “Poeta en Nueva York”. De maneira explícita, as metáforas da musa e do anjo deixam a desejar para o sujeito que se empenha nas artes representacionais e miméticas, segundo os pressupostos aristotélicos, pois há forças que não são controladas pura e exclusivamente pela tradição. A forma pela qual a cultura atua sobre os procedimentos de criação nos escapam também. É nesse ínterim que aparece a força terrenal e demoníaca para García Lorca: a força enduendada. Essa força é o dínamo que o conduz à criação de seu próprio universo poético e artístico. A voz do autor não precisa anular as outras vozes sociais que habitam a obra literária criada. Ela pode ser de outra natureza, mesmo que esteja em tensão em conclusa.

⁶⁵ Citado em NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: EdUSP, 2000.

CAPÍTULO III

GARCÍA LORCA E O DUENDE NA CRIAÇÃO ARTÍSTICO-LITERÁRIA: CONFERÊNCIAS⁶⁶

*“Qui pourrait dire s’il était beau? Il rayonnait.
Signes particuliers: tout en lui était particulier, plus de grains de beauté.”⁶⁷*

Marcelle Auclair

“[...] o maior absurdo é fazer de um autor metro do outro”⁶⁸

Ortega y Gasset

*“Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe y
las formas que buscan el cristal, dejaré
crecer mis cabellos.*

*Con el árbol de muñones que no canta y el
niño con el blanco rostro de huevo.*

*Con los animalitos de cabeza rota y
el agua harapienta de los pies secos.*

*Con todo lo que tiene cansancio sordo mudo y
mariposa ahogada en el tintero.*

*Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo!”⁶⁹*

Federico Garcia Lorca

⁶⁶ Algumas ideias deste capítulo estão contidas em dois artigos que escrevi para o Correio Braziliense, Brasília, DF.

⁶⁷ Tradução minha: “Quem poderia dizer se era bonito? Ele brilhava. Sinais particulares: tudo nele era particular, sem contar os grãos de beleza.”

⁶⁸ ORTEGA Y GASSET, José. **A beleza foi feita para ser roubada: ensaios**. Ricardo Araújo (org.). Brasília: Editora da UnB, 2014.

⁶⁹ Tradução: “Assassinado pelo céu, / entre as formas que vão até a serpente / e as formas que buscam o cristal, / deixarei crescer meus cabelos. // Com a árvore de cotos que não canta / e o menino com o branco rosto de ovo. // Com os animaizinhos de cabeça rota / ea água esfarrapada dos pés secos. // Com tudo o que tem cansaço surdo-mudo / e borboleta afogada no tinteiro. // Tropeçando com meu rosto diferente de cada dia. / Assassinado pelo céu!”

Se há um mistério dentro de todos nós, mais ainda o há nos procedimentos e dispositivos utilizados pelos artistas no manuseio de suas potencialidades artísticas, como no caso do *duende* lorqueano, e na busca de suas experiências imaginativas para apreender as contradições da realidade e tentar acessar ao real impossível e inalcançável. Como sabemos em literatura e no drama, por exemplo, as obras não se realizam sozinhas, elas necessitam de um sujeito desejante que as pense e, a partir dos recursos expressivos, ponha-se no empenho de concretizá-las.

Alguns desses artistas irão refletir sobre o ato de feitura da obra, outros não porão essa questão como aspecto nodal de seus atos criativos. Ou, como afirmou François Regnault, “a verde árvore da vida ao cinza da teoria”⁷⁰. Dão-se, desse modo, a junção e o distanciamento entre um saber gerado e um ato realizado, ou simplesmente a face da mesma moeda: teoria e prática. Obviamente, a tentativa é de que não se vá em direção do caos do obscurantismo ou do vazio abstracionista formal.

Federico García Lorca, em sua *paideia* imaginativa e criativa, para compor textos e peças teatrais, muito passeou nos bosques da cultura e da tradição a fim de encontrar sua voz autoral, decidindo temas, evocando o passado para melhor se aparelhar e encontrar sua mecânica e engenharia poético-imaginativas. No entanto, pensando nos procedimentos artísticos e na mundividência lorqueana, é mister não olvidar o tempo histórico da virada do século XIX para o século XX, marcado por uma Europa em plena tensão entre o passado e o presente, a ousadia e o conservadorismo, a tradição paralisante e o modernismo das vanguardas artísticas.

Com certeza, os reflexos disso se fazem sentir na Espanha. Como qualquer transição, quase sempre conflituosa e turbulenta, os criadores de arte sentem ou intuem os novos ares e notam a presença de pensamentos e reflexões ainda mal formulados; buscam compreender a totalidade, mas isso os escapa, assim como na singularidade de suas vidas e pretensões criativas. Algo foge, talvez seja pressentido. Em vista disso, ocorre, para a formulação de uma possível poética, como diz Garcia Lorca: uma “caçada interior”.

Se pensar é problematizar, esse precípua nunca se distanciou de Garcia Lorca, pois, tanto nos seus anos de formação, digamos *juvenilia*, quanto nos anos de maturidade artística, se for possível se afirmar isso, devido ao ceifamento de sua vida aos 38 anos, ele se manteve mergulhado em leituras de clássicos e contemporâneos, debates universitários e ponderações sobre o próprio

⁷⁰ REGNAULT, François. **Em torno do vazio**. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2002.

fazer artístico. Com isso em vista, segundo a edição das *Obras Completas* de Federico Garcia Lorca, da Editora Aguillar, 1986, o autor granadino produziu de forma intensa, pesquisando, realizando crítica literária e fomentando o viés folclorista para beber nas fontes da cultura espanhola e para com ela contribuir, a partir de sua marca autoral e vital.

Assim, parece-me uma solicitação da arte do encontro entre o observador e a coisa observada, uma vez que todos esses procedimentos nas questões estéticas e culturais geram um crepúsculo que aguarda um mínimo de luz no novo saber que poderá vir com o sol de novas percepções e sensações no ser do escritor e na construção de sentido. Nesse ínterim discursivo, socorro-me em Duchamp, “são os espectadores que realizam a obra”. Em arte, é destacável pensar a recepção ou o outro como polo de uma dialética do desejo ou de um dialogismo, para que haja a circulação de signos discursivos. Estabelecida essa imprecisão da própria arte, mesmo sabendo que ela é, sobretudo, um fazer, que nos seus extremos estão intuição ou forma, ou, de maneira pontual, ideia ou expressão.

Em termos de teoria e história da arte, Leyla Perrone-Moises (1990, p. 100)⁷¹ contribui com a discussão nesse processo criativo e autoral, ao problematizar o termo “criação”, visto que evoca um posicionamento teológico, como no idealismo romântico, porque Deus cria algo novo, algo – que é inexistente – é trazido à luz, presentificado no divino da produção da obra artística e humana: “Assim como Deus criou o mundo a partir do Verbo, assim o autor literário instauraria um mundo novo, nascido de sua vontade e sua palavra”. No entanto, afóra a aproximação entre Deus e o autor, a crítica literária fará circular nessa ciranda conceitual outros preceitos não menos desafiadores para se tentar saber qual é a prática do artista ao criar uma *outra natureza* de significação reverberante: criar, inventar, produzir, representar ou exprimir?

Para questionar os combinados e opostos meios usados por García Lorca para plasmar sua obra, temos de ir além dele mesmo, além de relações intertextuais/dialógicas e além de interartísticas. Entretanto, damos um passo para trás, distando-nos dos pressupostos e limites dos conceitos totalitários, podemos seguir o rastro do duende (metáfora da criação) de García Lorca nos testemunhos e registros que deixou em conferências, declarações e entrevistas, bem como depoimentos orais ou escritos de críticos e de pessoas que viveram com ele. Até mesmo na pesquisa meditativa e analítica é preciso “*tener duende*”, repito: “baixar o santo”, à moda brasileira.

⁷¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: **Flores da escrivainha**. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.100-110.

À vista disso, surge um quadro frágil, impreciso e arriscado na tentativa de traçar personalidade e afetos que enlaçam mundo e indivíduo, ou seja, a representação e a expressão. Sumariamente, o sintoma da literatura trabalha a falha por não poder abarcar a realidade, pois, ao tentar fazê-lo, diz outra coisa, possivelmente mais real do que intentava anteriormente. Assinalada está a imbricação entre obra e obreiro, por conseguinte. Mas algo está ocultado na mitologia secreta do autor, inclusive para o próprio artista, ao concluir a obra, o autor morre, apesar de ter de bajular massas e massas de consumidores prováveis de seu produto artístico, sob a batuta das leis do mercado. Nesse ponto crucial, a situação paradoxal da veiculação dos sentidos fica no empasse que requer a participação de certo outro que entre no jogo: leitor- ouvinte-espectador-observador.

Nessa concepção, não existe a supremacia iluminadora de vida sobre a obra ou de obra sobre a vida, como eventos estranhos um ao outro, o único ponto inegável é a comunicação existente entre arte e autor; afinal, são parceiros do mesmo jogo de linguagem, como as faces lunar e solar da consciência de um Jano de significados e significantes, em radical recusa de se entregar. Referente a esse ponto de união de carne e espírito, Merleau-Ponty (2004, p. 129) alerta: “esta obra a fazer – exigia esta vida”⁷², ou como Garcia Lorca destaca (2000, p. 85): “como eu, qualquer outro poeta, senhor de sua expressão”⁷³, apontando para o vínculo entre o lírico e o vital⁷⁴. De todo modo, o nome próprio “Federico Garcia Lorca” assina os textos deixados, portanto a autoria é atribuída a esse nome e o responsabiliza, aproximando-nos do espólio de conferências, reescritas e reapresentadas em diversos lugares, em *Obras Completas*, no tomo III, consistindoem:

El cante jondo. –Primitivo canto andaluz

Arquitectura del cante jondo

La imagen poética de Don Luis de Góngora

Homenaje a Soto de Rojas

Imaginación, inspiración, evasión

Sketch de la nueva pintura

Canciones de cuna españolas

Elegía a MaríaBlanchard

Juego y teoría del duende

⁷² MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac &Naify,2004.

⁷³ LORCA, Federico García. **Conferências**. Trad. Marcus Mota. Brasília: Editora UnB,2000.

⁷⁴ MARTÍN, Eutimio (org.). **Federico García Lorca: antología comentada**. Madrid: Ediciones de la Torre,1989.

Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre
Escala del aire

Nessa série de manifestações públicas e intelectuais, Garcia Lorca mostra sua capacidade de diálogo, de presença e de encantamento perante uma plateia. Não raras vezes, usou seus dotes de recitador e músico para “enduegar” vital e liricamente a todos os participantes, envolvendo com ideias e forte magnetismo pessoal essas audiências da década de 20 e início da de 30, no século XX, na Espanha e no exterior (Estados Unidos, Argentina, Uruguai e Cuba). Depois de passar pelo reflexivo, as notas escritas recebiam o calor do corpo e do momento na oralidade da voz do poeta granadino. Talvez fosse a melhor forma para ele estabelecer a comunicação e a comunhão tão caras à tradição cultural andaluza e espanhola.

Enfim, o contato com o outro, contato que se fazia ao compartilhar ideias inacabadas e nada absolutas, contato poético como forma de encontro, discutindo temas variados e ampliando os debates poéticos e artísticos, à luz do seu tempo, mas com ouvidos sintonizados nos ecos do passado, apesar do presente angustiante, que lança o olhar no horizonte de um incerto e misterioso futuro. Esse mesmo Garcia Lorca da cultura, entusiasta, egóico e pulsante, também tematizava e vivia as frustrações subjetivas, sociais e as angústias sexuais, não se furtando de usar sua obra poética e teatral para pontuar elementos, temas e simbolismos homoeróticos.

O termo “conferência”⁷⁵, segundo o dicionário Aurélio, possui três acepções: 1 – Conversar sobre determinado tema; 2 – Falar em conferência; e 3 – Ter conferência. Da primeira à última definição do *verbatim*, todas pressupõem a participação do outro, seja um só indivíduo, seja um público maior, de todo modo, essa explanação pública – ao vivo – servia bem aos propósitos de García Lorca. Nessas várias ocasiões, houve a oportunidade para analisar e criticar produtos culturais, expor suas investigações folclóricas e historiográficas da literatura e da arte em geral, bem como enunciar impressões de viagens, as quais atravessavam sua alma de homem e de artista. Para traçarmos os rastros do processo criativo e autoral de Garcia Lorca mediante sua metáfora criativa do duende, também uno aos três tomos, em espanhol, de “*Obras Completas*” (1986) os dois livros, em espanhol, “*Conferencias*”⁷⁶ (1984), com introdução, notas e edição, do crítico Christopher Maurer, e o volume, em português, “*Conferências*”⁷⁷ (2000), seleção, tradução e notas, do pesquisador Marcus Mota.

⁷⁵ Dicionário Aurélio on-line: <https://dicionariodoaurelio.com/conferencia>

⁷⁶ LORCA, Federico Garcia. **Conferencias I e II**. Introducción, Edición y notas de Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1984.

⁷⁷ LORCA, Federico Garcia. **Conferências**. Tradução de Marcus Mota. Brasília: Editora da UnB, 2000.

No plano amplo das conferências, percebe-se o homem e o pensador distinguindo e entretecendo os fios da cultura espanhola e do próprio processo poético, deixando surgir também o seu próprio labor de escrita na poesia e no teatro. Essa atitude mostra a interrelação e determinada faceta do poeta e da obra construída, mediante o mundo simbólico da poética hispânica tradicional, a imagética vanguardista e tradicional, a reflexão crítica do fazer poético, da poesia moderna e do teatro espanhol, a experiência de leitor e de artista por meio do cânone literário espanhol e universal.

Assim, Garcia Lorca fomenta o debate artístico de seu tempo (e do nosso!) e, como poeta-autor, deixa desocultar a própria concepção de poesia, a partir de um trabalho consciente com a linguagem, ou como afirma: “*mecánica imaginativa*”, em profundidade e raiz. Ele e tantos outros escritores criativos não podem ser reduzidos a uma só palavra, mas vamos ver, ler e ouvir o que ele nos conta, oculta e transfigura em metamorfoses languageiras e que pode influenciar na construção da figura do autor⁷⁸ como detentora de algum secreto segredo ou como possuidora dos enunciados entre autor e leitor em sua comunicação textual desejante. Afirma Maurice Couturier (1995, p. 106): “*Je ne cherche pas dans l’auteur ce supplément de savoir qui me permettrait de colmater les brèches du texte mais cet interlocuteur sans cesse en fuite dont je retrouve, à travers ma lecture patiente et angoissée, de multiples traces.*”⁷⁹

A imagem que se forma no tempo de determinado autor está vinculada ao contexto histórico das transformações ideológicas e estéticas que vibram nas mudanças de “gosto”. Essa palavra não é nada simples, como argumenta Ortega y Gasset, pois se expõem os limites que um novo público que assimila o que está sendo produzido artisticamente em contraposição aos que estão ainda voltados melancolicamente ao sabor do tempo pretérito. Em “*La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela*” (1924), o filósofo e intérprete da época em que viveu, Ortega y Gasset assinala caminhos ao que ele denomina como “arte joven” ou “arte nuevo”, claramente se refere às vanguardas históricas e às novas experiências artísticas do início do século XX. Situam-se nesse panorama as influências dos pensadores da chamada “Geração de 98” (1898) Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Pío Baroja, Benito Pérez Galdós, o próprio Ortega y Gasset, entre outros, sobre os autores da “Geração de 27” (1927), entre eles: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, fazendo parte mais tarde Manuel Altolaguirre e Emilio Prados.

⁷⁸ COUTURIER, Maurice. **La figure de l’auteur**. Paris, Seuil (Poétique), 1995, pp.241-242.

⁷⁹ Tradução minha: “Eu não busco no autor esse conhecimento suplementar que me permita preencher as lacunas do texto, mas esse interlocutor em fuga constante, que eu acho, por meio da minha leitura paciente e angustiada, múltiplos rastros.”

Ortega y Gasset, no início do ensaio, retoma os posicionamentos de Kant, Hegel e Heidegger, afastando os sentimentos subjetivos do gosto estético do tempo para levar a recepção da arte distante da realidade concreta. Ele afirma a necessidade de “desrealizar” a arte, ou seja, desumanizá-la. O que é fundamental é o mundo da vida e a vida dos outros, num sentido prático: o eu e suas circunstâncias. Comenta Antonio Gutiérrez Pozo (2017, p. 43) “*La vida, como texto que es, se lee, o sea, se comenta o interpreta. Todo texto (nos) dice algo, un significado. La cultura, más que el conjunto de los saberes, valores y normas, es actividad, concretamente el acto de interpretar o comentar la vida.*”⁸⁰ No ensaio de Ortega y Gasset, ele discute as propostas estéticas a partir do instante que em que os elementos avaliados estão vinculados com os conceitos e não pelas técnicas usadas pelos artistas em suas manifestações e realizações de arte.

Arte nova distanciada da realidade humana e “vívida”, ao contrário, ele avalia a potencialidade da arte “artística” enquanto relação fenomenológica. É nesse ponto que Ortega y Gasset elege alguns pontos centrais para sua discussão sobre “el arte nuevo”: a metáfora, a arte desumanizada, a ironia e o jogo.

Esse pensamento orteguiano contempla as atitudes dos artistas que estavam na efervescência dos tempos modernos na Espanha. Garcia Lorca era um deles ao encalço de se firmar como escritor no meio desse vulcão de atitudes criativas. Para Constanza Nieto Yusta (2007-2008, p. 289)⁸¹, os artistas ficam empenhados em trazer pelas obras algo diferente do sentimentalismo que marcou época no apogeu do romantismo, ou seja:

los creadores del arte nuevo dotan a sus obras de una estética deshumanizada al distanciarse radicalmente de la realidad “vívida”, de los hombres y su existencia cotidiana (los objetos, espacios, seres vivos, seres inorgánicos...): es este distanciamiento en la mirada el que les permite dar el salto desde la realidad “vívida” hacia la **realidad “contemplada”**; es en este ámbito abstracto, ficticio en el sentido de opuesto al real, desde donde el artista —al modo del psicólogo respecto a su paciente— accede al territorio del arte puro.⁸²

⁸⁰ Tradução minha: “A vida, como um texto que é, é lida, isto é, comentada ou interpretada. Todo texto (nos) diz algo, um significado. A cultura, mais do que o conjunto de conhecimentos, valores e normas, é uma atividade, concretamente – o ato de interpretar ou comentar sobre a vida.”

⁸¹ YUSTA, Constanza Nieto. José Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte*. In: **Espacio, Tiempo y Forma**, Serie VII, H.a del Arte, t. 20-21, 2007-2008, p.285-299.

⁸² Tradução minha: “os criadores da nova arte dotam suas obras de uma estética desumanizada, distanciando-se radicalmente da realidade “vívida”, dos homens e de sua existência cotidiana (objetos, espaços, seres vivos, seres inorgânicos ...): é esse distanciamiento no olhar é que lhes permite dar o salto da realidade ‘vívida’ para a realidade ‘contemplada’; é nesse campo abstrato, fictício no sentido oposto ao real, de onde o artista – como psicólogo em relação a seu paciente – acessa ao território da arte pura.”

O que fica posto na defesa feita por Ortega y Gasset é que não seja exposto o mundo real ou vivido, mas o que se pode contemplar a partir das iconoclastias que desvelam as relações humanas nos mais sutis tecidos da sociedade e da humanidade. Para compreender essa arte nova é necessário reajustar o olhar para poder contemplar os produtos culturais em produção: literatura, música, escultura, pintura, entre as demais artes. É um novo olhar que parte da tradição cultural para produzir o novo, já que o pensador/artista se equivale ao artesão, tal como ao carpinteiro e ao pedreiro, jamais como “luminosidade morta”, mas sim como “olhar tátil”. Tal forma de olhar faz o elo entre criadores, público e obra de arte.

Para Décio Pignatari, sobre a arte poemática e o artista da palavra: “O poema é um *ser de linguagem*. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem.” (2005, p. 12)⁸³. Não há lugar pacífico entre a palavra e a coisa, pois, de todo modo, o poeta cria, ao mesmo tempo, a linguagem do mundo e mundo da linguagem, como Garcia Lorca sempre se empenhou em construir ou reconstruir seu mundo andaluz e pessoal através de metáforas desestabilizadoras, ou seja, a linguagem é fauna e flora, é um ser vivo, que cria novas sensibilidades estéticas com gramática e dicionários próprios, bem longe de convenções, mas se apoiando na tradição para transformá-la criativamente.

É preciso perceber, segundo Ortega y Gasset, que a arte se dobra sobre si mesma – ironicamente, bastando saber que, para se direcionar ao futuro, haverá o peso do passado. Sobre isso, define todo o seu pensamento sobre a nova arte e autoria: “*Vida es una cosa, poesía es otra [...] No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. [...]*”⁸⁴, ou seja, realizando o irreal como irreal mesmo, trazendo uma verdade radical.

E conclui: “*El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de **auctor**, el que aumenta.*”⁸⁵ (ORTEGA Y GASSET, p. 72). Lembrando que ao deformar o real, o poeta-autor o estiliza e o desrealiza, ao mesmo tempo. Há o encontro entre estilização e desumanização, alçando do prazer estético ao prazer inteligente quando se ultrapassa o estudo do homem a partir de sua sombra, considere-se, por fim, a arte como objeto

⁸³ PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

⁸⁴ Tradução minha: “A vida é uma coisa, a poesia é outra [...] Não as misturemos. O poeta começa onde o homem acaba. O destino deste é viver seu itinerário humano; missão daquele é inventar o que não existe.[...]”

⁸⁵ Tradução minha: “O poeta aumenta o mundo, acrescentando ao real, que já existe por si só, um continente irreal. Autor vem de *auctor*, aquele que aumenta”

de pura criação artística. No ensaio “Egípcios”⁸⁶, Ortega y Gasset (2004, p. 43) consegue capturar a essência da exteriorização da alma da civilização a partir do processo da escrita, mas a escrita não acontece sozinha, por ser tecnologia nas mãos do escritor, gerando uma imagem interior desprendida da visualidade:

A alma se expressa nas palavras e nos gestos; mas, além disso, exprime-se na obra. O gesto e a palavra falada se volatizam, e do que foi a alma permanece apenas a obra e a palavra escrita. São suas pegadas, suas pressões sobre a matéria, cheia de significação. Não é desdenhável instrução que a matéria, o mais oposto à alma, seja encarregada de fazer esta viver. O resto do espírito que não logrou materializar-se, evapora.

Agora, podemos buscar o autor – Federico Garcia Lorca – dentro da sua obra (reveladora de grandes segredos da escritura e da linguagem “cheia de significação”) e dos rastros (“pegadas”) indiciais, portanto, marcados no conjunto de testemunhos de textos de poesia e de prosa, como “uni(ci)dade” capital e poética de trabalho, *corpus* e *oeuvre*. Deve-se ir a essa caçada com elementos vaporosos, dispersos e descontínuos de espelhamento de ideias e conceitos, mesmo idealizando um todo coerente de “fato de linguagem”⁸⁷ – em abrangência evariabilidade.

No período de 1933 e 1934, Garcia Lorca esteve, alguns meses, produzindo “charlas”, montagem de espetáculos e conferências na Argentina e Uruguai. Em Buenos Aires, já convivendo com vários artistas e amantes, em destaque, uma profícua amizade com o cônsul chileno, na época, Pablo Neruda⁸⁸, realiza, em 20 de outubro de 1933, a famosa conferência “Jogo e Teoria do Duende”. Conforme o biógrafo Ian Gibson (1989, p. 412-413)⁸⁹, “mostrou o poeta no que ele tinha de mais visceralmente de andaluz. Poucos presentes terão duvidado de que, analisando o duende, essa misteriosa inspiração dionisíaca, Lorca falava na verdade a respeito de si mesmo e de seu próprio mundopoético.”

Depois desse feito, a atriz argentina, Lola Membrives, em 25 de outubro, abre temporada no Teatro Avenida com a peça “Bodas de Sangue”, mais uma vez, Garcia Lorca é ovacionado e conquista os palcos inúmeras vezes, durante meses, até o retorno triunfante, em março de 1934, para a Espanha. Querer o palco só para si era o desejo constante de García Lorca, eis um dos motivos de injúrias de um escritor argentino de 34 anos chamar o espanhol de “andaluz

⁸⁶ ORTEGA Y GASSET, José. **A beleza foi feita para ser roubada**: ensaios. Ricardo Araújo (org.). Brasília: Editora da UnB, 2014.

⁸⁷ COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. 2ª ed. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007

⁸⁸ NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**: Memórias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

⁸⁹ GIBSON, Ian. **Federico Garcia Lorca**: uma biografia. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

profissional”. Na época, o argentino pleiteava para si, também, o espaço da cena: Jorge Luis Borges. Vale a nota de Sergio Olguín (2017, p. 9) sobre Jorge Luis Borges ao criticar seus desafetos literários: “Qué capacidad para la injuria que tenía Borges para destrozar a alguien que no le caía bien [...] No se ha remarcado suficientemente lo injusto, arbitrario y egoísta que podía ser Borges con escritores que no pertenecían a su universo estético”⁹⁰.

Para desenvolver o conceito de *duende*, a metáfora criativa do espírito original, telúrico, misterioso e passional, Garcia Lorca percorre longo percurso de estudos e pesquisas, confrontando sempre a tradição e a modernidade; no entanto, não se apropria ou recusa simplesmente o passado artístico e literário da Espanha e da cultura universal. Vai digerindo aos poucos, buscando apoio entre o popular e o erudito. Exemplificamos com a cultura milenar do “*cante jondo*”⁹¹, o primitivo canto andaluz, na conferência de Granada, em 1922. Destaca que a matriz desse canto liga o Oriente e o Ocidente, nele estão fontes para processos construtivos cheios de belezas e sugestões para todo o tipo de artista. Marca os motivos vindos da Índia e dos paísesárabes.

Garcia Lorca, para desenvolver os argumentos, baseia-se nos apontamentos feitos pelo seu mestre e companheiro músico Manuel de Falla. Para ele, o canto primitivo, distinto do flamenco, que lhe é posterior, é “poesia-nutriz, o caminho onde morreu o primeiro pássaro e se encheu de ferrugem a primeira flecha”. (2000, p. 19). Por conta da força desse canto, quase um trinar de pássaros e o súbito grito de animais, acredita que a linguagem seja posterior ao próprio canto, como expressão de sensibilidades. Por ser fonte verdadeira e plena para a inspiração, Garcia Lorca ressalta a influência que as matrizes originais seduziram o gosto de Claude Debussy, quando teve sede inspiracional. “Aquele jovem ouviu os cantadores andaluzes mais de uma vez, e tendo a alma aberta aos quatro ventos do espírito, impregnou-se do velho Oriente de nossas melodias.” (2000, p.26).

Para Hugo J. Correa Retamar (s/d, p. 1)⁹², as manifestações culturais diversas da Espanha multiétnica obtêm no flamenco ou “*cantejondo*”:

la fuerza y la intensidad artística que representa el alma de un Pueblo tan singular.

⁹⁰ Tradução minha: “Que capacidade para o insulto que Borges tinha para destruir alguém que ele não apreciava [...] Não se apontou ainda o suficiente quanto Borges podia ser injusto, arbitrário e egoísta com escritores que não pertenciam ao seu universo estético”. OLGUÍN, Sergio. Prólogo. In: QUIROGA, Horacio. **Cuentos Completos**. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral, 2017.

⁹¹ Deve-se notar que “**jondo**” é a oralidade na Andaluzia para a grafia de “**hondo**”.

⁹² RETAMAR, Hugo Jesús Correa. **Poema del cante jondo y la ruta del duende**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil). Acessado em: 17 out. 2018. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasilia_2008/04_correa.pdf

Como se sabe, la cuna del flamenco es la Andalucía mora donde se concentra gran parte de la población gitana española. Los pertenecientes a ella, aunque no sean los padres del flamenco, como árabes y judíos sí que han contribuido de manera muy representativa para que tal arte se desarrollara y se convirtiera en lo que es hoy, es decir, la bandera de España para el mundo.⁹³

O caldeirão de etnias heterogêneas preserva essa arte característica da cultura espanhola. O “cante hondo” (canto profundo) “vem do primeiro beijo e do primeiro pranto” (2000, p. 28) afirma o poeta andaluz, mais do que nunca insistindo no tom trágico dessa junção de música e poema, que carregam os enigmas da vida e da morte, com dor e “pena”, esta como figura da mulher de carne, cigana morena a caçar aves com “redes de vento”, mediante evocação plástica. Ainda diz: “Somos um povo triste, um povo estático” (2000, p. 30). Desse ponto de vista, Garcia Lorca afirma que a noite e o canto se indiferenciam, pois tais cantos – que perderam a autoria (“poeta anônimo”) nos séculos – podem ser definidos assim: “é um canto sem paisagem e, portanto, concentrado em si mesmo e terrível em meio à sombra; lança suas flechas de ouro que se cravam em nosso coração.” (2000, p.32).

É o povo que reacende as chamas dessa ambiência musical e poética e que a introjeta em sua sensibilidade, desocultando a criação imaginativa e selvagem. Por mais que se produzam versos baseados no “cante hondo”, algo não se mostra na profundidade. De acordo com o poeta, posto está: “Diferença que há entre uma rosa de papel e outra natural!” (2000, p. 33). Para a criação poética, Garcia Lorca entende que as cantigas populares por mais que imitem ou se inspirem no canto milenar serão apenas enturvamento, já que “os verdadeiros poemas do cante jondo não são de ninguém; estão flutuando no vento como pétalas douradas, e cada geração os veste de uma cor distinta, para abandoná-las às gerações futuras.” (2000, p. 33).

Mesmo outro tema do “cante hondo” em nada perde em realidade poética e sentimento espiritual: o pranto, com seu *pathos* e melancolia. Esses elementos orientais são o fogo vivo nesses cantares que tendem a desaparecer das vozes dos poetas modernos, sendo que de fato podem ser reavivados pela poesia. Entre tantos cruzamentos e motivos poéticos, a perda, a falta, a ausência, a presença constante da morte, nasce o iluminado amor. “Mais forte que a morte é o amor.” (2000, p. 42).

⁹³ Tradução minha: “a força e intensidade artística que representa a alma de um povotão singular. Como se sabe, o berço do flamenco é a Andaluzia mora, onde se concentra grande parte da população cigana espanhola. Os que pertencem a ela, embora não sejam os pais do flamenco, como árabes e judeus, contribuíram de forma muito significativa para que tal arte se desenvolvesse e se tornasse o que é hoje, ou seja, a bandeira da Espanha para o mundo.”

Durante esta conferência, Garcia Lorca, mesmo não sendo especialista no assunto do “cante hondo” e do “flamenco”, usa intuições e metáforas que impulsionam os leitores e ouvintes para o não apagamento e esquecimento dessa arte, que exige o corpo e alma do artista de forma inteira e completa. No futuro, García Lorca deixará uma metáfora criativa transfigurada, até os dias atuais, num *duende* inefável e misterioso. Queima coração, garganta e lábios do cantador (*cantaor*)⁹⁴; profilaxia: cantar no momento ritual, alucinado e exato. Seria no momento em que ocorra a presença do duende nas carnes do instrumental corpóreo do artista? Claro, não é acontecimento simplório para essa manifestação artística.

Garcia Lorca disserta: “O cantador, quando canta, celebra um solene rito, desperta as velhas essências adormecidas e lança-as ao vento envoltas em sua voz... possui profundo sentimento do canto.” (2000, p. 42). Ao término da conferência, o poeta conecta o elo de sentimentos dos intérpretes populares com o mito platônico em *Fedro* das cigarras, ao exaltarem o fervor e o fogo do “cante hondo”, em sua força dionisiaca enduendada, “quase todos morreram do coração, ou seja, estalaram como enormes cigarras depois de povoarem nossa atmosfera de ritmos ideais...” (2000, p. 43). O canto primitivo andaluz chega sempre de terras longínquas e tempos distantes como novo porvir para refrescar e semear a cultura espanhola e como joia sem preço e tesouro milenar. É brisa antiga que marca o patriotismo e que dá alma renascida e cultural ao povo espanhol em tempos de modernismo.

Ao buscar esse vento milenar da tradição espanhola profunda, ensinado por Manuel de Falla, García Lorca usará como gesto autoral para a recriação transformada dos antigos cantos orientais em seu fazer poético, conforme revela Marcelle Auclair (1968, p. 122) acerca dos estudos do “cante jondo” e “flamenco”: “*De lá naîtront les Poemas del cante jondo et le Romancero gitano à la manière que préconisait Falla, pas imitation, mais re-création. Alors même que Lorca voudra reprendre ses distances vis-à-vis du ‘gitanisme’, il en gardera le parfum nostalgique, l’invincible envoûtement.*”⁹⁵

Para Jorge Guillén (1986), “*vivir es convivir o no es nada*”⁹⁶. Definir a juventude intelectual que se forjava na Residência de Estudantes de Madri (1910-1936) não é tarefa fácil. O peso da

⁹⁴ Em espanhol, para “cantor” em português, há a palavra “**cantante**”; mas, ao se falar, claramente, do cantor de flamenco ou “cante jondo”, existe a palavra específica em espanhol: “**cantaor**”. Próximo disso, em português, temos “cantador”.

⁹⁵ Tradução minha: “Dissonascerão [os livros] *Poemas del cante jondo* e *Romancero gitano* como Falla defendia, não imitação, mas re-criação. Mesmo que Lorca queira se distanciar do ‘gitanismo’, ele manterá o perfume nostálgico, o invencível feitiço.”

⁹⁶ Tradução minha: “viver é conviver, ou não é nada.”

Geração de 98, final do século XIX, que viveu o momento da Espanha atrasada econômica e socialmente, precisando ser e pensar, pois havia perdido suas colônias, agora o país em busca da sua identidade. Compunham essa Geração Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Manuel de Falla e outros destacados artistas e escritores . Denominada como Geração de 27, esse grupo de variadas cores e estéticas artísticas, empenha-se numa direção, mas cada um dos integrantes seguindo seu próprio fazer artístico e autoral. Os nomes dos poetas da Geração de 27 são Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pepe Bergamín, Melchor Fernández Almagro, sendo integrados mais tarde Manuel Altolaguirre e Emilio Prados.

Esses mesmos “*señoritos*” vão intercambiar modos de criar e idiosincrasias no ambiente propício da “república” estudantil. Apesar de termos uma noção massificada de pensamentos, conviviam em pleno “*tiroteo verbal*”, apontando armas para a amizade e para a poesia; no entanto, sem apagar os gestos de personalidade, no esforço de manter os princípios de simpatia, generosidade e bondade; tirante sustentarem, cada um a seu modo, a sua genialidade. Nesse contexto, um viés possível para a autoria é o corpo, no conceito psicanalítico de litoral, zona limite de corpo-alma-outro. Digo: como a correnteza leva as águas profundas, isto é, o seu ser interno transbordante e fluido, pode roer as próprias margens, invadir os espaços, para depois recuar, até nova revolta aquática. Participante desse grupo estudantil, Jorge Guillén⁹⁷ arrazoa sobre as “*vanitas*” individuais e sobre García Lorca:

También se da en muchos artistas una altivez que molesta. ¡Ese “yo”! El yo desmesurado embaraza al altaneiro y a sus espectadores, sobre todo si redobla a la desmesura una secreta – casi secreta – inseguridad. Federico pertenecía a la outra casta: la de quienes no precisan, por lo menos a diario, ninguna tensión de orgullo para tener conciencia de próprio ser evidente. Se es. Nada más. Y no por comparación en una perspectiva que no puede establecerse desde la propia esencia. Federico era Federico con tan espontáneo vigor, que no necesitaba remontarse a ningún Olimpo – el Olimpo de los inquietos dioses dudosos – ni padecerinvidia.

Sem um programa estético partilhado, fora de convencionalismos de escola literária em comum ou de partido literário em militância, uniam-se como “*comunidad vital*”, eles querem rever e celebrar o terceiro centenário de morte do poeta cordobês e autor de “*Soledades*”, Luís de Gôngora (1561-1627), em Sevilha, em 16 e 17 de dezembro de 1927, no “Ateneo de Sevilla”, com leituras de poesias e conferências. Junto a essa vanguarda cultural da Espanha, estava junto com os jovens escritores o famoso toureiro cigano e rico mecenas do evento Ignacio Sánchez Mejías, estudioso do flamenco, do teatro e da literatura.

Antecipo neste ponto: infatigável amante de mulheres, apesar de ser casado, e também amante de belos mancebos. Ian Gibson relata a descrição que Marcelle Auclair faz do toureiro inteligente que é “o charme personificado” (1989, p. 233)⁹⁸: “capaz de fazer da vida um duelo, leal mas insensato, com o amor e com a morte: uma gigantesca *fiesta*.” Curiosa é a voz ancestral da antigüíssima Andaluzia, em tal *duelo*, é a vitoriosa morte impregnada nos músculos e nos cornos de um touro que devasta a vida de Ignacio, em 1 de agosto de 1934. Talvez seja assim mesmo que ela venha para todos nós – escura e taurina, jogando com aquele que percebe seus chifres: “*la suerte o la muerte*”!

Pelo evento do tricentenário de morte sobre o uso da metáfora e sobre o estilo poético do poeta e dramaturgo, do Século de Ouro, Luís de Gôngora, Garcia Lorca profere sua “*Leçon*”, como faria Roland Barthes no “*Collège de France*” (1977). A conferência “A imagem poética de Dom Luís de Gôngora” mostra um poeta analisando o fazer poético de outro autor, fugindo um tanto do ranço acadêmico, mas enfatizando o elo de ressonâncias e espelhismos estéticos e expressivos-literários. É bom lembrar que essa leitura pública é mesclada de récitas, vai da impressão de formalismo, diálogo forte com o inclassificável Gôngora pelo inclassificável Garcia Lorca.

Podemos forçar o nó da tramatura nesta travessia teórica: Gôngora está para o Barroco/Maneirismo, como Garcia Lorca, para o Modernismo. Sapatos pequenos para pés grandes, eu diria. Com toda a atenção, noto que, ao desvelar os processos, os temas e a visão de mundo gongórica, o poeta granadino também revela seus fios de sensibilidades e de procedimentos poéticos e artísticos.

Ferdinand de Saussure (1975, p. 15)⁹⁹, no começo do século XX, nos ensinou: “o ponto de vista que cria o objeto.” Garcia Lorca dá sua “Aula” barthesiana, ao expor sua crítica leitora e analítica da obra do “grande poeta da Andaluzia”, referindo-se a Gôngora ou a si mesmo? Contemporaneamente, para prováveis respostas, acredito que são possíveis os caminhos apontados por Harold Bloom, numa angústia de contaminação e evidências intertextuais de noção autoral, e Maurice Blanchot, num contexto afirmativo e negativo de princípio de contradição no processo criativo da palavra literária plural.

Para Harold Bloom, ao citar a dívida de Shakespeare com Marlowe, ressalta a

⁹⁸ GIBSON, Ian. **Federico García Lorca**: uma biografia. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

⁹⁹ SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. Cultrix: São Paulo, 1975.

corporificação e a transformação dos valores literários em transferência, sedução e rejeição de liberdade poética no estilo, ritmo e textura (2002, p. 31)¹⁰⁰: “Retorno ao *agon* de Shakespeare com Marlowe para ver que iluminação o triunfo do último pode trazer a nossa compreensão de sua caracterização ‘distinta’ e do própria processo de influência poética”. Está encenado o espaço de combate (*agon*) entre o predecessor e o novo autor. É zona de tensão e complexidade, influência não é só admiração, é espaço de morte, falha e desejo. Caso contrário, Teseu teria virado estátua frente a Górgona. Assim, temos um Garcia Lorca em corpo, carne, ossos, palavras e angústia. Ele se encaminha, criativamente, para a produção de novas obras artísticas, paralisado e movente como o desejo desejante, distanciando-se. Agora não vai só, leva algo do mestre, mesmo carregando o olhar encantatório do Gôngora medusante. Todavia, o “*daimon*” andaluz lorqueano plantou semente na linguagem, que se gesta na obra do autor.

