

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**LENORA ACCIOLY**

***EL MALEFÍCIO DE LA MARIPOSA* DE FEDERICO GARCIA LORCA**  
**Reflexão e análise**

**UBERLÂNDIA**  
**2012**

**LENORA ACCIOLY**

**REFLEXÕES SOBRE A PEÇA TEATRAL “*EL MALEFÍCIO DE LA MARIPOSA*”,  
DE GARCIA LORCA**

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

**Subárea:** Teatro

**Linha de Pesquisa:** Fundamentos e Reflexões em Artes.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Irlei Margarete Cruz Machado

**UBERLÂNDIA- MG  
2012**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus.

Agradeço aos meus pais Marucha e João Accioly, pelo incentivo e amor incondicional recebido desde minha infância.

Agradeço às minhas irmãs Glaura e Godiva Accioly pelo constante apoio.

À Dóris Accioly, amiga, irmã, grande estímulo e exemplo intelectual que me acompanhou sempre, sugerindo leituras e orientação, acima de tudo espiritual.

Agradeço à minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Irley Machado pela dedicação, estímulo, paciência, capacidade de compreensão e generosidade, para com cada orientando, respeitando-lhes a individualidade, o percurso e o processo de busca e investigação próprias.

Agradeço o carinho de Ilo Krugli, fundador do Teatro Ventoforte, sempre solícito e disponível para falar do teatro de Lorca, companheiro apaixonado pela arte e maestria do inesquecível poeta granadino.

Agradeço aos professores do curso de Pós-Graduação/Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UFU – Universidade Federal de Uberlândia, pela ajuda e considerações.

Agradeço por existirem no mundo, pessoas que prezam e cultivam a arte e a cultura como formas de educar e pensar um mundo melhor.

Nem o poeta, nem ninguém tem a chave do segredo do mundo. Quero ser bom, se é que a poesia eleva, e sendo bom como o asno e como o filósofo, creio, firmemente, que se há alguma surpresa mais agradável é a de encontrar-me com Ele. Mas, a dor do homem e a injustiça constante do mundo, impedem que meu próprio corpo e meu pensamento transladem de minha casa para as estrelas”. (LORCA, 1944, 78).

## RESUMO

*El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca, reflexão e análise, tem como objetivo fazer uma reflexão sobre os aspectos dramático, social, poético e literário desta obra da juventude do poeta e dramaturgo espanhol. Para isto, percorremos uma trajetória que nos levou a pesquisa sobre a renovação do teatro espanhol, como uma proposta de inovação. Estudar esta obra no seu conceito social e como proposta de realização de um teatro total foi um mergulho no contexto histórico da época. Escrita em prosa e verso, o lirismo está presente na construção de um tema que trata da liberdade de escolha e valores intrínsecos à alma humana. A crítica social é clara quanto ao comportamento dos personagens representados por meio de insetos: baratas, escorpiões, vermes e a própria mariposa. Uma obra modernista que aborda conflitos existenciais entre ser e estar no mundo e o confronto com o próprio ser. A chegada de uma mariposa branca que cai ali no prado de baratas, com a asa machucada, incomoda pela sua luz, ofuscando a rotina dos insetos que ali vivem, acomodados em seu cotidiano em branco e preto. Em seu texto dramático, Lorca deu vida aos pequenos insetos, dotando-os de espírito e voz, aproximando esta obra da fábula infantil. Pesquisar sobre este gênero de literatura significou um encontro com vários autores que também elegeram os animais como representantes dos homens. Dentro de uma reflexão pessoal, pretendemos mostrar que esta polêmica peça de teatro, foi um marco decisivo de uma mudança expressiva nos conceitos teatrais da época.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia, poesia, fábula social.

## RÉSUMÉ

*El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca, réflexion et analyse, a pour but de réaliser une réflexion sur les aspects dramatiques, sociaux, poétiques et littéraires de cette oeuvre de la jeunesse du poète et dramaturge espagnol. Pour cela, nous avons parcouru une trajectoire qui nous a conduit à faire une recherche sur la possibilité de rénovation du théâtre espagnol. Étudier cette oeuvre dans son concept social et comme proposition de la réalisation d'un théâtre total a été comme une plongée dans le contexte historique de la période. Écrite en prose et vers, le lyrisme y est présent dans la construction d'un thème qui s'occupe de la liberté de choix et des valeurs intrinsèques à l'âme humaine. La critique sociale est claire et est manifestée selon le comportement des personnages représentés par biais des insectes: cafards, scorpions, vers de terre et la falène. Une oeuvre moderniste qui traite des conflits existentiels entre l'être dans le monde et l'affrontement à soi-même. L'arrivée d'une falène toute blanche qui tombe dans la prairie pleine des cafards, avec son aile blessée vient déranger la routine et la vie des insectes habitués à vivre leur vie en noir et blanc. Dans son texte dramatique, Lorca donne la vie aux insectes tout en les dotant d'esprit et de voix humaine, et approche l'oeuvre des fables enfantines. Réaliser une recherche sur ce genre de littérature a signifié une rencontre avec d'autres auteurs qui ont élu les animaux comme les représentants des hommes. Dans une réflexion personnelle, nous avons eu l'intention de montrer que cette pièce polémique, a été décisive dans un changement expressif des concepts théâtraux de la période.

**Mots-Clé:** Dramaturgie, poésie, fable sociale.

## **LISTA DE FIGURAS**

<b>FIGURA 1</b>	88
<b>FIGURA 2</b>	90
<b>FIGURA 3</b>	91
<b>FIGURA 4</b>	92
<b>FIGURA 5</b>	93
<b>FIGURA 6</b>	94
<b>FIGURA 7</b>	95
<b>FIGURA 8</b>	96
<b>FIGURA 9</b>	97
<b>FIGURA 10</b>	98
<b>FIGURA 11</b>	99
<b>FIGURA 12</b>	100
<b>FIGURA 13</b>	101
<b>FIGURA 14</b>	102
<b>FIGURA 15</b>	102

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	8
<b>CAPÍTULO I - ANTECEDENTES</b>	
1.1 A proposta de renovação do teatro espanhol	12
1.2 Antecedentes históricos	16
1.3 <i>Dejaría en este libro toda mi alma</i>	20
1.4 <i>¡ La estrella del prado ¡</i>	24
<b>CAPÍTULO II - A OBRA</b>	
2.1 Origem e inspiração	32
2.2 <i>El amor nasce con la misma intensidad</i> (Sinopse)	34
2.3 <i>Todas las estrella se van apagar</i> (Análise)	35
2.4 <i>¿ Sera un hada?</i>	52
<b>CAPÍTULO III – UM TEATRO: DOIS PÚBLICOS</b>	
3.1 Rejeição	61
3.2 A aceitação	68
<b>CAPÍTULO IV – OS ANIMAIS NA OBRA DE LORCA</b>	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	83
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	85
<b>ANEXOS –</b>	88
<b>Medio Pan y un libro</b>	
<b>Ilustrações</b>	90



## INTRODUÇÃO

Enquanto professora de Educação Artística e Teatro na Educação, interessada na Arte como instrumento pedagógico e forma de propiciar uma nova possibilidade de contato com uma cultura diferenciada às mais diversas camadas sociais, tenho procurado orientar meus alunos para assistirem espetáculos de qualidade, cuja dramaturgia carrega uma mensagem em seu conteúdo artístico.

Durante o festival de teatro de Araguari em 2006, assistimos a uma apresentação do texto de Federico García Lorca “*Bodas de Sangre*” dirigida pela professora Dr<sup>a</sup> Irley Machado.

A obra de García Lorca tem como característica um aspecto essencialmente poético, além de inscrever-se, naturalmente, dentro da modernidade do drama, sem perder as características de pertencer ao teatro espanhol considerado como Teatro Clássico.

Federico García Lorca tinha como ideal montar espetáculos clássicos que levassem ao povo a cultura, a poesia e um conhecimento que o povo não teria oportunidade de vivenciar de outra forma. Estas peças teatrais apresentadas em vários locais e cidades da Espanha faziam parte da *Cia. La Barraca* um projeto pedagógico e didático patrocinado pelo Serviço de Educação da Espanha.

Quando da apresentação de “*Bodas de Sangre*” em Araguari, o público bastante leigo no assunto, devido sua diversidade – havia desde estudantes de teatro até pessoas mais simples e que pela primeira vez iam ao teatro – ficou profundamente impressionado com a beleza das imagens de cena, além naturalmente de ser tocado pela profundidade do texto de Lorca e pela interpretação cênica dos atores-alunos.

A partir deste momento, o interesse pela obra de Lorca foi aumentando gradativamente. Em 2007, ao entrar em contato com a professora soube da existência de seu grupo de pesquisa e da possibilidade de participar deste grupo. Assim comecei a freqüentar as reuniões semanais do grupo do qual ainda faço parte. O trabalho que estava sendo feito no grupo de pesquisa, tornou-se um incentivo e uma inspiração. Identifiquei-me com o trabalho desenvolvido, pois, vejo nele uma grande preocupação, amor e respeito pela arte. Foi a partir da participação, neste grupo de estudos, que passei a querer retomar meus estudos e a realizar o Mestrado em Artes.

Federico Garcia Lorca tornou-se um dos poetas e dramaturgos com maior influência e popularidade da literatura do séc. XX. Lorca nasceu no dia 5 de junho de 1898, na aldeia de

Fuente Vaqueros, província de Granada, Espanha. Nasce no ano em que a Espanha perde suas últimas possessões ultramarinas, principalmente a ilha de Cuba, ao ser derrotada na guerra naval com os Estados Unidos. Seu pai, Federico Garcia Rodrigues era proprietário de terras, e sua mãe, Vicenta Lorca Romero era professora primária e foi com ela que Lorca começou a escrever suas primeiras letras.

A terra de Garcia Lorca, tem grande importância como inspiradora de sua arte, que é alma e argila de Granada, da Andaluzia do Oriente, da Espanha Medular.