Como orbitava Shakespeare na arte literária de Ovídio, Chaucer, Marlowe e a Bíblia, García Lorca rodeava também o universo gongórico, vasculhou a interioridade da criação de Gôngora, tal experiência artística como se apalpasse a beleza num belo corpo. Corpo e *corpus*. Resto, resíduo e rastro visíveis e intuídos nos poemas de Gôngora. Por sua vez, Maurice Blanchot pensa a palavra afastada do significado, portanto fraturada e cindida, possibilitando reinterpretação e reconstrução, um refazer constante nas mãos do escritor, mesmo sem saber se, de fato, realizou a obra de arte literária, pois ela resta em vazio silencioso, em estado de morte, no estado ilusório de acabamento.

A palavra é ninho de ardis perigosos e de polivalência desarmônica, incerta de si mesma, encontra-se infectada de ambiguidade no espaço discursivo. “O que o homem faz transforma-se, mas no mundo, e o homem recupera-se através do mundo, pode, pelo menos, recuperar-se [...], mas prossegue até a conclusão do mundo. [...] o que o artista tem em vista é a obra, e o que ele escreve é um livro.” (BLANCHOT, 2011, p. 13-14). Ao ler Gôngora, Garcia Lorca adere aos detalhes e encenações do autor de “Soledades”, por saber que a retirada da palavra do fluxo do mundo, ao notar que o mundo fala pela escrita do corpo que escreve e se inscreve. Na própria escrita, a perspectiva blanchotiniana parece retornar ao mito platônico de Teuth, em “*Fedro*”. Blanchot (2011, p. 20)¹⁰¹ pergunta e responde sobre a arte íntima da escritura, como se interrogasse sobre o afeto humano que depositamos em gênios da arte literária outeatal:

De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para

¹⁰⁰ BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

¹⁰¹ BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever.

A leitura de Garcia Lorca é interessada e focada os Eros gongórico. Erotiza a palavra, logo seduz e aproxima. Os poemas estão na nudez da página, trocas cuidadosamente de significados e significantes, extasiando o *voyeur* em ato, aquele que busca a frescura branca da pele das significações, ensaiando uma quase morte gozosa, sob a guarda da vertigem e do fascínio. A aventura de Garcia Lorca é negar a matéria a descoberto. Fascínio e solidão, é preciso partir. Rememorar o esquecido no seu próprio ato erótico de escrever os seus esquecidos viventes.

Como o real é impenetrável e impossível, toma a arte como sobrevida, embora seja abertura opaca e cegueira que vê e intui sobre as coisas do mundo tagarela. Escrita: risco, morte e ressurreição, até o próximo apagamento com violência e força da figura autoral no fundo escuro da noite. Como sintetiza José Javier León (2018, p. 91): “*Hay caminos que conducen, desde el origen, tras una excursión o un rodeo, de nuevo al origen. No son pocos.*”¹⁰² Mergulhar e alcançar essas profundezas e voltar de lá com respostas sublimes.

Na conferência “A imagem poética de Luís de Gôngora”, os raios de amarração se centram na linguagem do autor de “Soledades”, a partir da linguagem para fazer surgir uma imagem poética, mediante o recurso expressivo retórico da metáfora, e tensionando o “jogo encantador da emoção poética.” De acordo com Nadine Ly (1988, p. 164-165)¹⁰³ parece haver em Garcia Lorca duas formas de ser na abordagem do tema e da personagem literária em pauta, pelo discurso teórico e pelo discurso poético:

*el primero – el modo instrumental – como medio de transmitir ideas, de enunciar observaciones, o sea como instrumento intelectual y afectiva; el segundo – el modo poético – como material o significativo en que el sentido se da en circuito cerrado y sin ninguna referencia al pretexto, aunque siga presente éste en las palabras del texto.*¹⁰⁴

No primeiro caso, são usados os instrumentos da teoria, e no segundo, os instrumentos da própria para linguagem poética para trazer à luz do entendimento, cuja natureza está configurada na

¹⁰² Tradução minha: “Há caminhos que conduzem, desde a origem, após uma excursão ou um passeio, de volta à origem. Não são poucos.”

¹⁰³ LY, Nadine. Lorca y la teoría de la escritura: “La imagen poética de Don Luis de Góngora.

In: ÉTIENVRE, Jean-Pierre (ed.). **Lectures actuelles de García Lorca**. Madrid: Universidad Complutense, 1988.

¹⁰⁴ Tradução minha: “o primeiro – o modo instrumental – como meio de transmitir ideias, de enunciar observações, isto é, como instrumento intelectual e afetivo; o segundo – o modo poético – como material ou significativo em que o sentido é dado em circuito fechado e sem qualquer referência ao pretexto, embora isso ainda esteja presente nas palavras do texto.”

que palavra não fala, reduplicam-se imagens para produzir maior alcance, ou seja, o poético, não explicativo. Espelhos que se olham, piscam às vezes. O imperativo das coincidências estéticas entre Garcia Lorca e Gôngora é maior do que o de diferenças, em diálogo franco e aberto. Para Andrés Soria Olmedo, Garcia Lorca afirma que “*no nos impresione comprobar lo temprano y lo hondo [...] concepto de la literatura [tomado por García Lorca] como tarea vital*”¹⁰⁵ (2017, p. 48)¹⁰⁶, junto à literatura se soma a expressão teatral.

Esclarecido fica que o poeta seiscentista, no seu processo de criação literária, foi elevado e esquecido durante muito tempo. Garcia Lorca categoriza a produção poética em dois tipos de poetas: os poetas “populares e impropriamente nacionais”, entre eles Gôngora, nomeado como pai da lírica moderna, e “os poetas propriamente cultos e cortesãos”. Os primeiros ficam no caudal da linguagem do povo, do coletivo. Já os segundos ficam atrás das vidraças dos palácios, sem a contaminação da rua, eles se deleitam na ornamentação, sem “amor à tradição popular”, como Lope de Vega.

Acerca da elaboração poética da linguagem de Gôngora, o poeta-crítico avalia a riqueza imagética da Andaluzia ao afirmar que “a imagem popular chega a extremos de finura e sensibilidade maravilhosas, e as transformações são completamente gongóricas.” (LORCA, 2000, p. 48). Ressalta ainda que “uma imagem poética é sempre uma translação de sentido.” (p.48). O recurso metafórico alcança o leitor-espectador mediante as associações cognitivas que transmutam o pitoresco e o local da raiz espanhola no discurso poético. A proposta é a releitura da tradição literária, por isso a convocação sempre retomada para não direcionar o olhar para a incompreensão ou possível obscuridade na produção poética e teatral de Gôngora. “Não se deve ler Gôngora, mas estudá-lo.” (p.53).

O poeta cordobês, para Garcia Lorca, não é “um leproso cheio de chagas de fria luz de prata” (p. 53), nele o nu da realidade está em visão de mundo e em potência literária, como revolução literária, ou seja, beleza literária, que muito a língua espanhola ganha no idioma. O próprio García Lorca concretiza essa afirmação ao atribuir um novo sentido ao vocábulo “duende”.

É em Gôngora que o espelho criativo de Garcia Lorca encontra reflexo ou ressonância no distanciamento do real: “Enquanto muitos pedem o pão, ele pede a pedra preciosa de cada dia. Sem

¹⁰⁵ ão minha: “não ficamos impressionados com o conceito inicial e profundo da literatura [tomado por Garcia Lorca] como uma tarefavital.”

¹⁰⁶ OLMEDO, Andrés Soria. Las poéticas de Lorca, desde Libro de Poemas hasta el Diván del Tamarit y Sonetos. In: LABORDE, Elga Pérez (org.). **Lorca Total**. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2017.

sentido na realidade real, mas senhor absoluto da realidade poética.” (p. 55). Essa mestria na mecânica poética tem seu ponto fulcral: “limitar-se”, atendendo-se aos pequenos detalhes, fugindo do artifício fácil, aquele que não potencializa a sonoridade na performance oral. Acredito que esta passagem seja a verdadeira lição para escritores de todas as gerações com sensibilidade crítica acerca da escrita do corpo: “Um poeta tem de ser professor nos cinco sentidos corporais. Em ordem: visão, tato, audição, olfato e paladar. Para ser dono das mais belas imagens, tem de abrir portas de comunicação entre todos os sentidos e, com muita frequência, sobrepor sensações e disfarçar naturezas.” (p.55).

O analista reúne forças de luz para salientar o “salto equestre” imaginativo e o vigor imagístico no leitor-espectador com relação à percepção e à imaginação, em plena suspensão da representação do real. Focaliza a imagem verbal, mostrando que as imagens poéticas são criadas não para ser belas, mas para sobrepor sensações. Usa, como apontado anteriormente, a apropriação de certos traços da cultura popular espanhola e da tradição literária para a composição do tecido de sua obra como um todo, promovendo coerência de estilo, notadamente sobre a imagem. Em suma: dá carne e espírito à metáfora viva, em forma e raio de ação. Já o próprio Garcia Lorca espelhando seu credo poético: “Todas as imagens se abrem, pois, no campo visual” (p. 57). Além de apontar: “a metáfora une dois mundos antagônicos.” (p. 57). Nesse processo criativo, há de cuidar da imaginação pura, pois ela isola a criação, limitando-a. sendo necessário harmonizar e configurar dois mundos. As facilidades expressivas são perigosas para o escritor por matarem “os poetas incautos como mariposas no farol.” (p.59).

Isso não pode se negar às ousadias, uma vez que há estranheza em “toda matéria desconhecida na Poesia até que ele [poeta] a realiz[e].” (p. 59). Ainda aconselha todos os temas e as formas expressivas são bem-vindas no terreno poético, desde que tratados com o mesmo “amor e mesma grandeza poética” (p. 60), pois o que vale é o “mundo de cada coisa”. Não está em jogo pueril a magnitude do tema, muito menos proporções e sentimentos vinculados a ele. Se pensarmos em filiações, Gôngora prepara o terreno para novas escolas poéticas, sendo, no final do século XIX, Stéphane Mallarmé (1842-1898) a ressonância do salto e do instinto poéticos, traduzindo imagens como um mito recém criado. Mallarmé cria significações simbólicas pulsionais nos signos linguísticos para mostrar o êxtase das realidades sensíveis. Como Gôngora e Garcia Lorca, ele busca o conhecimento pelo mundo de dentro das coisas e do ser humano, descobrindo o fundo de si mesmo, de forma mais sensorial e sensual. Deslinda em seus versos espaço de reflexão, de pesquisa e de elaboração da ideia de poesia, o que marca profundamente sua voz autoral.

Para Yves Bonnefoy (1992, p. VIII-IX), Mallarmé é fundador também da modernidade, por sobrepor o sensorial ao intelectual e por traçar na sua poesia os horizontes e enigmas dos meios limitados da condição humana emruína:

*Mallarmé que a ressenti durement, dès ses débuts de poète, que la connaissance ne s'élabore plus, de notre temps, que de l'extérieur, qu'elle réife tout ce qu'elle touche, que les parfums, les couleurs, les sons ne soient donc pour nous que des émergences privées de tout sens profond, désordonnés.*¹⁰⁷

Nessa cadeia de relações intertextuais poéticas, Garcia Lorca, ademais, deixa entrever a sua condição de criador e de autor, incluindo-se na complexidade de estabelecer correspondência entre textos e autores. Ao unir o Barroco e o Modernismo estético, entre em pauta o paradoxo da linguagem que procura expressar e ocultar o significado, mesmo dilema barroco é assumidos pelos poetas modernos, sem referente não existe significado.¹⁰⁸ Na lírica moderna, a discussão, logicamente, se centrada na criação suprema da imagem poética: a metáfora. Essa angústia que toma conta dos jovens poetas da Geração de 27 por obriga-los a não imitar servilmente a tradição francesa, mas ire em busca da renovação poética a partir das próprias raízes culturais: a Espanha.

Para Jorge Guillén (1989, p. LX): “Góngora, tan remoto, enseñaba aFedericosu léccióndelucidez.Lucidezcompensadora,porqueélsentíamásquenadieelmisteriodela inspiración: suduende. Este estímulo nocturnonolehaciaperderlacabeza: escritor completo.”¹⁰⁹ Nesse aspecto, no decorrer da conferência, Garcia Lorca expõe-se deigualpara igual, pois também mexe com as engrenagens da criação poética, não confiamainspiração simples.Éprecisomanter-seconscientediantedomistériodaverdadeirapoesia.Elasomente se estrutura a partir do amor, esforço e renúncia, sintetiza o poeta granadino. Em curtas palavras: a poesia nasce do trabalho consciente com a linguagem. São a racionalidade e o controle que orientam o fazer poético; para Garcia Lorca, mas não se excluem o entusiasmo e paixão no ato criativo. Eles operam como opostos complementares.

Sob forma alguma, Garcia Lorca vai pensar na arte poética e dramatúrgica gongórica como “velha fonte que perdeu sua fonte”; ao contrário, ele insiste em afirmar: “Gôngora não é para ser

¹⁰⁷ Tradução minha: “Mallarmé, que, desde o seu princípio como poeta, sentiu que o conhecimento não é mais elaborado de nosso tempo, somente do exterior, que esse conhecimento reina em tudo o que toca, que perfumes, cores, os sons, para nós, portanto, são apenas emergências privadas de todo significado profundo, desordenado.”

¹⁰⁸ FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 1ª ed. Brasileira, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

¹⁰⁹ Tradução minha: “Gôngora, tão distante, ensinou a Federico sua lição de lucidez.Lucidezcompensadora, porque ele sentia mais do que ninguém o mistério da inspiração: seu duende. Esse estímulo noturno não o fez perder a cabeça: um escritor completo.”

lido: é preciso amá-lo.” (p. 67). Por características específicas que estão na obra de Gôngora, o poeta-crítico nega o obscurantismo do auto de “Soledades”, mas avisa que há de se ter um empenho nos meandros das imagens e dos mitos construídos habilmente pelo autor lido, portanto o perarracionalmente, seguir a centelha que ilumina e se ilumina a cada verso. Essa transfiguração poética reforça as semelhanças, e não as diferenças, investigadas nas tensões entre tradição e modernidade. Garcia Lorca recorre aos primórdios da invenção da fotografia, para exemplificar o esforço que o artista empreender, via distorção, para captar elementos do real, ao fim, devolver imagens alheias ao real, mas imagens de transfiguração poética. Gôngora, então, vem do passado trazendo luzes para as primeiras décadas dos jovens escritores da Espanha, tendo a sua devida e desafiante reconfiguração na história literária.

Para Garcia Lorca, o poeta está numa caçada interior constante em busca de uma revelação íntima, objetivando capturar as metáforas vivas. Deve desviar as metáforas figuradas ou falsas, como Ulisses que usa de sua astúcia e inteligência para passar ileso ao canto das sereias. Depois da travessia, talvez erga sua obra poética com imagens puras, coloridas ou brilhantes. O poeta “caça aquela que quase ninguém vê, porque a busca atomiza, imagem branca e enviesada que movimenta seus instantes poemáticos mais insuspeitos. Sua fantasia conta com seus cinco sentidos corporais.” São os sentidos e as sensibilidades que põe o escritor num patamar especial. “Intuí com clareza que a natureza a natureza que saiu das mãos de Deus não é a natureza que deve viver nos poemas, e ordena suas paisagens analisando seus componentes.” (p. 65). Garcia Lorca delimita o posicionamento do autor diante da realidade real e a realidade poética. Esse mistério criativo só acontece se seguir este conselho para atingir o ideal de sentido estético, ordem e beleza: “O poeta deve ir à caçada limpo e sereno, até disfarçado.” A voz autoral de Garcia Lorca, mais uma das vezes, aparece: “eu não uso tintas coloridas.” (p. 64). Dessa forma, pelos golpes poéticos e transformações líricas, na obra artística, pode aparecer o *mundo mitológico* na escritura. Dá-se a entender o mundo mitológico como imaginário no discurso poético construído.

Na leitura de “Poeta em Nova York” e na peça “Bodas de Sangue”, Garcia Lorca, no plano semântico e expressivo lega o que aprende em Gôngora: trabalho com a linguagem transfigurada, respeita a forma, mas em liberdade criativa. Acredito que alerte o seu leitor-espectador: “O vestido de seu poema não tem tacha”. Expulsa de sua obra qualquer obscurantismo. Troquemos as lentes dos óculos. Se há segredo, a aprendizagem está nas mãos de criadores como: Valéry, Verlaine, Bécquer e Baudelaire entre outros poucos. Tal consciência criativa e técnica para a construção de imagem poética na sabedoria dos tempos: Gôngora “foge da expressão fácil, não por ódio ao vulgo bronco, mas por uma preocupação, mas por uma preocupação de estrutura que torne a obra

resistente ao tempo, por preocupação de eternidade.”

Usando exemplos colhidos na música, na pintura e na literatura, parece que o espelhamento Garcia Lorca frente a Gôngora conseguiu frutos positivos e criativos, pois atualmente Garcia Lorca goza de importância ao lado de Cervantes e de Goya. Segredo: consciência estética. Ser poeta e dramaturgo é beber e comer nas fontes de Baco, renascimento, apesar da morte. Garcia Lorca, como pensa Paul Valéry, serve-se da inspiração da tradição literária para escrever, mas evita o estado de inspiração febril. “O estado de inspiração é um estado de recolhimento, mas não de dinamismo criador.” (p. 66).

Segundo Leyla Perrone-Moises, as ressonâncias criativas se estabelecem no diálogo intertextual e interartístico, como García Lorca com Gôngora, Nietzsche, Freud, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Valéry, Calderón, Goethe, Paganini, Debussy, Bach, Goya, Cervantes, entre tantos outros: “A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Para Garcia Lorca, a inspiração tem duas características quiméricas: por ser país estrangeiro e por ser disforme e sem roupagem. Ambas exigem trabalho autoral. É urgente matar o touro, tema da escritura. É no sangue que o duende vive e na morte do sujeito que o carrega, clamando pelo preenchimento de significação por parte do leitor-ouvinte, fim último daquele que cria autoral e criativamente. O próprio Goethe apostava no *genius* sublime da grandeza humana como força criativa na obra musical de Paganini. Seria um duende também?

Outra conferência que nos ajuda a rastrear o duende, estando ligada às raízes culturais da Espanha, é a “Canções infantis”, proferida por García Lorca, na Residência de Estudantes de Madri, em 1928. Nela está a busca da experiência imaginativa, formando a paideia de imaginação na criança, ficando no corpo de sonho do infante as contradições da realidade por meio das matrizes culturais nas formas artísticas: “Ferir pássaros sonolentos onde exta um canto obscuro”. (p. 83). O maior passo está dado para a formação do folclore infantil, perpassando a poesia popular e tradicional espanhola, no caso. Canções infantis, como patrimônio cultural, que despertam a espontaneidade, a alegria e o pranto¹¹⁰, ao modo de ser lorqueano, lembra Jorge Guillén.¹¹¹

¹¹⁰ BERGAMÍN, J. Prólogo. In: **Poeta en Nueva York**. México, D.F.: Séneca, 1940.

¹¹¹ Jorge Guillén escreve no prólogo de **Obras completas**, de Federico García Lorca, com recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, Tomo I, 1986. p. XV-LXXXI.

Pedro César Cerrillo Torremocha, em “El Cancionero infantil en la obra de Lorca: la activación del intertexto lector”¹¹², a tradição oral, a coleta das canções populares, as de ninar, por exemplo, contêm estruturas poéticas e procedimentos que constroem imagens variadas, de afeto até o humor. Os recursos expressivos comportam repetições de elementos, entre eles, estribilhos, paralelismos e estruturas enumerativas, que se entrelaçam também em determinadas obras de Garcia Lorca: prosa, poesia e teatro. Torremocha argumenta com um fragmento de uma entrevista dada por Garcia Lorca, em dezembro de 1933, para a revista “Crítica”, de Buenos Aires, acerca do cancionero popular espanhol (2005, p.17):

He ido a él con la misma curiosidad con que han ido otros, a estudiarlo científicamente, y me he enamorado de las canciones. Durante diez años he penetrado en el folclore, pero con sentido de poeta, no sólo de estudioso [...] Las canciones son criaturas, delicadas criaturas, a las que hay que cuidar para que no se altere en nada su ritmo. Cada canción es una maravilla de equilibrio, que puede romperse con facilidad [...] Las canciones son como las personas. Viven, se perfeccionan y, algunas degeneran, se deshacen[...]

Esse cancionero de tradição oral e a canção popular formam o imaginário infantil por meio das amas de leite ou pelas próprias mães espanholas. A letra, o balançar nos braços e a melodia põem a criação no trabalho de ir compondo a constelação de elementos vivos da cultura, num inconstante presente. As canções populares não têm data nem autoria nem fatos históricos delimitados, mas trazem a vida viva de épocas mortas. O poeta, conhecedor de seu ofício, “senhor de sua expressão”, auto-definição de Garcia Lorca na referida conferência, dissolve a arte no prazer da emoção, pois “mais interessa [...] saber se de uma melodia brota uma brisa que incita ao sonho ou se uma canção pode apresentar uma paisagem simples diante dos olhos estupefatos de um menino que saber se essa melodia é do século XVII ou se é escrita em três por quatro.” E aconselha: “coisa que o poeta deve saber, mas não repetir, e que está ao alcance dos especialistas.” (p. 85). Para Garcia Lorca, a tristeza e a expressividade melancólica nas canções infantis, ferindo a sensibilidade dos embalados. Não se foge do mundo, pinta-se o mundo vivido. “Um morto está mais morto na Espanha que em qualquer outra parte do mundo.” (p. 85). A há doçura que torne essa realidade mais tragável. Os cantos apresentam diretamente atragicidade.

O poeta desenha o quadro histórico na esfera do trágico de originalidade dramática e atmosfera carregada da “Espanha negra”: “a beleza da Espanha não é serena, doce, repousada, mas ardente, incendiada, excessiva, às vezes exorbitante; beleza sem luz [...], parte a cabeça contra as

¹¹² TORREMOCHA, Pedro César Cerillho. El Cancionero infantil en la obra de Lorca: la activación del intertexto lector. In: **Campo Abierto**, no. 27,2005.

paredes.” Tamanha visão crítica pode ser vislumbrada na tragédia “Bodas de Sangue”, amor pulsante e punhais com sede de sangue, sem meios tons. Assim, é possível a presença do duende, desde as canções, ficar envolto em mistério e antiguidade na “tristeza miserável dos versos” (p.88).

Garcia Lorca insiste em dizer que a poesia não é trapaceira e não colhe das árvores frondosas e já existente suas imagens e temas. Ela requer trabalho poético: “Nada mais fácil que inventar a fada mas seria um engano poético de primeira ordem, nunca uma criação artística, e eu não quero enganar ninguém.” (p. 90). A criança que ouve a canção também ouve a realidade bruta, no mover dos lábios do cantor, olhos e ouvidos do bebê são iniciados bruscamente “na realidade crua” que se infiltra nele “o dramatismo domundo”.

Nada há de sono tranquilo ou de águas serenas de rio. O medo que se implanta no imaginário, por meio da poética das canções e das melodias dramáticas, é maior, de outra natureza, é medo cósmico, devido à sua extraordinária força expressiva. Depois dessa técnica do medo, “a criança está livre para imaginar-se” (p. 92). Como iniciação poética aventureira, encontra-se no imaginário infantil o mundo da representação intelectual. (p. 95). Há intuição artística de substância poética germinando debaixo dessas terras férteis desses artistas em potencial, nesse palco cabe apenas a própria criança a encenar essa temperatura lírica em que o escape e a salvação tem como moeda de troca a vida insegura. Nisso está “a velhíssima e complexa substância da Espanha” (p. 106). Além da potencialização criativa no imaginário, as canções populares e infantis da Espanha proporcionam a superação de medos, tristezas, fome e dor. Embalam o sono, confortam, acionam memórias ancestrais para suportar o inesperado o trágico de nossas vidas. Isso tudo vemos na obra poética e dramática de García Lorca, ao mesmo tempo que o duende move as águas das profundezas do nosso ser e domundo.

Para Garcia Lorca, a consciência artística deixa à mostra as contradições e controvérsias numa obra de arte, sendo que é o ser humano que fica desnudo, fugindo à perfumaria dos que manipulam os jogos da realidade. Isso não é mau. Isso produz a reflexão. Na verdade, ficam expostos os ossos e os fios que nos ligam e nos apontam as diferenças na vida. Essa vida que se desmascara na jogatina ideológica e que nega a fantasia de que temos de nos acreditar como se vivêssemos debaixo da terra. Garcia Lorca clama pela força brutal e primitiva que é o próprio viver: paixões, sentimentos, gritos desesperados, pensamentos e mistérios. Como afirma o próprio poeta e dramaturgo: “Aqui está: olha. Tenho o fogo em minhas mãos.”

Desde o concurso de “cante jondo”, em 1922, junto com Manuel de Falla, até a conferência

“Jogo e Teoria do Duende”, em 20 de outubro de 1933, em Buenos Aires, na Argentina, o conceito de duende se alterou com base nas investigações dessa metáfora e na própria arte flamenca, elevando o mesmo “cante jondo” à alta cultura espanhola. Sabe-se que o conceito de duende é complexo e substancial do que se crê na contemporaneidade. Entre 1918 e 1936, a “Geração de 27” reúne os jovens escritores efervescentes do início do século XX com ideais estéticos assemelhados, mas diversificados em visões autorais e criativas, pois não havia manual a seguir, neste momento profícuo da massa cultural e intelectual espanhola. Tempo de vanguardismos e tentativas de encontro denso com a tradição espanhola, eles possuíam alguns norteamentos afins, conforme é consenso na crítica literária: originalidade, hermetismo, autossuficiência da arte, antirrealismo e antirromantismo, surrealismo, imanência, predomínio da metáfora, escritura onírica e atomização. Lembramos que a ligação entre os poetas e artistas se deu no aniversário de trezentos anos de morte de Dom Luis de Gôngora, em 1927.

García Lorca está na encruzilhada e elaborando o conceito de duende no seu interior, amor à terra andaluza, amores homossexuais isolados da esfera pública, posicionamento antifascista, sede de aventura, consagração iminente de sua obra poética e teatral. Bonnatio expõe a dificuldade de fronteira entre a obra e a vida do autor, especialmente, a vida vivida do escritor e a sua obra sintomática:

Lorca's undoubted creative ability – a sign of ‘a rich inner life’ – and, on the other, aspects of his behaviour that signal some sort of deficiency or lack. For it is quite possible that, far from undermining Lorca – the man and artist – in any way, this contradiction is, instead, the very key to unlocking the secrets of his personality that biographers have tended to overlook, and one that deserves further investigation, either in terms of a psychoanalytical reading or some other theoretical approach. One of the obstacles for biographers in search of that ‘inner life’.¹¹³

Pensando a arte espanhola e seu povo, sob influência do músico Manuel de Falla, García Lorca pesquisa o “cante jondo” de matriz cigana (o canto profundo) que traz a matriz legítima da cancionero da Espanha primitiva em estrutura e estilo dos povos orientais, desse modo, o duende (metáfora do gênio criativo) se manifesta no verdadeiro estilo vivo no corpo dos cantores e dançarinos. O “canto profundo” é rio que flui constantemente e recebe novas margens e contornos a cada nova geração. Hoje, o flamenco é a versão moderna do canto e da dança originais.

¹¹³ Tradução minha: “A indubitável capacidade criativa de Lorca - um sinal de ‘rica vida interior’ - e, por outro, aspectos de seu comportamento que sinalizam algum tipo de deficiência ou falta. Pois é bem possível que, longe de minar Lorca - o homem e o artista - de qualquer forma, essa contradição é, ao contrário, a chave para desvendar os segredos de sua personalidade que os biógrafos tendem a negligenciar e que merece mais investigação, seja em termos de uma leitura psicanalítica, seja alguma outra abordagem teórica. Um dos obstáculos para os biógrafos em busca dessa ‘vida interior’.”

Para Francisco Umbral (1977, p. 27)¹¹⁴:

*En su conferencia, Lorca está haciendo, quizá, sin saberlo, confesión general, poética íntima. El será siempre un artista de lo obscuro sin outro caminho de comprensión y comunicación que el conocimiento noético. El está irremedialmente ligado a las potencias sin nombre. El no pertenece a las esbeltas fuerzas de lo apolíneo, sino a la turbia élite de lodionisíaco.*¹¹⁵

O deus Dioniso grego, nas mãos de Nietzsche ganha mais cores para tingir não apenas a Arte, mas também a Filosofia: certeza imediata da intuição [Anschauung] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações (NIETZSCHE, 1992, p. 27)¹¹⁶. A categoria dionisíaca transporta para a arte seu estado de força de vida e a própria expressão da Vontade, entusiasmo, êxtase e embriaguez. Dessa forma, embriagado de sua própria lucidez, o poeta granadino é ator de sua investigação: matador e touro, tomado de assalto em suas forças cognitivas. Para Marcus Mota (2000, p. 107), “o duende concede ao poeta possibilidade de interagir com o mundo da obra, invertendo a unidirecionalidade da autoria.”¹¹⁷ Descarta o racional e o moral, pois se impõe a luta com o duende para atingir a perfeição artística. García Lorca nasce no sul da Espanha, região da Andaluzia, onde as identidades romana, judia, moura e cigana se entrelaçam há séculos. Com paixão dionisíaca pela arte, desse modo, produz sua poesia e seu teatro. Há reflexos fortes da tradição andaluza no sangue de Garcia Lorca, assim como no seu povo.

Christopher Maurer (2007, p.18)¹¹⁸ aponta o mundo cultural e enciclopédico que Garcia Lorca trazia para seu universo de autor e de criador, parecendo dizer uma coisa e falando outra, a poesia aponta para “algo a mais”, “outra cosa” (estado de espera inerente a toda vida) no contexto de relações intertextuais:

¹¹⁴ UMBRAL, Francisco. **Lorca, poeta maldito**. Barcelona: Editorial Bruguera, 1977.

¹¹⁵ Tradução minha: “Em sua palestra, Lorca está fazendo, talvez, sem saber, confissão geral, poética íntima. Ele será sempre um artista do obscuro sem outro caminho de compreensão e comunicação do que o conhecimento noético. Ele está irremediavelmente ligado às potências sem nome. Ele não pertence às forças esbeltas do apolíneo, mas à turva elite dionisíaca.”

¹¹⁶ Ideia contida em dois livros: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A visão Dionisíaca do mundo**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹¹⁷ MOTA, Marcus. Comentário à teoria e jogo do duende. In: GARCIA, Federico Garcia. **Conferências**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

¹¹⁸ MAURER, Christopher. Poetry. In: BONADDIO, Federico. **A companion to Federico Garcia Lorca**. GB: New York: Tamesis, 2007.

Another constant in Lorca's work is his elegiac evocation – more pronounced, perhaps, than in other poets – of absent styles. As in his dramatic poetry, García Lorca often writes his lyrical and dramatic poetry 'à la manière de . . .', evoking another art form, an earlier artistic style or a specific artist. The celebratory wedding scene of Bodas de sangre [Blood Wedding] is meant to suggest a cantata of Bach; La casa de Bernarda Alba [The House of Bernarda Alba] evokes a black and white 'photographic documentary'; Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores [Doña Rosita the Spinster or the Language of Flowers] and Mariana Pineda [Mariana Pineda] draw inspiration from the aesthetics of engraving. The play El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín [The Love of Don Perlimplín for Belisa in Their Garden] alludes to the eighteenth-century world of Scarlatti but is also meant to suggest the perspective of early- Renaissance Italian painting. The poetry is no less 'stylized' – no less allusive to previous styles – than the theatre. Certain rather melodramatic poems of Poema del cante jondo [Poem of the Deep Song] – for example, 'Sorpresa' [Surprise] – aim to capture the luridness of a nineteenth-century steel engraving, and the rest of the book, the lyrics of cante jondo [deep song]. Two 'waltzes' in Poeta en Nueva York [Poet in New York] evoke Vienna, and Diván del Tamarit, the great classical collections of Arabic verse forms like the casida and the ghazal. Two of Lorca's books – Poema del cante jondo and Romancero gitano [Gypsy Ballads] – are described by the poet as retablos, meaning a reredos or carved altarpiece.¹¹⁹

Quem se deixa guiar pelo deus interior ou duende abandona as muletas da técnica e acredita na criação, magnetizando-a para o leitor, o espectador ou ouvinte. Entra assim em comunhão com o êxtase divino que liga todos os homens, pois o duende mostra sua comunicação e expressão totais por meio dos cinco sentidos. A grande obra de arte causa tremor, assombro, felicidade e reflexão nos corpos em suspensão do cotidiano, porque estão em contato direto com o deus escuro da natureza da humanidade. É algo nunca visto ou sentido que acaba de acontecer. É a expressão de Eros e Tanatos, prazer e dor, vida e instinto de morte. Os temas lorqueanos não são fáceis de degustar, principalmente numa sociedade que vivia ainda nos estertores finisseculares de uma arte teatral bem comportada.

Elga Laborde (2017, p. 90)¹²⁰ observa os desarranjos causados pela arte teatral com força vital, fatalidades trágicas, impulsos dionisíacos e questionamentos da esfera social e familiar sobre

¹¹⁹ Tradução minha: “Outra constante no trabalho de Lorca é sua evocação elegíaca – mais pronunciada, talvez, do que em outros poetas – de estilos ausentes. Como em sua poesia dramática, García Lorca costuma escrever a poesia lírica e dramática "à la manière de. . .", evocando outra forma de arte, um estilo artístico anterior ou um artista específico. A cena comemorativa do casamento de Bodas de Sangre é para sugerir uma cantata de Bach; La Casa de Bernarda Alba evoca um documentário fotográfico em preto e branco; Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores e Mariana Pineda inspiram-se na estética da gravura. A peça El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín alude ao mundo setecentista de Scarlatti, mas também pretende sugerir a perspectiva da pintura italiana do início do Renascimento. A poesia não é menos "estilizada" – não menos alusiva aos estilos anteriores – do que o teatro. Alguns poemas bastante melodramáticos do Poema del cante jondo – por exemplo, 'Sorpresa' – visam captar o brilho de uma gravura em aço do século XIX, e o resto do livro, as letras de cante jondo [canção profunda]. Duas "valsas" em Poeta en Nueva York evocam Viena, e o Diván del Tamarit, as grandes coleções clássicas das formas do verso árabe como a casida e o ghazal. Dois dos livros de Lorca – Poema del cante jondo e Romancero gitano – são descritos pelo poeta como retablos, ou seja, um retábulo ou retábulo esculpido.

¹²⁰ LABORDE, Elga Pérez. Sexo e Morte em García Lorca ou Lorca como Poeta Maldito. In: LABORDE, Elga Pérez (org.). **Lorca Total**. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2017.

coisas misteriosas e sem nome, no seu profundo íntimo:

A temática de do seu teatro possui uma forte impregnação sexual. As tragédias rurais [Bodas de Sangue; Yerma; e Casa de Bernarda Alba] foram construídas em torno do caráter e da libido femininos. Lorca surpreende com sua dramaturgia profunda de paixões e frustrações femininas, com sua complexidade de problemas e conflitos psicológicos. Suas possibilidades dramáticas não perdem a atualidade porque tratam de temas eternos e aproveitam todo o caudal de conhecimento que Lorca tinha dos clássicos do teatro espanhol. Nele aparecem canções ligeiras aprendidas de Lope de Veja e ambiciosas parábolas estudadas em Calderón.

São aspectos telúricos e noturnos que movem as personagens e que impulsionam o poeta a construir uma poesia muscular e plena de elementos da alma espanhola, mesmo quando usa inovações em “Poeta em Nova York”. Portanto, na investigação do conceito de duende, Garcia Lorca se investe de intuições visionárias. A poesia não existe para provar que a teoria literária está certa, mas já influenciado pela conferência “El pase de la muerte”, proferida pelo toureiro Ignacio Sanchez Mejías, na Columbia University, em Nova York, em 1930, Garcia Lorca aprofunda a questão e vai reelaborando a concepção que o vincula às raízes profundas espanholas. Em 1928, a prova cabal dessa ideia foi o lançamento que o deixou famoso do livro “Romancero gitano”.

O duende está ligado aos sentimentos mais profundos do ser humano. Todos sentem, mas não conseguem nominar. Vem da realidade última do Ser. A explicação plena e matemática fracassa; no entanto, ocorre um encontro místico. O conceito do irracional e do duende, para Garcia Lorca, se vincula com as forças e os limites das imagens universais arquetípicas que compõem a psique (alma ou espírito) humana. Portanto, revivifica a cada segundo deuses e deusas que atravessam o homem, na dimensão existencial e espiritual, mesmo sob o peso do cotidiano político e social. Não basta ser, tem de querer existir em corpo fremente e desejoso.

Conforme resultados de meus estudos anteriores:

Para García Lorca, a palavra não é apenas condutora da estética, mas representa também o *húmus* que forja a matéria que ela faz vibrar. Essa poesia selvagem e magnética transita dos versos para as peças teatrais. O sublime, nesses textos literários, transborda-se de terror e de êxtase, como que direcionado para a morte: evento único e misterioso. Assim como o “duende” está no instintivo humano e precisa do corpo do homem para existir, também na arte enduendada e no “aqui e agora” é que a poesia verdadeira se torna carne selvagem.[...]

O “duende” entra pela planta dos pés do artista, após vai circulando no sangue e invadindo o criativo. Põe-se nos empasses entre a experiência humana e a própria expressão da linguagem, deixando, na arte literária, sua “presença em ausência” do gesto escritural. O rastro impresso pelo verdadeiro poeta que se deixa “enduendar” nota-se no instante em que se permite animar, isto é, “dar alma” ao escrito, inaugurando um “fato ou evento poético”. Aqui, percebemos que o vivo, ou seja, o corpo, se presta à escritura, todavia o corpus se identifica com o escrito morto,

palavras desalmadas, para, em seguida, reencarnar pela leitura, pela visão ou pela audição do fruidor da obra de arte o que o leva além do sentimento puro, chegando à verdade poética como criação em ato. (MEDINA, 2017, p. 197-207)¹²¹

García Lorca mostra seu gênio criativo mediante a observação da realidade e a realização de metáforas complexas para tornar verossímil a apreensão de um mundo múltiplo e complexo, usando a intuição e a imaginação como caminhos possíveis para compreender a vida que se transforma a cada segundo. O contato tem de ser direto e físico com a realidade humana e com o mistério das próprias coisas do mundo.

Um estudo potente que abala o conceito geral de duende foi realizado é “El duende: hallazgo y cliché” (2018), de José Javier León. O pesquisador discute na pesquisa a formação do **duende** conceitual, no século XII, até os dias de García Lorca, o qual impõe aspectos esotéricos de valor estético-metafísico, aporia extremada, nesse caso. O que se tem como definição consagrada nos dicionários atuais da Espanha é o conceito lorqueano que foi incorporado. Nesse aspecto, o investigador percebe a dissonância com o que a tradição espanhola compreendia como duende nos tempos anteriores. Apresento, neste momento, apenas uma resenha¹²² do percurso de pesquisa realizado, pois, no próximo capítulo, discutirei mais a fundo os argumentos apresentados para novas investidas em noção de autoria, a construção da figura autoral e o processo criativo em “Bodas de Sangue” e “Poeta em Nova York”:

Existen tres tipologías de duendes musicales anteriores a 1933, y resultan ser la base del de García Lorca. Estos tres duendes, diferenciados aunque interrelacionados, se identifican y caracterizan por vez primera. Los más antiguos son estrictamente musicales, consisten en un tecnicismo jergal y los atestigua y define Felipe Pedrell: son rigurosamente inéditos. Extensión vocal de estos, y ya flamencos, son los que alentaban en la prensa liberal sevillana, concretamente en los artículos de Galerín, periodista, publicista y político cuya vida fue paralela a la de Federico. Quienes han reparado en ellos han errado en su comprensión, por haberlos leído con las poderosas gafas correctoras lorquianas. Los terceros espíritus de la serie, aparatosamente tópicos, fueron promovidos por los hermanos Álvarez Quintero. Lorca los conocía bien, pero los Quintero, junto con Jacinto Benavente, eran sus bestias negras. Por último, este libro registra y analiza una docena de ropajes, atuendos o filiaciones que adopta, después de Lorca, un Duende ya muy Persona, a saber: pureza, gitanería, antigüedad, ruina, beldad de lo feo, amusicalidad, jondura, grandeza, verdad, mística, rajo y pellizco. Ratificando un empalago. Celebrando nuestraseducción.¹²³

¹²¹ MEDINA, Roberto. Rastros de duende no corpo poético de Federico Garcia Lorca. In: LABORDE, Elga Pérez (org.). **Lorca Total**. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2017.

¹²² http://mvod.lvlt.rtve.es/resources/TE_SCONFLA/mp3/6/7/1539428524076.mp3

¹²³ Tradução minha: “Existem três tipos de duendes musicais antes de 1933, e eles são a base de García Lorca. Estes três duendes, diferenciados embora inter-relacionados, são identificados e caracterizados pela primeira vez. Os mais antigos são estritamente musicais, eles consistem em um jargão técnico e são testemunhados e definidos por Felipe Pedrell: são rigorosamente inéditos. A extensão vocal destes, e já como flamencos, circulam na imprensa liberal de Sevilha, particularmente nos artigos de Galerín, jornalista, publicitário e político cuja vida é paralela a de Federico. Aqueles que os notaram erraram em seu entendimento, depois de lê-los com os poderosos óculos corretivos de Lorca.

Em um discurso de 1931¹²⁴, Garcia Lorca declara que se fosse mendicante apenas pediria meio pão e que a outra parte fosse um livro, pois acredita que a arte é alimento para todos os povos, isto é, é ela que dá a liberdade. Nesse aspecto, pode-se dizer que o duende do criador intelectual é um dos aspectos da complexidade da natureza humana, o que procura trazer sentido para nossa existência e fazer nossa voz alçar voo. Para Garcia Lorca: “Todas as coisas têm o seu mistério, e a poesia é o mistério de todas as coisas.”

Os terceiros espíritos da série, espetacularmente atuais, foram promovidos pelos irmãos Álvarez Quintero. Lorca os conhecia bem, mas os Quinteros, junto com Jacinto Benavente, eram suas bestas negras. Finalmente, este livro registra e analisa uma dúzia de roupagens, trajes e afiliações adotando, após Lorca, um Duende e muito Persona, a saber: pureza, ciganaria, antiguidade, ruína, beleza do feio, amusicalidade, jondura (profundidade), a verdade, mística, fenda ebelisco.”

¹²⁴ Fragmento do texto “Meio pão meio livro”, escrito por Garcia Lorca em setembro de 1931. (fonte: órgão da Rede de Animação à leitura *do Fondo de Cultura Económica*, ano VIII, no. 6-7, p. 2, 2002.

CAPÍTULO IV

BOSQUES AUTORAIS E METRÓPOLIS ENDUENDADAS

“La verdadera lucha es con el duende.”

“Nueva York es algo horrible, algo monstruoso. Me gusta caminar por las calles, perdido, pero reconozco que Nueva York es la mentira más grande del mundo. Nueva York es Senegal con máquinas.”

“Un poeta debe ser un profesor de los cinco sentidos y debe abrir puertas entre ellos.”

“El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salió por los canales para oír cantar a los marineros borrachos.”

DISCUSSÕES AUTORAIS

A partir do século XX, a figura do autor passa por transformações, assim como os conceitos permanentes de autoria via a própria vida do criador artístico, biograficamente. Na contramão teórica, Roland Barthes recusa o controle do sentido do texto por estar nas mãos das intenções do autor. É a linguagem o ponto central para o crítico. Em 1967, considera que a linguagem excede sempre qualquer sistema descritivo e foge do instrumental humano, pois, de fato, é ela que constitui o homem. Com seu rumor do não dito, a linguagem prepara suas armadilhas e desbanca o Autor-Deus, senhor do sentido do texto, do discurso. Em “A morte do autor”, Roland Barthes usa o ato de leitura na novela “Sarrasine”, de Honoré de Balzac, em busca da voz dentro do texto. Tendo o pressuposto de escritura como a escritapoético-literária, anuncia que “a escritura é a destuição de toda a voz, de toda a origem.” (2012, p. 57) O conceito de sujeito perde a posição de suprasumo ao lidar com os signos textuais e perde também o corpo, ou seja, a personalidade. Se o autor era o dono do discurso, Barthes diz: “a voz perde a sua origem, o autor entra em sua própria morte, a escritura começa.” Localizada fica a figura do autor como personagem moderna, que goza de prestígio. O cruzamento que a crítica realiza é na direção do autor e da obra, indicando que a cultura assenta o autor como centralidade do texto (pessoa, história, gostos e paixões).

Roland Barthes, ainda, discute esse ponto tenso em que a “explicação” do texto não deve partir do autor, mas do ato de leitura. Pega emprestado de Mallarmé o argumento de que “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’.” (p. 59). Essa visada teórica se relaciona com a proposta de destruir o Autor com “a” maiúsculo. É certo tipo de autor judaico-cristão, poderoso nas vertentes escriturais que sustenta tudo a partir do próprio eu. Na ausência do Autor controlador, o texto se organiza a partir do “scriptor”, imagem interna do texto, e não mais a imagem do pai do texto (quando se quebra a ideia de filiação), “a mão dissociada de qualquer voz” (61). Nota-se que o texto tem “dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original.” (p. 62). O elemento que fala do interior do texto, o scriptor, “já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro [...] tecido de signos” (p. 62). O texto está aberto na escritura, não resta nada para determinar o sentido do texto. A chave-mestra que a crítica literária, às vezes, usa é o autor, mesmo tentando negá-lo, ela o reafirma.

Não há, segundo Roland Barthes, um “segredo” para ser revelado – o “sentido último”, pois essa recusa do cruzamento homem e obra parece construir caminhos alternativos nessa jornada

autoral, “de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas em contato umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação.” (p. 64). É zona de tensão e de esforço interpretativo. O centro para onde essa multiplicidade de discursos se direciona é o leitor, para Roland Barthes. “O nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (p.64).

Roland Barthes propõe a devolução do lugar do leitor, o qual ativamente participa da (re)construção de sentidos. No caso de Garcia Lorca, ele vai insistir na presença vital em seus textos poéticos e dramáticos, explicando e lutando para se afirmar como autor. Acirrando a discussão, Michel Foucault vai endossar e avançar as propostas barthesianas, no sentido do apagamento do autor, restando um vazio para debater a noção de “função autor”, em nem

um momento ele sugere a “morte do homem”. Como anota Séan Burke, Foucault incentiva “*to revitalize the debate surrounding the subject by situating the subject, as fluid function, within the space cleared by archaeology.*”¹²⁵ (2000, p.246).

A conferência “O que é um autor?”¹²⁶ proferida na Societé Française de Philosophie, dia 22 de fevereiro de 1969. Depois ela é retomada em 1970, na Universidade de Búfalo (Estado de Nova Iorque), Michel Foucault modifica alguns pontos estruturais na nova versão. Estavam presentes nesse debate reconhecidos pensadores de áreas variadas: M. De Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo e J. Wahl, mais o público de curiosos sobre as relações tensionadas entre texto e autor. O desafio começa com “Que importa quem fala?” no texto, e o conferencista vai construindo a argumentação até a proposta última: o apagamento do autor. Sumariza a sessão de exposição do tema Jean Wahl (2001, p.264):

- 1) O nome do autor: impossibilidade de tratá-lo como uma descrição definida; mas impossibilidade igualmente de tratá-lo como um nome próprio comum.
- 2) A relação de apropriação: o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles. Qual é a natureza do **speech act** que permite dizer que há obra?
- 3) A relação de atribuição. O autor é, sem dúvida, aquele a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito. Mas a atribuição - mesmo quando se trata de um autor conhecido - é o resultado de operações críticas complexas e raramente justificadas. As incertezas do opus.
- 4) A posição do autor. Posição do autor no livro (uso dos desencadeadores; funções dos prefácios; simulacros do copista, do narrador, do confidente, do memorialista). Posição do autor nos diferentes tipos de discurso (no discurso filosófico, por exemplo). Posição do autor em um campo discursivo (o que é o fundador de uma disciplina?, o que pode significar o "retorno a..." como momento decisivo na transformação de um campodiscursivo?).

¹²⁵ “revitalizar o debate em torno do tema, situando o sujeito, como função fluida, dentro do espaço desmatado pela arqueologia”.

¹²⁶ FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p.264-298.

Foucault reivindica a ausência de voz e um autor (no espaço deixado, sem rosto e sem voz direta). Na nossa cultura, as investigações foucaultianas são acirradas, em especial, sobre a autonomia da linguagem e a problemática do sujeito. O enfoque recai em autor, autoria, obra e escritor, parecendo noções fáceis de compreender e de assimilar, mas na prática são deslizantes. Comenta Sérgio Adorno (2012, p.113)¹²⁷:

O que é um autor? se move justamente no interior destes eixos: discurso e acontecimento; sujeito, história e verdade. O ensaio radicaliza o projeto arqueológico de uma crítica do humanismo enquanto metafísica da subjetividade. Ele se propõe a percorrer os mecanismos – vale dizer, estratégias e práticas discursivas – pelos quais chegamos, em nossa cultura, a reconhecer a singularidade e originalidade do gênio criador. O autor é uma invenção, a obra uma ilação, a escritura uma sorte de enunciação da verdade profética. Par a par à morte do sujeito, Foucault parece estar aqui decretando a morte do autor e, mais do que isto, sua marca de distinção: a autoria.

Foucault destaca o autor como efeito do discurso, a partir da ideia de dispositivo de controle e de restrição do discurso, bem como a crítica ao sujeito kantiano. Passa, então, a valorizar o signo como marca, não apenas como instrumento de representação (coisas e palavras, significante e significados). Assim, mundo e sujeito se constroem reciprocamente, alterando a realidade, o mesmo sujeito também se modifica. Separados o homem e o autor, é a função autorial que assumirá o espaço vazio, diferente do modo que antes ocorria. Quem escreve é responsabilizado pelo discurso produzido. Dessa forma, o nome remete a um sujeito que vai pagar com o corpo a leitura que surgir no contexto histórico e social circunstanciado.

Ao meditar sobre a fala de Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala.” A concepção de autoria é estremecida ao apontar que alguém disse o que disse. Esse é o motor ativo para a retirada do indivíduo e do ponto central, refletindo mais sobre o texto, ou seja, a linguagem. O autor é construído dentro do sistema jurídico e político na passagem do século XVIII para o XIX. Duplamente, o tema se vincula à morte, a responsabilidade recai sobre o escrevente e o mesmo ator se lança à escrita mortal, pois é candidato natural a ficar à disposição da linguagem assassina. A morte de Deus e o último homem estão intimamente conectadas, portanto o autor vai mergulhando no próprio desaparecimento, na tentativa de apagar os traços particulares do sujeito. Para Foucault, tanto na obra quanto no autor, a fim de que se constituam, há elementos outros que influenciam na sua constituição, são as relações de alteridade.

¹²⁷ ADORNO, Sergio. O autor nos escritos de Foucault: entre o discurso e a morte. In: **Jornal de Psicanálise**, vol. 45, no. 82. São Paulo, jun.2012.

No caso do autor, insisto com Foucault, “é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição.” Já a designação fica determinando a promoção da escrita. A isso se atribui o nome do autor como elemento que fornece identidade à obra e à escrita. Foucault reforça “aí que aparecem as dificuldades particulares do nome do autor, a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfias nem funcionam da mesma maneira.” (2001, p. 267).

Dentre os argumentos da conferência, Foucault fala sobre o insuportável anonimato, desejamos saber o nome do autor. Quer-se também que o indivíduo autor seja o ponto de origem da escrita. Nisso, está uma operação complexa para se resolver. Nesse sentido, mais uma grande observação de Foucault:

o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita - todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver - em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc.

De todo modo, a unidade dos discursos se dá na figura do autor. São os signos textuais que apontam para o autor. As questões de marcas autorais, aqui enduendadas, ao sabor da metáfora criativa de Garcia Lorca, o próprio Foucault (2001, p. 279-280) nos ensina:

a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.

Outro aspecto que Foucault ressalta na “função autor” está vinculado aos fundadores da discursividade, como Marx e Freud, pois ambos produzem discursos transgressores, que, por sua vez, outros irão avançar em novos desdobramentos discursivos; no entanto, com a ideia de voltar ao marco daquele que fez as provocações teóricas. O sentido disso não vai apenas no caminho das

analogias, mas também na criação de diferenças. Vale ainda dizer mesmo nas criações escriturais, as distâncias enunciativas, operando “a costura enigmática da obra e do autor”. (p. 285). Direcionando a conclusão da fala pública, Foucault ainda fornece mais elementos para a forma de existência no social, no político e no jurídico que se envolvem com o debate de autor e de autoria (p.287):

os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam de acordo com cada cultura e se modificam no interior de cada uma; a maneira com que eles se articulam nas relações sociais se decifra de modo, parece-me, mais direto no jogo da função-autor e em suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que eles operam

Foucault encerra a conferência e parte para o debate com a plateia ilustrada. Mas assinalado está que o autor é origem de significações múltiplas e culturais. A figura autoral se constrói ao mesmo tempo que a obra, como figura, em realidade, ideológica. Para ele, fica a grande sombra: “Que importa quem fala?” Mesmo a escrita do sujeito transindividual deixa rastros que, muitas vezes, se apagam, pois inexistente sujeito absoluto. Não se está considerando o homem, mas o constructo da figura do autor. Entre as ponderações e perguntas do público, Lucien Goldmann ressalta o desaparecimento do homem, a que Foucault (p. 295) responde:

Não se trata de afirmar que o homem está morto, mas, a partir do tema - que não é meu e que não parou de ser repetido após o final do século XIX - que o homem está morto (ou que ele vai desaparecer ou será substituído pelo super-homem), trata-se de ver de que maneira, segundo que regras se formou e funcionou o conceito de homem. Fiz a mesma coisa em relação a noção de autor. Contenhamos, então, nossas lágrimas.

A questão de autor e de autoria preserva no seu âmago pontos ainda não claros ou definidos. Mas algo está vinculado com a produção artística de todos nossos tempos. É redundante, mas necessário considerar que obras de arte continuam sendo produzidas, apesar de... Outros pensadores se lançaram nesse assunto que é contemporâneo e eterno, como Mikhail Bakhtin e Giorgio Agamben, eles trouxeram contribuições para o debate. Apenas por este momento deixo em suspenso as questões de estilo, pois o texto literário é uma criação artística, e a escritura relaciona-se com a sociedade. Algum conforto surge quando o sujeito de carne e osso cria as belezas artísticas dentro do seu tempo histórico. Segundo Roland Barthes (1971, p. 63)¹²⁸, ao discutir o estilo e afirmar que o corpo que escreve é o do escritor, corpo em gesto, mas não o autor e sua mitologia pessoal e secreta, ressalva: “o estilo [...] mergulha na lembrança fechada da pessoa, compõe sua opacidade a partir de uma experiência da matéria [...] seu segredo é uma lembrança

¹²⁸ BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

encerrada no corpo do escritor.”

BOSQUES AUTORAIS E *BODAS*

O escritor Federico Garcia Lorca traz a injunção da vida e da obra de forma amalgamada em seu ser. Colhe da cultura espanhola, especialmente, da matriz andaluza o furor e o mistério da alma do povo para transformar em discurso estético e literário. Hoje conhecido seu projeto estético-literário de manifestar o mundo do povo dentro do universo canônico de poema dramático, como a “Trilogia rural ou agrária” ou “Trilogia dramática da terra espanhola” de “Bodas de Sangue” (1933), “Yerma” (1934) e “A casa de Bernarda Alba” (1936). Os acontecimentos locais, os incidentes ocorridos na vida e o espírito do tempo o motivam para a poesia e para a dramaturgia. Assim, o duende criativo se manifesta na arquitetura de seus trabalhos artísticos e procedimentos criativos.

Os temas retratam a Espanha conservadora, campesina, de alma flamenca, de opressão da mulher e os conflitos de expressão universal. De certa forma, estão lado a lado com os marginalizados e os oprimidos diante do poder autoritário, parece-me que fala do levante e das ondas do fascismo que está na porta de entrada da Europa, desde suas origens alemã e italiana, figurando na pessoa do General Franco, as garras sanguinárias de um futuro não distante da terra do canto, dos ciganos, das danças, do flamenco e do inefável duende. Como afirma Luciana Montemezzo (2008, p.28)¹²⁹:

as dimensões social e individual na vida humana: de um lado, a aguçada observação do ambiente sócio-cultural repressor e, de outro, o desejo de liberdade inerente a todo indivíduo. Para abordar a dualidade entre os anseios interiores em choque com as expectativas sociais do meio em que as personagens estão inseridas, fatos cotidianos são tomados da vida real e recriados literariamente.

Para a criação artística lorqueana, o fato de haver ocorrido o assassinato em Níjar, na região de Almería, noticiado em jornal, de início como mistério, depois o desenrolar das investigações até a solução do caso. Essa memória será elaborada conscientemente até ganhar o palco. Torna-se sabido que Garcia Lorca pondera que “Não há teatro separado da vida e não há grande teatro que não seja poético, isto é, questionador e criador”. O episódio noticiado de um casamento que finaliza tais bodas em sangue dá um salto estético de grande intensidade de poesia dramática. Esse teatro poético e figurativo dilui-se em toda a obra lorqueana, indo do ambiente familiar e íntimo ao

¹²⁹ MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. **Trilogia Dramática da Terra Espanhola, de Federico García Lorca**: a tradução como processo e como resultado / Luciana Ferrari Montemezzo. Campinas, SP : [s.n.], 2008.

simbólico e mítico, de metáforas sublimes.

Nada piegas, mais uma vez, Garcia Lorca encena o amor e a morte abraçadas a partir do amor avassalador, honra de sangue e impulsos vitais que assaltam os ex-amantes: a Noiva e Leonardo. São as forças pulsionais de vida e de morte que desfilam diante dos olhos dos leitores e dos espectadores, provocando-nos grande catarse, pois os imperativos capitalistas e patriarcais aniquilaram esses corpos desejan-tes, ferindo no coração telúrico e passional, como o punhal levado ao peito entre ambos: Leonardo e o Noivo. A peça, na contemporaneidade, representa real tragédia grega de intensa voltagem, arrebatando o público leitor e o teatral, além da dor, o encantamento do duende nos sorrisos entre canções, versos líricos e personagens cegas pelo amor que se mostra. Sem liberdade de decidir a paixão, os eventos da peça levam as personagens à maldita sorte: um coração roubado carrega o presságio negro que se traduz em união, afastamento, retorno e preço de sofrido custo – a vida. Como Aristóteles ensina há séculos: piedade e terror.

Sobre esse aspecto da função catártica, Eudoro de Sousa (1993, p. 99-100)¹³⁰ diferencia e relativiza expurgação e purificação em relação aos sentimentos e emoções já que a ação trágica, provinda da própria vida e a ela retornada, no vínculo entre palco e público, é a experiência de uma transformação, tendo finalidade e completude. Para alguns, a virtude catártica de terror e piedade é despertada pela tragédia, atuando sobre tais sentimentos. Para outros, “a catarse se exerce tanto sobre as emoções ou sentimentos, como sobre outros afins.” Se a catarse for expurgação, ela tenderia a eliminar o terror, a piedade e outros sentimentos correlatos durante sua ação. Mas, se admitida como purificação, entraria no jogo os processos para um estado avaliativo do pensamento e do corpo do espectador, como meio de se atingir tais estados sentimentais, na fabulação trágica, portanto, há “os aspectos subjetivo e objetivo de certa realidade ante a qual o homem se situa.” De maneira ampla, Eudoro de Sousa esclarece que a tragédia conduz-nos para um estado de atração (piedade) e de repulsão (terror). Isso retoma a ideia de drama artístico, de mitos e de rituais. Em rápida visada, a manifestação do duende lorqueano nos processos autorais tem estreita relação com a força do mistério e da conexão enigmática com o artista e o público: magnitude de indecifrável enigma.

O lirismo trágico do poeta granadino também invade as peças “Yerma” e “A casa de Bernarda Alba”. Na primeira, a vontade de ter descendentes e a negativa do marido, e a mulher molha de sangue as mãos pelo ardor de ser escutada, no ambiente social árido. Na segunda, a mão

¹³⁰ ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

de ferro da mãe controladora na casa de mulheres exige silêncio nos corpos femininos, conduzindo ao suicídio da filha mais nova por causa de sua entrega amorosa ao homem escolhido sob as leis de sua paixão, cujos motores de liberdade são tolhidos. Tais peças apresentam tamanha força vital que impulsiona a escritora brasileira Cecília Meirelles à tradução literária de “Bodas de Sangue”, indo ao palco em 1944, a Companhia de Teatro de Dulcina de Moraes e Olegário (Rio de Janeiro), renovando o repertório teatral brasileiro, apenas oito anos após o assassinato de Garcia Lorca. Na Espanha, o franquismo já está instalado, e, no Brasil, vive o período do Estado Novo (1937-1946), tempo de opressão e de ditadura.

Em 1935, Garcia Lorca expõe parte de sua poética dramática em “*Charla sobre el teatro*”, tratando de assuntos relativos à arte, à sociedade e à vida de escritor. Nesse ensaio, transparecem o acervo de influências sofridas pelo poeta-dramaturgo a partir de Shakespeare e os escritores do Século Ouro espanhol, Cervantes, Calderón de la Barca, Lopes de Veiga, entre outros autores e pares literários. Alia no seu fazer literário e vivencial a partilha de escrita moderna e enduendada, sem perder a perspectiva da tradição (inércia frente à tradição e ao contexto da realidade), a qual retorna transfigurada e aberta para novas ousadias dramática e temáticas, opondo-se aos hábitos do teatro burguês finissecular. Dos paradoxos que explicita, parece-me que no futuro e na sua contemporaneidade, tenta dar conta com desafios para si mesmo, não fugindo à luta destas interrogações junto à hibridez de discursos, bem como na realidade social e política: “¿A que no tienes valor de hacer esto?” “¿A que no eres capaz de expresar la angustia del mar en un personaje?” “¿A que no te atreves a contar la desesperación de los soldados enemigos de la guerra?” (p. 1)¹³¹. Nesses entraves estéticos e ideológicos, o escritor convoca para a luta poetas e dramaturgos para fazer objeção à situação criativa em que o público reage anestesiadamente o que acontece na vida e no palco. Há convocação e exigência premente de luta quanto ao marasmo de peças e representações frias, nada vinculados com um possível reconhecimento não individual, mas coletivo. Ainda alerta: “*el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuchese su gemido.*” (p.2)¹³² O teatro está em agonia, deve ser salvo, propostas inovadoras têm largo espaço para a criatividade, mostrando em cena a ação social, motora de homensemulheresem seus contexto milenares, evocando também o mito, como meio de produzir conhecimentos e saberes, dentro de suas circunstâncias existenciais. Esse teatro agonizante e o novo teatro dialogam tensamente, uma vez

¹³¹ <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153549.pdf>

¹³² Tradução minha: “o poeta dramático não deve esquecer, se quiser ser salvo do esquecimento, os campos de rosas, molhados pela madrugada, onde os fazendeiros sofrem, e aquele pombo, ferido por um misterioso caçador, que morre entre os juncos sem que ninguém ouça seus gemidos.”

que as “*actitudes dignas*” no contexto teatral passampor posicionamentos dos autores do teatro, na verdade, da Arte em geral. Para Garcia Lorca (p.2):

*El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera*¹³³.

Afora essa orientação para um teatro vivo, cuja função é estabelecer a vitalidade de temas e formas, o poeta-dramaturgo enfrenta os elementos culturais, as reflexões, as transgressões necessárias para a sobrevivência e constituição da identidade nacional. Tal raiz profunda da alma do povo e a essência da arte de peitar a recepção: “*el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro.*” (p. 3) Garcia Lorca requer uma arte teatral para além do entretenimento, como se nesse encontro entre arte e público fosse simples passatempo. A conclamação para essa atitude contra o torpor é compromisso e missão de todos os artistas diante da crise do teatro: “*Artistas de pies a cabeza, puesto que por amor y vocación habéis subido al mundo fingido y doloroso de las tablas. Artistas por ocupación y preocupación.*” (p. 3)¹³⁴.

Nessa visada lorqueana, o conferencista mostra o enfrentamento de questões importantes para ele mesmo, como ficou exposto nas suas peças teatrais da trilogia agrária. É curiosa a forma literária da tragédia empreendida em sua criação contínua, abandonando recursos já usados e propondo novos meios artísticos para a fabulação e encenação. O aprofundamento dessa proposta estética e autoral se radicaliza em “Bodas de sangue” e se deixa clara ao unir o mundo simbólico, mítico e religioso, mediante os fios que se amarram e se dissolvem no enredo transgressor da peça, encenando ideais irrealizados, desejos insatisfeitos, paixões devoradoras e privações obsessivas. A estrutura formal tensiona junto com os atos desesperados e as pulsões eróticas. Nesse teatro trágico, é o ser humano o núcleo dramático, é a própria realidade vital em jogo, deslindando a angústia trágica. Sem descuidar da tradição trágica grega antiga, Garcia Lorca renova o coro, anunciador das desgraças a ocorrer, pondo em sua boca o infortúnio das personagens que se entregam aos impulsos do desejo, não omitindo a realidade histórica e social de seu momento histórico. De fato, o teatro lorqueano é teatro de ruptura, de renovação e de busca estética, apontando para o sangrento jogo entre sensualidade e erotismo, valores e tabus do universoburguês.

¹³³ Tradução minha: “O teatro é um dos instrumentos mais expressivos e úteis para a construção de um país e o barômetro que marca sua grandeza ou seu declínio. Um teatro sensível e bem orientado em todos os seus ramos, da tragédia ao *vaudeville*, pode mudar em poucos anos a sensibilidade do povo; e um teatro despedaçado, onde os cascos substituem as asas, pode embrutecer e entorpecer uma nação inteira.

¹³⁴ Tradução minha: “Artistas da cabeça aos pés, já que, por amor e vocação, vocês se elevaram ao mundo fingido e doloroso das mesas. Artistas por ocupação e preocupação.”

No caso de “Bodas de sangue”, o teatro de Eurípides está correndo em paralelo, pois a forma literária (tragédia) está intensificada pelo sentido trágico da existência: vida, paixão e morte. Tudo é circular e desemboca na morte, pois o todo trágico é transformação radical do mundo que se divide em felicidade ou infortúnio, a partir da falha trágica, em resgate da Andaluzia tradicional e arcaica. Não há deuses capazes de controlar a ação humana, estamos jogados à própria sorte. Talvez seja o próprio sentimento da tragicidade, sem podermos resistir ao destino trágico. Basta a leitura de “As bacantes”, por exemplo, que se vê a difícil empreitada do sentir e do viver e que se nota o duelo entre necessidade e liberdade, cujo fim é a fatalidade¹³⁵, por conta de todas as forças cegas que guiam a vida e os homens.

Como Garcia Lorca define: “*El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.*” (p. 3)¹³⁶. A exemplo de Ésquilo e Sófocles, Eurípides culmina com o poder de reflexão do homem acerca de sua própria condição, sequer o sopro dos deuses pode ser sentido; o indivíduo está emparedado pelo próprio destino por meio de escolhas e ações. As normas eternas da pulsão atravessam o coração da Noiva e de Leonardo na peça lorqueana.

As criações lorqueanas têm a concepção inicial e duram o tempo de maturação até a transmutação em obra concreta. Assim foi o caso de “Bodas de sangue”, cuja fonte foi o caso de assassinato de Almería, em 1928, colhido, ao estilo de Honoré de Balzac, em reportagens do jornal madrilenho ABC. Na cidade andaluz de Níjar, o ex-amante da noiva, na véspera do casamento a rapta, o aventureiro amoroso é morto por um irmão do noivo da moça. As motivações reais passavam por ganância financeira e acúmulo de mais posses pelo lado do enamorado e pela paixão da candidata à esposa. Francisca Cañada Morales era despossuída de beleza, mas tinha certo charme, também era coxa, dentuça e vesga, órfã de mãe, vivia apenas com o pai. O conquistador e primo dela, Curro Montes Cañada, era farto de beleza taurina, um típico galã, despertador de paixões por onde passava, arrebanhando moçoilas sonhadoras e erotizadas.

¹³⁵ Para mais estudo sobre esse aspecto: LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Traduzido por J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva. 2ª edição, 1990; VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia grega**. Vol. I e II. Traduzido por Bertha Gurovitz. São Paulo: Editora Brasiliense. 1ª edição, 1991; e BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 4 ed. Petrópolis: Vozes. 4ª edição, 1988.

¹³⁶ Tradução minha: “O teatro é uma escola de pranto e riso e uma tribuna livre onde os homens podem revelar a moral antiga ou equívoca e explicar com exemplos vivos as normas eternas do coração e do sentimento do homem.”

Típico mulherengo, Curro foge com a donzela, mas é encontrado por balas de pistola, e a tragédia perfaz o caminho do amor perdido, tendo “o crime de honra sido amainado pela morte” por meio de uma mão familiar justiceira. Mas, na realidade, o noivo, Casimiro Pérez Pinto, aparentava desânimo pela condição de cordeiro ao lado da futura esposa. A vida é menos emocionante do que se pretende. Cada detalhe dessa história real recebe o tratamento literário do “*homme de lettres*” Garcia Lorca, chegando ao estatuto de obra de arte, em liberdade artística; hoje, universal. Para Garcia Lorca, o essencial era a vida, mesmo recheada de drama e turbulências, envolvendo sexo, honra e paixão. Para o irmão do escritor, Francisco Garcia Lorca (1961, p. 10)¹³⁷ “*laughter and tears, tears above all, run through all his poetry*”¹³⁸ dramática moderna, como, por exemplo, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Miller, Yeats, Synge, O’Neill e T.S. Eliot.

Os elementos para a transformação em peça de teatro no processo autoral de Garcia Lorca foram se formatando pelas decisões expressivas da escrita, de 1928, época do crime, até o acabamento do texto dramático, em 1931, indo ao palco em 1933. Comenta-se que o escritor aprontou a dramaturgia em poucos dias, na casa da família, Huerta San Vicente, em Granada, motivado pela cantata de Johann Sebastian Bach, pelo “cante jondo” na voz de Tomás Pavón e pelo repertório da tradição trágica grega, destaca-se Eurípides. Trabalha intensamente nessas semanas, usa memória e reconstrói seu mapa mental para construir a geografia por onde desfilam as personagens da peça, pura invenção com aprofundamento psicológico e dramático da tragédia, bem como há influência do anglo-irlandês J. M. Synge, autor de “*Riders to the sea*”. De acordo com Ian Gibson (1989, p.385)¹³⁹:

Analisando [a peça irlandesa], talvez percebesse que para escrever uma tragédia moderna não era preciso enveredar por um fútil pastiche da tragédia grega, e que, em certas comunidades rurais como as que ainda existiam na Andaluzia e no Oeste da Irlanda, ainda era possível recapturar o gosto de viver em íntimo contato com a terra e com as estações.

A isso essas riquezas e disputas, Garcia Lorca relê seu espaço e tradições e adiciona na esfera do histórico e social andaluz a o sistema bruto de moral e honra. Traduz-se na obra a vida dos instintos, caminho possível para certa felicidade. O casamento infeliz da Noiva com o Noivo seria a materialidade da frustração erótica e da solidão. Enfim, do texto à cena, sucesso nos palcos da Espanha, da Argentina e do Uruguai. Conforme resume José Javier León (2015, p.27-28)¹⁴⁰:

¹³⁷ Introdução por Francisco Garcia Lorca para LORCA, Federico Garcia. **Threetragedies**: Blood wedding, Yerma, The house of Bernarda Alba. Bristol: Pequin Books, 1961.

¹³⁸ Tradução minha: “risos e lágrimas, lágrimas acima de tudo, percorrem toda a sua poesia”

¹³⁹ GIBSON, Ian. **Federico Garcia Lorca**: uma biografia. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

¹⁴⁰ SILLERO, José Javier León. **El duende lorquiano**: de hallazgo poético a lugar común flamenco. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2015.

El contexto lo [a Garcia Lorca] proporcionan los estrenos español y americano, casi simultáneos, de Bodas de sangre, una obra escrita en 1931 y puesta en escena dos años más tarde, la primera pieza teatral de García Lorca que supondría un verdadero éxito de recepción crítica y popular, y por tanto comercial, tanto en su presentación en el Teatro Beatriz de Madrid el 8 de marzo de 1933 por la compañía de Josefina Díaz de Artigas como en la siguiente, solo cuatro meses posterior, el 29 de julio, en el teatro Maipo de Buenos Aires[...]. En Argentina el drama obtiene una acogida tan favorable que la actriz principal de la obra, Lola Membrives, y su marido, el empresario teatral Juan Reforzo, insisten en invitar a un Lorca en principio prudente, tal vez esperando a que las condiciones económicas quedasen claras, a desplazarse al ConoSur.¹⁴¹

Denominada “*Bodas de sangre*: tragédia em três atos e sete quadros” (1933)¹⁴², a peça tem três atos e cada ato possui três cenas. Mediante as marcas autorais de Garcia Lorca e seu gênio criativo e enduendado, apresento cada ato e cenas com um caráter interpretativo e crítico a seguir:

Primeiro ato, primeiro quadro:

Estão em cena a Mãe e o Noivo. O espaço cênico do quarto está destacando a cor amarela, referencia ao masculino e à fertilidade, ao trigo, semente de onde surge o alimento e a força produtiva para filhos e mão de obra para transformar as vinhas e, no futuro, as terras áridas onde habitam a Noiva e o Pai. Ao ir trabalhar nas vinhas, o Noivo dialoga com a Mãe, solicita a navalha para cortar as ramas onde se prendem as uvas. Com raiva, ela menciona: “Tudo o que pode cortar o corpo de um homem. Um homem bonito, na flor da idade, que sai para as vinhas ou vai aos seus olivais, porque são dele, herdados...”. O filho tenta dissuadir a mãe, mas ela insiste em todos os tipos de armas que ceifam a vida dos reprodutores masculinos. A Mãe apresenta seus motivos: “Mesmo que eu vivesse cem anos, não falaria de outra coisa. Primeiro seu pai, que cheirava a cravo e o desfrutei três escassos anos. Depois teu irmão. É justo e possível que uma coisa tão pequena como uma pistola ou uma navalha possa acabar com um homem que é um touro? Não me calaria nunca. Passam os meses e o desespero me arde nos olhos e da raiz até a ponta dos cabelos.” A imagem do homem como touro, força para o trabalho e para o sexo. As facas, os punhais e as navalhas devem ficar guardadas como serpentes num baú. O marido e o filho mais velho dela foram mortos pela família dos Félix, referência ao animalesco, ao primitivo leonino. Meus mortos cheios de relva, sem

¹⁴¹ Tradução minha: “O contexto proporciona [para Garcia Lorca] as estréias espanholas e americanas, quase simultâneas, de *Bodas de sangre*, uma obra escrita em 1931 e encenada dois anos depois, a primeira peça teatral de García Lorca que seria um verdadeiro sucesso de recepção crítica e popular, e portanto comercial, tanto em sua apresentação no Teatro Beatriz, em Madri, em 8 de março de 1933 pela empresa de Josefina Díaz de Artigas e, no seguinte, apenas quatro meses depois, em 29 de julho, em o teatro Maipo, em Buenos Aires [...]. Na Argentina, o drama recebe uma recepção tão favorável que a atriz principal da peça, Lola Membrives, e seu marido, o empresário do teatro Juan Reforzo, insistem em convidar um Lorca a princípio prudente, talvez esperando que as condições econômicas sejam claras, para se deslocar para o ConeSul.”

¹⁴² Todas as citações da peça serão retiradas de “**Bodas de sangue**” traduzida por Luciana Montemezzo, no prelo. (Estará em anexo nestatese).

falar, já viraram pó; dois homens que eram dois gerânios... Os matadores, no presídio, saudáveis, olhando as montanhas...” Volta a declarar o masculino em plena flor da idade, associando-os à natureza viçosa e futura, no entanto, cortada, morta.

A Mãe declara a passividade da mulher, são os homens que declaram o embate, usam os punhais para se exterminarem, mas, no final da peça, é ela quem vai incentivar a perseguição ao casal fugitivo, conduzindo o próprio filho à morte, como até forma de descansar. Não terá mais por que sofrer, correndo o risco de ter de se angustiar para saber se um filho retorna ao lar: vivo ou morto. Além de a Mãe ser a memória dos ritos antigos, cuja forma é o uso de punhal de prata sacrificial, por conta dela a ação na peça avança.

Dois elementos ela vai destacar a cerca dos homens: sangue e trigo. “Seu pai é que me levava [às vinhas]. Isso é para quem tem boa estirpe. Sangue. Seu avô deixou um filho em cada esquina. É disso que gosto. Os homens, homens; o trigo, trigo.” O sangue como legado, vida e sexo, assim como o trigo: semen e semente. Povoar a terra, dar homens para o trabalho, como o próprio homem deve revolver a terra e retirar frutos, em paralelo o corpo da mulher. Não acompanha o filho ao trabalho, pois não quer abandonar os mortos no cemitério. Aguça o ódio à família dos assassinos do marido e do filho mais velho. “Eu não posso deixar seu pai e seu irmão aqui sozinhos. Tenho que ir lá todas as manhãs e, se vou embora, é fácil que morra um dos Félix, um da família dos matadores, e o enterrem ao lado. E isso é que não! Argh! Isso é que não! Porque eu os desenterro com as unhas e sozinha os esmago contra a parede.” A selvageria e o perdão não coexistem para essa mulher. O Noivo menciona a proximidade do pedido de casamento com a moça, apesar das qualidades da futura nora, a Mãe diz: “sinto, quando falo nela, como se me dessem uma pedrada na testa.” O Noivo e a Mãe gozam de abundância de terras para as vinhas. Nestas alturas, os partícipes da tragédia já estão praticamente declarado: a viúva, seu ódio aos Félix e seu filho mais novo, virgem e abstêmio. Nesse povoado longínquo do mar, o cenário necessita de um oponente para o círculo ficar em tensão. A mãe deseja netos, muitos. Na chegada da vizinha, pergunta sobre a Noiva e a mãe morta dela: bonita, mas não amava o marido. Informa-se que o antigo noivo da Noiva estava casado há dois com uma prima da futura nora, ele era o Leonardo, da família Félix. Demonstra o ódio que sente: “é como se a minha boca se enchesse de barro, e tenho que cuspir para não matar.”