Fez o curso de Direito em Granada, embora considerasse o curso de Filosofia e Letras muito mais interessante, cursando Direito mais para obter um título. O seu professor de teoria da Literatura e das Artes, Martín Dominguez Berrueta, organizava viagens com seus alunos por antigas cidades espanholas. E não há dúvida de que foi essa rota literária, que motivou as primeiras composições em prosa que o jovem poeta reuniu no livro *Impresiones y Paisajes* (1918), dedicado ao seu professor de piano e música, Antônio Segura. Com a morte do professor, ele passou a conviver com Manuel de Falla, também músico em Granada. Em 1919, mudou-se para Madri e foi residir na Residência dos Estudantes para seguir a carreira de Letras. Nesta época, a mais brilhante juventude da Espanha, ali morava: Luis Buñuel, cineasta (1900-1983); Enrique Díez Canedo; José Moreno Villa; Juan Ramón Jiménez, escritor (1881-1958); Manuel de Falla, compositor (1876-1946); Salvador Dalí, pintor (1904-1989). Logo, ele se entrosou naquele centro da poesia e da música. Ali ele viveu 9 anos, convivendo com estudantes e intelectuais. Em seu *Livro de Poemas*, já vemos características lorquianas, como no poema “*Elegia*”, com a personagem feminina que envelhece frustrada à espera do homem que não regressa.

*El maleficio de la mariposa* foi a obra que inaugurou sua carreira teatral, em Março de 1920, no Teatro Eslava, de Madri. Uma peça teatral que trás à tona os temas do amor impossível, do preconceito e do lado superficial da sociedade espanhola da época. Durou apenas 2 dias em cartaz. Estão refletidos nesta obra, elementos lúdicos proveniente das experiências de infância que marcaram o seu pensamento e o seu espírito criador. Só depois de 7 anos é que ele escreveu *Mariana Pineda*. Em 1922, termina uma versão para Teatro de Títeres: *Los Títeres de Çachiporra e a Tragicomédia de Don Cristóbal y La Señá Rosita*.

Em 1923, apresenta em sua própria casa para sua irmã Isabel, seus amigos e meninos do bairro *La Niña Que Riega La Albahaca y El Príncipe Preguntón* baseada num antigo conto andaluz. Don Cristóbal como boneco dialoga com o público infantil. *Los Dos Habladores*, da escola cervantina, e um mistério medieval *Los Reyes Magos*, completaram o espetáculo.

Lorca escreveu duas farsas para atores, *La Zapatera Prodigiosa* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Lorca integra o que a crítica chama de geração de 1927, de notáveis poetas, entre eles, Rafael Alberti, Pedro Salinas e Jorge Guillén.

Escreve *Romancero Gitano* que é sua obra mais popular, publicada em 1928. Em 1929, Lorca faz uma viagem aos Estados Unidos onde em New York conheceu uma civilização muito diferente da espanhola e escreveu os poemas que constituíram a obra: *Poeta em Nueva York* e começou a escrever duas peças teatrais *El Publico* e *Asi Que Pasen Cinco Años*. Ele faz uma crítica a um sistema desumano que se caracteriza pela busca do poder e do status financeiro, exemplo de uma democracia imperfeita com desigualdades e preconceitos raciais. Em Março de 1930, Lorca deixa os Estados Unidos e desembarca em Cuba onde conhece novos espetáculos, inclusive o teatro chinês, o Teatro de Pirandello e o teatro surrealista de Alfred Jarry. Depois de três meses em Havana, vai para Madri, onde em 1932 começam as apresentações do teatro universitário itinerante *La Barraca*, um projeto aprovado pelo governo da república com a direção de Lorca e Rafael Ugarte. Os camponeses de várias regiões do interior da Espanha, tiveram a oportunidade de conhecer adaptações dos clássicos, como Calderón de La Barca, entre outros.

*Bodas de Sangre*, *Yerma* e *a Casa de Bernarda Alba* foram as peças teatrais de Lorca consideradas trilogia da terra, dramas rurais, escritos de 1933 a 1936. Em Outubro de 1933, viaja a Buenos Aires, convidado pela atriz Lola Manbrives onde obteve uma excelente acolhida com a peça *Bodas de Sangre*, fazendo conferências a convite da Sociedade dos Amigos da Arte. *Bodas de Sangre* ficou vários meses em cartaz. A fama de Lorca se estendeu pelo público portenho. No vestíbulo do Teatro Avenida, estreia sua peça de títeres: *El Retabillo de Don Cristóbal*, para despedir-se dos amigos, onde revela seu talento como escritor de farsas populares do gênero guinhol.

Em Março de 1934, Lorca regressa a Espanha. A situação política da Espanha se agravava. Apesar de nunca se ter filiado a nenhum partido político, Lorca participa do banquete em homenagem ao poeta Rafael Alberti, recém chegado da Rússia e faz a leitura de um manifesto dos escritores espanhóis contra o fascismo, mostrando sua simpatia pela República. Em 18 de Julho de 1936, o General Francisco Franco emite o anúncio do Movimento Nacional, dando início à Guerra Civil. O terror instalou-se em Granada. Lorca foi preso e detido no prédio do Governo Civil, com outros prisioneiros. Foi fuzilado no dia 19 de Agosto de 1936, próximo de Fuente Grande, a direita da estrada de Viznar (Granada). Fuente Grande, chamada pelos árabes Ainadamar ou Fuente de las Lágrimas. Lorca morreu aos 38 anos de idade fuzilado, sem julgamento, no início da Guerra Civil Espanhola, e tornou-se

mártir emblemático de um governo opressor. Suas obras, durante longo período de tempo, foram proibidas de serem publicadas na Espanha. Depois da ditadura, sua obra foi publicada e divulgada na Espanha e em outros países, onde finalmente foi reconhecido como aquele que “era mais perigoso com as palavras do que com uma arma nas mãos”.

No Capítulo I abordaremos as influências vanguardistas do teatro europeu já em 1913 e os elementos de oposição ao teatro comercial e burguês da época, lembrando as figuras emblemáticas de uma renovação teatral como Craig, Coupeau, Baty e outros. O descontentamento para com este tipo de teatro mostrava-se geral, mesmo na Espanha cujo movimento já havia surgido na geração de 98 com Unamuno, Valle Inclan, Machado e posteriormente Federico García Lorca.

No Capítulo II aborda-se a origem e inspiração do poeta ao criar seu *Malefício de La Mariposa* bem como de suas obras posteriores.

No Capítulo III tratamos da reação do público frente a um tema incomodativo que levaria à reflexão, e que, ao mesmo tempo, desestruturava a visão e a imagem que o público espanhol tinha de seu próprio teatro.

No Capítulo IV mostramos esta relação de Lorca com os animais que embora sem se desvincular da realidade entendia sua força, enquanto representantes do homem, manifestada por meio da fábula.

Conclusão obra com o marco decisivo da mudança do teatro espanhol.

Na tentativa de resgatar a memória visual de parte da vida do autor colocamos algumas imagens significativas em anexo.

## CAPÍTULO I - ANTECEDENTES

### 1.1 A proposta de renovação do teatro espanhol

O empenho de Lorca, pela renovação do teatro espanhol, juntou-se ao empenho de dois autores que eram contra o teatro burguês e realista do século XIX: Unamuno e Valle-Inclán. São autores que pertencem a gerações literárias distintas, participando de formas diferentes na vida teatral de sua época. Mas que partem de uma convicção comum de que o teatro burguês e realista do século XIX deveria desaparecer. Eles procuram a proposta de um teatro que corresponda à reforma teatral na Europa, mas que mantém a relação com a tradição espanhola. Lorca declarou publicamente e em vários escritos o seu inconformismo com o teatro burguês considerado por ele como superficial e alienante não provocando a reflexão do público. O teatro comercial que só visava lucros, era por ele criticado. Seu interesse era pela busca da essência universal do teatro, centrado nas raízes populares e na tradição poética, além do teatro com uma função social, ao alcance de todos, com a finalidade de mudar o gosto e a sensibilidade dos expectadores. Devolver ao teatro, a qualidade teatral foi uma das suas metas e vemos a sua preocupação retratada em obras como *Comedia sin título y El público*. A essência do teatro de Lorca funda-se nos valores poéticos e também dramáticos. Seu teatro era ligado à poesia. Era por meio da inclusão da poesia no teatro, que o poeta espanhol via uma possibilidade de sanar a situação de desequilíbrio em que esse se encontrava. O fato de colocar a poesia no teatro fazia com que o autor não se ajustasse as normas cênicas do teatro tradicional.

Para Lorca “o teatro é a poesia que se levanta do livro e se torna humana” (Apud RAMÓN: 1995, 176), aqui todo seu comprometimento estético já se anuncia. Tal conceito o levou a criar na peça teatral *El maleficio de la mariposa*, uma espécie de poema em ação, como diria Alfredo de La Guardia, com diálogos e monólogos líricos e poéticos. Estão presentes nesta peça teatral, o tema, o conflito, personagens, trama incluídos numa estrutura clássica de cenas breves e com ação mutante, como se vê com frequência no teatro moderno, porém com uma dimensão mais profunda, própria do drama (GUARDIA: 1944, 278). A poesia para ele se encontra na vida cotidiana, em nenhum lugar mais. Sua paixão pela vida, seu amor pelos seres humanos estão na origem de sua vocação de escritor e de homem de teatro, nunca ao contrário. “O desejo de criar, para ele é uma extensão do seu desejo de viver”

Para LORCA “poesia, teatro escrito ou encenado é tudo a mesma coisa. No fundo é sempre a alegria de criar, de fazer. O teatro que sobreviveu foi aquele dos poetas. O teatro sempre esteve nas mãos dos poetas e maior era o poeta, melhor era o seu teatro” (*Apud* CUITIÑO: 1999, 6).

As influências vanguardistas do teatro europeu são observadas no teatro lorquiano. Por exemplo, a criação do *Vieux Colombier* por Jacques Copeau contém elementos de oposição ao teatro comercial na França, já em 1913. Os novos conceitos de teatro europeu, dos quais os espanhóis são informados através da imprensa e artigos publicados, incluem os conhecidos nomes desta renovação teatral Craig, Reinhardt, Copeau, Baty, Pitoëff, Meyerhold. O descontentamento com o então considerado teatro burguês era o mesmo para todos. O repertório relacionado com estas novas tendências do drama europeu eram apresentadas nos teatros da Espanha que começavam a ceder seus espaços ao teatro experimental. (ASZYK: 1986, 134).