Primeiro ato, segundo quadro:

Pela manhã, a Sogra de Leonardo e Mulher dele entoam a canção de ninar de matriz popular

e antecipiam a tragedia que ocorrerá:

*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,
¡Ay, cómo bajaban!
la sangre corría
más fuerte que el agua.*

Três elementos, além da associação à natureza, zona dos instintos pulsiones, permeiam a peça inteira: o cavalo (macheza, sexo, pulsão erótica e fusão com Leonardo), o punhal de prata (arma, força e restituidor do ritual sacrificial) e o sangue (paixão, vida e morte). A Mulher fala sobre o filho que dorme como uma dália, manso e sereno, sensivelmente leve e quebradiço. Flor que será também usada para o pedido de morte pelas mãos da Mãe, quando a Noiva desejará a morte, dizendo-se tão sensível e quebrável. A Mãe não teria tamanho trabalho para ceifar a vida da nora traidora. Leonardo nega ter estado na zona seca, onde mora a Noiva, apesar do suadouro do cavalo. “Mas quem dá essas corridas com o cavalo? Estava lá embaixo, estendido, com os olhos fora de órbita como se tivesse chegado do fim do mundo.” Leonardo recebe a notícia do casamento da Noiva, o qual será em um mês.

A mulher tentação, mesmo Leonardo alerta que “há de se ter cuidado com ela”. O casamento com o desejo é perigoso ou ela é o perigo para a Mulher? Leonardo diz que a deixou, depois de terem namorado durante três anos. Mas a verdade é que ele era homem de poucas posses: “dois bois e um cavalo.” Péssimo negócio na visão do Pai da Noiva.

Primeiro ato, terceiro quadro:

A Noiva vive com o Pai numa região afastada do Noivo, numa gruta ou cova, habitações típicas em determinada parte da Andaluzia. Como comenta a tradutora da peça, Luciana Montemezzo: “Isso indica que a Noiva vive de maneira diferente das demais mulheres da peça, que vivem em casas. Assim, poderia estar mais ligada aos seus instintos e menos presa às convenções

sociais. Além disso, a “gruta”, úmida e escura. Neste sentido, pode ser compreendida como uma representação do órgão sexual feminino.” Mãe e Noivo, depois de quatro horas de travessia entre uma morada e outra, vão formalizar o pedido de casamento. Na verdade, é a transação de negócios. Basta observarmos os termos do acordo. A paixão e o possível amor não são moeda de troca para os filhos da Mãe e do Pai. Como se estivessem examinando um cavalo pelos dentes e ferraduras. Tratam sobre as dimensões das terras e a união delas, a necessidade de mãos para o trabalho, a prontidão para os “bois” cruzarem, se eles são de boa genética e se produzirão um grande rebanho. Sobre a produção conjunta de vinhas, o Pai diz para a Mãe: “O que é meu, é dela. O que é seu, é dele. Para ver tudo junto, que junto é uma beleza!” Além de destacar os valores burgueses de compra e venda, falam sobre os atributos de cada um dos filhos. De imediato, atribuem: trabalhadora a Noiva, virgem o Noivo, inclusive abstêmio. Marcado o casamento para o dia em que a Noiva completa vinte e dois anos.

Chega a Noiva, e a conversa é travada com a Mãe. Destacada a beleza da Noiva, as perguntas são ferinas: “Que olhar bonito! Você sabe o que é o casamento, criança?” e “Um homem, uns filhos e uma parede de dois metros de largura para todo o restante.” Os noivos falam finalmente, perpassando a insegurança por aquilo que não tem nome, é apenas sentido ou intuído:

NOIVO: Quando saio do seu lado, sinto um aperto grande, assim como um nó na garganta.

NOIVA: Quando for meu marido, já não sentirá mais isso.

NOIVO: É o que eu digo.

Há, na peça, várias vezes que a Mãe interfere com o ar pesado e desconfiado como lâmina que corta: “Vamos. O sol não espera. (Para o PAI.): Tudo acertado entre nós?”. Na fala entre a Criada e a Noiva, aquela destaca o desânimo da Noiva para casar. Logo anuncia a presença de um cavalo perto da “casa” da casa, eram três horas da madrugada, a que a Noiva responde ser Leonardo, ocavaleiro.

Segundo ato, primeiro quadro:

Estão na casa da noiva, os preparativos são para o casamento que ocorrerá com a cerimônia na igreja, a festa e a comensina. Mesmo durante a madrugada, o ar seco e árido aguça os sentidos e aponta para a secura da Noiva, que transborda de desejo por Leonardo. A noiva fala da região verdejante da sua mãe para a Criada. Acabou naquele lugar ermo. “É o destino”, diz a auxiliar da Noiva. O destino racional pode ser, mas as forças libidinais alteram as vicissitudes. “As paredes

cospem fogo”, fala a mulher que vai casar. Seriam a casa em fogo o corpo e a alma da Noiva? Acredito que o consolo não é casar, todavia há de se considerar com quem. As justificativas da Criada em nada entusiasma a vítima desse enlace:

CRIADA: Feliz de você, que vai abraçar um homem, que vai beijá-lo, que vai sentir seu peso!

NOIVA: Cale-se.

CRIADA: E o melhor será quando você se despertar e o sentir ao seu lado, e ele lhe roçar os ombros com seu hálito, como uma peninha de rouxinol.

NOIVA (Mais alto.): Quer calar a boca?

CRIADA: Mas, menina! O que é um casamento? Um casamento é isso e nada mais. São os doces? São as flores? Não. É uma cama reluzente e um homem e uma mulher.

As flores de laranjeira da grinalda são jogadas ao chão, manifesta recusa do que elas simbolizam no contexto da peça. São símbolo de novo tempo e de fecundidade. Depois de preparada a Noiva para o cerimonial, é entoada a cantiga escrita por García Lorca:

Despierte la novia la mañana la boda.

¡Qué los ríos del mundo lleven tu corona!

NOIVA (Sorridente.): Vamos.

CRIADA (Beija-a entusiasmada e dança ao seu redor.)

Que despierte

con el ramo verde

del laurel florido.

¡Qué despierte

por el tronco y la rama

de los laureles!

É curiosa a canção, pois a Noiva deve ser despertada, no sentido de acordá-la para uma nova realidade de futura casada ou de torná-la consciente do desejo de não casar com o que a pediu em casamento. A grinalda e a “corona” evocada podem ser as flores para um enterro, para uma perda a sofrer. Batem à porta, o primeiro a chegar é Leonardo. Sabendo dos perigos do amor, a Criada tenta dissuadi-lo de qualquer intenção. Pergunta sobre a Mulher e o filho. Os demais convidados estão nas proximidades e com canções, Nesse ínterim, Leonardo pergunta sobre as flores da laranjeira, e a Noiva conversa comele:

NOIVA: Grande coisa! (Séria.) Por que pergunta se trouxeram as flores de laranjeira? Com que intenção?

LEONARDO: Com nenhuma. Que intenção teria? (Aproximando-se.) Você, que me conhece, sabe que não as tenho. Diga: quem fui eu para você? Abra e refresque sua memória. Mas dois bois e um casebre são quase nada. Não há rosa semespinho.

Leonardo diz que o casamento dele foi “amarrado” pelas mãos da Noiva. Salienta ser “homem de sangue quente”, a Criada reafirma a não necessidade de mencionar o passado entre eles. Ele insiste:

LEONARDO: Calar-nos e nos deixar queimar é o maior castigo a que podemos nos condenar. De que me serviu o orgulho, não lhe olhar e lhe deixar acordada por noites e noites? De nada! Serviu para atear fogo ao meu próprio corpo. Porque você acredita que o tempo cura e que as paredes tapam, e isso não é verdade, não é verdade. Quando as coisas chegam aos centros, não há quem as arranque!

NOIVA (Tremendo.): Não posso ouvir. Não posso ouvir sua voz. É como se eu bebesse uma garrafa de anis e adormecesse em uma colcha de rosas. E me arrasta, e sei que me afogo, mas vou atrás.

A centralidade do desejo entre ambos, cujas forças obscuras da paixão não perderam a intensidade. A voz que emana dele a deixa confusa e seduzida, e a imagem aquática novamente se faz presente, assim como em:

*Despierte la novia la mañana la boda.
¡Qué los ríos del mundo lleven tu corona!*

Os ríos e suas águas levam a coroa da Noiva, se houver algum risco de morte, algo superior a impulsiona para seguir atrás da voz e do corpo de onde ela vem. O cenário é quebrado com o coro que anuncia as alegrias e os possíveis futuros para a moça que casará. A Noiva aparece, ao som de vozes e violões, com vestido preto, moda da época, usando as flores de laranjeira, prometedora de frutos, de filhos e fecundidade. Neste momento, estão reunidos os convidados, a Mãe, o Noivo, o Pai e Mulher de Leonardo. Parece-me que o casamento traria segurança para a Noiva, evitaria males maiores. Fugimos ao destino?

NOIVA: Vamos logo para a igreja! NOIVO: Está com pressa?

NOIVA: Sim. Desejo ser sua mulher e ficar só com você e não ouvir outra coisa que não seja sua voz.

NOIVO: É isso que eu quero!

NOIVA: E não ver mais que seus olhos. E que você me abrace tão forte, que mesmo que minha mãe, que está morta, me chamasse eu não poderia separar-me de você.

NOIVO: Eu tenho força nos braços. Vou lhe abraçar quarenta anos seguidos. NOIVA (Dramática, agarrando-lhe o braço.): Sempre!

A Noiva procura se desvencilhar da tentação. Suas águas profundas e escuras estão em movimento. É preciso salvar-se do afogamento amoroso. O rio caudaloso e trágico se movimenta nas suas entranhas. De nada valerá o conselho da Mãe do Noivo: “Tomem cuidado, para que não tenhamos má sorte!” A Mãe é o motor das ações futuras que não livrarão seus desejos de proteger o único exemplar masculino e sua descendência familiar. A Noiva parte para a igreja como “*blanca doncella*”, designando a pureza e as virtudes de honra.

Brilha como uma estrela. O coro retoma o canto sob o som de violões, baquetas e pandeiros. Breve discussão ocorre entre a Mulher e Leonardo, terminando com um “não aguento mais” entre ambos. Ele a olha como se tivesse dois espinhos entre os olhos, como se estivesse prestes a feri-la. Ela pensa e não quer pensar. Sabe-se fora do desejo de Leonardo, mas tem um filho dele e está grávida de outro. Na dor, ela pressente que terá o destino de ser abandonada como ocorreu com sua mãe. A Mãe do noivo rememora a alegria de ter partido para a igreja com alegria intensa: “Caberia todo o campo no meu sorriso”. A imagem vegetal se funde em seu estado de espírito, pois a terra verde está a sua frente para ser fecundada por um homem.

Segundo ato, segundo quadro:

Os festejos depois da realização do casamento aceleram, todos estão tomados pelos cantos, arrumações de comida e de bebidas. Por terem retornado da igreja antes de todos, a Mulher e Leonardo já estão na casa da Noiva, na parte exterior da gruta. Retomam-se o valor do sangue em suas intenções e o perigo das facas, punhais e navalhas. O metal obedece às mãos de seus donos.

PAI: Esse busca a desgraça. Não tem bom sangue.

MÃE: Que sangue vai ter? O de toda a sua família. O mesmo de seu bisavô, que começou matando, e segue em toda a sua rale, manejadores de facas e gente de sorriso falso.

Pai e Mãe conversam e despistam alguns subtextos sobre companhia. O Pai deseja braços fortes e não pagos para a produção vicejar nas terras, e a Mãe deseja netos. De todo o modo, ambos querem fecundação, como guerra contra a secura de terra ou de vida. Sobre esse aspecto, a Mãe garante: “Meu filho a cobrirá bem. É de boa semente. Seu pai poderia ter tido muitos filhos comigo.” Somando a esperança, a Mãe mostra o sentimento de recolher do chão um filho morto, na verdade, a angústia de ter filho homem.

MÃE: Mas não é assim. Demora muito. Por isso é tão terrível ver o sangue da gente derramado pelo chão. Uma fonte que corre em um minuto e que para nós custou anos. Quando eu cheguei para ver meu filho, estava caído no meio da rua. Molhei minhas mãos com o sangue dele e as lambi. Porque era meu. Você sabe o que é isso. Em um relicário de cristal e topázio eu teria posto a terra molhada pelo sangue dele.

PAI: Agora você tem que esperar. Minha filha é larga e teu filho é forte. MÃE: Assim espero. (Levantam-se.)

PAI: Prepare as bandejas de trigo.

Enfim, a festa ou o ritual de bodas está armado. São parentes de todos os lugares que foram para celebrar esse casamento, essa união de sangue. Há uma conversação entre o Noivo e a Mulher de Leonardo, ela ressaltando a riqueza da família do Noivo, e ele valorizando a força de trabalho do marido dela. Mas ela ressalva:

NOIVO: Seu marido é um bom trabalhador.

MULHER: Sim, mas gosta muito de voar. Ir de uma coisa a outra. Não é um homem tranquilo.

Dentro da algazarra da festa, são solicitadas as presenças da Noiva e de Leonardo. A mediação é feita pela Criada. Entre definir com qual das moças da festa ficará o alfinete, símbolo de quem será a próxima a casar, como símbolo de presságio de boa sorte, a angústia da Noiva está alta. A Noiva é abraçada por trás e ordena rapidamente para que a solte. O Noivo se identifica, ela dá desculpa de ter se assustado facilmente, indecisa se fosse o Noivo ou o Pai dela. Claro está que poderia ser Leonardo. Contento, o Noivo afirma que o casamento já é sagrado. Logo, pode possuí-la, como propriedade dele é o corpo dela; exceto o desejo. Aproxima-se a Mulher e pergunta por Leonardo, já tendo notado a ausência do cavalo. A Noiva expressa cansaço e algumas “agulhadas na testa”, solicitando ao marido para deitar e relaxar sozinha um pouco. Ao se despedir do filho, a Mãe comenta que retornará logo para casa, mas não irá sozinha, pois “Sozinha, não, tenho a cabeça

cheia de coisas e de homens e de lutas.” O noivo reafirma sua obediência à Mãe, essa mesma mãe controladora e severa, à qual infantilmente atende. Dela, ele recebe “a poética dominadora da cama”:

MÃE: Com a sua mulher, procure ser carinhoso. E, se a notar presunçosa ou arisca, faça uma carícia que lhe cause um pouco de dor, um abraço forte, uma mordidela e, em seguida, um beijo suave. Para que ela não fique desgostosa, mas que sinta que você é o macho, o amo, o que manda. Assim aprendi com teu pai. E como você não o tem mais, eu tenho que lhe ensinar essas fortalezas.

NOIVO: Eu sempre farei o que a senhora mandar.

Nesse ínterim, todos buscam a Noiva, por diferentes vezes a Criada cruza a cena. Sem qualquer informação do paradeiro da Noiva e a antecipadamente sabida ausência de Leonardo, fica claro que as paixões primordiais de ambos os conduziram à explosão de emoções reprimidas. Garcia Lorca, dramaturgicamente, acende o estopim da conjuntura de desejo, repressão e amor. Da dúvida do sumiço da Noiva, regida pela densidade dramática das emoções mais cruas, o clímax da tensão e dos valores de honra e dos aspectos econômicos envolvidos na transação, ao retorno da canção de ninar, impulsiona-se o destino trágico. O texto dramático lorqueano está marcado pelo ritosacrificial:

*Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar,
las patas heridas, las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.*

O medo e a premonição da Mãe do Noivo vão encontrar o desenlace com a mulher perigosa e seu coração em desatino, fluindo junto com o imperativo da paixão de Leonardo. O cavalo-Leonardo liberou seus instintos passionais. A fuga vai ser confirmada.

PAI (Trágico.): Mas onde está?

NOIVO (Entrando.): Nada. Em nenhum lugar.

MÃE (Ao PAI.): O que é isso? Onde está a sua filha?

(Entra a MULHER de LEONARDO.)

MULHER: Fugiram! Fugiram! Ela e Leonardo. No cavalo. Como uma flecha, fugiram abraçados!

PAI: Não é verdade! Minha filha, não!

MÃE: Sua filha, sim! Fruto de mãe desonrada, e ele, também ele. Mas já é a mulher de meu filho.

Na tentativa de dissuadir a todos, o Pai acredita ou improvisa que ela poderia ter se lançado no poço da casa. Dessa forma, o Pai tinha consciência da paixão verdadeira da filha. Talvez considere a negativa ao pedido de Leonardo, pois era homem de pouquíssimas posses. Nesse ponto da fabulação, depois de casada, entra em ação, mais uma vez, a criatividade autoral de Garcia Lorca, pois no caso reportado nos jornais, a noiva havia fugido antes de se casar. Em “Bodas de sangue”, a Noiva é mulher casada, o que “justifica” o crime de honra. Por isso, a Mãe diz “Chegou outra vez a hora do sangue”, assim que o Noivo consegue um cavalo e grupo para ir à caçada da mulher infiel: sua propriedade escapou-lhe das mãos. Essas ações e falas ilustram a fragilidade da vida e do amor e a irreversibilidade da sina de morte.

MÃE: Na água se atiram as honradas, as limpas. Essa não! Mas já é mulher do meu filho. Dois grupos. Aqui temos dois grupos. (Entram todos.) Minha família e a sua. Saiam todos daqui. Limpem o pó dos sapatos. Vamos ajudar meu filho. (As pessoas se separam em dois grupos.) Porque ele tem sua gente, que são seus primos do mar e todos os que chegam de terra adentro. Fora daqui! Por todos os caminhos. Chegou outra vez a hora do sangue. Dois grupos. Você com o seu e eu com o meu. Atrás! Atrás!

O valor de honra e de limpeza é retomado no final da peça, na conversa entre a Mãe e a Noiva, a casada fugitiva reafirma sua pureza, o que a Mãe debocha com escárnio. Elas se enfrentam, não havendo rebaixamento de nenhuma delas. São os titãs na Terra, nos espaços da Andaluzia. É algo palpitante e que faz palpitar. Declarada fica a universalidade do conflito dramático, mergulhada nas raízes do humano, designando o poder destrutivo da morte e a vulnerabilidade do ser humano, mediante a força incoercível das paixões humanas. Garcia Lorca elabora o atemporal e joga suas personagens e conflitos no texto para vibrarem na representação, marcando sua ruptura, renovação e inscrição na obra dramático-poética. O fenômeno teatral apresenta diversas dimensões interdisciplinares, do mitológico ao contexto sócio-histórico, nas suas necessidades e realidades, há, portanto, na performance do teatro lorqueano, linguagens que se conjugam com o corpo e o indizível, revelações na encenação. Como em “Bodas de sangue”, o coro oracular grego moderno está anunciando a desgraça e o infortúnio catastrófico aristotélico.

Segundo J. Guinsburg, em “Teoria do teatro e estética teatral” (2001, p. 174)¹⁴³ sintetiza a concepção de obra teatral, corrobora nesse sentido a escrita de Garcia Lorca:

por obra teatral entendia não apenas o escrito literário, os diferentes elementos que se cruzam e se condensam nele, em termos dramaturgicos, cênicos, comunicacionais e filosóficos (éticos, estéticos, culturais, políticos e humanos), nem os gêneros teatrais que são teoricamente agrupados a partir de modalidades literárias ou dramático-espetaculares, porém a peça de teatro na sua concretude final, isto é, na incorporação e consubstanciação que em todos os sentidos, e por todos os componentes de captação pelo espectador, se processa em seu afloramento no palco.

Nessa perspectiva de apreender o fenômeno teatral, Anne Ubersfeld procura o específico do teatro, além de destacar o autor e a dramaturgia, necessita-se da encenação, com a presença do público e do ambiente, onde atores emprestam seus corpos para as personagens, junto com a técnica, a direção e demais agentes da cena teatral. Anne Ubersfeld (2005, p. 91)¹⁴⁴ corrobora com a visão de JacóGuinsberg:

Se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos; a segunda, indissociavelmente ligada a primeira, é a existência de um espaço em que esses seres vivos estão presentes. Atividade dos seres humanos se desenvolve em um dado lugar e tece entre eles (e entre eles e os espectadores) uma relação tridimensional. [...] É no nível do espaço, justamente por ser ele, em grande parte um ‘um não dito do texto’, particularmente uma zona de vazios o que constitui de fato a carência do texto de teatro – que se concretiza a articulação texto-representação.

O espaço livre onde os conflitos são encenados em “Bodas de sangue” é aberto, nele transcorre um tempo *a-lógico* ou pré-racional. Como artista, Garcia Lorca faz um mergulho no desconhecido do mundo, no caos disforme e nos oferece algo configurado de beleza ou de terror, com situações e psicologias que devem obedecer às leis da ficção, não às da vida real. Personagens e público presenciam a vivência do mito arcaico, o qual objetiva a gerar saberes, notadamente sobre nossa condição humana, cujo fim é a morte. No terceiro ato, não há sequência linear, é o tempo do sonho e do surreal que se instaura no teatro lorqueano, diferente do teatro burguês, em voga na Espanha do início do século XX. O punhal torna-se símbolo de força esterilizante, é capaz de ceifar o macho, o qual representa a força procriativa e mandatária do universo representado. Tal universo evocado tem símbolos agrícolas que unem produtividade e aridez na terra e nos animais.

Justifica o mundo teatral lorqueano, em seus aspectos poéticos, plásticos e dramáticos, o pesquisador Don Lyle Volk (1968, p. 80)¹⁴⁵:

¹⁴³ Revista **Sala Preta**, Usp, 2001. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57022/60019>

¹⁴⁴ UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo : Perspectiva, 2005.

¹⁴⁵ VOLK, Don Lyle. **Sterility: A study of theme in three plays by Federico Garcia Lorca**. Dissertação. University

*The male is the protector of the family honor and the procreative force which germinates the female. Sexual love and passion tend traditionally in the Catholic Church to be evil, and sexual intercourse should be only for the creation of children. It is only through marriage that the women can fill their mission and obligations; consequently, only through her husband can the woman become fertile.*⁸¹

Nessa concepção, o macho espanhol fertiliza a fêmea, de acordo com a tradição. Esse poder do marido sobre a mulher reaviva a potência de pulsão de morte e de vida, isso em termos dos afetos, por meio da paixão de desonra, no contexto opressor dessa Espanha antiga e primitiva, que não perdoa o amor e seus desvios abissais. Funda-se sobre uma realidade sentida, vivenciada, presentificando o irracionalismo do duende, no espírito mítico e telúrico da Andaluzia, vindo das entranhas do povo e do disfarce amoroso, usado pela morte, que atinge a complexidade da alma do homem e suas vingançasselvagens.

Terceiro ato, primeiro quadro:

Depois da reencenação da obsessão pelo passado sangrento por parte da Mãe, no bosque de estatura grega e de atmosfera andaluza, onde ocorrerá o aniquilamento final, os lenhadores da cena lembram as três Parcas mitológicas e, ao mesmo tempo, compõem o coro oracular grego, personificação do coletivo, premonitores e comentadores das aventuras e das dores das personagens principais da peça, somam-se à cena lírica a Lua, a Mendiga e o Noivo, perseguindo o casal fugitivo. O espaço verde é escuro, melhor será ao sair da lua. Prevendo a morte por perto, os lenhadores falam sobre a tentativa de escapar por aqueles caminhos. Um diz: “Há que seguir os instintos. Eles fizeram bem em fugir.” Outro completa: “... no final o sangue é mais forte”. Ponderam sobre os corpos desejanτες, sendo o de Leonardo para a Novia, e o dela para ele, em possível certa entrega e liberdade. É descrito o estado de ânimo enfurecido do Noivo ao ir ao enalço dos amantes, “expressava a sina de sua casta”, “sua casta de mortos no meio da rua”. O círculo de sangue completará a rota. Assim como o pai e o irmão do Noivo, eles terão mais uma vez a morte paralisando suas vidas. “Sina”. Nesta hora, a lua começa a invadir o céu sobre o refúgio de árvores e troncos úmidos. Os três lenhadores cantam e saem decena:

1º LENHADOR *¡Ay luna que sales!*
 Luna de las hojas grandes.

2º LENHADOR *¡Llena de jazmines la sangre!*

1º LENHADOR *¡Ay luna sola!*
 ¡Luna de las verdes hojas!

2º LENHADOR *Plata en la cara de la novia.*

3º LENHADOR *¡Ay luna mala!*
 Deja para el amor la oscura rama.

1º LENHADOR *¡Ay triste luna!*
 ¡Deja para el amor la rama oscura!

Literalmente os lenhadores “cantam a pedra”, ou melhor, o punhal sacrificial, pois descrevem a lua que aparece aos poucos, trazendo claridade para denunciar o paradeiro dos amantes entre as árvores. No verso, “*¡Luna de las verdes hojas!*”, o verde, na construção poética lorquiana, associa-se à morte, bem como a própria lua. Afora a personagem Lua, travestida de lenhador jovem, cujo rosto está branco. Ela é o andrógino, é o terceiro entre o masculino (Leonardo) e o feminino (Noiva), por ser a fusão entre o Sol e a Terra. A Lua e a Mendiga desejam o desenlace trágico e a morte dos jovens, Leonardo e o Noivo, como desmedida (*hybris*), podemos arguir que foi a potência vital de Eros que os impulsionou a tomar partido da tentação personificada na Noiva, tal potência selvagem e destruidora. Os valores sociais, morais e econômicos da comunidade contextual, a pequena burguesia campesina, não foram o suficiente para estancar e castrar a pulsão erótica dos amantes e do desejo insaciado. Garcia Lorca harmoniza, artisticamente, todos os movimentos num só sentido: a aniquilação dos rivais, por cobrança de honra. É praticamente uma aporia, o final desastroso é reforçado pelo metapoema da Lua, esse símbolo ancestral das culturas primitivas, também anuncia o desfecho trágico, na arena, morre o touro ou o toureiro, no transbordamento de paixão efúria:

LUA

*Cisne redondo en el río,
 ojo de las catedrales,
 alba fingida en las hojas
 soy; ¡no podrán escaparse!
 ¿Quién se oculta? ¿quién solloza por
 la maleza del valle?
 La luna deja un cuchillo
 abandonado en el aire,
 que siendo acecho de plomo quiere
 ser dolor de sangre.
 ¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada*

por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos donde
pueda calentarme!
¡Tengo frío! Mis cenizas de
soñolientos metales, buscan la
cresta del fuego por los montes y
las calles. Pero me lleva la nieve
sobre su espalda de jaspe, y me
anega, dura y fría,
el agua de los estanques.
Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.
¡No haya sombra ni emboscada,
que no puedan escaparse!
¡Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!
¡Un corazón para mí!
¡caliente, que se derrame
por los montes de mi pecho;
dejadme entrar, ¡ay, dejadme!

(Aos galhos.)

No quiero sombras. Mis rayos
han de entrar en todas partes,
y haya en los troncos oscuros
un rumor de claridades,
para que esta noche tengan
mis mejillas dulce sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.
¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!
¡No! ¡No podrán escaparse!
Yo haré lucir al caballo una
fiebre de diamante.

Tanto a Lua quanto a Mendiga representam a morte, portam no seio o feminino e os desejos inconscientes, que devem ser punidos. Elas reúnem a natureza do humano e a do mítico. São, sem dúvida, personagens sobrenaturais. Para Irley Machado (2015, p. 111-115), o canto de amor e morte une as personagens, prenunciando a morte. “*La luna deja uncuchillo/abandonado en el aire, / que siendo acecho de plomo / quiere ser dolor de sangre*”, nesses versos, de gabar-se que dela ninguém escapa, trata-se em terceira pessoa, distante e ardilosa, apenas deseja que sua lâmina de chumbo provoque a dor de sangue derramado. Deixa declarada a sede por sangue, pois no peito de alguém quer entrar e esquentar-se, dela ninguém escapa: “*¡No haya sombra ni emboscada, / que no puedan escaparse! / ¡Que quiero entrar en un pecho / para poder calentarme! / ¡Un corazón para mí! / ¡caliente, que se derrame / por los montes de mi pecho; / dejadme entrar, ¡ay, dejadme!*”. Ela insiste pelo desejo de morte, não há esconderijo suficiente, cruzará o obstáculo dos ramos que

encobrem o casal de amantes, ordena que saiam do escondedouro, iluminando o cavalo, dará foco para a busca do marido traído.

Ao surgir a Mendiga em trajes verde-escuros e descalça, informamo-nos que o Noivo e seus ajudantes estão nas proximidades do bosque. Fala com morbidez e sensualidade, aguçando o desejo de morte, o qual se nutre de vida. O bosque une, então, as naturezas real e mítica. A Mendiga e a Lua dialogam, ambas facilitam o encontro mortal, mais luz lunar:

LUA: O ar vem chegando duro, com fio duplo.

MENDIGA: Ilumine o casaco e deixe de lado os botões, que depois as navalhas já sabem o caminho.

Na chegada do Noivo com o Primeiro Moço, parte de sua equipe de busca, ele afirma estar no lugar certo, não tem tempo para hesitação, divide-se entre a vingança e a herança familiar de ter pai e irmão feridos de morte pela família dos Félix: “Cale-se. Estou certo de que vou encontrá-los aqui. Vê este braço? Pois não é o meu braço. É o braço do meu irmão e o do meu pai e o de toda minha família que está morta. E tem tanto poder que pode arrancar esta árvore pela raiz, se quiser. E vamos logo, que sinto os dentes de todos os meus cravados aqui de uma maneira que me é impossível respirar tranquilo.” A Mendiga conversa enigmaticamente com o Noivo, cujo objetivo é dar cabo ao raptor de sua mulher, querendo sua juventude e beleza para levar com ela, mas ele não a entende. A Mendiga facilita o desenlace trágico: “Não conhece o caminho?”, “Eu acompanho você. Conheço esta terra.” O coro oracular de lenhadores reaparece, reafirma o laço entre Eros e Tanatos. A Parca que corta o fio da vida deve ser e-enunciar, cumprindo essa faina multissecular. “¡Aymuertemala! ¡Deja para el amor la verde rama!”, mas para a morte não há rendição, ela já tem seu agente e aponta o caminho onde os dois punhais porão os duelistas frente a frente.

O diálogo lírico surge entre Leonardo e a Noiva, nas trevas do bosque que, agora iluminado pela lua. Ela prefere passar os suplícios sozinha a ter Leonardo morto. Ele sabe que os que os buscam estão próximos e diz: “tenho de levar você comigo!”. Sabemos que foi a Noiva quem preparou os meios para ambos fugirem, do cavalo às botas com esporas de Leonardo. Eles justificam seus desejos de aproximação e de recusa, mas a paixão é uma força que anula todas as outras, Leonardo e a Noiva foram levados um ao encontro do outro, mesmo senegando.

NOIVA:

*Estas mãos, que são suas, mas
que ao lhe ver quiseram
quebrar os ramos azuis
e o murmúrio de suas veias.
Eu o amo! Eu o amo! Saia daqui!
Se eu pudesse, matava você
e depois colocava numa mortalha
com filetes de violetas.
Ai, que lamento! Que fogo
sobe pela minha cabeça!*

LEONARDO:

*Tenho cacos de vidro cravados na língua!
Porque que eu quis esquecer e
pus um muro de pedra entre a
sua casa e a minha. É verdade.
Não se lembra? E quando a vi
de longe joguei areia nos
meus olhos.
Mas montava no cavalo e o
cavalo ia à sua porta. Com
alfinetes de prata meu
sangue ficou preto, e o
sonho foi enchendo
minhas carnes de erva daninha.
Mas eu não tenho culpa, a
culpa é da terra
e desse cheiro que sai
de seus peitos e de suas tranças.*

NOIVA:

*Ai, que insensatez! Não quero Com
você cama nemmesa,
E não há um minuto dodia
que não queira estar junto de você,
Porque me arrasta, e vou.
E me diz que volte, e
o sigo pelo ar
Como uma brisa da relva.
Deixei um homem forte
e toda a sua descendência no
meio do casamento
e com a grinalda posta.
Para você será o castigo,
e não quero que seja assim.
Deixe-me só! Fuja!
Não há ninguém que possa defender você.*

O verbo “arrastar” conjugado sob o signo da paixão é declarativo que nada impede a

força erótica e sensual dos amantes, ambos ficarem distantes é uma força impossível. Eles não têm braços fortes para isso, é preciso deixar levar-se, como numa “fantasia poética” lorqueana. Nem Leonardo, nem a Noiva tinham planejado a fuga antecipadamente, apenas seguiram o sentir e o viver livres. São seres simplesmente apaixonados e impotentes, sob o signo de Eros. Ela diz: “Porque lhe olho e sua beleza me queima.” Ele consolida: “Fogo com fogo se abrasa. A mesma chama pequena mata duas espigas juntas. Vamos!” Ao ouvirem barulho, ela roga que ele fuja, prefere ficar e morrer no lugar dele, pois a Noiva se considera “mulher donzela e perdida”. Leonardo e a Noiva tentam sair do local juntos, mas o ciclo está fechado: amor, ódio, vingança, sangue e morte. É necessário viver o que resta de vida entre eles.

LEONARDO (Abraçando-a): Como quiser! Se nos separarem, é porque estarei morto. NOIVA: E eu, morta.

Segundo a didascália do texto, o casal sai abraçado, a Lua surge lentamente, o azul invade o ambiente cênico, dois grandes gritos são dados, o som de violinos cessa, ao segundo grito, reaparece a Mendiga, que fica de costas, no centro do espetáculo, abrindo o manto que a cobre, como um pássaro grande de imensas asas. Desce a cortina. Nesse ponto, retomo o trecho da cena II, ato quinto, de "Hamlet," de William Shakespeare: “O resto é silêncio.”

Último quadro:

O desenrolar do novelo vermelho por duas moças trajadas de azul, novamente, nos remete às Parcas, tecedoras dos fios da vida: vermelho, sangue, vida e morte. Surge uma menina que insiste em perguntar se elas haviam ido ao casamento. A resposta foi negativa. O curioso é que também são três. O fio as une e as separa. Falam de velar à noite, “colocar faca”, “amante sem fala, noivo carmesim”, “caídos eu vi”, “cobertos de barro”, “corpos estirados”, sugestionando a morte de Leonardo e a do Noivo, em duelo de punhais. Na presença da Mulher e da Sogra de Leonardo, estão curiosas para saber algo sobre as bodas. A Sogra antecipa o duplo assassinato e ordena a Mulher de Leonardo para portar-se como viúva e mãe de dois filhos, um pequeno e o outro na barriga.

SOGRA (Enérgica.):

*Você, para sua casa. Valente
e só em sua casa. Para
envelhecer e chorar. Mas a
porta fechada.*

*Nunca. Nem morto, nem vivo.
Pregaremos as janelas.
E venham chuvas e noites
sobre as relvas amargas.*

MULHER

O que terá acontecido?

SOGRA

*Não importa.
Ponha um véu no rosto. Seus
filhos são filhos seus, nada
mais. Sobre a cama ponha
uma cruz de cinzas
onde esteve o travesseiro dele.*

A Mendiga surge gemendo e é interpelada também sobre o casamento, ela diz que viu dois homens como rios silenciosos, trazidos pelos moços fortes, “mortos, sim, mortos”. Fala sobre o mútuo assassinato dos rivais: “Os dois caíram, e a noiva está voltando, com a saia e os cabelos manchados de sangue”. Complementa: “Assim foi, era justo. Sobre a flor do ouro, suja a areia”. Comenta ainda Irley Machado (2015, p.114-115):

A primeira fala da Mãe com a vizinha que chora é “Calla!”. A dor que abriga o peito materno exige silêncio. Nem gritos, nem prantos, nem maldições ou lamentos inúteis. Tudo já foi consumado. Silêncio afinal. Como num templo, como numa catedral. Todo recolhimento requer silêncio. A Mãe agora dormirá sem sobressaltos. Apenas a dor será sua companheira. Uma dor que ela já conhece. Uma dor que penetra fundo como um punhal e que lentamente, muito lentamente, dilacera suas entranhas. O círculo se fecha. [...] os dois jovens, inimigos de sangue, encontram-se agora unidos para sempre, por essa entidade fatídica que encerra o mistério e o destino da vida humana.

As tragédias clássicas gregas, ao fim, precisam retomar o curso da harmonia, mesmo que acabem na infelicidade, o mundo tem de se reorganizar, até a próxima aventura do herói ou das personagens que retornam ao mundo e à sua cotidianidade. É a vida sendo potencializada pela arte, apesar dos conflitos inerentes à natureza humana, mesmo os indivíduos sendo reféns das normas e convenções sociais. O encontro entre a Mãe e a Noiva é de grande intensidade na peça. Notadamente, as “bodas” das convenções sociais e o “sangue” das heranças de continuidade da vida ou da morte tem de se enfrentar. Lembra Marcelle Auclair (1968, 310)¹⁴⁶ “*Pour les personnages de Noces, rouge liqueur de vie, il n’entache pas l’honneur, il le lave.*”¹⁴⁷ A Mãe

¹⁴⁶ AUCLAIR, Marcelle. **Enfances et mort de Garia Lorca**. Paris: Éd. du Seuil, 1968.

¹⁴⁷ Tradução minha: “Para os personagens de *Bodas*, [o sangue é] licor vermelho da vida, não mancha a honra, limpa-

enlutada como no passado, agora a Noiva tem dois motivos para chorar: o amor verdadeiro por Leonardo e o marido oficial. A Noiva, vestida de preto, se aproxima da Mãe, ela faz que não a reconhece na presença da Vizinha, afirma que não quer reconhecer, expressa duas vontades: cravar os dentes no pescoço e arrancar os olhos da Noiva. Depois a bate, levando-a ao chão. A Noiva argumenta sobre sua honra e pureza. Nenhum homem a semeou ou a tocou. É terra não arada e infértil, como Yerma. Nada de pureza interessa à Mãe. Alto lirismo se impõe na boca da Noiva, a partir de suas justificativas, não há rebaixamento ou pedido de desculpas em sua fala:

Porque eu fugi com o outro, fugi! (Com angústia.) Você também teria fugido. Eu era uma mulher queimada, cheia de chagas por dentro e por fora, e seu filho era um pouquinho de água, da qual eu esperava filhos, terra, saúde; mas o outro era um rio escuro, cheio de ramas, que aproximava de mim o rumor de seus juncos e seu canto entre dentes. E eu corria com seu filho, que era como um menininho de água fria e o outro me mandava centenas de pássaros que me impediam de andar e que deixavam geada sobre minhas feridas de pobre mulher encolhida, de moça acariciada pelo fogo. Eu não queria, ouça bem! Eu não queria, ouça bem! Eu não queria. Seu filho era o meu fim e eu não o traí, mas o braço do outro me arrastou como um golpe de mar, como a cabeçada de uma mula, e teria me arrastado sempre, sempre, sempre, ainda que eu ficasse velha e todos os filhos de seu filho se tivessem agarrado aos meus cabelos! (Entra uma VIZINHA.)

A Noiva externa os seus sentimentos profundos, comparando o Noivo com Leonardo. Nessa lista de motivos, revela sua condição de mulher regida pelo fogo, para o qual já estava assinalada, mesmo tentando ir contra o desejo, pois estava marcada por chagas, como Cristo, ficar com o Noivo seria suplício, sofrendo teria apenas filhos, terra e saúde: descendência, posses e segurança. Ela fala sobre uma questionável virilidade do Noivo: “poquinho de água”, “menininho de água fria” e “era meu fim”. No entanto, sobre Leonardo, denominado “o outro”, ele era: “rio escuro, cheio de ramas”, “canto entre dentes”. Leonardo perfila o macho andarilho com ternura e brutalidade, obsecado por uma única paixão. Na condição de mulher acariciada pelas chamas, Leonardo era centenas de pássaros mensageiros, cobriam suas feridas com geada. Metonicamente, Leonardo a arrastava com a força natural e choque incontrolável da natureza: “golpe de mar” e “cabeçada de mula”. Se agarrada pelos cabelos fosse, nem os próprios filhos dela com o Noivo a impediriam de seguir em direção a Leonardo, tamanho o desejo. Sugere que a paixão é vencedora, mesmo tendo nas suas costas duas mortes brutais. Tanto na vida quanto na arte, a autoria de Garcia Lorca em poesia e drama aponta para algo distinto do que se vê e se lê, sempre é o mistério e o inelutável que

se deixa sugerir. Como comenta Christopher Maurer (2007, p. 18)¹⁴⁸ sobre a poesia dramática: “*García Lorca often writes his lyrical and dramatic poetry ‘à la manière de . . .’, evoking another art form, an earlier artistic style or a specific artist. The celebratory wedding scene of Bodas de sangre is meant to suggest a cantata of Bach.*” Não apenas o casamento nos festejos, mas também no canto de encerramento da peça teatral, a Mãe e a Noiva têm de se unir para “cantar”, ou seja, “poetizar” a dor que não tem nome, apenas aproxima dois rostos mortos: Leonardo e o Noivo.

A noiva peca nos termos da sociedade arcaica e contemporânea, mas não tem culpa: “Honrada”. Ela diz que não queria ir junto com Leonardo insistentemente, sabia que se afogaria nessa paixão, mas algo mais forte a forçava ir em frente, anestesiada em todos os sentidos da razão e das convenções sociais. Fora assaltada no íntimo. Só lhe resta seguir, mesmo tendo a assombração da morte em seu caminho. A Mãe a coloca de volta ao Paraíso edênico, ao compará-la à víbora, signo da traição e rebaixamento do humano. Ao contrário do Prometeu esquiliano, a Noiva pega o fogo para si e se queima, agora fica acorrentada por uma causa privada, não em nome de todos os humanos. Nessa condição, a Mãe lhe atribui a adjetivação de “fraca, delicada, mulher de mal dormir”. A Noiva rompe as convenções sociais, pois desrespeita a “grinalda de flores de laranjeiras”, símbolo de futuros filhos, esperança de pureza e dignidade feminina. Ela arrancou a condição de mulher honrada, de terra a ser cultivada e capaz de povoar uma família. Mesmo se oferecendo ao sacrifício, nem honradez, nem a própria morte, nem nada de nada bastam para

estancar a voz da ordem social opressora e cerceadora dos signos do amor. Não basta sofrer, é preciso estar morta para os outros e para si. A Mãe, depois, evoca, em tom de oração, agradecendo e abençoando os elementos naturais e os mítico-religiosos ritualísticos: os trigos, a chuva e Deus. Verdadeira voz de tempos imemoriáveis e ancestrais. O trigo é a semente e o alimento, amarelo como o sol. A chuva é a água e o sangue no ventre da terra, de onde saem a planta, o homem, o sangue, mesmo que o chão se encharque do líquido da vida e da morte, é chuva igual, a mesma que lava os filhos da terra, no retorno para casa. Deus é o organizador do mundo e dos humanos, deitar a todos juntos tem duplo sentido: para o sexo e para o descanso eterno; ato de reunião, de união sexual e de igualdade perante a morte.

NOIVA:

E isto é uma faca,

¹⁴⁸ MAURER, Christopher. Poetry. In: Bonnadio, Federico. **A Companion to Federico García Lorca**. London: Tamesis Books, 2007.

*uma faquinha
que apenas cabe na palma da mão
peixe sem escamas nemrio,
para que num dia marcado, entre as duas e as três
dois homens virem defuntos
com os lábios amarelados.*

MÃE:

*E apenas cabe na palma da mão,
mas penetra fria
pelas carnes assombradas
e ali para, no exato lugar
onde treme, emaranhada,
a obscura raiz do grito.*

Facas, carnes assombradas e a obscura raiz do grito: armas, vida sensível e a morte, todos os elementos estão presentes nas vidas das personagens de García Lorca, pois estão de frente para a própria humanidade de leitores e espectadores. Os recursos expressivos e poéticos-dramáticos condizem com sua profissão de fêteatral, em que declara o tipo necessário de teatro autoral, renovador, provocador e enduendado: “*El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.*”¹⁴⁹ A força do duende da Andaluzia tradicional e arcaica mistura sensualidade, paixão humana e semente trágica, mostrando o infortúnio, mesmo tentando resistir com todas as forças ao destino. Garcia Lorca inova os ares cênicos da Espanha dos anos 30. Ganhamos todos. O poeta-dramaturgo traz à luz as metamorfoses de Eros, junto vem seu duplo: a morte e os destinos humanos fatídicos. E desce a cortina dos tempos.

Assim como a peça emocionou diferentes públicos, “Don” Antonio Machado foi atingido na apresentação de “Bodas de sangue”, em 1932. Garcia Lorca tinha imensa admiração e respeito pelo grande poeta e dramaturgo. Haviam se conhecido em 1916, em Baeza. O jovem poeta-dramaturgo causou forte impacto no famoso mestre. Depois do fusilamento de Garcia Lorca em 1936, Antonio Machado escreveu “El crimen fue en Granada”, pranto ou elegia, em homenagem ao poeta morto.

¹⁴⁹ Tradução minha: “O teatro é uma escola de pranto e risos e uma tribuna livre onde os homens podem revelar a moral antiga ou equívoca, e explicar, com exemplos vivos, normas eternas do coração e sentimento do homem”

A poesia transpira emoção lírica, marca o caráter trágico do jovem poeta. Mesmo a morte não o impedirá de escrever poesia, não calará seu “cantar”. Habilmente, Antonio Machado põe frente a frente Garcia Lorca e a morte para conversar. Além do mais, o eu poético machadiano pede um túmulo para o morto Garcia Lorca, demarcando que o crime foi em Granada. O poema é transbordante de sensibilidade e de expressividade, destacando que o tempo aniquila a vida; todavia, o “caminho” tem de ser percorrido até o final, completando o ciclo vital. É bom lembrar que da Guerra Civil espanhola, em valas e fossas comuns, encontram-se ainda mais de 100.000 vítimas dessa atrocidade que nos causa terror e que levou um dos mais importantes escritores do século XX.

EL CRIMEN FUE EN GRANADA: A FEDERICO GARCÍA LORCA

1. El crimen

*Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón deverdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
—sangre en la frente y plomo en las entrañas—
... Que fue en Granada el crimen
sabed —¡pobre Granada!—, en su Granada.*

2. El poeta y la muerte

*Se le vio caminar solo con Ella, sin
miedo a su guadaña.
—Ya el sol en torre y torre, los martillos
en yunque— yunque y yunque de las
fraguas. Hablaba Federico,*

*requebrando a la muerte. Ella escuchaba.
«Porque ayer en mi verso, compañera,
sonaba el golpe de tus secas palmas, y
diste el hielo a mi cantar, y el filo a mi
tragedia de tu hoz de plata, te cantaré la
carne que no tienes, los ojos que te
faltan,
tus cabellos que el viento sacudía,
los rojos labios donde te besaban... Hoy
como ayer, gitana, muerte mía, qué bien
contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!»*

3. *Se le vio caminar...
Labrad, amigos,
de piedra y sueño en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el
agua, y eternamente diga:
el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!*

METRÓPOLES: AMERICANA E CUBANA ENDUENDADAS

O homem andaluz sai de casa, mas o telúrico e o taurino não escapam de seu ser. Assim como as adversidades, as alegrias passadas e o estado de ânimo presente, gestam o futuro. Por conta de seus desenganos afetivos e homossexuais, Garcia Lorca cresce na glória de união de tradição e vanguarda em “Romancero Gitano” (1928), mas decresce na grande paixão por Salvador Dali e por seu amor com escultor Emilio Aladrén. Soma-se a isso, a gana do futuro cineasta Luis Buñuel estar contaminando a relação entre o poeta granadino e o pintor Dali. Ao impulsionar o desejo e cobiça de Dali para ir para a França e conquistar o mundo, Buñuel ataca a obra que destaca Garcia Lorca nos meios literários e artísticos no final da década de 20. O poeta recebe severas críticas de ambos, pois os temas são tradicionais, consideram-no poeta dos ciganos. Fizeram pouco da obra poética que alcança fama para além das fronteiras da Espanha. A crise de depressão quase leva o poeta-dramaturgo ao suicídio.

Nestes apontamentos para “Poeta em Nova York”, de Garcia Lorca, uso três obras axiais: “Federico Garcia Lorca: uma biografia” e “Lorca y el mundo gay”, de Ian Gibson, e “Federico Garcia Lorca: obra completa”, na tradução de William Agel de Melo. Também participa do acervo bibliográfico, “Conferências”, seleção, tradução e notas, de Marcus Mota. “Poeta em Nova York” é um livro de longa gestação, não foi publicado com o autor vivo, somente teve a forma livresca em 1940, quase simultaneamente nos Estados Unidos e no México. É fruto de nove meses de Garcia Lorca na “América” (junho de 1929 a março de 1930) e três outros em Cuba (de março a junho de 1930). Os “originais” não correspondem, de fato, ao projeto estético que o autor desejava. Consta que haveria a inclusão de fotografias e algum desenho de próprio punho do poeta.

A conferência “Un poeta en Nueva York”, proferida pela primeira vez em 1932, é, pormenorizadamente, dissertada num estudo de Andrés Soria Olmedo (2014), com o qual dialogo, em cotejamento com o próprio livro, demonstrando a forma de impacto nas formas artístico-criativas e na vida pessoal e pública de Garcia Lorca. Essa conferência está colhida de “Federico Garcia Lorca: obras completas”, volume III, organizada por Arturo del Hoyo. “Un poeta en Nueva York” resulta das impressões, choques e arrebatamentos do poeta- dramaturgo, na estada de 1929 a 1930, por nove meses na “Big Apple” americana (junho de 1929 a março de 1930). Nova Iorque é o símbolo da vida moderna; na Espanha, já havia as notas de diário “*Diário de un poeta recién casado*”, do amigo de Garcia Lorca, Juan Ramón Jimenez. Jimenez destaca como Garcia Lorca o mundo agitado da grande metrópole, a desumanização, o gênio tecnológico, o pragmatismo feroz, “os aviões, os trens subterrâneos e elevados, os táxis, bondes, automóveis e moles humanos que atravancavam as ruas, o estrépito incessante dos carros de bombeiros, o ritmo massacrante da metrópole.” Além disso, há “a luta de morte entre a natureza e o concreto, a fantástica constelação deanúncios luminosos.” (GIBSON, 1986, p. 284). Duas obras sinalizam bem essa vida frenética da “terra” do dinheiro e da modernidade acelerada e urbana: o filme “Metropolis” (1927), de Fritz Lang, e o livro “Manhattan Transfer” (1925), de John de los Passos. Apresentam o absurdo sufocante que é uma cidade que oprime e desumaniza. Essa estada de Garcia Lorca foi o bastante para produzir uma das obras poéticas mais significativas para tentar compreender ou sentir certo “American way of life”, com sua gulosa Wall Street e a chegada do Crack da Bolsa de Valores. Nem céu, nem terra: Garcia Lorca pode vivenciar a vida com artistas e com a arte do cinema e do teatro inovadores. Conheceu os guetos dos negros, em especial, o jazz e o blues, ritmos que se abraçam com o “cante jondo” andaluz. Outro ponto alto foi o contato estreito com os ideais e com a poesia libertária, regida por certa sensualidade homossexual, de “Leaves of grass”, de Walt Whitman. Em 1930, finalmente, entrará em contato a cultura de Cubana, ritmos, pessoas,

corpos eamizadas.

Ao introduzir o tema da conferência, em 1932, o poeta avisa que apresentará uma poesia amarga, mas, no seu centro, está viva, considerando não falar de um poeta em Nova York, no entanto, arrazoará de uma Nova York no íntimo dele mesmo. A exposição escrita e oralizada é luta de corpo a corpo, ou seja, “*una lectura de poesías, carne mía, alegría mía y sentimiento mío, y yo necesito defenderme de este enorme dragón que tengo delante, que me puede comer com sus trescientos bostezos de sus trescientos cabezas defraudadas.*”¹⁵⁰ (p. 347). Devemos lembrar que nesse período, além da produção do poemário “Poeta em Nova York”, o poeta granadino desenvolvia a peça “El público” e o roteiro de “Viaje a la luna”, ao mesmo tempo que produzia grande quantidade de cartas para familiares e amigos.

Entre todos os projetos que Garcia Lorca desenvolvia, também traça o plano de “Poeta em Nova York”, na tentativa de expressar o indizível e o hiato cultural existente entre o país espanhol e o americano, quase como obra teatral, segundo Soria Olmedo¹⁵¹ (2014, p. 36), eis o esquema das 7 partes:

1. Solidão (“*Yo, solo y errante...*”) e uma sucessão de encontros; 2. com os negros, (“*Pero hay que salir a la ciudad...*”); 3. com Wall Street (“*Lo impresionante por frío y por cruel es WallStreet*”); 4. coma massa humana (“*ylamultitud*”); 5. Saída ao campo (“*Lagoverde, paisaje de abetos*”); 6. regresso à cidade (“*Después...otra vez el ritmo frenético de Nueva York*”); e 7 “coda” (remate musical): partida até Cuba.

Conforme o pesquisador espanhol separa em 7 possíveis partes a arquitetura geral do poemário escrito entre 1929 e 1930, seguimos em diálogo, em conjunto, com a conceituação fornecida por Andrés Soria Olmedo (p. 37-43):

1. Solidão

O poeta-conferencista expõe seus propósitos para a fala pública, recorrendo ao teatro a união para a expressão oralizada como poesia e luta. Garcia Lorca evoca a presença do duende para

¹⁵⁰ Tradução minha: “uma leitura de poesia, minha carne, minha alegria e meu sentimento, e preciso me defender deste enorme dragão que tenho diante de mim, que pode me comer com seus trezentos bocejos de suas trezentas cabeçasdefraudadas.”

¹⁵¹ SORIA OLMEDO, A. Between letters and poems: Garcia Lorca’s lecture on Poet in New York. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.31-47, jul./dez.2014.

a conexão com o público (p. 348): “*la única manera de que todos se enteren sin ayuda de inteligencia ni aparato crítico, salvando de modo instantáneo la difícil comprensión de la metáfora y cazando, con la misma velocidad que la voz, el diseño rítmico del poema*”. O duende é como a força do interior da natureza, das próprias entranhas do homem, elemento do dionisíaco nietzscheniano. Tal solicitação enduendada é para o conferencista e para o público, pois facilita o entendimento dos elementos e conteúdos provocados pelos poemas. Sobre Nova York, o poeta ressalta os elementos dessa poética arquitetônica: “son arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia.” Na imensa “cidade de pedras”, é necessário buscar na infância granadina uma poio.

2. Uma sucessão de encontros: com os negros

Na imensidão de Nova York, o poeta se põe a conhecer por meio de suas ruas e avenidas, desbravando os bairros, esbarrando nas pessoas da rua. Entre os transeuntes, estão os negros nova-iorquinos, sem o loiro dos cabelos e sem a mesma crença religiosa calvinista. Menciona ainda o bairro negro por excelência, sítio das pessoas mais “espirituais”, segundo Garcia Lorca. Observa Soria Olmedo (p. 40):

*En toda su poesía y también en **Poeta em Nueva York** el apego a la tierra es fundamental, pero también puede venir de textos más altos, como el **Zaratustra** de Nietzsche, igual que la idea de la danza como expresión del sentimiento. Por otro lado, el contexto no es el de un “paraíso azul” ahistórico, como parecería desprenderse del poema “Norma y paraíso de los negros” que acaba de leer. Es el de una ciudad dentro de la ciudad [...], con su historia viva¹⁵².*

Na comunidade negra, há um ritmo que os enraíza nessa terra, longe da terra natal ou original. Longe de estereotípias e subalternidade, o negro protesta e se faz ver, como o rei do Harlem.

3. Uma sucessão de encontros: com Wall Street

No Harlem, há o hálito humano que se contrapõe à Wall Street, ela representa a ganância e o triturador das forças de trabalho, sem dó ou piedade. Lugar aonde chega o ouro e a morte. A linguagem entendida em Wall Street é a do dinheiro, números, o lugar dos predestinados, de acordo

¹⁵² Tradução minha: “Em toda a sua poesia e também em **Poeta em Nueva York**, o apego à terra é fundamental, mas também pode vir de textos superiores, como o **Zaratustra** de Nietzsche, bem como a idéia da dança como uma expressão do sentimento. Por outro lado, o contexto não é o de um ‘paraíso azul’ a-histórico, como parece sair do poema ‘Norma e paraíso dos negros’ que acaba de ler. É o de uma cidade dentro da cidade, [...] com sua história viva”.

com o viés protestante, afirma o poeta católico na conferência. Com o *Crack* da Bolsa, em 1929, muito se viu de vidas que se consumiram, o financeiro retinha o valor das vidas. Garcia Lorca relata a quantidade de mortes e suicídios corridos cotidianamente na cidade e no país, mas considera: “espectáculo terrible, pero sin grandeza”. (p. 345) Sintetiza essa destruição humana na leitura de seu poema “Danza de la muerte”. É um morte crua, desispiritualizada, sem redenção, vazia de anjos e semressurreição.

4. Uma sucessão de encontros: com a massa(multidão)

Segundo Sorea Olmedo (2014, p. 41) , “‘Y la multitud’ [...]. Para dar noción de lo que es una masa neoyorquina acude a citar a los dos poetas centrales para la genealogía de Poeta en Nueva York, Whitman y Eliot. Walt Whitman [...] ‘buscaba en ella soledades’, y en efecto dice en ‘Del canto de mí mismo’: ‘La alegría de la soledad entre las muchedumbres arbóreas/ de los bosques o en las apreturas multitudinarias de las calles’”¹⁵³ Com esses pensadores Whitman – poeta fundante –, e T. S. Eliot – poeta moderno, crítico literário e dramaturgo –, no norte poético, Garcia Lorca avalia a multidão despossuída de si mesma, são verdadeiros mortos-vivos. A disposição anímica do poeta faz contorno pela multidão e fala sobre a condiçõesolitária de “homem do Sul” da Espanha. Em Nova York, às vezes, ela parece uma manada de cavalos em disparada ou ainda um mara cansado de suas próprias águas. Recita seu poema “Paisaje de la multitud que vomita”.

5. Saída ao campo

A paisagem urbana e huma sofre mudança radical nos poemas. O campo e o bosque invadem o poeta-dramaturgo com potência poética, como se solicitassem que ele deixasse de vagar no pensamento. Assim, afirma o poeta, nasceu o poema “Poema doble del Lago Eden Mills. O espaço é paradisíaco, mas o poeta cria a situação dramático de afogamento de uma menina. Soria Olmedo (2014, p. 42) argumenta ricamente: “la ruptura con la previsible tradición amable del campo como locus amoenus al plantar la muerte en esa Arcadia.”¹⁵⁴ Nesse contraste, entre o urbano e o rural, a permanência centrada no “eu”, na primeira pessoa. O eu lírico permanece sofrendo os choques reais ou ficcionais, pois a morte não deixa de se manifestar seja na metrópole,

¹⁵³ Tradução minha: “‘E a multidão’ [...]. Para se ter uma idéia do que é uma massa de Nova York, ele cita os dois poetas centrais para a genealogia do poeta em Nova York, Whitman e Eliot. Walt Whitman [...] ‘buscou a solidão’, e com efeito diz em ‘Canção de mim mesmo’: ‘A alegria da solidão entre as multidões / florestas arbóreas ou nas multidões deruas.’”

¹⁵⁴ Tradução minha: “a ruptura com a tradição previsível e amável do campo como o locus amoenus ao pôr a morte nessaArcádia.”

seja na vida em contato com o campo idílico: a autenticidade está na menina Mary (a afogada no poço) e no garoto Stanton. Soria Olmedo conclui: “*Ahora ese Edén se vuelve contrapunto irónico en el poema donde más se profundiza en las contradicciones de la identidad propia*”¹⁵⁵. (p.42)

6. Retorno a Nova York

É importante ressaltar que a construção poética de “Poeta em Nova York” é a submersão na modernidade de Garcia Lorca, sem se poupar de experimentar as inovações de recursos estético-expressivos chegados naqueles tempos, um tanto de ousadia com ares da Andaluzia arcaica, entra em contato em Vermont, mas o meio metafórico chega em baixo tom. É uma verdadeira tentativa de diminuir as camadas de significação e de apresentar a palavra nua, no meio caótico que é Nova York. A vivência autoral marca a presença vivencial de Garcia Lorca nesse périplo; no entanto, é delicado analisar a obra exclusivamente como autobiografia. Ademais, Federico Bonaddio (2007, p. 6)¹⁵⁶ considera que “*the inclusion of the figure of the poet, the references to the inhabitants of New York, to places and to landmarks, all seem to favour the possibility of an autobiographical reading of the poems whose content, regardless of the epistemological problems, has often been treated by critics as evidence of Lorca’s social and political concerns.*”¹⁵⁷ O ponto nevrálgico é “usar a vida para interpretar a obra” em relação à “obra para interpretar a vida”. A crise de autoria encontra, portanto, um impasse monstruoso para a crítica literária e artística. À vista disso, o poeta-dramaturgo se lança na massa urbana pulsante nova-iorquina de novo; não obstante, alerta (p. 356): “*Pero ya no me sorprende, conozco el mecanismo de las calles, hablo con la gente, penetro un poco más en la vida social y la denuncio. Y la denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre.*”¹⁵⁸

7. “Coda” (remate musical): partida até Cuba.

Em 1932, “Poeta em Nova York” ainda não existia impresso, graças a uma cópia deixada nas mãos do amigo e editor José Bergamín, em Madri, antes de Garcia Lorca ir ao encontro da

¹⁵⁵ Tradução minha: “Agora que o Éden se torna contraponto irônico no poema onde se aprofunda nas contradições da própria identidade”

¹⁵⁶ BONNADIO, Federico. **A Companion to Federico García Lorca**. London: Tamesis Books, 2007.

¹⁵⁷ Tradução minha: “a inclusão da figura do poeta, as referências aos habitantes de Nova York, a lugares e marcos, tudo parece favorecer a possibilidade de uma leitura autobiográfica dos poemas, cujo conteúdo, independentemente dos problemas epistemológicos, tem sido, com frequência, tratado pelos críticos como evidência das preocupações sociais e políticas de Lorca”.

¹⁵⁸ Tradução minha: “Mas não me surpreendo mais, conheço o mecanismo das ruas, falocom as pessoas, penetro um pouco mais na vida social e a denuncio. E a denuncio porque venho do campo e penso que o mais importante não é o homem.”

morte na sua amada Granada, quatro anos depois de seu fuzilamento (1936), quando o editor estava exilado no México, fugindo da morte certa pelas mãos dos fascistas, na Guerra Civil espanhola, publicou-o, quase ao mesmo tempo, nos Estados Unidos e no México, em 1940. Houve também a edição bilíngue, pelas mãos do poeta e tradutor Rolfe Humphries. Antes de encerrar a conferência-recital “Poeta em Nova York”, Garcia Lorca parece pressentir algo: “*dejo de leer los [mis] poemas de Navidad, los poemas del puerto, pero algún día los leerán, si les interesa, en el libro.*”¹⁵⁹ E hoje lemos e nos intrincamos com um dos livros mais fortes sobre a cidade, as histórias, o ponto de migração internacional, o “sistema econômico cruel” e a gente de Nova York.

Parece-me que o resgate de sua inocência renovada, de homem andaluz consegue se recuperar, como um novo diferente, um novo com novidade. O sublime da grande cidade cosmopolita o atinge no peito poético. Para Garcia Lorca, o ato poético deve se realiza na concretude da vida e no centro de suas urgências. Diz que de Nova York parte para as Antilhas, para os sons negros dos havanos, como o duende que morre no sangue para se despertar em formas de belezas artísticas e vitais, lembrando “*artista y ritmo, forma y angustia, se los va tragando el cielo.*” Assume que a arquitetura nova-iorquina tem outro matiz, isso o deslumbra, como “*un espectáculo natural de montaña o desierto*”(p. 357)¹⁶⁰. O poeta renovado e sua voz lírica partem do porto de Nova York, símbolo da “América de Deus”, rumo a Cuba. Encerra a paisagem poética se indaga: “*¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial?*” Parece-me que, sentimentalmente, Garcia Lorca volta à sua Ítaca espanhola, com os corpos negros dançantes, poéticos e ritmados. Rencontro com as raízes culturais da terra do duende. É preciso dizer adeus – e sorrir para a latinidade que sente a brisa caribenha que o espera. A poesia, a música e o teatro são a arte também do encontro. Chegou só e com as dores de amores sentidas, duplamente, por Aladrén e Dalí, mais leve, segue adiante. O mar e o céu se abrem; neles, passa o transatlântico Garcia Lorca.

Ainda não há documentos e testemunhos suficientes para garantir que a estrutura planejada desta obra complexa pelo autor seja a que temos, mas a convenção tem mantido a seguinte divisão de seções e de poemas¹⁶¹:

1. Poemas da solidão na Columbia University

¹⁵⁹ Tradução minha: “Eu paro de ler os [meus] poemas de Natal, os poemas do porto, mas algum dia vocês os lerão, se estiverem interessados, no livro.”

¹⁶⁰ Tradução minha: “Artista e ritmo, o céu os vai engolindo”; “um espetáculo natural de montanha ou deserto”

¹⁶¹ GARCIA LORCA, Federico. **Obra poética completa**. Trad. de William Agel de Mello. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 4ª. ed., 1996.

Volta de paseo

1910

Fábula e roda dos três amigos Tua

infância em Menton

2. Os negros

Norma e paraíso dos negros

Ode ao rei de Harlem

Igreja abandonada

Balada de la Gran Guerra

3. Ruas e sonhos

Dança da morte

Paisagem da multidão que vomita

Paisagem da multidão que urina

Assassinato

Natal de Hudson

Cidade sem sonho

Panorama cego de Nova York

Nascimento de Cristo

A aurora

4. Poemas do lago Edem Mills

Poema duplo do lago Edem

Céu vivo

5. Na cabana do Farmer

O menino Stanton

Vaca

Menina afogada no poço

6. Introdução à morte

Morte

Noturno oco

Paisagem com duas tumbas e um cão assírio

Lua e panorama dos insetos

7. Volta à cidade

Nova York

Cemitério judeu

8. Duas odes

Grito para Roma

Ode a Walt Whitman

9. Fugida de Nova York

Pequena valsa vienense

Valsa nos ramos

10. O poeta chega a Havana

Som de negros em Cuba

Pequeno poema infinito

[A lua pôde deter-se por fim]

A viagem foi frutífera, desde a partida melancólica (1929) com antigo professor universitário de Direito Fernando de los Ríos (no futuro, ministro da justiça da 2ª. República Espanhola, de 1931 a 1936, convidará o poeta-dramaturgo para dirigir o grupo teatral universitário “La Barraca”, junto com Eduardo Ugarte) e sua sobrinha. Tiveram passagens rápidas por Paris, Londres e Oxford. Retomo aspectos que misturam vida e obra de Garcia Lorca. Esse ciclo novaiorquino proporcionou temas, amigos americanos, hispano- americanos, estrangeiros, espanhóis. Reencontrou o toureiro Ignacio Sanchez Mejías e Encarnación Lopes Júlvez (La Argentinista), por conta da conferência sobre tauromaquia, a qual influenciou profundamente o conceito de “duende”, tendo o ensaio-conferência “Jogo e Teoria do Duende” a prova cabal. Ao cabo do semestre do curso de inglês na Columbia University, vai ao encontro do jovem Phillip Cummings, em Eden Mills, no estado de Vermont, fronteira com o Canadá. Suas criações poéticas voltam de forma intensa, exemplos: “Cielo vivo”, “Poema de lago Edén”, “Vaca” e “Tierra y luna”. A neve do local vai exercer duplo papel na brancura e na representação de morte. De lá, parte para Bushnell e Newburgh, visita, respectivamente, Ángel del Río e Federico de Onís, ambos intelectuais e professores na Columbia University. A cada novo sítio, mais produção poética, pois trabalhava sem cessar: “Vuelta de paseo”, “Nocturno del hueco”, “Paisaje con dos tumbas y un pero asirio”, “Ruina” e “Muerte”.

Se a habilidade para os idiomas não é o forte do poeta granadino, a convivência social o punha no lugar de artista, porque encantava e tinha presença cativante no piano, no violão, no canto e nas récitas poéticas. Em Nova York, o que a emoldurava era a modernidade, a velocidade e a variedade de raças e culturas: um “*melting pot*”. A vivência com o teatro novo e a renovação dramática o excitavam. Musicais iguais aos dos americanos, ainda não tinha visto. Na cena teatral da Broadway, assistiu a peças de Tolstoi, Strinberg, Ibsen, Claudel, Ancheiev, O’Neill, Molnár, Bernard Shaw e Tchekhov. Nessa época de 1929, cita Ian Gibson sobre os temas dos espetáculos diametralmente diferentes dos de Madri (2005, p. 214): “*la guerra, la política, la religión, el sexo, el alcoholismo, el racismo, el divorcio, el adulterio y la homosexualidad*”.¹⁶²

Impactado pela Bolsa de Valores, entrou em contato com a realidade feroz de Wall Street, típica barbárie civilizada e destruidora. Inspirou-se nesse sentido e produziu “Paisaje de la multitud que vomita” e “Paisaje de la multitud que orina” A veia dramática de Garcia Lorca também se aguça com a tolerância religiosa e cultural. Algo inimaginável na sua atrasada Espanha, pois os conceitos e pré-conceitos estão vivos no seu país. O cinema falado o surpreende, porém o reoteiro

¹⁶² Tradução minha: “Guerra, política, religião, sexo, alcoolismo, racismo, divórcio, adultério e homossexualidade.”

que elabora recebe o tratamento moderno, mas olha para trás: “Le voyage dans la lune”, 1902, de Georges Méliès. Não perde a perspectiva de solidariedade e de liberdade contra a cidade opressora e cerceadora de vontades e de expressões.

Cabe o comentário de Ian Gibson (2016, p. 19)¹⁶³, ao poeta declarar que “*si de su padre heredó la pasión, debía su inteligencia a su madre.[...] Inteligente era, sin duda, Vicenta Lorca... y socialmente comprometida.*”¹⁶⁴ Heranças espanholas maternas estão presentes no modo de ser do poeta granadino, mesmo que o oceano Atlântico o separe do seu país e da família. Os negros são parte essencial de sua poética em “Poeta em Nova York”, pois estão incluídos nessa megalópole juntos com ciganos, judeus, mouros, homossexuais e toda a sorte de gente marginalizada. María Robledano e Jesús Egido (2017, p. 18)¹⁶⁵ destacam o comentário da carta do poeta à casa paterna: “*Los negros cantaron y danzaron. ¡Pero qué maravilla de cantos! Solo se puede comparar con ellos el cante jondo*”¹⁶⁶. A escritora negra Nella Larsen foi vital para as incursões do poeta-dramaturgo no Harlem e no Brooklyn: festas e escritores; ambos estavam no roteiro de conhecer a cidade adentro – jazz e flamenco. Esses passeios e andanças reacendem o autor enduendado de Garcia Lorca, e ele se põe a escrever com mais afinco: “Oda al rey de Harlem” e “Norma y paraíso de los negros”.

Se se pensar em Garcia Lorca como bairrista e provinciano, ignora-se que o escritor tudo colhe e que está, em segredo, escrevendo a sua “*opus magnum*” nessa travessia cultural, com ideais universais da arte. Tal é seu “*hecho poético*”: fato, ato e evento. Em Cuba, há a plenitude da alma espanhola. O cosmopolitismo de Garcia Lorca será acentuado na sua estada na Argentina (de 1933 a 1934). Da mesma forma como conheceu o embaixador chileno Carlos Morla Lynch e sua esposa Bebé, em Madri, em Buenos Aires selará amizade com o poeta chileno Pablo Neruda. Ambos corroboram com “Poeta em Nova York”; ao embaixador e a esposa é dedicada a coleção de poemas (diversas vezes o casal foi ouvinte e opinador da poesia que surgia para essa coletânea), e Neruda foi leitor e ouvinte primoroso para os versos que compõem o livro, tendo sugerido o título de “Introdução à morte”, o qual o poeta granadino pôs na sexta seção da obra. Sobre Carlos Morla Lynch, a amizade e as trocas artísticas com Garcia Lorca eram grandes, mas o maior destaque está na ajuda humanitária que prestou aos espanhóis, salvou milhares deles durante a Guerra Civil,

¹⁶³ GIBSON, Ian. **Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca**. Barcelona: De Bolsillo. 2016.

¹⁶⁴ Tradução minha: “se de seu pai herdou a paixão, ele devia sua inteligência à sua mãe [...] Inteligente era, sem dúvida, Vicenta Lorca ... e socialmentecomprometida.”

¹⁶⁵ ROBLEDANO, María; EGIDO, Jesús. El outro Lorca. In: LORCA, Federico Garcia. **Poeta en Nueva York: nueve meses en Manhattan (1929-1930)**. Madrid: Reino de Cordelia, 2017.

¹⁶⁶ Tradução minha: “Os negros cantaram e dançaram. Mas que maravilha de músicas! Só se pode compará-las ao cantejondo.”

acolhendo-os em sua delegação diplomática, levando-os para o Chile.

Tamanha a potência de “Poeta em Nova York” que essa obra póstuma influenciou Jack Spicer, Philip Levine, Allen Ginsberg, Derek Walcott, Patti Smith, Jim Harrison, John Giorno, Nicole Krauss, James Salter, Hanif Kureishi e Leonard Cohen. Estudos profundos despertaram a atenção deste grupo: Umberto Pasti (italiano radicado no Marrocos), o brasileiro Bernardo Carvalho, Romesh Gunsekera (Sri Lanka), Fleur Jaeggy (Suíça), Adam Zagajewski (Polônia), Ida Vitale (Uruguai) e Anne Carson (EUA), segundo Laura Garcia Lorca (2016)¹⁶⁷, sobrinha do poeta granadino, na seção “Universal”, El País.

“Poeta em Nova York” está impregnado da vivência e da experiência de Garcia Lorca nessa cidade e em Havana, tanto que na conferência-recital de mesmo título ele afirma que deveria ser “Nova York no poeta”. Embatem-se no conjunto poético a sensibilidade da infância e momentos obscuros e tensos da vida do poeta com a cidade desumanizada, quase mecânica: “o Senegal com máquinas”. Temos contra a parede o homem e sua obra. A obra poética tende ao trabalho com a palavra, no processo criativo e autoral, em direção ao subconsciente ao irracional, não sucumbindo facilmente à escrita automática surrealista, que conhecia desde 1926, pois é artista da maquinaria escritural atenta. Nesse processo autoral, interpenetram-se o biográfico e o textual, nada excludentes, marcados nos poemas e nas seções do livro, onde tenta unir um todo da realidade sempre parcial a partir de poemas- fragmento ou poemas-estilhaço de vidro, invocando civilização e natureza na crítica autoral lorqueana, embate travado no nível da linguagem. Estes versos do poema “Poema duplo do Lago Edén” indicam a perspectiva do duende e do autor: “*porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja / pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otrolado*”.¹⁶⁸

A contundência de uma obra complexa como “Poeta em Nova York” tem aberto discussões literárias e críticas diversas, pois no seu bojo caleidoscópico há variadas intersecções temáticas, temos noções sobre a imbração da experiência da vida real e do viver íntimo do poeta, do qual podemos fazer ilações, jamais assertivas. Na seção de abertura do poemário, “Poemas da solidão na Columbia University”, quatro poesias figuram um estado de abandono, de fala interna, apresentando um eu desterrado e solitário. A busca é da infância, já dizem que é lá que somos forjados e para lá que fazemos o percurso de volta. Todo herói retorna ao conforto ou ao caos do

¹⁶⁷ Dez jeitos de amar Federico García Lorca. **El País**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/09/cultura/1470752926_203992.html

¹⁶⁸ Tradução minha: “porque não sou um homem, nem um poeta, nem uma folha / mas sim um pulso ferido que sonda as coisas do outrolado.”

qual é feito. Bastante distante de temas anteriores como o flamenco e a esfera cigana, Garcia Lorca, em “Tu infancia en Menton”, resgata um verso de Jorge Guillén (também incorporado no poema), “*Sí, tu niñez de fuentes*”, usa o motivo das origens para disparar versos potentes e saudosos em mensagem ao causador ou figura-síntese da angústia de desamparo.

É poema de uma só estrofe, nela, o eu-lírico dialoga com um “tu”, às vezes, em jogo de espelhamento, ou seja, podendo ser um “alterego” do eu. O verso livre, numa lógica poética mutante, vai dando a conhecer o mundo afastado do “tu”, “já fábula de fontes”. Tal infância não é declarada de quem. A denominação primeira do poema seria “Ribera de 1910”, título alterado na versão definitiva, em 1936, pelo escritor, para o que temos hoje. A referência se relaciona com a Rivera Francesa, próxima à Itália, onde se situa Menton, segundo Ian Gibson (2009, p. 219). Ainda o poema “1910” porta o tema da infância, cujo périplo é a mudança do próprio autor, em 1909, indo para os estudos das primeiras letras formais. O “Sim” que abre o poema mostra uma fala mascarada, como leitores, como afirma Roland Barthes, em “A morte do autor”, pois a escritura está noutra diapasão de controle. A voz autoral se deixa ouvir no discurso que se monta, e nós a aceitamos. Na verdade, nós nos desprendemos de nós mesmos e submergimos no que o texto tem para nos mostrar. “Máscara pura” é um desejo amoroso? O movimento de trens e troca de hotéis representa, possivelmente, o amor em trânsito: entre o eu, o tu e o novo desejo, talvez feminino. Tamanho é o mar, tamanho é o silêncio. Nem as vidraças suportam a violência do desejo, pois a sabedoria, a tomada de consciência é arrombadora dos próprios vidros que isolam os recintos do mundo exterior. Mas é preciso sentir e deixar vivo o que nos habita.

No infante, agora adulto, o “torso” não tinha o conhecimento que podia ser “limitado pelo fogo”, elemento ancestral prometeico que, dialeticamente, é destruição e criação. É aterrador “norma de amor”, algo estabelecido, coisa das convenções sociais, forma de atender às leis. Mas o amor obedece a alguma delas? Aqui lembro os desatinos de Leonardo e a “Noiva” de “Bodas de sangue”. O sentimento é oprimido, mas ele encontra seus próprios caminhos e corrói qualquer tábua de Moisés. O “tu” é definido como “homem de Apolo”, deus das artes e deus potente, sendo o primeiro a ser homossexual no panteão olímpico. A beleza nasceu para destruir e ser roubada, nenhum deus gosta de que sua força seja negada. Segue a definição desse ser apolíneo: “pranto de rouxinol alienado”. O pássaro de cantares dos amantes é recorrente, mas é um canto alienado, fora do lugar. Alienado, cuja origem etimológica é do “outro”, um fora de si, como se as lágrimas fossem vistas por alguém, no entanto o motivo verdadeiro está por trás dos olhos lacrimejantes, são “olhos indecisos”. Para mim, o olho que olha está olhando, capta e é captado. Assim como Eros, não só na potência do amor, mais forte é a contemplação, o olhar. “Pensamento de frente, luz de ontem,/

índices e sinais do acaso”, esses versos notificam a forma quase constante de ser o tempo: hoje, ontem e amanhã. São sinais da sorte, do jogo que é amar ou lembrar-se do amado. Se haverá um amanhã, apenas amanhã saberemos. A metonímia de “tua cintura de areia sem sossego” praticamente não necessita de hermenêutica: areia como passagem; o baixo ventre sexualizado como procura permanente de sexo. Porém o alerta: “atende só rastros que não escalam”.