Nesta época o teatro começa a ser discutido na Espanha pelos intelectuais e dramaturgos como Unamuno, Valle-Inclán e posteriormente em Lorca. A grande transformação que está sendo vivida na Europa, em prol de uma arte de vanguarda, vai gradativamente avançando no campo teatral espanhol. Duas correntes tornaram-se evidentes: surge uma corrente que defende a teoria teatral e antiliterária enquanto outra defende a obra teatral baseada no texto literário. Por exemplo, Craig e Artaud eram favoráveis ao teatro aliterário, ao contrário de Appia e Brecht que considerava o teatro como resultado da inspiração da obra dramática. Unamuno foi o único dramaturgo espanhol que teve a coragem de falar sobre a realidade do teatro da Espanha, em fins do século XIX. Para ele, o distanciamento do povo da literatura dramática era a principal causa da crise do teatro. Ele abominava os dramas que tratavam de problemas artificiais e torna-se mais próximo do teatro de Pirandello, que acreditava ser possível encenar o conflito interno do indivíduo. Em sua opinião o público deveria participar, intervir, pois esperava um teatro verdadeiro, cheio de vida. Sua proposta era de um teatro que propusesse versões novas de mitos antigos como Fedra, Medeia, Raquel entre outros. Seus artigos, de caráter crítico, expressavam seu conceito de teatro (ASZYK: 1986, 137). Já Valle-Inclán também preocupado com a trajetória do teatro espanhol, tinha um grande desejo de renovação formal e temática e as suas primeiras obras teatrais foram consideradas naturalistas, antipsicológicas e antirealistas. Longe de ser um teórico, era um dramaturgo consciente de sua própria criação. Partidário também do Teatro Total, com dança, música, iluminação, cenário, expressão corporal, etc. Valle Inclán teria sofrido a influência barroca de Goya, Quevedo e Calderón, além do grotesco das farsas populares. Já Federico Garcia Lorca, com seus

inúmeros talentos é um dramaturgo que une todos os elementos do teatro no palco. Para ele, a arte havia se transformado em negócio, e a única solução que Lorca percebeu para equilibrar esta situação foi como já dissemos devolver a poesia ao teatro.

O afastamento do povo de suas raízes culturais gerou um teatro vazio artificial, o contrário de um teatro poético que pudesse refletir a realidade de um povo e sua tradição. Ele idealizou um teatro de ação social para as massas, ao alcance de todos. Queria popularizar o teatro recuperando os clássicos e reforçando o drama nacional, de vanguarda, que serve para mudar os gostos e a sensibilidade dos expectadores. Tentou alcançar esse objetivo organizando e desenvolvendo o projeto “La Barraca”, em que contava com o auxílio dos estudantes universitários de Madri e no ano de 1931, apoiado pelo governo da Nova República, inserido nas Missões Pedagógicas e com a subvenção de 100.000 coroas, será colocado em prática. A sua visão teatral, tem relações estreitas com o teatro de vanguarda europeu e, ao mesmo tempo, sua prática recupera o teatro espanhol do Século de Ouro, por meio de montagens de Cervantes, Lope de Vega e Calderón de La Barca, entre outros. Sua peça teatral *El Público* contém elementos considerados modernistas: teatro dentro do teatro, fusão entre atores e platéia com o objetivo de sacudir o público com verdades simples que ele não quer reconhecer, e a afirmação do direito do indivíduo que segue os seus impulsos livremente (GIBSON:1989,87). *El Público*, devido ao seu importante questionamento social, não pode ser montado durante a vida do autor, pois foi considerado teatro impossível, pelo próprio Lorca.

Estes grandes autores tentaram renovar o teatro espanhol, com encenação de valores artísticos e intelectuais mais verdadeiros e que levassem a uma reflexão política e social, mas infelizmente nenhum deles foi totalmente aceito pela crítica. Segundo Aszyk, “Garcia Lorca foi considerado um fenômeno singular no contexto do teatro espanhol de seu tempo”. (ASZYK: 1986, 140) A cena desnuda, cenário simples despojado de artifícios submisso ao ator e à ação. Lorca em várias entrevistas, declarações públicas e cartas aos amigos expõe com clareza suas opiniões sobre a teoria do teatro. Seus conceitos e sua própria obra distanciam-se do público burguês que aplaude os espetáculos superficiais, sem uma reflexão maior sobre os temas propostos. Para o poeta isto era inadmissível. Para ele o teatro de bilheteria era considerado artificial, um teatro barato. Cujas autoridades artísticas se via ameaçadas, em função de sua qualidade comercial.

Embora a juventude de Lorca fosse a causa de um texto, por alguns considerados imaturo, se pode ver nele elementos que denunciam o desejo de uma renovação do teatro. Em sua primeira peça teatral *El maleficio de la mariposa* quando Lorca fala por metáforas e

através de insetos considerados repulsivos, o amor, a ira e a morte são elementos dramáticos constantes. Denuncia-se o aspecto social na tentativa de inclusão dos menos favorecidos representados pelos insetos, e desejo de despertar o respeito pela natureza e pelos animais. Há aqui uma antevisão da própria religiosidade pagã do autor e de sua mística ligada a natureza. Tarefa difícil devido aos próprios hábitos do povo espanhol, ligado e aficionado pelas touradas onde o touro era a vítima: um ritual bárbaro considerado por eles como normal, por muitos séculos. Entre a proposta lorquiana de renovação incluía-se a realização de um teatro de títeres que resgatasse a antiga tradição andaluza dos *Cristobicas*<sup>1</sup>. Quanto à proposta de realização de um teatro ao ar livre, vimos que por meio do projeto *La Barraca* Lorca teve a oportunidade de realizá-lo. Um teatro que estaria ao alcance de todos e que iria popularizar tanto a arte como o drama nacional e serviria para educar e ensinar, mudar os gostos e a sensibilidade dos expectadores.

Lorca estava certo de que a qualidade essencialmente hispânica das obras exibidas, dentro de seu projeto *La Barraca*, faria com que as pessoas assistissem às peças teatrais com interesse. O autor acreditava importante participar na moldagem de uma Nova Espanha Republicana. Seus planos juvenis começavam a tornar-se realidade. Ao levar a população campesina obras clássicas, o poeta-dramaturgo acreditava estar auxiliando na construção de uma Espanha democrática, culta e livre.

A luta em que Lorca se empenhou pela renovação do teatro espanhol foi total. Para os atores de vanguarda o modernismo mais do que representar uma escola determinada, segundo Litvak “foi uma questão de atitude [...] o modernismo revela-se na obra do artista sem que este, necessariamente dependa de fatores externos ao processo criador, ninguém se livra de sua época” (LITVAK: 1986, 12 e 27).

É importante lembrar a efervescência política em que se movimentavam e criavam os autores da época. A batalha cultural da República na Espanha travou-se no campo da educação primária e secundária que durante séculos foi controlada pela igreja. Os republicanos ao assumirem o poder estavam decididos a acabar com esse monopólio. Queriam igualmente acabar com o analfabetismo em 1931, em que numa população de 25 milhões, 32,4% eram analfabetos. Este governo construiu em dois anos e meio cerca de 2.400 (duas mil e quatrocentas) escolas e melhorou o salário dos professores em 50%, criando 5 mil novas vagas. Legalizou o divórcio, acelerou a reforma agrária, secularizou os cemitérios e

---

<sup>1</sup> Boneco, estilo mamulengo, com a cabeça de madeira lembrando o guinhol francês.



hospitais e reduziu o número de ordens religiosas, o que naturalmente não agradou. Era de se esperar uma violenta reação dessa Espanha católica e integrista.

O arcebispo de Toledo, o cardeal Segura, atacou os projetos da República, dizendo da ameaça que eles representavam para os direitos da Igreja Católica, pedindo as mulheres da Espanha que organizassem uma cruzada de preces para detê-los, insinuando que a Nova República era comunista. Bastou isto, para que seis conventos e um prédio jesuíta fossem incendiados em Madri. “Não se descobriu os autores dos incêndios, mas a direita tinha agora uma arma contra os anticlericais republicanos e a oposição católica ao novo regime endureceu” (GIBSON: 1989, 357-358).

Foi nesse clima que o modernismo cresceu e o projeto *La Barraca*, foi criado apoiado pela nova República e pelo então ministro da educação Fernando de los Ríos. García Lorca a frente do Teatro Itinerante percorreu as regiões mais distantes da Espanha, levando o teatro ao povo que não tinha acesso à cultura teatral. Naturalmente inúmeras foram as dificuldades desta empreitada. Os estudiosos do projeto contam as peripécias enfrentadas pelos atores e pelo diretor, em que não foram poucas as vezes em que se sentiram ameaçados de linchamento, pelas populações dos povoados contrárias à proposta da República.

Segundo a crítica geral, Pablo Neruda, Rubén Darío e Federico García Lorca teriam contagiado a juventude de língua espanhola da época. Sem dúvida eles contribuíram definitivamente para que a arte tomasse novos rumos e passasse a ser vista com outros olhos, respeitando sua função social.

É importante lembrar que a criação de Lorca de *El Maleficio de La Mariposa* deu-se num período crítico, e que já anunciava as grandes transformações que sofreria a Espanha com o advento da República.

## 1.2 Antecedentes Históricos

Segundo Nicolás M. Sánchez muitos acontecimentos importantes nesta época são dignos de nota: a inauguração da Exposição Universal de Paris em 14 de abril de 1900 e o começo da Guerra Civil Espanhola (1936) são duas datas que servem como referências de uma série de acontecimentos complexos. Entre eles o advento da eletricidade, o cinema e a

*Art Nouveau*<sup>2</sup> como movimentos de vanguarda. Na área científica foi descoberto a penicilina, a teoria da relatividade e o mundo da célula. Considerada uma experiência exótica Roald Amundsen e Robert E. Peary chegam ao Pólo Norte e ao Pólo Sul. Na área de esporte acontecem os primeiros jogos olímpicos. O rádio se populariza e, em 1928, Nova York assiste emissões regulares de televisão. A Espanha será um reflexo deste estado mundial. A cultura segue seu curso mesmo com a semana trágica de Barcelona (1909) e o desastre da guerra contra o Marrocos (1921). Em 1906 Santiago Ramón e Cajal recebem o Premio Nobel de Medicina enquanto em 1922 Jacinto Benavente recebe o Premio de Literatura. Em 1920 Galdós morre, e em 1924 Unamuno é demitido de sua Cátedra. Posteriormente em 1927 se publica a *Antologia Poética* em honra de Góngora, elaborada em grande parte pelos poetas da Geração de 27 da qual Lorca faz parte. Também o cantor de jazz Alain Grosland estreia na primeira película sonora. Logo após em 1928 o filme de Luiz Buñuel *Un perro andaluz* torna-se um marco do cinema. Em 1929 Salvador Dali expõe em Paris, pela primeira vez, assim como acontece a exposição de pinturas e esculturas dos espanhóis residentes em Paris, no Jardim Botânico de Madri. (SÁNCHEZ: 1991, 23).

A data de publicação da primeira peça de Lorca “*El maleficio de la mariposa*” (1917-1918), a partir da qual se desenvolve a sua atividade de dramaturgo, antecede a Revolta Franquista (1936). Vive-se na Espanha e fora dela um período de grande crise econômica, política e social. Lorca sente claramente os contragolpes não apenas no seu ofício de dramaturgo, mas em sua própria vida. Esta é uma das razões pelas quais suas ideias e concepções, aproximam-se das de outros homens de teatro espanhóis contemporâneos, bem como de outros autores europeus. Ao evocar a carreira de Lorca e a formação de seu pensamento, não se deve perder de vista as mudanças políticas e sociais contemporâneas. Algumas datas servem de ponto de referência nesta evolução. Os anos de 1917-1918, quando começa a Revolução Russa e termina a I Guerra Mundial, vêm nascer na Espanha as primeiras luzes de uma renovação intelectual que irá se desenvolver até os anos 30: este movimento se liga conscientemente às correntes de ideias que circulam então através do resto da Europa, e aos inúmeros “ismos” (dadaísmo, expressionismo, surrealismo, etc.) e a vanguarda artística internacional. Em 1923, um ano após o fascismo italiano, começa a ditadura de Primo de Rivera, ferindo cada vez mais a acirrada oposição dos intelectuais liberais (exílio de Unamuno, destituição do jurista socialista Fernando de los Rios, professor na Universidade de Granada). Acompanhando Fernando de los Rios, em 1929-1930, Lorca

---

<sup>2</sup> Arte nova, foi um estilo estético essencialmente de design e arquitetura que também influenciou o mundo das artes plásticas.

assiste em Nova York, o início da crise econômica mundial. Em 14 de abril de 1931, a II República é proclamada na Espanha e anuncia uma era de reformas profundas que se iniciaram a seguir, liberando energias acumuladas sob a ditadura. Em 1933, o hitlerismo ganha a Alemanha. Contra a repressão política geral que se segue, vozes numerosas e enérgicas protestam: entre elas, as de muitos familiares de Lorca e, num domínio não político, mas social a voz do próprio Lorca. Finalmente as eleições de 1936 com a célebre Frente Popular, levam a esquerda ao poder. Resta ainda uma ameaça sentida por todos: a reação da direita que, cinco meses mais tarde, inicia a guerra civil, provocando a prisão e execução sumária de Lorca. Toda experiência de dramaturgo de Lorca aparece ligada a estes acontecimentos.

Federico Garcia Lorca como dramaturgo revela suas motivações centrais: assim como a morte, essência permanente em sua alma criadora, o desencontro entre os personagens, a fatalidade do destino, a tragicidade do afastamento e a dor da separação, trazem muito do sentimento trágico, lembrando que o trágico ocorre quando não há possibilidade de acomodação e de conciliação. Lorca experimentava dolorosamente o trágico nos acontecimentos históricos e em sua vida real. Em sua obra, o trágico da morte do herói é transferido para a despedida de uma pessoa amada ou para o abandono de uma situação sonhada (SZONDI: 1961, 50). Em *Recuerdos Mios* de Isabel Garcia Lorca, uma obra ganhadora XV Prêmio Comillas – vemos como a família de Lorca posicionava-se diante da sociedade granadina da época: “*Granada era una ciudad muy levítica. La burguesia estaba dominada por dos ordenes religiosas: los jesuitas y los redentoristas, que adoraban a la Virgen Del Perpéuo Socorro. Era casi dos bandos*”. (LORCA, Isabel: 2002, 89)

Isabel Garcia Lorca, irmã do poeta deixa claro que sua família incluindo Francisco, Federico, Concha (seus irmãos), e a própria autora, estavam fora desse controle exercido pela Igreja católica, fora destes embates religiosos. E finaliza: “*bien es verdad que un poco fuera estabamos siempre de todo; por qué negarlo, éramos distintos del resto, y lo digo sin presunción*”. (Lorca, Isabel: 2002, 89).

Em *El Maleficio de la Mariposa*, há presente uma metáfora que expressa não apenas os aspectos diferentes de sua família com a sociedade de Granada - Isabel e seus irmãos sofreram o isolamento próprio daqueles que não comungam as idéias da maioria das pessoas-, mas da segregação sofrida pelos “diferentes” de uma maneira geral. Isto está refletido nos personagens de Curianito e da Mariposa, os seres diferentes daquela micro-sociedade em que viviam.

A história familiar de Lorca mostra certa diferença de comportamento dos membros de sua família com o resto da sociedade granadina. Diferença esta encontrada já na mentalidade de seus pais, pense-se em sua mãe, professora, e em seu pai que, apesar de ser um digno representante da oligarquia espanhola tratava seus empregados com humanidade e respeito. Apesar de sua declarada erudição eram pessoas que permaneciam em contato com o povo, e os humildes camponeses e habitantes das regiões de Granada. Conta-se que Dolores la Colorina, ama de leite de seu irmão Francisco, permaneceu com a família até sua morte. Mesmo depois da Guerra Civil Espanhola, quando a família de Lorca exilou-se em Nova York, sempre foi lembrada pela família da antiga ama a qual continuava a ajudar mesmo a distância. É Isabel Garcia Lorca, quem relata em *Recuerdos Mios: yo via Dolores como dueña de todo y, en aquella maravillosa cocina de la Acerca Del Darro 60, ella era la reina y yo una visita casi permanente*. (p.35) Havia uma grande ligação entre essa singular criatura com os familiares de Lorca. Isabel a chamava carinhosamente de *Lolites* e ela tratava Isabel por: *Mi niña*. Com D. Vicenta Rodriguez, mãe de Lorca, que era considerada uma pessoa reservada, Dolores manifestava seu carinho por obras e palavras. Ambas comportavam-se como amigas, e este tipo de comportamento entre uma criada e sua patroa, para a Andaluzia daquela época era bastante chocante. “*querianse muy bien*” (Lorca, Isabel: 2002-35). Provavelmente Lorca inspirou-se em Dolores para criar o personagem Curiana Nigromántica deste texto que representava na sociedade de baratas a conselheira, curandeira, matriarca dona de uma sabedoria popular. Com uma mentalidade avançada para a época a família de Lorca poderia não ser considerada simpática pelos burgueses preocupados apenas com lucros em seus negócios e com seu próprio status financeiro. Em compensação, por aqueles que com eles conviveram e por eles foram beneficiados diretamente, eram amados. A casa dos Lorca era uma casa muito alegre e aberta, com fluxo permanente de amigos e vizinhos. A própria Isabel Garcia Lorca, conta um revelador episódio sobre seu pai: D. Federico possuía alguns terrenos *sequeiros*<sup>3</sup> e os pedreiros do povoado estavam parados, então, ao seu pai ocorreu fazer umas casas, e alugá-las a baixo preço. Depois de alugadas os inquilinos foram pouco a pouco deixando de pagar o aluguel, sob o pretexto de sua pobreza e da impossibilidade de pagarem o aluguel. Sem ter para onde irem, Don Federico deixou-os morar ali gratuitamente. Nem a cruel mesquinharia do Franquismo, conseguiu que aquele bairro deixasse de ter o nome *Barrio de don Federico*. (Lorca, Isabel: 2002, 46). Lorca vivenciou os exemplos de uma prática cristã ao tratar todos igualmente e com consideração. Porque não dizer com amor? O

---

<sup>3</sup> Sequeiro: A expressão sequeiro deriva da palavra seco e refere-se a um solo árido em que o cultivo torna-se difícil.

amor universal que não separa, mas une e não desagrega, e que promove o ser humano dando-lhes oportunidades. Lorca tendo escutado atentamente as pessoas de seu povo inspirou-se nelas para a criação de vários personagens de suas obras, pessoas diferentes entre si, mas que representavam tipos humanos universais. Reflexo de sua preocupação e cuidado com seu povo pode ser encontrado em seu projeto pedagógico e social La Barraca, em que ele pretendia levar a arte, aos rincões da Espanha, por meio do teatro. Como o próprio Lorca afirmava: “*Somos una escuela ambulante que quiere ir pueblo en pueblo. A los más pobres, a los más escondidos, a los más abandonados*”<sup>4</sup> (VAL DEL: 2003,67). Este projeto levava inclusive uma biblioteca e contadores de histórias como Lorca e Antonio Sánchez Barbudo que, entre outros, liam e animavam as tardes de crianças por onde passavam. Sabiam o que queriam: uma profunda revolução na mentalidade e no espírito do povo. O hábito da leitura em sua casa paterna fez com que em Lorca e seus irmãos cedo desenvolvessem a imaginação e o gosto pela música e pelas artes. Isabel confirma esta influência tão marcante em sua vida que lhe deu uma grande paixão pela leitura e pelos livros que a acompanhou por toda sua vida. (LORCA, Isabel: 2002,98).

O interesse de Lorca pelos livros desde sua infância nos leva a acreditar que parte de sua literatura dedicada às crianças está diretamente ligada ao seu hábito antigo, sem naturalmente deixarmos de considerar o grande afeto que ele sempre mostrou pelas crianças. Lorca em sua juventude, cria seu teatro de títeres, mas seu biógrafo Yan Gibson conta que mesmo na infância Lorca representava cenas da missa para as crianças da vizinhança e os criados da casa. Muitos de seus poemas são contos infantis como *Los encuentros de un caracol aventurero*, *Pajarita de papel*, *Cigarra*, entre outros encontrados em seu *Libro de poemas* datado de 1921. Da mesma forma, algumas de suas obras iniciais como *La niña que riega La albahaca y el príncipe preguntón*, e *La carbonerita*<sup>5</sup> são textos que lembram contos infantis.

### **1.3 Dejaría en este libro toda mi alma**

O poeta em sua criação evoca sua infância e busca nela sua inspiração aliando-a ao seu desejo de escrever peças revolucionárias, capazes de levar as pessoas a pensar. Sua poesia inicial, bem como sua primeira obra dramática da juventude trazem já a expressão e a

---

<sup>4</sup> “Somos uma escola ambulante que quer ir de povo em povo. Aos mais pobres, aos mais escondidos, aos mais abandonados”. Tradução nossa.