O rastro diz que algo passou e existiu indicialmente, ficou marca, mas não é o presente, é sinal de um antes, sem garantias de um depois, apenas registro de memória. O eu promete “Mas eu hei de buscar pelos rincões / tua alma tibia sem ti que não te entende”. Seja onde for, a “alma tibia”, a alma morna que desconhece o próprio corpo do “tu”. O desejo está numa direção, mas a pessoa tenta se enganar. Nesse ponto, o “Apolo detido” volta suas forças contra a alma alienada, motivado pelo sofrimento que causa ver e saber a errância do amado mascarado, essa máscara será rasgada em nome do amor e da paixão, e o verdadeiro rosto do “tu” ficará à mostra, assim como o eu já mostra sua face. No conjunto da obra lorqueana, a frustração sexual é o “o amor obscuro”, “o amor que não ousa dizer o seu nome”: a homossexualidade.

“Ali, leão, ali fúria do céu,
deixar-te-ei pastar em minhas faces;
ali, cavalo azul de minha loucura,
pulso de nebulosa e ponteiro de relógio que marca os minutos”

Esse fragmento é valioso, as forças naturais e elementais recorrem ao ânimo do eu que aponta o lugar onde a potência erótica do “tu” pode se distencionar, pode “pastar”. O verbo usado não é arrancar, cortar ou furtar, mas sim “pastar”, atividade de alimento, atividade que necessita de calma, de concentração, assim como no encontro amoroso. Não se ama com pressa, mesmo o gozo sendo individual, íntimo. Nesse jogo, o outro é parceiro e parte ativa para ir ao encontro erótico. O poema resgata a infância como um estado primitivo, já que o adulto vive o mundo degradado. O sexo é revigorante para aplacar a “fúria do céu”. A fúria da nossa divindade que se funde e se mistura ao todo do outro, acenando o ciclo da vida e da justificativa humana de existir. As imagens lorqueanas são imensas, dizem mais com o menos arquetípico, vem da ancestralidade humana, “quando os bichos falavam”. No poema específico, o descentrar-se ou despossuir-se, na verdade, ser um outro, dá o corte final ao declarar o amado como “cavalo azul de minha loucura”, esse “azul” pode estar associado à paixão homossexual.

Lembro-me de Mario Quintana, “amar é mudar a alma de casa”. Se mudar de casa é

movimento, amar é movimentar-se em direção ao outro, de fato, nem é morar, mas habitar, pois para habitar outro espaço exige-nos construção, não é de graça, é de esforço. O verbo mudar pode ser inferido como deslocamento e, ao mesmo tempo, transformação na presença e sob o olhar do sujeito sensível que acompanha nossa transfiguração elementar e interna dos desejos direcionados por um querer profundo sexual. O “cavalo azul” é onírico e instintivo [referência à homossexualidade] que impulsiona a junção dos corpos, mesmo tendo o tempo e suas nebulosas. Não deixa de apontar a “lua”, ao buscar a infância da infância na imagem da mãe do “tu”: “pranto da meia-noite e pano roto / que tirou lua da face do morto”. Retomada do choro na transição das fases do dia. “Meia-noite” é a janela para um outro dia, e cobrir o rosto de um morto e retirá-lo depois é noticiar a passagem para novos desejos, mesmo que momentaneamente ele não se manifeste, talvez possa ser reavivado. Há a reiteração da afirmação da síntese de “tua infância já fábula de fontes”. É algo mais notório do que duvida nossa vã análise, não é “tua infância”, mas o próprio “tu” que origina algo que pode adquirir a palavra e ser contado, talvez transportado para um poema, como acontece no momento em que o poeta o registra com dor e obsessão. Ideia fixa na fonte do impulso que o levou a escrever?

“Sim, tua infância já fábula de fontes.

Alma estranha de meu oco de veias,

buscar-te-ei pequena e sem raízes.

Amor de sempre, amor, amor de nunca!

Oh, sim! Eu quero. Amor, amor! Deixai-me.”

O fragmento acima evoca o amor que preenche o sentido vital que corre no interior que nos compõe: física e emotivamente. Esse sangue, na vibração do vermelho, ilumina e é iluminado pelo “eu”. O vazio jamais preenchido de forma integral. A natureza do desejo é desejar. São a pulsão de vida e de morte que nos acenam, eis a nossa condição de mortais diante dos raios luminosos separalizantes diante de Eros. A “alma estranha” é o próprio outro que se aproxima e se deixa significar, é o doador de sentido: sempre e nunca. Eu acrescentaria: “amor de talvez”, pois é no instante que o amor se manifesta, o restante é o bem-querer. O retorno ao passado é falar de um outro afastado, seja do “tu”, seja do “eu”. Sinalizado está o luto, como marca de tempo, como marca de reconhecimento de perda ou de falta. É preciso andaluziamente agarrar o touro pelos chifres e sentir o bafo da morte. “Oh, sim. Eu quero. Amor, amor! Deixai-me.” Se havia

a normatividade do cárcere dos desejos, nesse verso, há grito de reveldia, que arrebentar os grilhões do amor pulsante. Mesmo afastado da fonte desse amor, o amante deseja, ele não quer; somos senhores do próprio desejo, somos cativo desse querer amar. A solicitação do “eu” em “deixai-me” não é real, parece-me assim que não se pode governar o que nos governa, eis aí nossa condição humana. O impasse está lançado, o eu poético fala do naufrágio amoroso ou da longínqua época de “niñez”? Também não conhecemos “os que buscam espigas de Saturno pela neve”, aqueles que tentam silenciar os amores homossexuais gostariam de silenciar o fruto, jogando a morte no desejo erótico, como se possível fosse. Segundo o comentário de Angél Sahuquillo (2007, p.71)¹⁶⁹:

For Lorca, purity is even more personal than flight. A letter was mentioned in the introduction in which Lorca confessed that he tried to avoid having his intimate feelings appear clearly in this poetry; what was “the purest” ought to be hidden. One concludes that Lorca’s purity is very much connected to that of “the other half” – both are presented and indanger.¹⁰⁶

O paradoxo no poema apresenta a pureza em relação à opressão e à censura. O eu poético deseja denominar o objeto de amor, o silenciamento vem por mãos sociais repressoras. O poema prossegue:

“Amor, amor, amor. Infância do mar.
Tua alma tibia sem ti que não te entende.
Amor, amor, um voo de corça.
pelo peito sem fim da brancura.
E tua infância, amor, e tua infância.”

O desespero e a glória do estado amoroso estão na clamatória do “amor” por três vezes enunciado, como as três Parcas tecedeiras da vida. Repetir esse símbolo encarnado num corpo e num nome, como Foucault, em “O que é um autor?”, é apagar o sujeito, mas nos perguntamos o que ocupa esse vazio? A função autor é o espaço a preencher durante a circulação dos discursos. Mesmo que “*effacer*” seja eliminar o rosto ou a face, o “tu” é evocado a assumir o sentimento clamoroso na vivência desse “eu” em desatino, cuja configuração é o Amor personalizado e luminoso. É criança que pede ao pai ou a mãe para contar a mesma história mil vezes, pois ela quer sentir e rememorar o que antes havia sentido. É o teste supremo dos sentidos corporais: era isso mesmo. Os olhos ficam esbugalhados e os ouvidos aguçados a cada vírgula e respiração emitidas pelo contador de histórias. Há a força da presença parental e da fantasia que nos traz o sono, o assombro e a vivacidade das personagens. Assim a criança dorme no berço, assim repousamos a

¹⁶⁹ SAHUQUILLO, Ángel. **Federico García Lorca and the Culture of Male Homosexuality**. Trans. by Erica Frouman-Smith. North Carolina: Mcfarland & Company.2007.

cabeça tubulenta no peito ou nos braços da própria divindade, no nosso caso, no deus humano, cujo fim nos iguala. Mas isso pensamos em outro dia, pois queremos que a “fábula de fontes”, a fonte original, brote águas imaginativas e encantatórias, pode ser de um mundo muito distante, mas a voz que nos fala vem de perto, do nosso lado, bem perto. O esforço é de resgate e de identidade, tornar-se um todo vivo, mesmo que haja a falta e a perda.

A consciência do vazio, vazio mascarado, gera tensão entre vida e morte. Ocupar esses dois espaços é missão humana em impossibilidade, não permitimos que a parte morta esteja grudada no corpo presente. Vida deseja mais vida, sem debilidades. Tal ideal, parece-me, não pertence aos humanos. Só sente dor quem está na batalha cruel da vida vivida em legítimo ato de rebeldia contra o caos da realidade. “Amor, amor, um voo da corça / pelo peito sem fim da brancura”: voar é sair do chão, gozar de plena liberdade, pode-se associar o pensamento aéreo, o sentir-se fora da atribulação ou sofrimento, mas não é um pássaro, é da fêmea do veado, animal sensível e de movimentos delicados num “peito sem fim da brancura”. Branco de pureza ou de sentimentos sinceros? A poesia pura e desumanizada, como se retomasse a ideia do “verbo poético” com pele, coração e desejos. Parece-me que indica o amor carnal que se desprende do chão humano de carne e osso, que agora paira acima e sobre o solitário poeta, que o mira nas alturas das montanhas celestes. “E tua infância, amor, e tua infância” é a retomada para esse amor ter onde pousar: no passado dele mesmo ou no passado de carne viva desse mesmo eu poético que sofre e pede aproximação. Aparecem de novo o trem e a mulher. Essa mulher preenche o céu, mesmo lugar onde está o flante “tu”. “Nem tu, nem eu, nem o ar, nem as folhas.” Nesse somatório de negativas, futuam o tu, o eu, o ar e as folhas. Parece algo aleatório se não houvesse o conjunto do poema, pois o tu é portador de um passado, o eu tenta se reafirmar ou salvar algo que carrega no luto, o ar é o pesamento e o pensamento, por sua vez, as folhas são o alimento da corça, animal leve e de hábitos solitários, a qual se nutre de brotos e folhas, que estão na terra, no chão. O chão é o lugar de onde o eu contempla o amor fugidio, como Zeus e seus disfarces. Camões pode ser o ponto de convergência para o poema de Garcia Lorca: “Mas como causar pode seu favor / nos corações humanos amizade, / se tão contrário a si é o mesmo Amor?” Ainda não sabemos o nome desse amor, mas temos o conhecimento dos estilhaços causados. Tudo indica que seja Emilio Aladrén duplamente mascarado: como jovem amado por Garcia Lorca e como criança e seus mistérios (GIBSON, 2009, p. 221). Comentário transcendental está na opinião de Ian Gibson: “A todos los amantes les fascina la infancia del objeto de su pasión.” Garcia Lorca usa o amor real e o transfigura na beleza dos recursos expressivos e poéticos para cantar o ferido pelo ser real. O duende metafórico deixa seu rastro vivo de sangue, pois a dor tem uma fonte, vivê-la apenas não basta, quer-se o rosto do amor. Encerra o poema afirmativamente e de súbito: “Sim, tua infância já

fábula de fontes.” Dessa forma, nota-se que o amor e a memória desse amor são irredutíveis e não são águas serenas – suficientemente cruéis.

Na nona seção “Fugida de New York”, com duas valsas, o mundo mecânico e das vidas desumanizadas é deixado para trás, é olhar para os lados e dançar no espetáculo de objetos e coisas que estão à volta da civilização, que deixa de ser massa que atravessa a industrialização e não se percebe, parecendo lugar povoado por mortos-vivos, cujo signo é o capitalismo e a perda da liberdade. Outro universo precisa ser invadido, até mesmo para poder sobreviver. “Pequena valsa vienense” é um lugar possível e sem o espetáculo de horror e de opressão aparentes, poema de música, onde os corpos podem se unir para a composição da harmonia e para o afimamento dos corpos musicais. O cenário é Viena, longe de Nova York, onde há dez moças, um ombro, um bosque, uma morte e assim vão sendo enumeradas coisas e pessoas. Partes do poema se repetem, assim como os passos na valsa que impulsiona os amantes e os dançarinos. Sobre a Viena do poema, Maria Imhof explica (2017, p. 154)¹⁷⁰:

*“Pequeño vals vienés” presenta una ciudad específica de Europa, la capital del antiguo Imperio austrohúngaro, Viena, que, para Lorca, contrasta con Nueva York: Viena es representante de la vieja Europa y se diferencia en muchos aspectos de la metrópoli del Nuevo Mundo. El ritmo de la ciudad es el vals, un baile muy estandarizado y ritualizado, que pertenece al antiguo Imperio austrohúngaro, a un viejo mundo que quizás da consuelo y apoyo al yo lírico desilusionado de la colección. Las normas estéticas y sociales con las que el poeta produce una ruptura violenta en sus poemas de **Poeta en Nueva York** parecen alumbrar de nuevo en este “baile literario”. El ritmo del vals —con el compás tres por cuatro— contrasta con el ritmo libre de muchos poemas de **Poeta en Nueva York** o con el ritmo “furioso” de la ciudad de Nueva York.¹⁷¹*

“Um ombro onde soluça a morte” é um verso estelar da ambiência vienense no conjunto do poema, pois a ele se junta “há uma morte para piano / que pinta de azul os rapazes”. A morte também cansa de matar e merece ser canção e música. A morte não chora, mas soluçao. O choro é movido por um sentimento profundo, não basta um correr de lágrimas, pois o soluçar exige espamos e um corpo fremente, a pessoa é atingida em algo que o corpo não dá conta: nem

¹⁷⁰ IMHOF, Maria. Interpretando a García Lorca. Reescritura poética y adaptación musical. “Pequeño vals vienés”, del poeta granadino, y “Take this Waltz”, de Leonard Cohen. In: LOCANE, Jorge J.; MÜLLER, Gesine (eds.): **Poesía española en el mundo**. Procesos de filtrado, selección y canonización. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2017.

¹⁷¹ Tradução minha: “‘Pequena valsa vienense’ apresenta uma cidade específica da Europa, a capital do antigo Império auto-húngaro, Viena, que, para Lorca, contrasta com Nova York: Viena é representante da velha Europa e se diferencia em muitos aspectos da metrópolis do Novo Mundo. O ritmo da cidade é a valsa, um baile muito pradonizado e ritualizado, que pertence ao antigo Império, a um velho mundo que, sabe Deus, de consolo e apoio ao eu poético desiludido da coletânea. As normas estéticas e sociais com as quais o poeta produz uma ruptura violenta em seus poemas de *Poeta em Nova York*, elas parecem deslumbrar novamente neste “baile literário”. O ritmo da valsa – com o compasso três por quatro – contrasta com o ritmo de muitos poemas de *Poeta em Nova York* ou com o ritmo da cidade de Nova York.”

músculos, nem rosto calmo. A morte precisa de apoio, precisa de vida. Nesse sentido, parece-me que a vida triunfa e é solidária. Os rapazes aparecem com a força da sensualidade de corpos desejanter, pois o amor celebra a vida. A valsa-vida deseja um sim, uma morte e um conhaque. É comemoração, mas não nega seu duplo, pelo contrário, ela a tira para bailar, chegando a ir ao mar, fonte da vida terrestre, por analogia, a água é o movimento do sangue, não o sangue da morte horrível, mas sangue pulsa em todos nós. “Quero-te, quero-te, quero-te”, eis o encontro desejado.

A marca flamenca não desaparece do horizonte de Garcia Lorca: “Ai, ai, ai, ai”, em nada é grito de desespero, é a alegria mais flamejante. Alegria de amor e de esperança; se na leitura reencenamos o escrito, o autor e a autoria, quer-se o lugar para o ato de deciframento e de decodificação, como o amado que precisa ser compreendido e interpretado: “com a poltrona e o livro morto”. Aceita até o “corredor melancólico”, lugar de travessia e de expiação. Atravessar é ser invadido, o amor faz isso com que ama, indo em direção à “cama de lua”. “Em Viena há quatro espelhos/ onde brincam tua boca e ecos”, os espelhos refletem a si mesmo, e infantilmente o amado se vê a partir da boca, a boca que deseja outra boca, pois brinca na frente do objeto que a reflete. Há a presença de ecos como som do que foi e se repete. Volta o convite para dançar: “toma essa valsa que morre em meus braços”. Vem uma justificativa da qual o “tu” não tem escapatória nem fuga possível. O eu poético é a salvação do desespero para se ter um par na dança, pois é ponto de chegada e de partida. “Porque te quero, te quero, amor meu”, parece declarar o que não tem nome, pois é puro sentir e sumariza: “amor meu”. Os meninos, a Hungria, os rumores da tarde, as ovelhas e os lírios de neve estão na quietude do silêncio da frente, do pensamento, do amado. Não é um bailado para o instante, mas um desejo universal e duradouro: “Quero-te sempre”. Nas relações amorosas, queremos o alto ideal do “para sempre”, mas o preço é muito alto na economia amorosa. Mais uma promessa: “em Viena dançarei contigo”. Esse verso causa um leve deslocamento, aparenta dizer que é imaginativo, e o “eu poético” está mais desejando do que mesmo estando presente na cena, pois o verbo se encontra no futuro. Mesmo no idílio, o eu poético usará e será a fonte das fontes de alegria e de felicidade, será origem, dançando com o amado “com um disfarce que tenha / cabeça de um rio.” Pede que seja olhado no esplendor de suas margens de jacinto. A flor é para ser admirada, não colhida. É a potência flamejante da oferta erótica: não me colha, só me contemple. Exige comentário o próximo verso erotizado? “Deixarei minha boca entre tuas pernas / minh’alma em fotografias e açucenas”. A alma do eu poético se quer aprisionar e ser fixada, porque a fotografia é sempre indicial, “algo foi” ou “isso foi”, segundo Roland Barthes, em “Câmara clara”¹⁷². O que se mostra na fotografia é o fugidio e o irrepitível: tempo e espaço apagados, mas

¹⁷² BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

agora restam na lembrança do papel que está movido por outro tempo. Mas a fotografia por ser transportada para todos os lugares por onde o portador a levar, assim como aquele que ama e deseja, o objeto de amor habita seu corpo. Os acordes versados finais da valsa vienense: “e nas ondas escuras de teu andar / quero, amor meu, amor meu, deixar, / violino e sepulcro, as fitas da valsa.” O vocativo intercalado na sequência do verso é “amor meu”. Isso se enlaça, como na dança e na música, o instrumento e a morte que habita no sepulcro. “As fitas da valsa” parecem ser os dois amantes, numa esperança do “sempre”. O autor ocupa o espaço do desejo, por terminar a valsa com fitas unidas. Se houve ruptura sentimental na vida de Garcia Lorca, a valsa continua a tocar e quer corpos desejanter bailando no meio do salão da vida. É o amor frustrado, mas desejanter, que ousa se presentificar, na insistência de se fazer ouvir e envolver em verdadeira sensualidade.

Famoso escritor e poeta canadense, Leonard Cohen (1934-2016), fica embevecido ao ler “Pequena valsa vienense” e a adapta sob o título “*Take this waltz*” (“Toma esta valsa”), em 1986. Leonard Cohen parece ter entrado na dança, dançando com Garcia Lorca e musicando a esperança de Eros. No ato da leitura, vamos sendo invadidos pela musicalidade que embala os passos com o amor, a morte, os opostos: dor e esperança. O próprio amor é o mistério, como o misterioso duende, que é fugidivo e inapreensível. Acredito que as sugestões e combinações surrealistas estão mais direcionadas para o sentir do que para o analisar. Sem dúvida, não se prestariam essas imagens a uma escrita automática, é a expressão racionalizada que organiza o discurso poético. A autoria está com toda a sua força operando os signos que alcançam o leitor e fruidor da escritura, ao entrar em contato com a lógica lírica estabelecida pelo. O uso frequente de repetições e recorrências paralelísticas totalmente reforçam a própria imagem da dança e seus parceiros. A inspiração literária está enduendada, pois busca novas formas para se realizar na arte. Garcia Lorca manifesta o “daimon” dionisíaco tanto nas formas poéticas quanto nas dramáticas, aproximando o suspiro musical aonírico.

Em termos de autoria, na perspectiva bakhtiniana, o autor-pessoa Garcia Lorca, o sujeito da escrita, está em tensão com o autor-criador, o organizador interno do discurso, pois o Garcia Lorca de carne e osso não colabora muito, faz-se portador de sua mensagem. Em “Pequena valsa vienense”, ele se recusa ao apagamento. O discurso segue colado à sua personalidade. De outro modo, na perspectiva barthesiana, o prazer do texto está também direcionada para o autor mesmo, porque é a vida turbulenta nessa viagem de 1929 a 1930, Garcia Lorca vai encontrar-se em casa, em Cuba.

CONSIDERAÇÕES FINAIS EM “*CODA*” DE VOZES AUTORAIS

Assim como “Bodas de sangue” e “Poeta em Nova York” realizam um ciclo vital: amor, paixão e morte; é preciso realizar contornos teóricos entorno da pergunta de pesquisa e chegar a determinado ponto para seguir novamente com novas elucubrações. Não somos donos do destino, nem dos sentidos, apenas perambulamos em busca de água fresca na fonte do imaginário do escritor Federico Garcia Lorca, sem jamais tentar ter o todo, até porque o hercúleo esforço seria cinzas delirantes, na faina de Sísifo; no entanto, podemos nos aventurar a sentir os ventos que a poesia e o teatro lorqueanos sugerem, e neles apre(e)nder o que for possível, mesmo que o crítico ou o analista de determinada obra artística capte as significações com seus próprios olhos e com seu repertório humano e intelectual, sem descurar do intuitivo – forma ancestral que garante aos homens a sobrevivência até hoje: nos amores, no cotidiano, no contato com o outro e nas aspirações espirituais. O duende obscuro e estremecido exigiu do escritor Garcia Lorca as liberações da alma de beleza para compor a sua obra e, de mim, um teste de compreensão e de escritura intensa. É com o próprio autor Garcia Lorca que irmano meu cantar com seus rastros de enduendada criação poética e dramática.

A vida de certo tipo de “autor” não tem sido fácil no mundo da teoria literária, mas tem se provado forte, usando todas as sete vidas possíveis nos certames do tempo. Acredito que sua alma forte vai da morte à ressurreição, dentro de determinado contexto histórico, social e psicológico. No século XXI, a questão autoral fica acirrada, pois temos “fakenews”, plágio, imposturas, discursos enganosos, atribuições equivocadas, trabalhos acadêmicos que são paráfrases inteiras, omissão de voz autoral, adulteração de fotografias, recortes intencionais de trechos de entrevistas jornalísticas e televisivas, e assim afora. Nos bailes da vida artística e literária, “O artista tem de ir aonde o povo está”, diz Milton Nascimento. Se duvidamos: conferências, debates, rodas de conversa, redes sociais, feiras e congressos literários, artigo se produção acadêmicas, tudo isso evoca a presença física do escritor. Mas, sem dúvida, há um autor, há uma origem: coletiva ou individual. No caso de Garcia Lorca, o largo epistolário, as reportagens de e sobre ele, os testemunhos de geração, os comentários dele mesmo e as obras poéticas e dramatúrgicas configuram um esforço para concebermos essa turbina hecatômbica espanhola, cuja personalidade versátil e andaluza produziu criativamente apenas por dezoito anos, até o seu assassinato em 1936.

O rastro do duende lorqueano pode ser intuído em sua marca autoral das obras comentadas

no percurso percorrido até este ponto da tese; por conseguinte, as variantes teóricas, não raro, tentam ser excludentes, forma de empobrecer as distintas visões dos procedimentos criadores dos artistas e das obras, sendo que o sentido é o que inferimos sobre a manifestação artística e que a significação é o resultado de valor e de infinitude. A questão de autor e de autoria não é terreno pacífico, pois o autor sempre existiu desde os tempos primeiros da oralização, da escrita, do livro e da tela, atualmente. Duas concepções de intenção autoral, para princípio de investigação, foram apontadas nesta pesquisa: 1) o sentido da obra está na intenção do autor e 2) a negativa de que a intenção do autor determina a significação da obra. Ou seja: “o que o texto diz” e “o que o autor quis dizer” em certo texto: explicação literária e interpretação literária. Esclarece Antoine Compagnon (2010, p. 48)¹⁷³ que o autor é vítima dos assassinatos porque a sua centralidade causa entraves na concepção teórica dos estudos literários, ao representar o humanismo e o individualismo, questão primeira para os estudos voltados exclusivamente para a “literariedade”, excluindo a história e a psicologia. Todavia, se leio um texto, o fantasma do autor nos assombra, e qualquer um sabe o grande segredo da figura fantasmagórica: o ocultamento ou apagamento. Com o passar do tempo, o leitor seria o responsável pelo sentido do texto, mas o autor possui o péssimo hábito de ressurgir por entre as tumbas da frase, do verso ou das didascálias teatrais, ordenando o mundo da vida, num precípua mínimo de obra aberta às múltiplas vozes, em fenomenologia ou hermenêutica. A polêmica encontra o mar agitado das questões autorais, porque também sabemos que a biografia não é suficiente para preencher os espaços vazios que coexistem no texto literário e dramático, mesmo notando os rastros de desejo consciente, ou seja, o rastro criativo consciente e enduendado, como metáfora da própria criação em ato, ou melhor, intenção humana em ato. De toda forma, o autor é o sujeito da enunciação, independentemente para onde queiram jogar seu cadáver. Ele habita a alma da letra.

“Hamlet” invade meu texto acadêmico, mediante os dois coveiros:

PRIMEIRO COVEIRO: *Mas como vão enterrar numa sepultura cristã? Ela não procurou voluntária a sua salvação?*

SEGUNDO COVEIRO: *Eu te digo que sim; mas cava a cova bem depressa. O juiz examinou o caso e decidiu enterro cristão.*

O primeiro coveiro nesse cerimonial preparatório é Roland Barthes, e o segundo, Michel

¹⁷³ COMPAGON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Foucault. Ambos assassinam o autor no peito, mas ele sobrevive no escrito ou no texto, porquanto a escritura é mais ampla conceitualmente. Na lápide do morto, um escreve “leitor”, o outro, “função autor”. Ao jogar a terra sobre o corpo inanimado, repetem o mesmo gesto desde os tempos de Platão até os do futuro, com seu braço de linguagem e músculos dos discursos. O defunto cruza os braços e sorri, pronto para o eterno retorno na força criativa do duende que ameaça as fronteiras da criatividade e da imaginação. Basta seguir o fluxo da tradição e da cultura, no emaranhado de citações intertextuais. O nome evoca um rosto e corpo, uma autoria. Os rastros indicam o estilo de determinado criador artístico como *“el soplo de arte que anima a todos sus componentes”* (LORCA, p. 594). A súmula de Santo Agostinho, no caso de Garcia Lorca, nunca tinha sido tão precisa ao afirmar que a letra mata, mas o espírito vivifica. Uma vida pela frente, e tiros na nuca o derrubaram no chão, agora ele ressurgiu diante de nossos olhos na peça “Bodas de sangue” e no poemário “Poeta em Nova York”. Em ambas as obras, a tradição literária e artística da Andaluzia se comunica com os tempos modernos e de vanguarda, incorporados nas buscas incessantes e experimentais que o poeta-dramaturgo engenhava com a intenção consciente de pensamento e de linguagem. É redutor situarmos a complexidade de uma obra como confissão autorial, até mesmo porque as criações são reatualizadas, sem encontrarmos a sua fonte original de criação. Não exatidão possível de se apanhar o autor no gesto primeiro de criação ou no sentido originário, pois uma obra se torna aquilo que também se diz sobre ela. Uma intenção autorial pode nos conduzir a uma compreensão de sentido, nunca a uma explicação, como deciframento do segredo oculto. Texto e história não apagam as marcas recíprocas, uma vez que o autor, “personagem moderna”, é o homem burguês, o qual deve ser eliminado ou delimitado, numa perspectiva. O leitor é a destinação da obra, mas a obra não nasce por geração espontânea, como frisa Garcia Lorca, que ela nasce por esforço e trabalho consciente. Se houver acasos, será dentro do próprio texto que o excedente vai mapear um vazio e lá se alojar, até ser apontado ou intuído por alguém, inclusive, para o próprio autor. Em certo sentido, a obra eu a ponho na prateleira da loja ou da estante, e o texto vaga nos discursos. Os ciclos da noção de autor e de autoria não um simples ciclo, mas uma espiral, nunca retornando ao ponto inicial, mas acima dele. Lina Rodríguez Cacho¹⁷⁴ capta a essência da constelação lorqueana (2017, p. 364): *“Una gran coherencia temática domina su creación , y liga de forma indisoluble su quehacer dramático a su quahacer poético, caracterizados ambos por un grand simbolismo lírico una capacidad expresiva que era un don natural enél.”*¹⁷⁵

¹⁷⁴ CACHO, Lina Rodríguez. **Manual de historia de la literatura española**. Madrid: Castalia. 2 v. T. I. Siglos XIII al XVII - T. II. Siglos XVIII al XX (hasta 1975), 2017.

¹⁷⁵ Tradução minha: “Uma grande coerência temática domina sua criação, e ele liga inseparavelmente seu fazer dramático ao seu fazer poético, caracterizados por um grande simbolismo lírico e uma capacidade expressiva que era um dom natural nele”.

Numa obra de arte, há assinatura, marca, mancha, nome, vestígio, ruína, rachaduras que indicam uma autoria. Para Garcia Lorca, prefiro observar os passos criativos: o rastro do duende. O qual deve ser buscado para morrer dentro do ato criativo e no ser do criador. O sangue o anima, e o mesmo sangue o mata. É de potência máxima e mortal para si e para o autor. Não há consolo para artes do encontro: poesia e teatro. *“El duende es esse mistério magnífico que debe buscarse en la última habitación de la sangre.”* (LORCA, p. 574). O duende, não em completude, é o primitivo da arte que une o Ocidente e o Oriente, nas camadas mais sutis da cultura popular e da erudita, quebrando zonas limítrofes, ele é a figura esotérica na tradição andaluza e flamenca manifestada na expressão do artista, alterando subjetividades, na própria presença, ao abolir as muralhas que tentam separar o racional do irracional.

Tudo desmorona em arte. Daí a morte. O imaginário fica nublado, e faíscas de processos criativos impregnam os corpos, danças, cantos e escritas, denunciando que a arte em questão está enduendada. A escrita é a inscrição do gesto de um corpo. Em “Fedro”, Platão alerta dois aspectos importantes para a possessão divina que a escrita, acabamento do gesto físico, traz nas suas raízes a potência do esquecimento e da memória, o instintivo e inconsciente cavalo alado, o remédio e o veneno, ao mesmo tempo, Ésquilo, em “O Prometeu acorrentado”, chama para si a invenção da escrita. Mas o homem com o fogo sagrado das artes é capaz de produzir a plasmação do desejo da escrita e escrita do desejo, deixando a chama acesa como farol dos recém-libertados da caverna escura e enganosa das formas fáceis e aparentes da obra de arte.

O pulsional percorre o ato escritural, marcando a obra com as pegadas do duende. O escritor, por sua vez, declara guerra contra e a favor daquilo que não deixa ser nomeado no processo autorial: o misterioso e o imponderável. Na conferência e alocução (LORCA, p. 420-433) proferida na cidade natal, Fuentevaqueros, em setembro de 1931, Garcia Lorca se deleita ao falar sobre biblioteca, infância, escrita, livro e autoria, já que o seu nome irá ser dado ao estabelecimento, em sua homenagem. O autor nasce em determinado espaço histórico e social, de lá, vai formando sua capacidade emotiva e leitora, talvez momento do sentir, depois se acrescentam o afã de vivacidade, elegância e superação, ainda há o afã social e de compreensão humana, outro também importante é o afã artístico, amor à beleza e à cultura. Nunca escapam o embate de vida e morte, condição primeira de todo humano. Teatro e poesia andaluzas constituem-se de certa melancolia na serenidade e na paixão. Garcia Lorca dá um grito flamenco e embalado do “cante jondo”: *“Libros! Libros! He aquí una palabra mágica que equivale a decir: ‘amor, amor’, y que debrían los pueblos*

pedir como piden pan o anhelan la lluvia para sus sementeras.”¹⁷⁶ Conta a situação vivida por Dostoievsky, na Sibéria, quando aprisionado no meio da neve feroz e de privações alimentares, pedia à família que lhe enviassem livros e mais livros, pois para que sua alma não morresse, seria terrível a agonia de uma alma insatisfeita durante a vida toda, para o escritor russo. Para Garcia Lorca, se o povo dorme, o livro o desperta contra a ignorância, distanciando o humano do animal.

A função do escritor e do artista é abrir as janelas para o povo ao dar a luz às consciências. Para o conferencista, por metonímia ao autor, avalia o livro como objeto de cultura, basta pôr a primeira pedra, e o leitor se faz no caminho, como escreve Antonio Machado: “Caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao caminhar!”. É assim que a “pequena valsa” se mostra no amor à humanidade (o outro) e na elevação do espírito. As formas e os conteúdos da obra de arte consagram a imaginação viva e a alma clara e risonha como “*agua que fluye de su fuente*”. Concluindo a longa fala, Garcia Lorca resume sua profissão de fé: “*Y me saludo a todos: a los vivos y a los muertos*”. Podemos deduzir que nesse aspecto é possível dizer que o escritor está no ato escrevente, talvez repouse morto na escritura, mas se incorpora nos olhos do leitor ou do espectador. Além da fatalidade autoral, como diz Agamben, que ao repetirmos o gesto do autor, estamos desejando o lugar de um morto.

A luta é corpo a corpo em “Bodas de sangue” e em “Poeta em Nova York”, resultando em reação lírica profunda diante do espetáculo terrível da vida, com belezas e assaltos à alma humana. O retrato intelectual e espiritual de Garcia Lorca o revela na presença em carne e osso nas criações enduendadas de poesia e de drama. O fato de ele dividir o processo criativo nas metáforas de musa, anjo e duende, na realidade, não são excludentes, Garcia Lorca evoca as forças da ancestralidade, da Andaluzia antigüíssima e dos constructos do povo, sem “a verdade poética”, por ela se alterar nas enunciaçõesvindouras.

O duende pode ser visto na fala da “Noiva”, ao dizer que se afoga, mesmo assim segue na direção da paixão, ou nos versos da “Pequena valsa vienense”: “Em Viena dançarei contigo / com disfarce que tenha cabeça de rio.” Falando do afogamento nas águas enduendadas e do esforço de prosseguir, a personagem da peça reforça o exercício de escrita autoral, pois a cada nova obra o autor emerge nos discursos e enunciados; no disfarce para bailar na valsa, parece-me que o autor está mascarado, pretendendo também convocar o leitor ou espectador para partilhar os movimentos que deixam os rastros nas obras artísticas. “Dance to the end of night” é uma bela canção de

¹⁷⁶ Tradução minha: “Livros! Livros! Aqui está uma palavra mágica que equivale a dizer: ‘amor, amor’, e que as pessoas deveriam perguntar enquanto pedem pão ou tempo para chover para suascolheitas.”

Leonard Cohen, semelhante à afirmação de Garcia Lorca: “a morte é o fim.” E declara: “Um morto na Espanha está mais vivo como morto que em qualquer lugar do mundo; seu perfil fere como fio de uma navalha de Barbeiro.” (LORCA, 2000. p.117-118).

Nesse fragmento de “Jogo e Teoria do Duende”, Garcia Lorca parece enxergar a madrugada fria, quando o fuzilaram, covardemente, em 1936. O corpo está enterrado em alguma das valas e fossas comuns de Granada. Mas existem seus poemas, desenhos, músicas e peças teatrais. A figura do autor e do percurso biográfico compõe cada palavra e emoção implantados na obra artística de Garcia Lorca. No fim desta pesquisa doutoral, ouço ao longe o tilintar dos fios dos punhais de prata nas mãos trágicas do “Noivo” e de “Leonardo”, mesmo desejando “o cavalo azul de minha loucura”. Ponto de reticências no poemário “Poeta em Nova York”. Que desçam as cortinas e que a “Noiva” e a “Mãe” tenham algum sossego em suas vidas, de agora em diante, solitárias. Assim como o pesquisador, o vazio, mesmo preenchido, não perde o seu contorno, como a abertura de um vaso ou como a pessoa que escreve.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Syntia. **O teatro de García Lorca** – a arte que se levanta da vida. Tese de doutorado. São Paulo, PUC-SP, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1952-53]. p. 261-308.
- BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo do material e da forma na criação literária. In: **Questões de literatura e de estética**. 6ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERTUSSI, Lisana Teresinha. Federico García Lorca: da região para o mundo, num percurso alegórico da busca do universo subjetivo. **Nonada: Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 14, n. 17, p. 157-169, 2011
- BERTUSSI, Lisana. Bodas de sangue, de García Lorca e a teoria da tragédia. In: **Letras de hoje**. Porto Alegre, n. 71, mar. 1988.
- BURKE, Seán. **Authorship: from Plato to the postmodern**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995.
- BURKE, Seán. **The Death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1991.
- BURKE, Seán. **The Ethics of writing: Authorship and Responsibility in Plato, Nietzsche, Levinas (and Derrida)**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- CARÍSOMO, Arturo Berenguer. **As faces de García Lorca**. Tradução de Roberto Mara. São Paulo: Ícone, 1987.
- CASTELLON, Enrique Lopez. **Federico García Lorca: El poeta ante la muerte**. 2. ed. Madrid: P. P. P. Ediciones, 1984.
- CHARTIER, R. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Tradução de Mary del Priore. Brasília: EdUnB, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. O autor. In: **O Demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CORREA, Gustavo. **La poesía mítica de Federico García Lorca**. Madrid: Gredos, 1970.

CUITIÑO, Luis Martinez. Notas e prólogo. In: LORCA, Federico García. **Bodas de Sangre**. Argentina: Letras Universales, 2005.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. ECO, Umberto. **Lector in fabula**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma, in **Poétique** n° 27, Coimbra, Almedina, 1979.

LORCA, Federico García . **Bodas de Sangue**. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Abril, 1977.

LORCA, Federico García . **Bodas de Sangue**. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1975.

LORCA, Federico García. **Bodas de Sangue**. Tradução de Rubia Prates Goldoni São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

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

LORCA, Federico García. **Epistolario Completo**. Organizado por: Andrew A. Anderson, Christopher Maurer. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

LORCA, Federico García. **Obra Poética Completa**. Tradução de William Agel de Melo. Brasília: Ed. UnB, 1996.

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

LORCA, Francisco García. **Federico y su mundo**. 3. ed. Madrid: Alianza, 1981.

MACHADO, Irley (org.). **Buscaba el amanecer**: estudos sobre dramaturgia e poesia em Federico García Lorca. Uberlândia: EDUFU, 2010.

MOREJÓN, Julio García. **Federico García Lorca**: la palabra del amor y de la muerte. São Paulo: CenaUn, 1988.

ROJAS, Eulalia-Dolores de la Higuera. **Mujeres en la vida de García Lorca**. Granada: Publicaciones de la Diputación de Granada, 1980.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**: memória da literatura. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

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. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2014.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Campinas: Editora da Unicamp, 1985.

SORIA , Andrés Olmedo. El escritor y su tiempo. In: **Fundación Federico García Lorca**. Disponível em: THIES, Vania Grim. **O autor-criador e o(s) outr(o)s**: a estética da vida na escrita de diários de irmãos agricultores. 36ª Reunião Nacional da ANPED – 29 de setembro a 02 de outubro de 2013, Goiânia-GO.