<sup>5</sup> A menina que rega a alfavaca e o príncipe perguntador, e a Carvoeirinha. Tradução nossa.

importância que ele dá aos aspectos sociais e a função que o teatro deve assumir. Lorca defendia que:

*Cada teatro seguirá siendo teatro andando al ritmo de la época, recogiendo las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de esa época... El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual.*<sup>6</sup> (DELEITO: 1986, 627)

A infância do poeta em Fuente Vaqueros permaneceria em sua memória como uma presença constante aparentemente imune a ação do tempo, uma infância feliz e plena de recordações ternas. Segundo Gibson, Lorca teria dito:

Eu amo o campo. Sinto-me ligado a ele em todas as minhas emoções. Minhas primeiras lembranças da infância, têm o sabor da terra. Os prados e as plantações obraram milagres em mim. Os bichos selvagens do mato, o gado, a gente que vive da terra, tudo isso é uma fascinação que poucos compreendem. Tudo isso eu lembro hoje exatamente como conheci quando criança. Se assim não fosse, não poderia ter escrito *Bodas de Sangre*. Minhas primeiras experiências afetivas estão ligadas a terra e ao trabalho da terra. É por isso que no âmago de minha vida, existe o que os psicanalistas chamariam de ‘complexo agrário’ ”. (GIBSON: 1989,44).

O poeta compreendeu a linguagem de todo o universo natural ao redor de sua infância: plantas, aves, insetos e animais, sem deixar de incluir sempre a figura humana como os pastores e o povo de sua cidade natal foram elementos de criação. Em sua obra *Mi Aldea*, o poeta descreve a sua amizade com um pastor chamado Salvador Cobos Rueda, nativo da aldeia de Alomartes, nas montanhas ao norte da Vega. O pastor trabalhou para don Federico, pai de Lorca, e foi um de seus mais respeitados conselheiros. Conhecido apenas como Pastor, Cobos não praticava este ofício. O seu apelido vem do Alpujarras, um vale elevado onde muitos rebanhos das terras baixas passam o verão. Considerado como membro da família morava perto da primeira casa de don Federico. Em *Mi Aldea*, Lorca recorda das histórias que o velho Pastor lhe contava, com sua figura de Cristo (santos, fadas, aventuras dos lobos nas montanhas, fantasmas...), segundo o poeta bastava que ele comesse a falar para que todos deixassem seus afazeres para escutá-lo. Dono de um vasto conhecimento popular sobre a propriedade das ervas preparava ungüentos que aliviavam a dor e sabia ler as estrelas prevendo chuva ou nevoeiro.

Se o personagem Curiana Nigromántica de sua peça teatral *El maleficio de la mariposa*, pode ter sido inspirado pela antiga ama de leite, como afirmamos acima, também pode ter

---

<sup>6</sup> Cada teatro seguirá sendo teatro andando ao ritmo da época, recorrendo às emoções, às dores, às lutas, aos dramas desta época... O teatro há de recorrer ao drama total da vida atual. Tradução nossa.

sido inspirado pela vivência de Lorca com o Pastor, ou, quem sabe, reunido as características dos dois criados da família. Na peça temos a crença estampada no uso de uma medicina caseira: nos pedidos dos insetos daquele prado, à Curiana *Nigromántica* (considerada curandeira da comunidade das baratas) capaz de preparar receitas de cura para males do amor e outros males, uma medicina mágica feita com pétalas de flores, pós-santos de crânio de formiga e outras ervas como mastruço. Já a referência feita ao grande Cucaracho que, para aqueles insetos, significava um ser superior, ou o seu Deus, pode trazer a lembrança de quando ele, menino, ia à capela com sua mãe, sendo impressionado pelo ritual que acompanhava a liturgia, as procissões e as festividades. O poeta sempre recordou com intenso sentimento a Virgen del Buen Amor, representada por uma imagem risonha e um pouco ridícula com sua coroa de lata, estrelas e lantejoulas. Segundo Couffon,

Fascinado pelos rituais religiosos, ele passou a imitá-los a seu modo. Um de seus brinquedos preferidos era “dizer missa”, como Carmen Ramos contou. No quintal da casa havia um muro baixo, onde o menino colocava a imagem da Virgem e rosas colhidas no jardim. Enrolado numa estrambótica misura de velhas roupas tiradas do sótão “dizia missa” com grande convicção. Ele impunha uma condição: durante a prédica, a congregação era obrigada a chorar. A mãe de Carmen Ramos nunca deixava de chorar de verdade. (COUFFON: 1962, p.23/24)

Lorca guardou em suas lembranças infantis todo vigor de um falar que nasce da terra e se expressa com espontaneidade. Ao ouvir os habitantes da Vega conversando registrava imagens e a linguagem metafórica que irá desenvolver no teatro e na poesia. Com suas raízes numa consciência coletiva ancestral de amor pela natureza em que todas as coisas – árvores, cavalos, montanhas, a lua e o sol, flores, rios, seres humanos estão intimamente ligados e interdependentes, seria impossível ao poeta não usar os elementos com os quais viveu na infância.

Dadas essas circunstâncias não é de admirar que em anos mais recentes, o poeta se proclamasse originário do Reino de Granada, acrescentando que viera ao mundo no coração da Vega<sup>7</sup>. Ele tinha consciência de que a sua visão era mítica, profundamente enraizada nas velhas culturas e religiões do Mediterrâneo (GIBSON: 1989, 44).

Numa entrevista dada em 1934, Lorca conta um fato marcante de sua infância que acabou por inspirá-lo e provocou o desenvolvimento de sua sensibilidade artística.

---

<sup>7</sup> Vega – região da Espanha onde vivia.

Aconteceu por volta de 1906. Nossa terra, terra de lavoura sempre fora arada com velhos arados de madeira que mal arranhavam a superfície. Mas naquele ano, alguns fazendeiros compraram os novos arados Bravant (nunca mais esqueci o nome), que receberam um prêmio por sua eficiência na Exposição de Paris de 1900. Eu, menino curioso, costumava acompanhar por toda parte o nosso novo e valente arado. Gostava de ver a enorme lâmina de aço, abrindo um sulco na terra, um sulco do qual emergiam raízes, não sangue. Uma vez o arado emperrou. Tinha dado de encontro a alguma coisa dura. Um instante depois, a brilhante lâmina de aço desenterrou um mosaico romano. Este ostentava uma inscrição de que não me lembro, se bem que por algum motivo, não sei porquê, os nomes dos pastores Dáfnis e Cloé, me vêm à mente. Essa minha primeira experiência de deslumbramento estético está ligado a terra. Os nomes Dáfnis e Cloé tem também um gosto de terra e de amor (GIBSON: 1989, 36-37).

Lorca tendo sempre valorizado a cultura popular de seu país considerava que nas canções populares, os elementos musicais eram preciosos. Com essa firme convicção irá se aliar a Manuel de Falla e organizar o concurso do Cante Jondo (canto profundo) em 1922, na tentativa de resgatar uma expressão folclórica prestes a desaparecer. O seu entusiasmo pelo Cante Jondo e pelo espírito mítico dos ciganos, deu origem ao estilo “neo-popularista” levando o poeta a escrever dois livros de poesias: *Poema do Cante Jondo e Romancero Gitano*. Lorca considerava-se ele mesmo “do povo”, pois na Vega nenhuma distinção linguística e poucas diferenças sociais separavam ricos de pobres, campônios de donos de terra.

O poeta viajava pela Andaluzia em busca de conteúdos folclóricos de seu povo, transcrevendo-os para sua obra poética e dramática, com o fim de expressá-los. O escritor polonês Adam Czarnocki, em 1818 já dizia: “temos de ir até os camponeses, visitá-los em suas cabanas cobertas de palha, participar de suas festas, trabalhos e divertimentos. Na fumaça que paira sobre suas cabeças, ainda ecoam os antigos ritos, ainda se ouvem as velhas canções” (Apud BURKE: 2010, 33). Lorca da mesma forma acreditava na força que vem da terra impregnada na alma de seu povo.

Sobre sua obra *Romancero Gitano*, ele afirma: “o livro como um todo é um poema da Andaluzia, e eu lhe chamo Gitano porque o Gitano é o elemento mais distinto, profundo e aristocrático do meu país, o mais representativo da sua maneira de ser e o que melhor preserva o fogo, o sangue, o alfabeto da verdade andaluza e universal”. (GIBSON: 1989, 165).

Lorca não parou aí, as cantigas de ninar de sua infância, entoadas pelas criadas, vindas da Vega, para trabalhar na casa de seus pais, também auxiliaram a construção poética de Lorca, lembre-se da canção de ninar da obra *Bodas de Sangue*, bem como da canção ritual que mistura elementos de religiosidade pagã e católica em *Yerma*. As serviçais deixaram



gravadas em sua memória cantigas de ninar, poesias, histórias e música tradicionais. Para Burke, nenhuma pátria pode existir sem poesia popular. A poesia não é senão o cristal em que uma nacionalidade pode se espelhar. É a fonte que traz à superfície, o que há de verdadeiramente original na alma do povo (BURKE: 2010, 36).

Segundo Gibson, Lorca manifestou pelas criadas, sua estima dado a importante função delas em trazer histórias, baladas e canções para dentro dos lares dos aristocratas e burgueses espanhóis. Os filhos destas ricas famílias conheceram Gerineldo, Don Bernardo, Tamar e os amantes de Teruel, graças a essas adoráveis criadas que desciam das montanhas para ensinarem a primeira lição da história da Espanha, e imprimir nas almas infantis a rude divisa ibérica: “Sozinho estás, sozinho sempre estarás” (GIBSON:1989, 53). O poeta ligado ao solo nativo entre os rios de Granada e a Terra de Fuente Vaqueros, ao povo andaluz, revela uma inspiração natural e intrínseca à sua personalidade: Lorca via poesia em tudo, e sobretudo na natureza. É Lorca que afirma sobre o teatro: O teatro é a poesia que se levanta do livro e se faz humana.

#### **1.4 ; *La estrella del prado* !**

Muitas são as dúvidas e incoerências a propósito da primeira obra dramática de Lorca. Alguns hispanistas estudiosos do autor encontram nesse batismo teatral uma história cheia de *claroscuros*. Segundo Menarini “*És una historia que se debate bajo El peso de datos contrastantes, documentos perdidos y silencios del autor*”<sup>8</sup> (MENARINI: 2009,11). Para o hispanista em questão falta não a documentação cronológica, mas o próprio texto da versão posta em cena. O que se tem são textos fragmentários como um *puzzle* em que se perderam algumas peças. Para Menarini “*Es una historia misteriosa y por lo tanto, lorquiana por excelencia*”<sup>9</sup> (MENARINI: 2009,11). Na verdade pairam dúvidas sobre se o manuscrito que se possui hoje, publicado na edição das Obras Completas da Aguilar, pela primeira vez em 1954, foi exatamente o que foi montado por Martinez Sierra. Se não corresponde como se poderá saber quais as diferenças encontradas no texto?

O único texto que se possui é o de um manuscrito autógrafo, incompleto (falta o final) que se encontra na Fundação García Lorca. Tem-se apenas o rascunho da primeira versão

---

<sup>8</sup> “É uma história que se debate com dados contrastantes, documentos perdidos e silêncios do autor”. Tradução nossa.

<sup>9</sup> “É uma história misteriosa e portanto, lorquiana por excelência”. Tradução nossa.

sobre a qual Lorca teria trabalhado para preparar a versão definitiva. O manuscrito consta de 48 páginas cheias de borrões, rasuras e trechos indecifráveis, apresentando ainda variantes, supressão de cenas, deslocamentos, substituição de personagens e vacilações o que dificulta compreender a intenção do poeta. Segundo Menarini as duas últimas folhas do manuscrito estão em papel diferente e apresentam numeração distinta, o que leva a duas hipóteses: a primeira é que o autor interrompeu a escrita que estava desenvolvendo, modificando o texto, quem sabe no momento em que Martinez Sierra lhe comunicou que a peça não seria mais para bonecos e sim para atores. A segunda que o poeta teria escrito mais de uma versão e que a peça que estreou não correspondia à cópia pessoal de Lorca.

Em nenhum lugar do texto de rascunho há menção ao primeiro título *La ínfima comedia*, título absolutamente lorquiano, que bem poderia ser usado para um teatro de títeres, e ao qual Martinez Sierra se refere em algumas de suas cartas ao autor. Presume-se que as primeiras páginas do texto, foram escritas após o final do mesmo, pois esta parecia ser uma prática de Lorca: compor o prólogo já terminada a redação da obra. Pode-se conjecturar que havia outro manuscrito parcial e paralelo ao primitivo texto. Em todo caso, na primeira folha do manuscrito encontra-se o título de *La estrella del prado*. Só posteriormente o título seria transformado em *El maleficio de la Mariposa*.

Nesta obra da juventude de Lorca, considerada modernista, encontra-se presente a semente de um teatro total que une música, dança, artes visuais, e ao mesmo tempo, um teatro revestido de forte cunho social. O autor faz uma crítica à cidade de Granada que compara ao mundo dos insetos e ao seu sistema de vida: “uma a cidade amada por ele, mas que o aborrecia por sua intensa introversão, sua resistência às mudanças, sua falta de vitalidade e sua intolerância”. (GIBSON: 1989, 454).

Lorca conheceu Don Gregorio Martínez Sierra, autor dramático e diretor do Teatro Eslava de Madri, segundo dados biográficos em junho de 1919. Neste teatro Martinez Sierra dirigia peças teatrais com textos de Shakespeare, de Molière, de Moreto, de Goldoni, de Dumas Filho, de Ibsen, de Bernard Shaw entre outros. Alternando com grandes autores desaparecidos, outros escritores espanhóis que a maioria do público madrileno só conhecia de nome como Luis de Tapia, poeta satírico, a novelista Concha Espina, Manuel Abril, também eram montados. A proposta deste teatro ia ao encontro da renovação e da revolução da arte cênica na Espanha. Voltando alguns atrás antes de 1920, podemos observar que a idéia de criar teatros alternativos, diferentes do teatro comercial já existia. Na última década do século XIX, iniciativas como a de André Antoine e seu Teatro Livre, na França, fundado em 1887, inspirou a criação da Companhia Livre de Declamação (1896), de Felip Cortiella e Ignasi

Iglesias e o Teatro Itim de Adriá Gual (1898), em Barcelona, bem como o teatro artístico de Benavente e Valle-Inclán e o Teatro de Arte Villa Espesa em Madri. Martínez Sierra representava um grande apoio ao novo teatro e seus novos autores. Enrique Díez Canedo, crítico del diario *El Sol*, registrou alguns estudos históricos sobre a vasta atividade teatral da época, atualmente dispersa em memórias, livros de crítica, coleções teatrais.

Gregório Martínez Sierra ao conhecer o poeta granadino parece ter ficado impressionado com seu talento e proposta, e pediu-lhe que recitasse o então poema *El Maleficio de la Mariposa*. O olhar do diretor e produtor teatral percebeu em Lorca um promissor dramaturgo entre os jovens daquela época. Depois que ouviu a leitura do poema entusiasmou-se convidando Lorca para apresentar o texto teatral. Pediu-lhe um tema sobre o amor impossível, entremeado com a descrição de comportamentos através dos insetos. Lorca colocou mãos a obra, porém demorou-se na re-escrita deste poema que se transformou em peça teatral. A insistência de Martínez Sierra, que enviou a ele uma carta datada de 7 de Janeiro de 1920, pedindo-lhe que trabalhasse seriamente no texto, foi positiva.

Querido Amigo: Me dijo usted que regresaría el 7 de enero, y desde entonces le estoy esperando, Le he escrito una carta, y recientemente le envié un telegrama y me devolvieron, diciéndome que es usted desconocido en Granada. Vamos a ver si esta carta tiene más suerte. Es el caso que he decidido hacer muy pronto La ínfima comedia, pero no en el guignol, sino formalmente, con los actores vestidos de animalitos. Ya tiene hechos los bocetos [Rafael Pérez] Barradas y mañana probará algunos trajes ya confeccionados. Y yo necesito saber fijamente en qué fecha tendré en mi poder la obra terminada para empezar los ensayos. Rogándole que me conteste a vuelta de correo, me repito su verdadero amigo.<sup>10</sup>

Por fim, o jovem dramaturgo terminou de escrevê-la e entregou-lhe o texto, cujo título inicial seria *La Ínfima comedia*. O título final teria sido escolha do diretor do Teatro Eslava. A intenção inicial do autor e do empresário era a representação desta peça teatral com títeres, não com atores. Havia já sido planejado um cenário para a montagem do teatro títeres ficando, pois, incompreensível a mudança proposta por Martínez Sierra.

Antes de a obra ser terminada, os figurinos e cenários já estavam sendo realizados, faltava apenas o texto. Em 11 de Março de 1920, o diário *El Heraldo de Madrid* anunciava

---

<sup>10</sup> Querido amigo: Você me disse que regressaria em 7 de janeiro, e desde então eu estou esperando. Escrevi-lhe uma carta e recentemente lhe enviei um telegrama que me devolveram dizendo-me que você é desconhecido em Granada. Vamos ver se esta carta tem mais sorte. O caso é que decidi fazer *La ínfima comedia*, mas não em guinhol, e sim formalmente com atores vestidos de animaizinhos. Já tenho prontos os desenhos de (Rafael Pérez) Barradas, e amanhã serão provados alguns trajes já confeccionados. E eu necessito saber finalmente em que data terei em meu poder a obra terminada para começar os ensaios. Rogando-lhe que me confirme a volta do correio, me repito seu verdadeiro amigo. (Federico García Lorca. *El maleficio de La mariposa*. Edição de Pedro Menarini, Madri, 2009, p.14 – Carta inédita de G Martínez Sierra a Lorca.) Tradução nossa.

em sua página teatral a estréia da primeira obra dramática de Lorca, com o nome *La Estrella del Prado*. No entanto, nesta noite, não ocorreu a estréia, devido a problemas que surgiram de última hora, em torno da cenografia que em princípio foi entregue ao uruguaio Rafael P. Barradas, e não foi aceita na véspera da estreia.

Havia sido combinado que Rafael Barradas faria os figurinos, e o cenário, no estilo cubista, para os personagens da peça. O cenário criado por Barradas representava grandes escaravelhos, mariposas e outros animaizinhos pintados com cores brilhantes que não agradaram à Lorca, ocasionando a mudança do cenário. Esta mudança foi reforçada pelo pedido de La Argentinita, protagonista da obra que convenceu Martínez Sierra que substituísse o cenário de Barradas. Diante do desagrado do autor, diretor e, sobretudo da atriz Argentinita, o cenário teve que ser substituído, sendo entregue a Fernando Mignoni, que tinha idéias semelhantes às do poeta.

Durante o período de preparação final para a apresentação Lorca envia a seus familiares a seguinte carta:

*Queridos padres: Os escribo hoy (en) en casa de Manolo Ortiz que me ha invitado a comer. Dentro de un rato ellos se irán al concierto y yo, doliéndome muchísimo no asistir, tengo que marcharme a Eslava a los ensayos que ya van algo adelantados. Anteayer fue la lectura definitiva ante toda la compañía y un número algo crecido de literatillos jóvenes que habían entrado por conocerme. Excuso deciros que ya no me importa el éxito más fuerte que yo tenido en mi corta vida literaria. La Argentinita que efectivamente es una muchacha muy simpática y muy lista, se dio una panzá de llorar y en último acto casi todas las muchachas y algunos jovencitos tenían lágrimas en los ojos. Estoy contento. Inútil deciros que yo me di una panzá de reír [...] (MENARINI, 2009:16)<sup>11</sup>*

Da carta depreende-se já a preocupação de Lorca, a despeito de seu entusiasmo, em relação ao sucesso da peça. A estréia acabou acontecendo em 22 de março de 1920 cujo elenco foi assim estabelecido:

**Dirección artística:** Gregório Martinez Sierra

**Decorados:** Fernando, Mignoni pintados por Martínez Mollá

**Trajes:** Rafael Pérez Barradas

---

<sup>11</sup> Queridos pais: Escrevo hoje da casa de Manolo Ortiz que me convidou para jantar. Dentro em pouco eles irão ao concerto e eu, mesmo sentindo muito de não poder assistir tenho que ir a Eslava para os ensaios que já estão adiantados. Ante ontem foi a leitura definitiva em frente a toda a companhia e um número grande de literários jovens que tinham aparecido para conhecer-me me desculpou em dizer-lhes que já não me importa o sucesso da obra diante do público, pois o triunfo que tive diante da companhia é o êxito mais importante que já tive em minha curta vida literária. A Argentinita que é efetivamente uma jovem muito simpática e muito preparada, provocou um acesso de choro e no último ato quase todas as jovens e alguns rapazes tinham lágrimas nos olhos. Estou contente. Inútil dizer que tive um acesso de riso. (Federico García Lorca. *El maleficio de La mariposa*. Edição de Pedro Menarini, Madri, 2009, p.14). Tradução nossa

*musicales de Grieg*, instrumentadas por José Luis Lloret

**Reparto:**

**Prólogo:** Luis Pena.

**Curianito El Nene:** Catalina Bárcena

**Curiana Nigromántica:** Josefina Morer

**Curianita Silvia:** Amália Guillot

**Dona Curiana:** Rafaela Satorres

**Mariposa Blanca:** La Argentinita

**Dona Orgullos:** Eugênia Llescas

**Dona Ponefaltas:** Joaquina Almarche

**Curiana 1:** Margarita Mínguez

**Curiana2:** Dolores Suárez

**Curiana3:** Soledad Domínguez

**Curiana Campesina:** Carmen Sanz.

**Caballero Cingüés (Peregrin):** Juan Beringola

**Curiana Campesina:** CarmenSanz

**Caballero Cingüé s(Peregrino):** Juan Beringola

**Alacrancito Cortamimbres:** Manuel Collado

Esta peça teve uma série de vacilações tanto no que se refere ao título como ao cenário. Porém, Lorca já pressentia que tal peça teatral, não seria bem aceita pelo público, com o agravante do nome “Malefício”, que era uma dessas palavras que seus companheiros da república dos estudantes, preferiam ignorar. Mesmo assim, Lorca seguiu os ensaios que naquela época sofriam pela ausência de um diretor de cena (AUCLAIR: 1972, 80).