VALLEJO, Antonio Buero. **Tres maestros ante el público**: Valle-Inclán, Velásquez, Lorca. Madrid: Alianza, 1973.

YRAGO, José Landeira. **García Lorca de A a Z**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

ANEXO

BODAS DE SANGUE
Tragédia em três atos e sete quadros
(1933)

PERSONAGENS

A MÃE
A NOIVA
A SOGRA
A MULHER DE LEONARDO A
CRIADA
A VIZINHA
MOÇAS
LEONARDO
O NOIVO
O PAI DA NOIVA ALUA
A MORTE (como mendiga)
LENHADORES
RAPAZES

PRIMEIRO ATO PRIMEIRO

QUADRO

Quarto pintado de amarelo

NOIVO (<i>Entrando.</i>)	Mãe.
MÃE	O quê?
NOIVO	Estou indo.
MÃE	Para onde?
NOIVO	Para as vinhas. (<i>Faz menção de sair.</i>)
MÃE	Espere.
NOIVO	A senhora quer alguma coisa?
MÃE	Filho, o almoço.
NOIVO	Deixe pra lá. Comerei uvas. Dê a navalha.
MÃE	Para quê?

- NOIVO (*Rindo.*) Paracortá-las.
- MÃE (*Entre dentes e procurando-a.*) A navalha, a navalha... Malditas sejam todas as navalhas e maldito seja o infeliz que as inventou.
- NOIVO Vamos mudar de assunto.
- MÃE E as escopetas e as pistolas e a menor faca, e até as enxadas e os rastelos da relva.
- NOIVO Está bom.
- MÃE Tudo o que pode cortar o corpo de um homem. Um homem bonito, na flor da idade, que sai para as vinhas ou vai aos seus olivais, porque são dele, herdados...
- NOIVO (*Baixando a cabeça.*) Cale-se.
- MÃE Mesmo que eu vivesse cem anos, não falaria de outra coisa. Primeiro seu pai, que cheirava a cravo e o desfrutei três escassos anos. Depois teu irmão. É justo e possível que uma coisa tão pequena como uma pistola ou uma navalha possa acabar com um homem que é um touro? Não me calaria nunca. Passam os meses e o desespero me arde nos olhos e da raiz até a ponta dos cabelos.
- NOIVO (*Mais alto.*) Vamos acabar com isso?
- NOIVO E a senhora quer que eu os mate?
- MÃE Não... Eu falo porque... Como não vou falar, vendo você sair por essa porta? É que eu não gosto que carregue a navalha. É que... eu não gostaria que fosse para o campo.
- NOIVO (*Rindo.*) Ora, vamos!...
- MÃE Eu gostaria que você fosse uma mulher. Não iria ao arroio agora e juntas bordaríamos bandôs e cachorrinhos delã.
- NOIVO (*Pega a MÃE pelo braço e sorri.*) Mãe, quer vir comigo às vinhas?
- MÃE E o que uma velha faria no parreiral? Iria me colocar embaixo das folhas.
- NOIVO Velha, velhinha, velhota.

MÃE
Seu pai é que me levava. Isso é para quem tem boa estirpe. Sangue. Seu avô deixou um filho em cada esquina. É disso que gosto. Os homens, homens; o trigo, trigo.

NOIVO
E eu, mãe?

MÃE
Você o quê?

NOIVO
Preciso lhe dizer de novo?

MÃE (*Séria.*)
Ah!

NOIVO
Parece má ideia?

MÃE
Não.

NOIVO
E, então?

MÃE
Eu mesma não sei. Assim, de repente, me surpreende. Eu sei que a moça é boa, não é verdade? Tem bons modos, é trabalhadora, amassa seu pão e faz suas próprias roupas. Mas sinto, quando falo nela, como se me dessem uma pedrada natesta.

NOIVO (*Alto.*)
Que bobagem!

MÃE
Mais que bobagens! É que fico sozinha. Já não me resta outro além de você, e lamento sua partida.

NOIVO
Mas a senhora virá conosco.

MÃE
Não. Eu não posso deixar seu pai e seu irmão aqui sozinhos. Tenho que ir lá todas as manhãs e, se vou embora, é fácil que morra um dos Félix, um da família dos matadores, e o enterrem ao lado. E isso é que não! Argh! Isso é que não! Porque eu os desenterro com as unhas e sozinha os esmago contra a parede.

NOIVO (*Alto.*)
Pare com isso, já disse!

MÃE
Perdão. (*Pausa.*) Quanto tempo faz que se conhecem?

NOIVO
Três anos. Já pude comprar as vinhas.

MÃE
Três anos. Ela teve um noivo, não?

NOIVO
Não sei. Acho que não. As moças têm de observar com quem se casam.

- MÃE Sim. Eu não olhei para ninguém. Olhei para seu pai, e quando o mataram olhei para a parede da frente. Uma mulher com um homem, isso é tudo.
- NOIVO A senhora sabe que a minha noiva é boa
- MÃE Não duvido disso. De qualquer maneira, sinto não saber como foi sua mãe.
- NOIVO Que diferença faz?
- MÃE (*Olhando-o.*) Filho.
- NOIVO O que a senhora quer?
- MÃE É verdade, tem razão! Quando quer que eu a peça?
- NOIVO (*Alegre.*) Domingo lhe parece bem?
- MÃE Levarei uns brincos antigos. E você compra para ela...
- NOIVO A senhora entende melhor disso...
- MÃE Compre para ela umas meias bordadas e, para você, dois trajés... Dois, não. Três! Não tenho mais ninguém além de você!
- NOIVO Já vou. Amanhã vou vê-la.
- MÃE Sim, sim. E vamos ver se me alegra com seis netos, ou quantos te deem vontade de ter, já que seu pai não teve como fazê-los em mim.
- NOIVO O primeiro será para a senhora.
- MÃE Sim, mas que haja meninas. Eu quero bordar, fazer entremeios e ficar tranquila.
- NOIVO Tenho certeza que a senhora vai gostar de minha noiva.
- MÃE Gostarei dela, sim. (*Vai beijá-lo e reage.*) Ande, você já está muito grande para beijos. Deve dá-los à sua mulher. (*Pausa. Aparte.*) Quando ela for sua mulher.
- NOIVO Já vou indo.
- MÃE Atenção com a parte do moinho, que a terra está descuidada.
- NOIVO Já sei disso!

MÃE Vá com Deus.

(Sai o NOIVO. A MÃE fica sentada, de costas para a porta. Aparece na porta uma VIZINHA vestida de escuro, com lenço na cabeça.)

Entra. VIZINHA Como está?

MÃE Como vê.

VIZINHA Eu descí até a loja e vim lhe ver. Moramos tão longe!

MÃE Faz vinte anos que não subo até o alto da rua.

VIZINHA Você está bem.

MÃE Você acha?

VIZINHA As coisas passam. Há dois dias trouxeram o filho da minha vizinha com os dois braços cortados pela máquina. *(Senta-se.)*

MÃE O Rafael?

VIZINHA Sim. E ali está. Muitas vezes penso que seu filho e o meu estão melhor onde estão, dormindo, descansando, do que expostos a ficar inúteis.

MÃE Cale a boca! Tudo isso são invenções, não servem de consolo!

VIZINHA Ai!

MÃE Ai! *(Pausa.)*

VIZINHA *(Triste.)* E seu filho?

MÃE Saiu.

VIZINHA Finalmente comprou as vinhas!

MÃE Teve sorte.

VIZINHA Agora se casará.

MÃE *(Como que despertando e aproximando sua cadeira da cadeira da VIZINHA.)* Escute.

VIZINHA Conhece a noiva do meu filho?

VIZINHA Boa moça!

MÃE Sim,mas...

VIZINHA Mas não há quem a conheça a fundo. Mora sozinha com seu pai, tão longe, a dez léguas da casa mais próxima. Acostumada à solidão.

MÃE E a mãe dela?

VIZINHA Essa eu conheci. Bonita. O rosto brilhante como o de um santo, mas nunca gostei dela. Não amava seu marido.

MÃE (*Alto.*) Mas quantas coisas vocês sabem!

VIZINHA Desculpe. Não quis ofender, mas é verdade. Agora, se foi decente ou não, ninguém sabe. Disso não se fala. Ela era orgulhosa.

MÃE Sempre igual!

VIZINHA Você que perguntou!

MÃE É que eu gostaria que ninguém as conhecesse, nem a viva, nem a morta. Que fossem como dois cactos: ninguém fala deles, mas sabe-se que podem machucar.

VIZINHA Tem razão. Seu filho é muito valioso.

MÃE Muito. Por isso cuidado dele. Tinham me dito que a moça teve um noivo, tempos atrás.

VIZINHA Ela devia ter uns quinze anos. Ele se casou já faz dois anos, com uma prima dela, por certo. Ninguém se lembra do noivado.

MÃE Como você se lembra, então?

VIZINHA Você faz cada pergunta!

MÃE Cada um gosta de saber do que lhe dói. Quem foi o noivo?

VIZINHA Leonardo.

MÃE Que Leonardo?

VIZINHA Leonardo, o dos Félix.

MÃE (*Levantando-se.*) DosFélix!

VIZINHA Mulher, que culpa tem Leonardo? Ele tinha oito anos quanto tudo aconteceu.

MÃE É verdade... Mas ouço o nome dos Félix e é como se (*Entre dentes.*) a minha boca se enchesse de barro (*Cospe.*) e tenho que cuspir para não matar.

VIZINHA Calma! O que você ganha com isso?

MÃE Nada. Mas você me compreende.

VIZINHA Não se oponha à felicidade de teu filho. Não diga nada para ele. Você está velha. Eu também. A ti e a mim só nos resta calar.

MÃE Não lhe direi nada.

VIZINHA (*Beijando-a.*) Nada.

MÃE (*Serena.*) Como são as coisas!...

VIZINHA Já vou, que logo chegará minha gente do campo.

MÃE Viu que dia quente?

VIZINHA Os menininhos que levam água aos segadores estão pretinhos. Adeus, mulher.

MÃE Até logo.

(A MÃE se dirige à porta da esquerda. No meio do caminho se detém e lentamente se benze.).

CORTINA

SEGUNDO QUADRO

*Quarto pintado de rosa com cobres e ramos de flores populares. No centro, uma mesa com toalha.
É de manhã.*

(SOGRA de LEONARDO com um bebê nos braços, nanando-o. A MULHER, no outro canto, faz tricô.)

SOGRA

*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.
¿Quién dirá, mi niño
lo que tiene el agua,
con su larga cola
por su verdesala?*

MULHER

*Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.*

SOGRA

*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,
¡Ay, cómo bajaban!
la sangre corría
más fuerte que el agua.*

MULHER

*Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.*

SOGRA

*Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.*

MULHER

*No quiso tocar
la orilla mojada
su belfocaliente
con moscas de plata.
A los montes duros
solorelinchaba
con el río muerto
sobre la garganta.
¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!
¡Ay dolor de nieve,
caballo del alba!*

SOGRA

*¡No vengas! Detente,
cierra la ventana
con ramas de sueños
y sueño de ramas.*

MULHER

Mi niño se duerme.

SOGRA

Mi niño se calla.

MULHER

*Caballo, mi niño
tiene una almohada.*

SOGRA

Su cuna de acero.

MULHER

Su colcha de holanda.

SOGRA

Nana, niño, nana.

MULHER

*Ay caballo grande
que no quiso el agua!*

SOGRA

*¡No vengas, no entres!
Vete a lamontaña.
Por los valles grises
donde está lajaca.*

MULHER (*Olhando.*)

Mi niño se duerme.

SOGRA

Mi niño descansa.

MULHER (*Baixinho.*)

*Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.*

SOGRA (*Levantando-se e muito baixinho.*)

*Duérmete, rosál,
que el caballo se pone a llorar.*

(Saem com o menino. Entra LEONARDO.)

LEONARDO E o menino?

MULHER Dormiu.

LEONARDO Ontem não esteve bem. Chorou à noite.

MULHER Hoje está como uma dália. E você? Foi à casa do ferreiro?

LEONARDO Estou vindo de lá. Pode acreditar? Faz dois meses que ponho ferraduras novas no cavalo e sempre caem. Pelo visto ele as arranca com aspedras.

MULHER E será que você não o usa demais?

LEONARDO Não. Quase não o uso.

MULHER Ontem as vizinhas me disseram que tinham visto você no limite da planície.

LEONARDO Quem disse isso?

MULHER As mulheres que colhem alcaparras. Certamente me surpreendeu. Era você?

LEONARDO Não. Que estaria eu fazendo ali, naquela secura?

MULHER Foi o que eu disse. Mas o cavalo estava rebentando de suor.

LEONARDO Você o viu?

MULHER Eu não, minha mãe.

LEONARDO Ela está com o menino?

MULHER Sim. Você quer um suco de limão?

LEONARDO Com água bem gelada.

MULHER Como você não veio almoçar!...

LEONARDO Estive com os medidores de trigo. Sempre me distraem.

MULHER (*Fazendo o suco e muito terna.*) E pagam bom preço?

LEONARDO O justo.

MULHER Preciso de um vestido e o menino de uma touca com laços.

LEONARDO Vou vê-lo.

MULHER Tenha cuidado, que está dormindo.

SOGRA (*Entrando.*) Mas quem dá essas corridas com o cavalo? Estava lá embaixo, estendido, com os olhos fora de órbita como se tivesse chegado do fim do mundo.

LEONARDO (*Ácido.*) Eu.

SOGRA Desculpe, o cavalo é seu.

MULHER (*Tímida.*) Esteve com os medidores de trigo.

SOGRA Por mim, pode matá-lo. (*Senta-se. Pausa.*)

MULHER A limonada. Está gelada?

LEONARDO Sim.

MULHER Sabe que vão pedir a mão de minha prima?

LEONARDO Quando?

MULHER Amanhã. O casamento será dentro de um mês. Espero que nos convidem.

LEONARDO (*Sério.*) Não sei.

SOGRA Acho que mãe dele não estava muito satisfeita com o casamento.

LEONARDO E talvez tenha razão. Há que ter cuidado com ela.

MULHER Não gosto que pensem mal de uma boa moça.

SOGRA Mas ele diz isso porque a conhece. Não vê que foi namorada dele durante três anos? (Intencionalmente.)

LEONARDO Mas a deixei. (Para sua MULHER.) Vai chorar agora? Pare! (Afasta bruscamente as mãos dela do rosto.) Vamos ver o menino.

(Saem abraçados. Aparece a MOÇA, alegre. Entra correndo.)

MOÇA Senhora.

MOÇA O noivo chegou à loja e comprou tudo o que havia de melhor.

SOGRA Veio sozinho?

MOÇA Não, com a mãe. Séria, alta (Imita-a.). Que luxo!

SOGRA Eles têm dinheiro.

MOÇA E compraram umas meias bordadas!... Ai, que meias! O sonho de qualquer mulher em matéria de meias! Olhe: uma andorinha aqui (aponta para o tornozelo), um barco aqui (aponta para a panturrilha) e aqui uma rosa (aponta para a coxa).

SOGRA Menina!

MOÇA Uma rosa com sementes e talo! Ai, tudo em seda!

SOGRA Vão se juntar dois bons capitais.

(Aparecem LEONARDO e sua MULHER)

MOÇA Venho dizer-lhes o que estão comprando.

LEONARDO (Alto.) Não nos importa.

MULHER Deixe-a.

MOÇA Leonardo, não é para tanto. Me dê licença. (Sai chorando.)

SOGRA Que necessidade você tem de ficar mal com as pessoas?

LEONARDO Não lhe perguntei sua opinião. (Senta-se.)

SOGRA Está bem. (Pausa.)

MULHER Que você tem? Que ideia o está incomodando? Não me deixe assim, sem saber nada...

LEONARDO Pare.

MULHER Não. Quero que você me olhe e me diga.

LEONARDO Me deixe. (*Levanta-se.*)

MULHER Aonde vai, filho?

LEONARDO (*Ácido.*) Pode ficar quieta?

SOGRA (*Enérgica, para a filha.*) Cale-se!

(Sai LEONARDO.) O menino! (Sai e retorna com o bebê nos braços.) (A MULHER permanece de pé, imóvel.)

*Las patas heridas,
 las crines heladas,
 dentro de los ojos
 un puñal de plata.
 Bajaban al río,
 ¡Ay, cómo bajaban!
 la sangre corría
 más fuerte que el
 agua.*

MULHER (*Voltando-se lentamente, como que sonhando.*)

*Duérmete, clavel,
que el caballo se
pone a beber.*

SOGRA

*Duérmete, rosal
que el caballo se pone a llorar.*

MULHER

Nana, niño, nana.

SOGRA

*¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!*

MULHER (*Dramática.*)

*¡No vengas, no entres!
¡Vete a la montaña!
¡Ay dolor de nieve,
caballo del alba!*

SOGRA (*Chorando.*)

Mi niño se duerme...

SOGRA

*Duérmete, clavel,
que el caballo se pone a beber.*

MULHER (*Chorando e apoiando-se sobre a mesa.*)

*Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.*

- MÃE Quando eu morrer, vendam aquilo e comprem aqui do lado.
- PAI Vender, vender. Que nada! Comprar, filha, comprar tudo. Se eu tivesse tido filhos, teria comprado todo esse matagal até a parte do arroio. Porque a terra não é boa, mas com braços pode-se torná-la boa, e como não passa gente por aqui, não roubam os frutos e se pode dormir tranquilo. *(Pausa.)*
- MÃE Você sabe por que venho.
- PAI Sim.
- MÃE E então?
- PAI Para mim, parece bem. Eles já conversaram.
- MÃE Meu filho tem e pode.
- PAI Minha filha também.
- MÃE Meu filho é bonito. Não conheceu mulher. Tem a honra mais limpa que um lençol recém lavado.
- PAI Que posso dizer da minha? Amassa o pão às três, antes do amanhecer. Não fala nunca, suave como a lã, borda todo tipo de bordados e pode cortar uma corda grossa com os dentes.
- MÃE Deus abençoe a sua casa.
- PAI Que Deus a abençoe.

(Aparece a CRIADA com duas bandejas. Uma com taças e a outra com doces.)

- MÃE *(Para o filho.)* Para quando querem o casamento?
- NOIVO Para a próxima quinta-feira.

PAI Exatamente no dia em que ela completa vinte e dois anos.

MÃE Vinte e dois anos! Essa era a idade que teria meu filho mais velho, se estivesse vivo. Estaria vivo, quente e macho como era, se os homens não tivessem inventado as navalhas.

PAI Não se deve pensar nisso.

MÃE A cada minuto. Bem no fundo do peito!

PAI Então na quinta-feira, não é?

NOIVO Sim.

PAI Nós e os noivos iremos de carro até a igreja, que fica muito longe. O acompanhamento irá de carroça e na montaria que trouxeram.

MÃE De acordo.

(Passa a CRIADA.)

PAI Diga-lhe que pode entrar. *(Para a MÃE.)* Ficarei feliz se gostar dela.

(Aparece a NOIVA. Tem as mãos caídas, em atitude modesta, e a cabeça baixa.)

MÃE Aproxime-se. Está contente?

NOIVA Sim, senhora.

PAI Não deve ficar tão séria. Afinal, ela vai ser sua mãe.

NOIVA Estou contente. Aceitei o casamento porque quis.

MÃE Naturalmente. *(Segura-lhe o queixo.)* Olhe pra mim.

PAI Parece em tudo com minha mulher.

MÃE Sim? Que olhar bonito! Você sabe o que é o casamento, criança?

NOIVA (*Séria.*) Sei.

MÃE Um homem, uns filhos e uma parede de dois metros de largura para todo o restante.

NOIVO Mas falta outra coisa?

MÃE Não. Que vivam todos, isso sim. Que vivam!

NOIVA Eu saberei cumprir.

MÃE Aqui tem uns presentes para você.

NOIVA Obrigada.

PAI Vamos comer algo?

MÃE Eu não quero. (*Ao NOIVO.*) E você?

NOIVO Quero. (*Pega um doce. A NOIVA pega outro.*)

PAI (*Para o NOIVO.*) Vinho?

MÃE Ele não bebe.

PAI Melhor! (*Pausa. Todos estão em pé.*)

NOIVO (*Para a NOIVA.*) Virei amanhã.

NOIVA A que horas?

NOIVO Às cinco.

NOIVA Eu espero você.

NOIVO Quando saio do seu lado, sinto um aperto grande, assim como um nó na garganta.

NOIVA Quando for meu marido, já não sentirá mais isso.

NOIVO É o que eu digo.

MÃE Vamos. O sol não espera. (*Para o PAI.*): Tudo acertado entre nós?

PAI Tudo.

MÃE (*Para a CRIADA.*) Adeus, mulher.

CRIADA Vão com Deus.

(*A MÃE beija a NOIVA e vão saindo em silêncio.*)

MÃE (*Na porta.*) Adeus, filha. (*A NOIVA responde com a mão.*)

PAI Eu saio com vocês. (*Saem.*)

CRIADA Estou curiosa para ver os presentes!

NOIVA (*Ácida.*) Pare.

CRIADA Ai, menina, mostre!

NOIVA Não quero.

CRIADA Pelo menos as meias. Dizem que são todas bordadas, mulher!

NOIVA Já disse que não!

CRIADA Por Deus! Está bem. Parece até que você não tem vontade de casar.

NOIVA (*Mordendo a mão, com raiva.*) Ai!

CRIADA Menina, filha, o que está acontecendo? Sente deixar sua vida de rainha? Não pense em coisas desagradáveis. Você tem motivos? Nenhum. Vamos ver os presentes. (*Pega a caixa.*)

NOIVA (*Agarrando-lhe os pulsos.*) Solte.

CRIADA Ai, mulher!

NOIVA Solte, já disse.

CRIADA Você tem a força de um homem.

NOIVA Não tenho feito eu trabalhos de homem? Quem dera fosse!

CRIADA Não fale assim!

NOIVA Cale-se, já disse. Vamos falar de outra coisa.

(A luz vai desaparecendo do palco. Longa pausa.)

CRIADA Você ouviu, ontem à noite, um cavalo?

NOIVA A que horas?

CRIADA Às três.

NOIVA Deveria ser um cavalo desgarrado.

CRIADA Não. Tinha cavaleiro.

NOIVA Como você sabe?

CRIADA Porque eu o vi. Esteve parado na sua janela. Fiquei muito chocada.

NOIVA Não seria meu noivo? Algumas vezes passou a essa hora.

CRIADA Não.

NOIVA Você o viu?

CRIADA Sim.

NOIVA Quem era?

CRIADA Era Leonardo.

NOIVA (*Alto.*) Mentira! Mentira! Por que ele viria aqui?

CRIADA Veio

NOIVA Cale a boca! Maldita seja sua língua! (*Ouve-se o barulho de um cavalo.*)

CRIADA (*Na janela.*) Olha, espia. Era?

NOIVA Era!

CORTINA RÁPIDA

FIM DO PRIMEIRO ATO

SEGUNDO

ATO PRIMEIRO QUADRO

Entrada da casa da noiva. Portão ao fundo. É de noite. A NOIVA entra, vestindo anáguas brancas pregueadas, cheias de entremeios e bicos bordados e um sutiã branco, com os braços levantados. A CRIADA também entra.

CRIADA Aqui acabarei de pentear você.

NOIVA Não dá para ficar aí dentro, de tão quente.

CRIADA Nestas terras não refresca nem ao amanhecer.

(A NOIVA se senta em uma cadeira baixa e se olha num espelhinho de mão. A CRIADA a penteia.)

NOIVA
 Minha mãe era de um lugar onde havia muitas árvores.
 De terra rica.

CRIADA
 Ela era muito alegre!

NOIVA
 Mas se consumiu aqui.

CRIADA
 É o destino.

NOIVA
 Como nos consumimos todas. As paredes cospem fogo.
 Ai, não puxe tanto!

CRIADA
 É para arrumar melhor esta onda. Quero que caia sobre
 a testa. (*A NOIVA se olha no espelho.*) Ah, que linda
 está! (*Beija-a apaixonadamente.*)

NOIVA (*Séria.*)
 Continue penteando.

CRIADA
 Feliz de você, que vai abraçar um homem, que vai
 beijá-lo, que vai sentir seu peso!

NOIVA
 Cale-se.

CRIADA
 E o melhor será quando você se despertar e o sentir ao
 seu lado, e ele lhe roçar os ombros com seu hálito,
 como uma peninha de rouxinol.

NOIVA (*Mais alto.*)
 Quer calar a boca?

CRIADA
 Mas, menina! O que é um casamento? Um casamento é
 isso e nada mais. São os doces? São as flores? Não. É
 uma cama reluzente e um homem e uma mulher.

NOIVA
 Isso não se deve dizer.

CRIADA
 Isso é outra coisa. Mas é bem alegre!

NOIVA
 Ou bem amargo.

CRIADA
 As flores de laranjeira eu mesma vou pôr, daqui até
 aqui, de modo que a grinalda ressalte sobre o penteado.
 (*Experimenta na NOIVA galho de flores de
 laranjeira.*)

NOIVA
 (*Olha-se no espelho.*) Traga. (*Pega as flores e as olha e
 deixa cair a cabeça, abatida.*)

CRIADA
 Mas o que é isso?

- NOIVA Me deixe.
- CRIADA Isso não é hora de ficar triste! (*Tentando animá-la.*) Dê aqui as flores. (*A NOIVA as atira.*) Menina! Que castigo você pede, ao atirar a grinalda no chão? Levante esse rosto! Não quer casar? Responda. Ainda é tempo de se arrepender. (*Levanta-se.*)
- NOIVA Foi só uma nuvem, um mal-estar. Quem não os tem?
- CRIADA Você ama seu noivo?
- NOIVA Amo.
- CRIADA Sim, sim. Tenho certeza.
- NOIVA Mas este é um passo muito grande
- CRIADA Que tem de ser dado.
- NOIVA Já me comprometi.
- CRIADA Vamos pôr a grinalda.
- NOIVA (*Senta-se.*) Depressa, que já devem estar chegando.
- CRIADA Levarão umas duas horas no caminho.
- NOIVA Quanto há daqui até a igreja?
- CRIADA Pelo arroio, cinco léguas. Pelo caminho é o dobro.

(*A NOIVA se levanta e a CRIADA se entusiasma ao vê-la.*)

*Despierte la novia
la mañana la boda.
¡Qué los ríos del mundo
lleven tu corona!*

- NOIVA (*Sorridente.*) Vamos.

CRIADA

(Beija-a entusiasmada e dança ao seu redor.)

*Que despierte
con el ramo verde
del laurel florido.
¡Qué despierte
por el tronco y la rama
de los laureles!*

(Ouvem-se umas batidas fortes na porta.)

NOIVA

Abra! Devem ser os primeiros convidados. *(Sai.)*

A CRIADA abre e se surpreende.)

CRIADA

Você?

LEONARDO

Eu. Bom dia!

CRIADA

Não me convidaram?

CRIADA

Sim.

LEONARDO

Por isso vim.

CRIADA

E sua mulher?

LEONARDO

Eu vim a cavalo. Ela vem vindo pelo caminho.

CRIADA

Não encontrou ninguém?

LEONARDO

Passei por eles com o cavalo.

CRIADA

Vai matar o animal correndo desse jeito.

LEONARDO

Se morrer, morreu! *(Pausa.)*

CRIADA

Sente-se. Ninguém se levantou ainda.

- LEONARDO
CRIADA
- E a noiva?
Estou indo vesti-la.
- LEONARDO
- A noiva! Deve estar contente!
- CRIADA (*Mudando de assunto.*)
- E o menino?
- LEONARDO
- Qual?
- CRIADA
- Seu filho.
- LEONARDO (*Recordando, como sonolento.*)
- Ah!
- CRIADA
- Vem junto?
- LEONARDO
- Não. (*Pausa. Vozes cantando, muito longe.*)
- VOZES
- ¡Despierte la novia
la mañana de la boda!*
- LEONARDO
- ¡Despierte la novia
la mañana de la boda!*
- CRIADA
- São os convidados. Mas ainda estão longe.
- LEONARDO (*Levantando-se.*)
- A noiva usará uma grinalda grande, não? Não deveria ser tão grande. Um pouco menor ficaria melhor nela. E o noivo, já trouxe a flor de laranjeira de terá de pôr na lapela?
- NOIVA (*aparecendo ainda de anáguas e com a grinalda posta.*)
- Trouxe.
- CRIADA (*Alto.*)
- Não saia assim!
- NOIVA
- Grande coisa! (*Séria.*) Por que pergunta se trouxeram as flores de laranjeira? Com que intenção?
- LEONARDO
- Com nenhuma. Que intenção teria? (*Aproximando-se.*)

Você, que me conhece, sabe que não as tenho. Diga: quem fui eu para você? Abra e refresque sua memória. Mas dois bois e um casebre são quase nada. Não há rosa semespinho.

NOIVA

Por que você veio?

LEONARDO

Para ver seu casamento.

NOIVA

Eu também vi o seu!

LEONARDO

Amarrado por você, feito por suas mãos. Podem até me matar, mas não podem me cuspir. E o ouro, que brilha tanto, cospe algumas vezes.

NOIVA

Mentira!

LEONARDO

Não quero falar, porque sou homem de sangue quente e não quero que todas estas montanhas ouçam minha voz.

NOIVA

A minha seria mais alta.

CRIADA

Essa conversa não pode continuar. Você não tem de falar do passado. (A CRIADA *olha para as portas, inquieta.*)

NOIVA

Ela tem razão. Eu não devo sequer falar com você. Mas me irrita profundamente que você venha me ver e atrapalhar meu casamento. E que pergunte, cheio de intenção, pelas flores de laranjeira. Saia daqui e vá esperar sua mulher na porta!

LEONARDO

Mas nós não podemos conversar?

CRIADA (*Com raiva.*)

Não. Vocês não podem conversar!

LEONARDO

Depois do meu casamento, fiquei pensando dia e noite de quem era a culpa. E, cada vez que penso, aparece uma culpa nova que devora a outra. Mas sempre há culpa!

NOIVA

Um homem com seu cavalo sabe muito e pode muito

para pôr em apuros uma mocinha metida num deserto. Mas eu tenho orgulho. Por isso estou casando. E me encerrarei com meu marido, a quem tenho de amar acima de tudo.

LEONARDO

Deixe de lado esse orgulho. (*Aproxima-se.*)

NOIVA

Não se aproxime!

LEONARDO

Calar-nos e nos deixar queimar é o maior castigo a que podemos nos condenar. De que me serviu o orgulho, não lhe olhar e lhe deixar acordada por noites e noites? De nada! Serviu para atear fogo ao meu próprio corpo. Porque você acredita que o tempo cura e que as paredes tapam, e isso não é verdade, não é verdade. Quando as coisas chegam aos centros, não há quem as arranque!

NOIVA (*Tremendo.*)

Não posso ouvir. Não posso ouvir sua voz. É como se eu bebesse uma garrafa de anis e adormecesse em uma colcha de rosas. E me arrasta, e sei que me afogo, mas vou atrás.

CRIADA (*Agarrando LEONARDO pelo paletó.*)

Você deve ir embora agora mesmo!

LEONARDO

É a última vez que vou falar com ela. Não tenha medo.

NOIVA

Eu sei que estou louca e sei que tenho o peito apodrecido por suportar, e aqui estou quieta para escutá-lo, para vê-lo gesticular.

LEONARDO

Não vou ficar tranquilo se não lhe disser estas coisas. Eu me casei. Case você, agora.

CRIADA (*Para LEONARDO.*)

E se casa!

VOZES (*Cantando, mais perto.*)

*Despierte la novia
la mañana de laboda.*

NOIVA

*¡Despierte la novia!
(Sai correndo para seu quarto.)*

CRIADA

Os convidados já chegaram. (*Para LEONARDO.*) Não volte a se aproximar dela.

LEONARDO

Fique tranquila. (*Sai pela esquerda. Começa a clarear o dia.*)

1ª MOÇA (*Entrando.*)

*Despierte la novia
la mañana de laboda;
ruede la ronda
y en cada balcón una corona.*

VOZES

¡Despierte la novia!

CRIADA (*Fazendo algazarra.*)

*Que despierte
con el ramo verde
del amorflorado
¡Quedespierte
por el tronco y la rama
de los laureles!*

2ª MOÇA (*Entrando.*)

*Que despierte
con el largo pelo,
camisa denieve,
botas de charol y plata
y jazmines en la frente.*

CRIADA

*¡Ay, pastora
que la luna asoma!*

1ª MOÇA

*¡Ay, galán,
deja tu sombrero por el olivar!*

1º RAPAÇ (*Entrando, com o chapéu ao alto.*)

*Despierte la novia
que por los camposviene*

*rodando la boda,
con bandejas dedalias
y panes de gloria.*

VOZES
¡Despierte la novia!

2ª MOÇA

*La novia
Se ha puesto su blanca corona,
y el novio
se la prende con lazos de oro.*

CRIADA

*Por el toronjil
la novia no puede dormir.*

3ª MOÇA (Entrando.)

*Por el naranjel
el novio le ofrece cuchara y mantel.
(Entram três convidados.)*

1º RPAZ

*¡Despierta, paloma!
El alba despeja campanas de sombra.*

CONVIDADO

*La novia, la blanca novia,
hoy doncella, mañana señora.*

1ª MOÇA

*Baja, morena, arrastrando
tu cola de seda.*

CONVIDADO

*Baja, morenita,
que llueve rocío la mañana fría.*

1º RPAZ

*Despertad, señora, despertad,
porque viene el aire lloviendo azahar.*

CRIADA

*Un árbol quiero
bordarle lleno de cintas
granates y en cada cinta
un amor con vivasalrededor.*

VOZES

Despierte la novia.

1º RAPAÇ

¡La mañana de la boda!

CONVIDADO

*La mañana de la boda qué galana vas aestar;
pareces, flor de los montes, la mujer de uncapitán.*

PAI (Entrando.)

*La mujer de un capitán se lleva elnovio.
¡Ya viene con sus bueyes por el tesoro!*

3ª MOÇA

*El novio
parece una flor del oro.
Cuando camina
a sus plantas se agrupan clavelinas.*

CRIADA

¡Ay mi niña dichosa!

2º RAPAÇ

Que despierte la novia.

CRIADA

¡Ay mi galana!

1ª MOÇA

La boda está llamando por las ventanas.

2ª MOÇA

Que salga la novia.

1ª MOÇA

NOIVA Por que pôs esses sapatos?

NOIVO São mais alegres que os pretos.

MULHER DE LEONARDO (*Entrando e beijando a NOIVA.*)

Salve! (*Falam todas com algazarra.*)

LEONARDO (*Entrando como quem cumpre um dever.*)

*La mañana de casada
la corona te ponemos.*

MULHER

*¡Para que el campo se alegre
con el agua de tu pelo!*

MÃE (*Para o PAI.*)

Estes também estão por aqui?

PAI

São da família. Hoje é dia de perdoar!

MÃE

Eu aguento, mas não perdo.

NOIVO

Que alegria ver você com a grinalda!

NOIVA

Vamos logo para a igreja!

NOIVO

Está com pressa?

NOIVA

Sim. Desejo ser sua mulher e ficar só com você e não ouvir outra coisa que não seja sua voz.

NOIVO

É isso que eu quero!

NOIVA

E não ver mais que seus olhos. E que você me abrace tão forte, que mesmo que minha mãe, que está morta, me chamasse eu não poderia separar-me de você.

NOIVO

Eu tenho força nos braços. Vou lhe abraçar quarenta anos seguidos.

NOIVA (*Dramática, agarrando-lhe o braço.*)

Sempre!

PAI

Vamos logo! Pegar os cavalos e as carroças. Já saiu o sol!

MÃE

Tomem cuidado, para que não tenhamos má sorte!

(Se abre o grande portão do fundo. Começam a sair.)

CRIADA (*Chorando.*)

Al salir de tu casa, blanca doncella, acuérdate que sales como una estrella...

1ª MOÇA

*Limpia de cuerpo y ropa
al salir de tu casa para la boda.
(Vão saindo.)*

2ª MOÇA

¡Ya sales de tu casa para la iglesia!

CRIADA

¡El aire pone flores por las arenas!

3ª MOÇA

¡Ay la blanca niña!

CRIADA

*Aire oscuro el encaje de su mantilla
(Saem. Ouvem-se violões, baquetas e pandeiros.)*

LEONARDO e sua mulher ficam sozinhos.)

MULHER

Vamos.

LEONARDO

Para onde?

MULHER

Para a igreja. Mas você não vai a cavalo. Vai comigo.

LEONARDO

Na carroça?

MULHER
LEONARDO

Há outra alternativa?
Eu não sou homem de andar em carroça.

MULHER

E eu não sou mulher para ir sem meu marido a um casamento. Já não aguento mais!

LEONARDO

Eu também não!

MULHER

Por que você me olha assim? Tem um espinho em cada olho.

LEONARDO

Vamos.

MULHER

Não sei o que acontece. Mas penso e não quero pensar. De uma coisa sei. Eu já estou descartada. Mas tenho um filho. E outro a caminho. Vamos andando. A mesma sina que teve minha mãe. Mas daqui eu não saio.
(*Vozes do lado de fora.*)

VOZES

*¡Al salir de tu casa
para la iglesia,
acuérdate que sales
como una estrella!*

MULHER (*Chorando.*)

*¡Acuérdate que sales
como una estrella!*

Assim saí eu da minha casa também. Caberia todo o campo no meu sorriso.

LEONARDO

(*Levantando-se.*) Vamos.

MULHER

Mas você vai comigo!

LEONARDO

Sim. (*Pausa.*) Anda, vamos. (*Saem.*)

VOZES

*¡Al salir de tu casa
para la iglesia,
acuérdate que sales
como una estrella!*

CORTINA LENTA

SEGUNDO QUADRO

Exterior da gruta onde mora a NOIVA. Combinação de tons de branco, cinza e azul frios. Grandes figueiras da Índia¹⁸⁰. Tons sombrios e prateados. Panoramas de bacias terracota, tudo endurecido como paisagem de cerâmica popular.¹⁸¹

CRIADA (*Arrumando taças e bandejas numa mesa.*)

*Giraba,
giraba la rueda
y el aguapasaba,
porque llega la boda
que se aparten las ramas
y la luna se adorne
por su blanca baranda.*

(*Em voz alta.*) Ponha as toalhas nas mesas!

(*Em voz patética.*)

*Cantaban,
cantaban los novios
y el aguapasaba.*

Porque llega la boda

*que relumbre la escarcha
y se llenen de miel
las almendras amargas.*

(*Em voz alta.*) Prepare o vinho! (*Em voz poética.*)

*Galana.
Galana de la tierra,
mira cómo el agua pasa.
Porque llega tu boda
recógete las faldas
bajo el ala del novio*

¹⁸⁰ N. da T.: Cacto muito comum no bairro Sacromonte, especialmente na frente das *cuevas*, tal qual a descrição darubrica.

¹⁸¹ N. da T.: pela riqueza de detalhes e as especificidades relacionadas aos tons e cores, esta rubrica é de muito difícil tradução. Além das eleição lexical, foi preciso considerar a imagem como totalidade constitutiva da cena, e trabalhar para descrevê-la tão fotograficamente como o fez García Lorca.

*nunca salgas de tu casa.
 Porque el novio es un palomo
 con todo el pecho en brasa
 y espera el campo el rumor
 de la sangrederramada.
 Giraba,
 giraba larueda
 y el agua pasaba.
 ¡Porque llega tu boda
 deja que relumbre el agua!*

MÃE (*Entrando.*)

Finalmente!

PAI

Somos os primeiros?

CRIADA

Não. Há pouco chegou Leonardo com sua mulher. Correram como demônios. A mulher chegou morta de medo. Fizeram o caminho como se tivessem vindo a cavalo.

PAI

Esse busca a desgraça. Não tem bom sangue.

MÃE

Que sangue vai ter? O de toda a sua família. O mesmo de seu bisavô, que começou matando, e segue em toda a sua ralé, manejadores de facas e gente de sorrisofalso.

PAI

Vamos deixar isso para lá!

CRIADA

Como vai deixar isso para lá?

MÃE

Me dói até as veias. Na testa de todos eles eu não vejo mais que a mão com que mataram o que era meu. Você me vê? Não lhe pareço louca? Pois sim, louca de não ter gritado tudo o que meu peito necessita. Tenho no meu peito um grito sempre a postos, ao que tenho que castigar e meter entre os mantos. Mas os mortos são levados e se tem que ficar quieto. Senão os outros criticam. (*Tira omanto.*¹⁸²)

PAI

Hoje não é dia para ficar lembrando dessascoisas.

MÃE

Quando as palavras me vêm, tenho de falar. E hoje ainda mais. Porque hoje fico só em minha casa.

¹⁸² N. da T.: o manto representa a repressão a da dor a que está envolta a Mãe. Ao tirá-lo, a personagem tenta se desvencilhar da dor que a acompanha. O manto será usado, também, pela Lua, no TerceiroAto.

- PAI Esperando por companhia.
- MÃE Esse é o meu desejo: os netos. (*Sentam-se.*)
- PAI Eu quero que tenham muitos. Essa terra necessita de braços que não sejam pagos. Há que manter uma batalha com as ervas daninhas, com os cactos, com os pedregulhos que saem não se sabe de onde. E esses braços têm de ser dos donos, que castiguem e que dominem, que façam brotar as sementes. São necessários muitos filhos.
- MÃE E alguma filha! Os homens são do vento! Têm de manejar armas por obrigação. As meninas não saem para a rua jamais.
- PAI (Alegre.) Eu acho que terão de tudo.
- MÃE Meu filho a cobrirá bem. É de boa semente. Seu pai poderia ter tido muitos filhos comigo.
- PAI Eu queria que isso fosse coisa de um dia. Que em seguida tivessem dois ou três homens.
- MÃE Mas não é assim. Demora muito. Por isso é tão terrível ver o sangue da gente derramado pelo chão. Uma fonte que corre em um minuto e que para nós custou anos. Quando eu cheguei para ver meu filho, estava caído no meio da rua. Molhei minhas mãos com o sangue dele e as lambi. Porque era meu. Você sabe o que é isso. Em um relicário de cristal e topázio eu teria posto a terra molhada pelo sangue dele.
- PAI Agora você tem que esperar. Minha filha é larga e teu filho é forte.
- MÃE Assim espero. (*Levantam-se.*)
- PAI Prepare as bandejas de trigo.
- CRIADA Estão preparadas.

MULHER DE LEONARDO (*Entrando.*) Que seja para o bem!

LEONARDO Pouca. As pessoas não podem distrair-se.
CRIADA Já chegaram!

(*Vão entrando os convidados em alegres grupos. Entram os noivos de braços dados. Sai LEONARDO.*)

NOIVO Em nenhum casamento se viu tanta gente.

NOIVA (*Sombria.*) Em nenhum.

PAI Foi muito bonita.

MÃE Vieram famílias inteiras.

NOIVO Gente que não saía de casa.

MÃE Seu pai semeou muito, e agora quem colhe é você.

NOIVO Vieram primos meus que eu nem conhecia.

MÃE Todas as pessoas da costa.

NOIVO (*Alegre.*) Se espantaram com os cavalos. (*Falam.*)

MÃE (*À NOIVA*) Em que você pensa?

NOIVA Não penso em nada.

MÃE As bênçãos pesam muito. (*Ouvem-se violões.*)

NOIVA Como chumbo.

MÃE (*Enfática.*) Mas não devem pesar. Você deve ser leve como uma pomba!

NOIVA A senhora fica aqui esta noite?

MÃE Não. Minha casa está só.

NOIVA	A senhora deveria ficar!
PAI (<i>Para a MÃE</i>)	Olhe como dançam! São danças que vêm da beira do mar.
<i>(Entra Leonardo e se senta. Sua mulher, atrás dele, em atitude rígida.)</i>	
MÃE	São os primos do meu marido. Dançam duros como pedras.
PAI	Fico contente em vê-los. Que mudança para esta casa! <i>(Sai.)</i>
NOIVO (<i>Para a NOIVA.</i>)	Gostou das flores de laranjeira?
NOIVA (<i>Olhando-o fixamente.</i>)	Sim.
NOIVO	São de cera. Duram para sempre. Gostaria que as usasse por todo o vestido.
NOIVA	Não faz falta. <i>(Mutis LEONARDO pela direita.)</i>
1ª MOÇA	Vamos tirar os alfinetes. ¹⁸³
NOIVA (<i>Ao NOIVO.</i>)	Já volto.
MULHER	Que seja feliz com minha prima!
NOIVO	Tenho certeza que sim.
MULHER	Aqui ficarão os dois, sem sair nunca e levantando a casa. Quem me dera viver longe assim!
NOIVO	E por que não compram terras? O cerro é barato e os filhos se criam melhor.
MULHER	Não temos dinheiro. E do jeito que vamos!...
NOIVO	Seu marido é um bom trabalhador.

¹⁸³ N. da T.: no original: “alfileres”. Trata-se de um objeto tradicional, parte da ornamentação do cabelo da noiva. Espécie de peneta de um só dente, com a qual a noiva presenteia uma amiga solteira, desejando-lhe casamento, em um ritual parecido com o de jogar o buquê, no Brasil.

MULHER Sim, mas gosta muito de voar. Ir de uma coisa a outra. Não é um homem tranquilo.

CRIADA Não comem nada? Vou embrulhar umas roscas de vinho para tua mãe, que ela adora.

NOIVO Ponha três dúzias para ela.

MULHER Não, não. Meia já é suficiente.

NOIVO Um dia é um dia.

MULHER (*Para aCRIADA.*) E Leonardo?

CRIADA Não o vi.

NOIVO Deve estar com osconvidados.

MULHER Vou ver. (*Sai.*)

CRIADA O baile está lindo.

NOIVO E você, não dança?

CRIADA Ninguém me tira.

(Passam no fundo duas moças; durante todo esse ato o fundo será um animado movimento de figuras.)

NOIVO Isso se chama ignorância. As velhas alegres, como você, dançam melhor que as jovens.

CRIADA Vai me dar uma cantada, menino? Que família, a tua! Machos entre os machos! Quando era criança, vi o casamento do teu avô. Que figura! Parecia que era uma montanha que estava casando.

NOIVO Eu tenho menos estatura.

CRIADA Mas o mesmo brilho nos olhos. E a menina?

NOIVO	Tirando o véu.
CRIADA	Ah, olhe. Para a meia-noite, como não vão dormir, preparei presunto e umas taças grandes de vinho envelhecido. Na parte baixa do armário, se, por acaso, necessitarem.
NOIVO (<i>Sorridente.</i>)	Eu não como à meia-noite.
CRIADA (<i>Maliciosa.</i>)	Você não, mas a noiva sim. (<i>Sai.</i>)
1 ^o MOÇO (<i>Entrando.</i>)	Você tem de beber conosco!
NOIVO	Estou esperando a noiva.
2 ^o MOÇO	A terá de madrugada!
1 ^o MOÇO	Quando é mais gostoso!
2 ^o MOÇO	Um momento.
NOIVO	Vamos.
<i>(Saem. Ouve-se grande algazarra. Entra a NOIVA. Pelo lado oposto entram duas moças correndo para encontrá-la.)</i>	
1 ^a MOÇA	A quem você prometeu o primeiro alfinete, pra mim ou para ela?
NOIVA	Não me lembro.
1 ^a MOÇA	Para mim, prometeu aqui.
2 ^a MOÇA	Para mim, diante do altar.
NOIVA (<i>Inquieta, demonstrando grande luta interior.</i>)	Não sei nada.
1 ^a MOÇA	É que eu queria que você...
NOIVA (<i>Interrompendo.</i>)	Não me importa. Tenho muito no que pensar.

NOIVO Mas seu pai teria lhe abraçado mais de leve.

NOIVA (*Sombria.*) Claro!

NOIVO (*Abraça-a fortemente de modo um pouco brusco.*) Porque é velho.

NOIVA (*Seca.*) Me deixe!

NOIVA Por quê? (*Deixa-a.*)

NOIVA Ora... as pessoas. Podem nos ver. (*Volta a passar no fundo a CRIADA, que não olha para os NOVIOS.*)

NOIVO E daí? Já é sagrado.

NOIVA Sim, mas me deixe...Depois.

NOIVO O que você tem? Está assustada!

NOIVA Não tenho nada. Não saia! (*Entra a MULHER de LEONARDO.*)

MULHER Não quero interromper...

NOIVO O que foi?

MULHER Meu marido passou por aqui?

NOIVO Não.

MULHER Não o estou encontrando, e o cavalo também não está no estábulo.

NOIVO (*Alegre.*) Deve estar dando um galope. (*Sai a MULHER, inquieta. Entra a CRIADA.*)

CRIADA Não estão satisfeitos com tantos cumprimentos?

NOIVO Eu estou querendo que isso termine. A noiva está um pouco cansada.

CRIADA O que é isso, menina?

NOIVA Sinto uma espécie de agulhadas na testa!

CRIADA Uma noiva deste lugar deve ser forte. (Ao NOIVO.)
Você é o único que pode curá-la, porque é sua.
(*Saicorrendo.*)

NOIVO (*Abraçando-a.*) Vamos dançar um pouquinho. (Beija-a.)

NOIVA (*Angustiada.*) Não. Gostaria de me deitar um pouco.

NOIVO Eu lhe faço companhia.

NOIVA Nunca! Com toda essa gente aqui? Que diriam? Deixe que eu descanse um momento.

NOIVO Como você quiser! Mas não esteja assim de noite!

NOIVA (*Na porta.*) À noite estarei melhor.

NOIVO *É isso que quero! (Aparece a MÃE.)*

MÃE Filho.

NOIVO Aonde a senhora andava?

MÃE No meio deste barulho. Está contente?

NOIVO Sim.

MÃE E a sua mulher?

NOIVO Foi descansar um pouco. É um mau dia para as noivas!

MÃE Mau dia? É o único bom. Para mim foi como uma herança. (*Entra a CRIADA e se dirige ao quarto da NOIVA.*) É a separação das terras, a plantação de árvores novas.

NOIVO A senhora vai embora?

MÃE Sim, tenho que estar na minha casa.

NOIVO Sozinha.

MÃE Sozinha não, tenho a cabeça cheia de coisas e de homens e de lutas.

NOIVO Mas lutas já não são lutas.

(Sai a CRIADA rapidamente; desaparece correndo pelos fundos.)

MÃE Enquanto a gente vive, luta
NOIVO. Sempre a obedeço!

MÃE Com a sua mulher, procure ser carinhoso. E, se a notar presunçosa ou arisca, faça uma carícia que lhe cause um pouco de dor, um abraço forte, uma mordidela e, em seguida, um beijo suave. Para que ela não fique desgostosa, mas que sinta que você é o macho, o amo, o que manda. Assim aprendi com teu pai. E como você não o tem mais, eu tenho que lhe ensinar essas fortalezas.

NOIVO sempre farei o que a senhora mandar.

PAI *(Entrando.)* E a minha filha?

NOIVO Está aí dentro.

1^a MOÇA Que venham os noivos, que vamos dançar a roda!¹⁸⁴

1^o MOÇO *(Ao NOIVO).* Você vai comandar a dança.

PAI *(Saindo.)* Aqui não está!

NOIVO Não?

PAI Deve ter subido para a varanda.

NOIVO Vou ver! *(Entra.) (Ouve-se algazarra e violões.)*

¹⁸⁴ N. da T.: no original: *la rueda*. Dança circular em que se reúnem homens e mulheres, ao início das festas, para começar o baile.

1 ^a MOÇA	Já começaram! (<i>Entra.</i>)
NOIVO (<i>Entrando.</i>)	Não está.
MÃE (<i>Inquieta.</i>)	Não?
PAI	Aonde pode ter ido?
CRIADA (<i>Entrando.</i>)	E a menina, onde está?
MÃE (<i>Séria.</i>)	Não sabemos.
<i>(Sai o NOIVO. Entram três convidados.)</i>	
PAI (<i>Dramático.</i>)	Não está no baile?
CRIADA	No baile, não está.
PAI (<i>Enfático.</i>)	Há muita gente. Olhe bem!
CRIADA	Já olhei!
PAI (<i>Trágico.</i>)	Mas onde está?
NOIVO (<i>Entrando.</i>)	Nada. Em nenhum lugar.
MÃE (<i>Ao PAI.</i>)	O que é isso? Onde está a sua filha?
<i>(Entra a MULHER de LEONARDO.)</i>	
MULHER	Fugiram! Fugiram! Ela e Leonardo. No cavalo. Como uma flecha, fugiram abraçados!
PAI	Não é verdade! Minha filha, não!
MÃE	Sua filha, sim! Fruto de mãe desonrada, e ele, também ele. Mas já é a mulher de meu filho.
NOIVO (<i>Entrando.</i>)	Vamos atrás! Quem tem um cavalo?

- MÃE Quem tem um cavalo agora mesmo? Quem tem um cavalo? Darei tudo o que tenho, meus olhos e até minha língua...
- VOZ Aqui tem um.
- MÃE (*Ao FILHO.*) Ande! Atrás! (*Sai com dois moços.*) Não. Não vá. Essa gente mata ligeiro e bem... sim, corra, que eu vou atrás!
- PAI Não deve ser ela. Talvez tenha se atirado no poço!
- MÃE Na água se atiram as honradas, as limpas.¹⁸⁵ Essa não! Mas já é mulher do meu filho. Dois grupos. Aqui temos dois grupos. (*Entram todos.*) Minha família e a sua. Saíam todos daqui. Limpem o pó dos sapatos. Vamos ajudar meu filho. (*As pessoas se separam em dois grupos.*) Porque ele tem sua gente, que são seus primos do mar e todos os que chegam de terra adentro. Fora daqui! Por todos os caminhos. Chegou outra vez a hora do sangue. Dois grupos. Você com o seu e eu com o meu. Atrás! Atrás!

TERCEIRO ATO

PRIMEIRO QUADRO

Bosque. É de noite. Grandes troncos úmidos. Ambiente escuro. Ouvem-se dois violinos.

(*Aparecem três LENHADORES.*)

- 1^o LENHADOR E os encontraram?
- 2^o LENHADOR Não. Mas estão procurando por toda a parte.
- 3^o LENHADOR Logo os encontrarão.

¹⁸⁵ Com a fuga, a honra da Noiva já está comprometida. A água limpa já não é mais digna do seu corpo. Ainda assim, é preciso alcançá-la, porque a honra das famílias depende diretamente da conduta públicas de suas mulheres.

2^o LENHADOR Chissss!

3^o LENHADOR O quê?

2^o LENHADOR Parece que se aproximam por todos os caminhos ao mesmo tempo.

1^o LENHADOR Quando sair a lua serão vistos.

2^o LENHADOR Deviam deixá-los.

1^o LENHADOR O mundo é grande. Todos podem viver nele

3^o LENHADOR Mas os matarão.

2^o LENHADOR Há que seguir os instintos. Eles fizeram bem em fugir.

1^o LENHADOR Estavam enganando-se um ao outro e no final o sangue foi mais forte.

3^o LENHADOR O sangue!

1^o LENHADOR Há que seguir o caminho do sangue!

2^o LENHADOR Mas o sangue que vê a luz é bebido pela terra.

1^o LENHADOR E daí? Vale mais morrer ensanguentado que viver com ele podre.

3^o LENHADOR Calados!

1^o LENHADOR O quê? Ouviu algo?

2^o LENHADOR Ouço os grilos, os sapos, a noite que vigia.

1^o LENHADOR Mas o cavalo não se ouve.

3^o LENHADOR Não.

1^o LENHADOR Agora a estará amando.

- 2^o LENHADO O corpo dela era para ele e o corpo dele, para ela.
- 3^o LENHADOR Estão sendo procurados e serão mortos
- 1^o LENHADOR Mas já terão misturado seus sangues e serão como dois cântaros vazios, como dois arroios secos.
- 2^o LENHADOR Há muitas nuvens e será fácil que a lua não apareça.
- 3^o LENHADOR O noivo os encontrará com lua ou sem lua. Eu o vi sair. Como uma estrela furiosa. O rosto acinzentado. Expressava a sina de sua casta.
- 1^o LENHADOR Sua casta de mortos no meio da rua.
- 2^o LENHADOR Isso mesmo!
- 3^o LENHADOR Você acha que eles conseguirão romper o cerco?
- 2^o LENHADOR É difícil. Há facas e escopetas a dez léguas em volta.
- 3^o LENHADOR Ele vai num bom cavalo.
- 2^o LENHADOR Mas leva uma mulher.
- 1^o LENHADOR Já estamos próximos.
- 2^o LENHADOR Uma árvore de quarenta galhos. Vamos cortá-la logo.
- 3^o LENHADOR Agora sai a lua. Vamos nos apressar.

(Pela esquerda surge uma claridade.)

1^o LENHADOR

*¡Ay luna que sales!
Luna de las hojas grandes.*

2^o LENHADOR

¡Llena de jazmines la sangre!

1º LENHADOR

*¡Ay luna sola!
¡Luna de las verdes hojas!*

2º LENHADOR

Plata en la cara de la novia.

3º LENHADOR

*¡Ay luna mala!
Deja para el amor la oscura rama.*

1º LENHADOR

*¡Ay triste luna!
¡Deja para el amor la rama oscura!*

(Saem. Pela claridade da esquerda aparece a LUA. A LUA é um lenhador jovem com o rosto branco. O palco adquire um vivo resplendor azul.)

LUA

*Cisne redondo en el río,
ojo de las catedrales,
alba fingida en las hojas
soy; ¡no podrán escaparse!
¿Quién se oculta? ¿quién solloza
por la maleza del valle?
La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos
donde pueda calentarme!
¡Tengo frío! Mis cenizas
de soñolientos metales,
buscan la cresta del fuego
por los montes y las calles.
Pero me lleva la nieve*

sobre su espalda de jaspe,
 y me anega, dura y fría,
 el agua de los estanques.
 Pues esta noche tendrán
 mis mejillas roja sangre,
 y los juncos agrupados
 en los anchos pies del aire.
 ¡No haya sombra ni emboscada,
 que no puedan escaparse!
 ¡Que quiero entrar en un pecho
 para poder calentarme!
 ¡Un corazón para mí!
 ¡caliente, que se derrame
 por los montes de mi pecho;
 dejadme entrar, ¡ay, dejadme!

(Aos galhos.)

No quiero sombras. Mis rayos
 han de entrar en todas partes,
 y haya en los troncos oscuros
 un rumor de claridades,
 para que esta noche tengan
 mis mejillas dulce sangre,
 y los juncos agrupados
 en los anchos pies del aire.
 ¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!
 ¡No! ¡No podrán escaparse!
 Yo haré lucir al caballo
 una fiebre de diamante.

(Desaparece entre os troncos, e o palco volta à sua luz escura. Aparece uma MENDIGA totalmente coberta por ténues panos verde-escuros. Tem os pés descalços. Mal se pode ver seu rosto entre as dobras do tecido. Esta personagem não aparece no elenco.)¹⁸⁶

MENDIGA

*Esa luna se va y ellos se acercan.
 De aquí no pasan. El rumor del río
 apagará con el rumor de los troncos
 el desgarrado vuelo de los gritos.
 Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.
 Abren los cofres, y los blancos hilos
 aguardan por el suelo dela alcoba
 cuerpos pesados con el cuello herido.*

¹⁸⁶ N. da T.: ao contrário do que indica a rubrica, a personagem aparece, sim, no elenco. A Lua e a Mendiga, a partir daqui, passam a ser cúmplices na perseguição que levará à descoberta dos amantes.

1º MOÇO

Poderia ser outro cavalo.

NOIVO (*Dramático.*)

Ouçã. Não há mais que um cavalo no mundo, e é este. Entendeu? Se você me segue, que seja sem falar.

1º MOÇO
NOIVO

É que eu queria...
Cale-se. Estou certo de que vou encontrá-los aqui. Vê este braço? Pois não é o meu braço. É o braço do meu irmão e o do meu pai e o de toda minha família que está morta. E tem tanto poder que pode arrancar esta árvore pela raiz, se quiser. E vamos logo, que sinto os dentes de todos os meus cravados aqui de uma maneira que me é impossível respirar tranquilo.

MENDIGA (*Queixando-se.*)

Ai!

1º MOÇO

Ouviu isso?

NOIVO

Vá por aí e dê a volta.

1º MOÇO

Isto é uma caçada.

NOIVO

Uma caçada. A maior de todas.

(O MOÇO se vai. O NOIVO sai rapidamente em direção à esquerda e esbarra na MENDIGA, a MORTE.)

MENDIGA

Ai!

NOIVO

O que quer?

MENDIGA

Tenho frio.

NOIVO

Para onde vai?

MENDIGA (*Sempre se queixando, como uma mendiga.*)

Lá para longe...

NOIVO

De onde vem?

- MENDIGA Dali... de muito longe.
- NOIVO Viu um homem e uma mulher que corriam montados num cavalo?
- MENDIGA (*Despertando-se.*) Espere... (*Olha-o.*) Lindo rapaz. (*Levanta-se.*) Mas muito mais bonito seria se estivesse adormecido.
- NOIVO Diga, responda, você os viu?
- MENDIGA Espere... Que costas mais largas! Como é que você não aprecia estar deitado sobre elas e não andar sobre as plantas dos pés, que são tão pequenas?
- NOIVO (*Sacudindo-a.*) Pergunto se os viu! Passaram por aqui?
- MENDIGA Não passaram, mas estão saindo da colina. Você não os ouviu?
- NOIVO Não.
- MENDIGA Não conhece o caminho?
- NOIVO Irei de qualquer maneira.
- MENDIGA Eu o acompanharei. Conheço esta terra.
- NOIVO (*Impaciente.*) Então vamos! Por onde?
- MENDIGA (*Dramática.*) Por ali!

(Saem rápidos. Ouvem-se, ao longe, dois violinos que expressam o bosque. Voltam os lenhadores. Carregam os machados no ombro. Passam lentos entre os troncos.)

1º LENHADOR

*¡Ay muerte que sales!
Muerte de las hojas grandes.*

2º LENHADOR

¡No abras el chorro de la sangre!

1º LENHADOR

*¡Ay muerte sola!
Muerte de las secas hojas.*

3º LENHADOR

¡No cubra de flores la boda!

2º LENHADOR

*¡Ay triste muerte!
Deja para el amor la rama verde.*

1º LENHADOR

*¡Ay muerte mala!
¡Deja para el amor la verde rama!*

(Vão saindo enquanto falam. Aparecem Leonardo e a Noiva.)

LEONARDO

Fique quieta!

NOIVA

Daqui eu irei sozinha. Vá embora! Não quero que você volte.

LEONARDO

Fique quieta, estou dizendo!

NOIVA

Com os dentes, com as mãos, como possa, tire do meu colo honrado o metal desta corrente, deixando-me isolada lá na minha casa de terra. E se não quer me matar como a uma pequena cobra, ponha nas minhas mãos de noiva o cano da escopeta. Ai, que lamento! Que fogo sobe pela minha cabeça! Tenho cacos de vidro cravados na língua!

LEONARDO

Já demos o passo, agora cale-se. Nos perseguem de perto, e tenho de levar você comigo!

NOIVA

Mas terá de ser à força!

LEONARDO

À força? Quem desceu primeiro as escadas?

NOIVA

Eu descí.

LEONARDO

Quem pôs rédeas novas no cavalo?

NOIVA

Eu mesma. Verdade.

LEONARDO

E que mãos me calçaram as esporas?

NOIVA

Estas mãos, que são suas, mas que ao lhe ver quiseram quebrar os ramos azuis e o murmúrio de suas veias. Eu o amo! Eu o amo! Saia daqui! Se eu pudesse, matava você e depois colocava numa mortalha com filetes de violetas. Ai, que lamento! Que fogo sobe pela minha cabeça!

LEONARDO

Tenho cacos de vidro cravados na língua! Porque que eu quis esquecer e pus um muro de pedra entre a sua casa e a minha. É verdade. Não se lembra? E quando a vi de longe joguei areia nos meus olhos. Mas montava no cavalo e o cavalo ia à sua porta. Com alfinetes de prata meu sangue ficou preto, e o sonho foi enchendo minhas carnes de erva daninha. Mas eu não tenho culpa, a culpa é da terra e desse cheiro que sai de seus peitos e de suas tranças.

NOIVA

Ai, que insensatez! Não quero Com você cama nem mesa, E não há um minuto do dia que não queira estar junto de você, Porque me arrasta, e vou. E me diz que volte, e o sigo pelo ar Como uma brisa da relva. Deixei um homem forte e toda a sua descendência no meio do casamento e com a grinalda posta. Para você será o castigo, e não quero que seja assim. Deixe-me só! Fuja! Não há ninguém que possa defender você.

LEONARDO

Pássaros da manhã pelas árvores se quebram. A noite está morrendo no filete da pedra. Vamos ao canto escuro, onde eu sempre possa amar você, Não me importam as pessoas, nem o veneno que nos atirem.

(Abraça-a fortemente.)

NOIVA

E eu dormirei a seus pés Para guardar seus sonhos. Desnuda, fitando o campo, *(Dramática.)* como se eu fosse um cão porque é isso que sou! Porque lhe olho e sua beleza me queima.

- LEONARDO Fogo com fogo se abrasa. A mesma chama pequena mata duas espigas juntas. Vamos! (*Arrasta-a.*)
- NOIVA Aonde está me levando?
- LEONARDO Aonde não possam ir estes homens que nos cercam. Onde eu possa olhar para você!
- NOIVA (*Sarcástica.*) Leve-me de feira emfeira, dor de mulher honrada, para que as pessoas vejam com os lençóis do casamento ao vento, comobandeiras. NOIVA (*Sarcástica.*) Leve-me de feira em feira, dor de mulher honrada, para que as pessoas vejam com os lençóis do casamento ao vento, comobandeiras.
- LEONARDO Eu também quero deixar você, se penso como se pensa. Mas vou onde você vai. Você também. Dê um passo. Experimente. fragmentos da lua fundem minha cintura e suas cadeiras. (*Toda essa cena é violenta, cheia de grande sensualidade.*)
- NOIVA Está ouvindo?
- LEONARDO Vem gente.
- NOIVA Fuja! É justo que eu morra aqui, Com os pés dentro da água, espinhos na cabeça. E que chorem por mim as folhas, mulher perdida e donzela.
- LEONARDO Fique quieta. Estão subindo.
- NOIVA Vá embora daqui!
- LEONARDO Silêncio, para que não nos percebam. Vá na frente. Vamos, estou dizendo!
- (A NOIVA vacila.)
- NOIVA Vamos juntos!
- LEONARDO (*Abraçando-a.*) Como quiser! Se nos separarem, é porque estarei morto

NOIVA

E eu, morta.

(Saem abraçados. Aparece a LUA muito devagar. O palco adquire uma forte luz azul. Ouvem-se dois violinos. Bruscamente ouvem-se dois longos gritos desgarrados, e se corta a música dos violinos. Com o segundo grito, aparece a Mendiga e fica de costas. Abre o manto e fica no centro como um grande pássaro de asas imensas. A LUA se detém. A cortina desce, no meio de um silêncio absoluto.)

CORTINA.

ÚLTIMO QUADRO

Peça branca, com arcos e grossos muros. À direita e à esquerda, escadas brancas. Grande arco ao fundo e parede da mesma cor. O chão será, também, de um branco reluzente. Essa peça simples terá um sentido monumental de igreja. Não haverá nem um cinza, nem uma sombra, nem sequer o que se precisa para a perspectiva.

(Duas MOÇAS, vestidas de azul escuro, estão enrolando um novelo vermelho.)

1ª MOÇA

*Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?*

2ª MOÇA

*Jazmín de vestido,
cristal de papel.
Nacer a las cuatro,
morir a las diez.
Ser hilo de lana,
cadena a tus pies
y nudo que apriete
amargo laurel.*

MENINA (*Cantando.*)

Foi ao casamento?

1ª MOÇA

Não.

MENINA

Eu também não.

*¿Qué pasaría
por los tallos de las viñas?
¿Qué pasaría
por el ramo de la oliva?
¿Qué pasó que nadie volvió?*

2ª MOÇA

MENINA (*Indo-se embora.*)

Foram ao casamento?

Já dissemos que não!

Eu também não.

2ª MOÇA

*Madeja, madeja,
¿qué quieres cantar?*

1ª MOÇA

*Heridas de cera,
dolor de arrayán.
Dormir la mañana,
de noche velar.*

MENINA (*Na porta.*)

*El hilo tropieza con
el pedernal.
Los montes azules
lo dejan pasar.
Corre, corre, corre,
y al fin llegará
a poner cuchillo
y a quitar el pan.
(Vai-se.)*

2ª MOÇA

*Madeja, madeja,
¿qué quieres decir?*

1ª MOÇA

*Amante sin habla.
Novio carmesí.
Por la orilla muda
tendidos los vi.
(Detém-se olhando o novelo.)*

MENINA (*Espiando pela porta.*)

*Corre, corre, corre,
el hilo hasta aquí.
Cubiertos de barrio,
los siento venir.
¡Cuerpos estirados,*

paños demarfil!

(*Vai-se. Aparecem a MULHER e a SOGRA de LEONARDO. Chegam angustiadas.*)

1 ^a MOÇA	Já vêm?
SOGRA(<i>Ácida.</i>)	Não sabemos.
2 ^a MOÇA	O que contam do casamento?
1 ^a MOÇA	Digam!
SOGRA(<i>Seca.</i>)	Nada.
MULHER	Quero voltar para saber de tudo.
SOGRA (<i>Enérgica.</i>)	Você, para sua casa. Valente e só em sua casa. Para envelhecer e chorar. Mas a porta fechada. Nunca. Nem morto, nem vivo. Pregaremos as janelas. E venham chuvas e noites sobre as relvas amargas.
MULHER	O que terá acontecido?
SOGRA	Não importa. Ponha um véu no rosto. Seus filhos são filhos seus, nada mais. Sobre a cama ponha uma cruz de cinza onde esteve o travesseiro dele. (<i>Saem.</i>)
MENDIGA (<i>Na porta.</i>)	Um pedaço de pão, mocinhas.
MENINA	Vá embora!
<i>(As moças se agrupam.)</i>	
MENDIGA	Por quê?
MENINA	Porque você geme. Vá embora!
1 ^a MOÇA	Menina!
MENDIGA	Poderia pedir seus olhos! Uma nuvem de pássaros me segue. Quer um?
MENINA	Eu quero ir embora!

2^a MOÇA (*Para a MENDIGA.*)

Não se importe com ela.

1^a MOÇA

Vem pelo caminho do arroio?

MENDIGA

Vim por ali!

1^a MOÇA (*Tímida.*)

Posso perguntar uma coisa?

MENDIGA

Eu os vi, logo chegam: duas torrentes finalmente quietas entre as pedras grandes, dois homens nas patas do cavalo. Mortos na beleza da noite. (*Com deleite.*)
Mortos, sim. Mortos!

1^a MOÇA

Cale a boca, velha, cale a boca!

MENDIGA

Os olhos como flores rotas, e os dentes, dois punhados de neve endurecida. Os dois caíram, e a noiva está voltando, com a saia e os cabelos manchados de sangue. Cobertos com duas mantas eles vêm, Sobre os ombros dos moços altos. Assim foi, nada mais. Era o justo. Sobre a flor de ouro, areia suja.

(*Vai-se. As MOÇAS inclinam as cabeças e ritmicamente vão saindo.*)

1^a MOÇA

Areia suja.

2^a MOÇA

Sobre a flor de ouro.

MENINA

Sobre la flor del oro

traen a los novios del arroyo.

Morenito el uno,

morenito el otro.

*¡Qué ruiseñor de sombra vuela y gime
sobre la flor del oro!*

(*Vai-se. O palco fica vazio. Aparece a MÃE com a VIZINHA. A VIZINHA vem chorando.*)

MÃE

Cale-se!

VIZINHA

Não posso.

- MÃE
 Cale-se, já falei. (*Na porta.*) Não tem ninguém aqui? (*Leva as mãos à testa.*) Meu filho deveria me responder! Mas meu filho já é uma braçada de flores secas. Meu filho já é uma voz obscura detrás dos montes. (*Com raiva, à VIZINHA.*) Quer calar? Não quero choro nesta casa. Suas lágrimas são lágrimas dos olhos, nada mais. As minhas virão quando eu estiver só, das plantas dos meus pés, de minhas raízes, e serão mais ardentes que o sangue.
- VIZINHA
 Venha para minha casa, não fique aqui.
- MÃE
 Aqui. Aqui quero ficar. E tranquila. Todos já estão mortos. À meia-noite dormirei, dormirei sem me apavorar com a escopeta ou a faca. Outras mães se aproximarão da janela, açoitadas pela chuva, para ver o rosto de seus filhos. Eu não. Eu farei com meu sono uma fria pomba de marfim, para levar camélias de geadas sobre o campo santo. Mas não: campo santo, não: leito de terra, cama que os acolhe e que os embala pelo céu. (*Entra uma mulher vestida de preto, que se dirige à direita e ali se ajoelha. À VIZINHA.*) Tire as mãos do rosto. Haveremos de passar dias terríveis. Não quero ver ninguém. A terra e eu. E estas quatro paredes. Ai, ai! (*Senta-se, exausta.*)
- VIZINHA
 Tenha pena de si mesma.
- MÃE (*Jogando o cabelo para trás.*)
 Devo ficar serena. (*Senta-se.*) Porque virão as vizinhas e não quero que me vejam tão pobre. Tão pobre! Uma mulher que não tem um filho sequer para poder levar aos lábios.
- (*Aparece a NOIVA. Vem sem as flores de laranjeira e com um manto preto.*)¹⁸⁷
- VIZINHA (*Vendo a NOIVA, com raiva.*)
 Aonde vai?
- NOIVA
 Venho aqui.
- MÃE (*Para a VIZINHA.*)
 Quem é?

¹⁸⁷ N. da T.: as flores de laranjeira representam a pureza. O manto preto, o luto. Assim, a Noiva traz consigo, ao mesmo tempo, a virgindade e a viuvez. O supremo castigo por sobreviver ao desejo.

VIZINHA

Não a reconhece?

MÃE

Por isso pergunto quem é. Porque tenho de não reconhecê-la, para não cravar meus dentes no pescoço dela. Víbora! (*Dirige-se à NOIVA com ímpeto fulminante, detém-se. Para a VIZINHA.*) Está vendo? Está aí e está chorando, e eu quieta, sem arrancar-lhe os olhos. Não me entendo. Será que eu não amava o meu filho? Mas, e a sua honra? Onde está a sua honra? (*Bate na NOIVA, que cai no chão.*)

VIZINHA

Por Deus! (*Tenta separá-las.*)

NOIVA

Deixe-a. Vim para que me mate e que me levem com eles. (*Para a MÃE.*) Mas não com as mãos, com tridentes de metal, com uma foice, e com força, até que meus ossos se quebrem. Deixe-a. Quero que saiba que sou limpa, que ficarei louca, mas que podem me enterrar sem que nenhum homem tenha se olhado na brancura de meus peitos.

MÃE

Cale-se, cale-se! Que me importa isso?

NOIVA

Porque eu fugi com o outro, fugi! (*Com angústia.*) Você também teria fugido. Eu era uma mulher queimada, cheia de chagas por dentro e por fora, e seu filho era um pouquinho de água, da qual eu esperava filhos, terra, saúde; mas o outro era um rio escuro, cheio de ramas, que aproximava de mim o rumor de seus juncos e seu canto entre dentes. E eu corria com seu filho, que era como um menininho de água fria e o outro me mandava centenas de pássaros que me impediam de andar e que deixavam geada sobre minhas feridas de pobre mulher encolhida, de moça acariciada pelo fogo. Eu não queria, ouça bem! Eu não queria, ouça bem! Eu não queria. Seu filho era o meu fim e eu não o traí, mas o braço do outro me arrastou como um golpe de mar, como a cabeçada de uma mula, e teria me arrastado sempre, sempre, sempre, ainda que eu ficasse velha e todos os filhos de seu filho se tivessem agarrado aos meus cabelos!

(*Entra uma VIZINHA.*)

MÃE

Ela não tem culpa. Nem eu! (*Sarcástica.*) Quem tem, então? Fraca, delicada, mulher de mal dormir é quem arranca uma grinalda de flores de laranjeira para buscar um pedaço de cama aquecido por outra mulher!

NOIVA

Cale-se! Vingue-se de mim: aqui estou! Olhe meu colo, que é suave, lhe custará menos trabalho que cortar uma dália do teu jardim. Mas, isso não! Honrada, honrada como uma menina recém nascida. E forte para lhe provar. Acenda o fogo. Vamos meter as mãos: você, por seu filho, eu, por meu corpo. Você as retirará antes.

(*Entra outra VIZINHA.*)

MÃE

Que me importa sua honradez? Que me importa sua morte? Que me importa nada de nada? Benditos sejam os trigos, porque meus filhos estão debaixo deles; bendita seja a chuva, porque molha o rosto dos mortos. Bendito seja Deus, que nos deita juntos, para descansarmos.

(*Entra outra VIZINHA.*)

NOIVA

Deixe que eu chore com você.

MÃE

Chore. Mas na porta.

(*Entra a MENINA. A NOIVA fica na porta. A MÃE, no centro do palco.*)

MULHER (*Entrando e dirigindo-se à esquerda.*)

*Era hermoso jinete,
y ahora montón de nieve.
Corrió ferias y montes
y brazos de mujeres.
Ahora, musgo de noche
le corona la frente.*

MÃE

*Girasol de tu madre,
espejo de la tierra.
Que te pongan al pecho*

*cruz de amargas adelfas;
sábana que te cubra
de reluciente seda,
y el água forme um llanto
entre tus manos quietas.*

MULHER

*¡Ay, qué cuatro muchachos
con hombros cansados llegan!*

NOIVA

*¡Ay, qué cuatro galanes
traen a la muerte por elaire!*

MÃE

Vizinhas.

MENINA (*Na porta.*)

Já os estão trazendo.

MÃE

É o mesmo, a cruz, a cruz.

MULHERES

*Dulces clavos, dulce cruz,
dulce nombre de Jesús*

NOIVA

Que a cruz ampare os mortos e os vivos.

MÃE

Vizinhas, com uma faca, com uma faquinha, num dia marcado, entre as duas e as três, os dois homens se mataram de amor. Com uma faca, com uma faquinha que apenas cabe na palma da mão, mas que penetra fino pelas carnes assombradas, e que para no exato lugar onde treme, emaranhada, a obscura raiz do grito. NOIVA E isto é uma faca, uma faquinha que apenas cabe na palma da mão peixe sem escamas nem rio, para que num dia marcado, entre as duas e as três dois homens virem defuntos com os lábios amarelados.

MÃE

E apenas cabe na palma da mão, mas penetra fria pelas carnes assombradas e ali para, no exato lugar onde treme, emaranhada, a obscura raiz do grito.

(As VIZINHAS, *ajoelhadas no chão, choram.*)

CORTINA

FIM DO DRAMA