Mignoni já havia preparado os cenários e alguns figurinos. Ao decidirem que seria encenada com atores, foi convidada a famosa bailarina Encarnación López Júlvez, a famosa la Argentinita, para dar vida aos vacilantes passos da mariposa ferida, ao compasso da música de Grieg. Fernández Almagro estava convencido que a dança desta bailarina nos momentos culminantes da obra, bastava para garantir o êxito da mesma. Almagro esteve presente em vários dos ensaios que Lorca realizou, como um grande amigo granadino que era e acreditava no êxito da peça com a dança da Argentinita no momento decisivo (GIBSON: 1989, 125). Lorca não pode permanecer insensível diante da arte e jovialidade de Argentinita, convidando-a para encenar o papel da Mariposa Branca de sua primeira peça teatral. Sua atuação foi citada como a parte coreográfica de movimentos mais perfeitos para uma Mariposa. Apesar do talento da mesma, a atuação dos atores colaborou para a não aceitação desta peça teatral pelo público, embora Catalina Bárcena que realizou o papel de protagonista de Curianito *El Nene* fosse a primeira atriz da companhia de Martínez Sierra e uma das atrizes mais importantes do panorama teatral do momento.

A bailarina La Argentinita, tendo atuado no papel de mariposa ferida, e apesar do fracasso da peça, estabeleceu uma importante parceria com Lorca vindo a desenvolver uma série de realizações artísticas com o poeta. Ambos tiveram uma estreita relação não só profissional como de amizade, chegando a gravar um disco que reuniu uma excelente coleção de dez canções populares. Foram cinco discos editados, pela gravadora *La Voz de su Amo*. O próprio Lorca toca piano acompanhando a jovem que canta e toca castanholas. Os temas eram todos tradicionais organizados por Lorca e tiveram grande sucesso de venda e de crítica, e as canções de origem tradicional alcançaram com esta versão uma popularidade extraordinária (GÓMEZ: 2003, 86). A afinidade artística, entre ambos levou o poeta a dedicar-lhe o poema “*Llanto por la muerte de Ignacio Shanches Mejias*” toureiro morto na arena, paixão da bailarina. O poema vem acompanhado da seguinte dedicatória: “A mi querida amiga Encarnación López Júlvez.” A jovem não era indiferente ao talento e genialidade de Lorca. Uma amizade de dois artistas criativos, preenchida de projetos culturais em comum.

A atriz interessada pelo flamenco possuía um repertório musical para cantar e dançar que incluíam músicas de grandes compositores como: Falla, Granados, Bretón, Albénis, Pittaluga, enfim, os sons mais puros do flamenco e folclore espanhol. Inmaculada Aguilar, em seu depoimento sobre a capacidade da bailarina em transformar o ritmo em pura transcendência, diz que: “La Argentinita não se limitava a dançar, mas conseguia imprimir uma personalidade de ‘inquietação generacionista’ em suas apresentações. Suas cenas flamencas formavam um trançado quase indissolúvel. Soube como ninguém associar seu dom artístico com os valores da Geração de 27. Continuava a cultivar a tradição do canto e do estilo de dança flamenca e popular, mantida pela tradição oral e a transforma, com as inovações do momento, porém sem jamais ser vulgar.” (ESPÍN 1997, 2879 a 2889) A jovem teria desenvolvido uma arte enriquecida pela cultura e sabedoria popular, tornando-se aplaudida e conhecida no mundo inteiro. Com 25 anos já era célebre sendo suas participações em qualquer movimento cultural ou artístico valorizadas, inspirando pintores, músicos, poetas e escritores. Com a inteligência aliada à intuição Argentinita sentiu e viveu o sentimento trágico da vida e da morte, assim como Lorca. Sem divorciar-se das causas sociais de uma Espanha em guerra, com grande número de analfabetos e a ignorância estampada nos hábitos de vida dos camponeses e habitantes dos rincões espanhóis mais remotos. Ela acreditou na República, e nos jovens artistas que deflagraram sua bandeira, apostando na mudança. Artistas estes que tinha a sabedoria das tabernas, mas também da Universidade ou da Institución Libre de Enseñanza (La residência de los Estudiantes). A vida e o sentimento de Encarnación López Júlvez se reflete nesta resposta que deu em 1926 ao escritor Giménez

Caballero: “A seriedade não é mais nem menos do que o fracasso da alegria. Eu fujo de gente séria. Creio que as coisas mais transcendentais da vida podem fazer-se rindo. E com seriedade podem cometer-se as maiores vilanias.” (CABALLERO 1997, 2887 a 2889) A atriz teria despertado em Lorca e em Manuel de Falla o entusiasmo para realizarem juntos o concurso de Cante Jondo.

Durante a preparação para a estréia, após a decisão de que a peça seria representada com atores e não mais bonecos, Garcia Lorca estava preocupado, ele pensou em pedir a don Gregorio que retirasse a obra, oferecendo-lhe indenização. Mas, diante das opiniões dos amigos resolveu apresentá-la, considerando ser uma oportunidade apresentar no Teatro Eslava, seguiu os conselhos de Mora Guarnido. A estréia da peça que, como já citamos acima deu-se no dia 22 de Março de 1920 no Teatro Eslava de Madri, ficou apenas dois dias em cartaz pois nem La Argentinita, nem Catalina Bárcena, nem a música de Grieg, nem o cenário de Mignoni e o figurino de Barradas, puderam vencer a hostilidade do público. De forma que o pressentimento de Lorca em relação à estreia desta peça teatral cumpriu-se naquela noite em que o público presente reagiu de forma não favorável a esta apresentação. Rafael Alberti, poeta e amigo de Lorca recordou-se desta estreia: Federico estreou como jovem autor, no Teatro Eslava de Madri com *El maleficio de la mariposa*, obra ingênua, infantil, que o público rejeitou enquanto seus personagens baratas e outros bichinhos apareciam em cena. (CHILLÓN: 1962, 36). Alguns críticos confessaram que por causa do barulho não haviam conseguido ouvir a peça. Outros que, embora contendo boa poesia, faltava-lhe dramaticidade e ainda outros preocuparam-se em identificar o que seria a fonte literária da produção. A carência de teatralidade citada pelas críticas de jornais como esta de F. Aznar Navarro no *Correspondencia de España*, especifica: La obra “*puede ser una excelente manifestación de poesía lírica pero carece en absoluto de teatralidad*”<sup>12</sup>. O crítico comenta até a interpretação de Catalina Bárcena e a atuação do empresário do teatro Eslava. E, na edição da tarde, também saiu a mesma resenha, porém mais curta (NAVARRO: 1920, 4:21).

A primeira peça teatral de Lorca parece pertencer a teoria do drama moderno e nela constatamos certa semelhança com as obras de Maeterlinck considerado um autor do drama moderno. São peças que procuram representar o homem em sua impotência existencial. O homem que se entrega ao destino sem lutas. Passivamente os personagens permanecem em uma mesma situação até à morte. Exatamente como o personagem-poeta da peça de Lorca: Curianito que entregando-se ao amor impossível pela Mariposa morre de paixão. Lorca

---

<sup>12</sup> A obra “pode ser uma excelente manifestação de poesia lírica, mas carece em absoluto de teatralidade”. Tradução nossa.

acusado de falta de teatralidade não se teria feito entender. Peter Szondi analisa que em Maeterlinck não encontramos o essencial na ação, mas na temática (SZONDI: 2004,70). O mesmo parece acontecer com a primeira peça de Lorca: Nela já encontramos características do drama moderno que o público não percebeu. No jornal El Sol a crítica menciona “ser um trabalho notável de versificação, mas ainda que algo monótono” (NAVARRO: 1920, 11). Vemos aí uma prova da incompreensão pelo drama apresentado: as cenas e a temática remetem o expectador ao seu interior, e não à ação. O questionamento que se coloca afronta o público que não quer reconhecer-se fazendo parte desse mundo de insetos nocivos, repelentes, metáfora já político-social de um autor engajado. Se Maeterlinck, em suas primeiras obras, posiciona o homem frente ao reconhecimento da morte, em Lorca não é diferente: Não é apenas na morte que ele nos obriga a pensar, mas em nossa própria pequenez frente ao mundo.

Os críticos não consideraram os elementos irônicos e humorísticos da peça e repudiaram a idéia de que seres “repelentes como baratas” pudessem assumir como característica a propriedade de um *dramatis personae* (fato que será analisado nos próximos capítulos). Em suma, tanto o público quanto a crítica tiveram atuação bastante vil. A apresentação parece ter deixado sua marca negativa, pois em várias oportunidades, o poeta declarou publicamente que sua primeira peça teria sido *Mariana Pineda*, estreada em 1927, negando-se a mencionar a infeliz experiência no teatro Eslava, sete anos antes.

Nada mais exótica para a mentalidade espanhola, do que uma peça teatral como essa, em que os personagens eram insetos. Madri não estava preparada para assistir tal apresentação e talvez nunca viesse a estar. Nesta época, o teatro espanhol apoiava-se na pouca sensibilidade do expectador, acostumado a assistir um teatro burguês, sem grande conteúdo. Habitados a cenários suntuosos e ricos figurinos, este era o público que ao assistir *El maleficio de la mariposa*, sentiu-se chocado pela singeleza do espetáculo. Sendo um público que se deleitava com dramas é possível que estivesse desejoso de uma comédia leve e sem comprometimento.

O próprio Lorca define o que ele gostaria de passar ao público de suas peças teatrais: “Meu objetivo é que o público aprenda a não ter medo de símbolos e situações. Quero que o público se afine com fantasias e idéias, sem as quais não posso avançar um passo no teatro” (GIBSON: 1989, 465). No entanto, a peça teatral de Lorca tinha o poder de incomodar pela escolha de um tema inédito com uma linguagem subjetiva e social que refletia profundamente a própria sociedade espanhola da época.



## CAPÍTULO II – A OBRA

*¡ En cuántas antiguas historietas, una flor, un beso  
o una mirada hacen el terrible oficio de puñal !<sup>13</sup>*

### 2.1 Origem e inspiração

El malefício de La Mariposa é uma obra com a característica nítida do drama, e, estabelece a relação entre o que é interno e o que é externo, em confronto com seu contexto social.

Em sua dramaturgia o autor defendeu os poetas e os seres discriminados, por padrões arbitrários de beleza. Seres que não conseguem viver de acordo com as normas e leis impostas por um sistema social e por isso são considerados diferentes não se encaixando em padrões determinados. Em *Romancero Gitano* defendeu os ciganos valorizando seu legado cultural. Conta-se que Lorca estava em Granada, escrevendo *El malefício* quando a cidade se viu perturbada com um acontecimento: alguns ciganos que tinham agredido dois guardas civis em Sierra Nevada chegaram à cidade atados, descalços e vigiados por policiais a cavalo. Toda Granada foi para a rua ver o espetáculo e Lorca que estava acompanhando Manuel Ángeles Ortiz impressionou-se profundamente; via-se que os ciganos haviam sido brutalmente capturados, mas o pior era que a multidão estava quase para linchá-los. Mais tarde, Ángeles Ortiz lembrou a reação de Lorca. Naquele dia, ele começou a pensar em escrever *Romancero Gitano*, e especialmente o *Romance da Guarda Civil Espanhola*, que denunciava o sistema militar. (GIBSON, 2008, 153).

Foi uma ideia brilhante, da parte do poeta dar expressão épica à luta tradicional entre os ciganos da Andaluzia e a Guarda Civil, a polícia rural paramilitar fundada em 1842, para reprimir o banditismo e cujo tricórnio de verniz está entre os mais famosos símbolos da Espanha. Os frequentes encontros sangrentos entre ciganos e a Guarda Civil, deixaram marcas no inconsciente coletivo da cidade. Ao abordar questões sociais, Lorca deixa perceptível a influência do escritor Victor Hugo, conhecido por ele desde a sua infância.

A família de Lorca possuía as *Obras Completas* de Victor Hugo, numa bela edição encadernada em couro. Sua avó, Isabel Rodriguez Mazuecos, esposa do avô Enrique foi uma personalidade de destaque: muito sociável, com uma palavra amável para todos – a avó Isabel foi adorada por toda família e a responsável pela apresentação do escritor francês, à família e

---

<sup>13</sup> Em quantas antigas historietas, uma flor, um beijo, ou um olhar fazem o terrível ofício de punhal! Tradução nossa

à comunidade de Fuente Vaqueros. Sua avó ia sempre a Granada comprar livros, e tinha um grande prazer em ler não só para os filhos, como para amigos e vizinhos, muitos dos quais analfabetos. Esta paixão pelos livros não se resumia a Isabel Rodriguez, avó de Lorca: era bem conhecido na Vega, o amor dos aldeões pelos livros. Talvez por esta região ter pertencido ao Duque de Wellington, e o contato com protestantes ingleses lhes desse uma visão mais larga do mundo. O fato é que Fuente Vaqueros era diferente das outras aldeias da Vega.

Lorca, identificando-se com o escritor afirmava: “Eu creio que por ser de Granada, me inclino pela compreensão do perseguido, do cigano, do judeu, do negro, do mouro que todos levamos dentro”. (GIBSON, 1989, 443). Assim, ele começa a tornar-se o porta-voz de todas as vítimas da rejeição social.

Interessante observar que a influência de Victor Hugo sobre Lorca vai além da preocupação com os oprimidos, incluindo a compaixão pelos animais. Considerando que primeiro foi necessário civilizar o homem em relação ao próprio homem, mas agora é necessário civilizar o homem em relação à natureza e aos animais.

Para ilustrar a preocupação de Lorca com os menos favorecidos, temos conhecimento de uma história que aconteceu em Fuente Vaqueros sobre uma família que vivia em condições precárias, que chamou a atenção do poeta. O pai, um trabalhador diarista decrépito e reumático, a mãe vítima exaurida de incontáveis gestações. Lorca visitava a família com frequência, mas não tinha permissão para fazê-lo no dia de lavagens de roupas, em que todos ficavam dentro de casa praticamente nus, enquanto suas únicas roupas, secavam no varal. Ele escreveu que quando olhava para o seu armário, cheio de roupas limpas, sentia uma aflição horrível, um peso no coração. Foi aí que atrás da bucólica fachada da vida rural da Andaluzia, ele descobriu a cruel realidade, compadecendo-se das mulheres que davam à luz em circunstâncias adversas, a tantos filhos indesejados. O poeta se revolta e, ao falar sobre seu povo, diz: “Ninguém se atreve a pedir o que lhe falta. Ninguém se atreve – por senso de dignidade ou por timidez – a exigir pão. E eu que digo isto, cresci entre estas vidas frustradas. Protesto contra este mau tratamento dos que trabalham a terra”. (GIBSON: 1989, 39-40).

Os pais de Federico eram ricos proprietários de terra da Vega de Granada. Mas, estavam sempre ao lado do povo humilde da Espanha e eram adeptos do socialismo cristão.

Lorca não aprendeu a discriminar, mas aproximar mundos diferentes com franca compreensão e respeito às diferenças. Sua preocupação essencial era colocar ao alcance de seu povo as diferentes artes desconhecidas naqueles rincões longínquos do interior da Espanha, por isto teve tanto empenho em realizar o projeto *La Barraca*. Ao desenvolver seu projeto, estava certo de que a qualidade essencialmente hispânica das obras exibidas faria com

que as pessoas assistissem às peças teatrais com interesse. Para ele era importante participar da moldagem da nova República Espanhola, dando-lhe uma contribuição real. Iria apresentar obras clássicas – Cervantes, Lope de Vega, Calderón de La Barca nas aldeias e feiras da Espanha, privadas de vida cultural (GIBSON: 1989, 364).

Lorca sentia-se envolvido numa luta pessoal para renovar o teatro espanhol tão pusilânime em matéria de encarar a realidade das questões humanas e sociais. Talvez por isto, sua obra foi tão criticada e proibida na Espanha, durante o longo período da ditadura militar do General Francisco Franco (1936-1975). No entanto, podemos considerá-lo como o maior temperamento dramático do século.

## **2.2 *El amor nasce con la misma intensidad* (Sinopse)**

*El maleficio de la mariposa* é considerada pelo autor como *comedia en dos actos y un prólogo*. Não se pode esquecer que a denominação de *comedia* foi usada pelos autores do Século de Ouro espanhol para designar toda e qualquer peça, não importando se essa possuía um cunho trágico. Pense-se na poética de Lope de Vega *Arte nuevo de hacer comedias*, em que o autor defende essa idéia.

A obra inicia com um prólogo falando da comedia que os espectadores irão assistir. Trata-se de um texto pleno de sensibilidade e poesia em que o autor se serve de uma metáfora sobre o amor que irá assumir uma importância capital no desenrolar da peça. Ao falar sobre o amor dos insetos Lorca antecipa sua visão panteísta de mundo e seu respeito pela natureza. Para o poeta os insetos “*se amaban por costumbre y sin preocupaciones. El amor pasaba de padres a hijos como una joya vieja y exquisita que recibiera el primer insecto de las manos de Dios*”<sup>14</sup> (LORCA: 1957, 579). O relato também alerta sobre o poder dos livros que “se abandonados sobre a relva” podem provocar impossíveis sonhos de amor, sobretudo se forem livros de poetas.

A história pode ser assim resumida: uma mariposa com a asa ferida cai numa pradaria cheia de insetos. Ao ser encontrada por uma barata macho, o poeta El Curianito, este imediatamente se apaixona pela mariposa. A permanência dela neste espaço provoca uma série de acontecimentos que são reveladores desta sociedade em miniatura, metáfora de uma sociedade humana. Enquanto metáfora o poeta coloca em cena inúmeros personagens representativos da sociedade. O personagem protagonista é o poeta Curianito (barata macho),

---

<sup>14</sup> “os insetos se amavam por costume e sem preocupações. O amor passava de pais a filhos como uma velha e rara jóia que recebera o primeiro inseto das mãos de Deus.” Tradução nossa.

que ali vivia com a sua família: sua mãe dona Curiana, a Curiana Nigromântica, as Curianas, guardiãs, a Curianita Silvia (família de baratas), o Alacrancito, (escorpião malvado) *los gusanos* (minhocas). Curianito ao encontrar a Mariposa ferida tenta salvá-la. A Mariposa, sentindo-se curada, decide partir, deixando Curianito desesperado. Trata-se, pois, de um amor impossível entre dois seres diferentes, um amor condenado a não realização e ao sofrimento. Ao voar em busca da Luz a Mariposa voa em direção ao Sol, queimando-se na própria luz que a seduzia. Curianito entristecido, não suportando a ausência do objeto de seu amor, suicida-se com um espinho de rosa. Em meio a trama principal surge alguns quíproquós: por exemplo quando a mãe da Curianita Silvia querendo casá-la fala-lhe do bom partido que Curianito el nenê representa. Por outro lado Curianito sente-se diferente, pois como poeta sensível que é não quer um simples casamento, mas sonha com o amor impossível. A figura de Alacrancito, o escorpião, revela-se ameaçadora, este tenta devorar a Mariposa ferida, sendo impedido por Curianito. A figura da Curiana Nigromântica se reveste de peso, na medida em que ela é a curandeira e conselheira da comunidade das baratas.

### 2.3 *Todas las estrellas se van apagar* (Análise)

Lorca transportava-se para o mundo das fadas, elfos e sílfides dos bosques, assim como Shakespeare em sua peça teatral *Sonho de uma noite de verão*, obra admirada por ele. O prólogo da peça teatral *El maleficio de la mariposa*, tem uma dívida explícita com *Sonho de uma noite de verão*, e confirma que para o jovem poeta espanhol apaixonar-se é um fenômeno puramente fortuito, produto de simples casualidade.

Dez anos mais tarde, ao fazer uma palestra sobre a peça teatral *El Publico*, Lorca voltaria a referir-se a *Sonho de uma noite de verão*: “Se o amor é puro acaso e Titânia, rainha das fadas, se apaixonou por um asno não seria muito surpreendente se pelo mesmo processo, uma barata tivesse a infelicidade de apaixonar-se por uma bela borboleta machucada que caiu em sua campina” (GIBSON: 1989, 125-126)

*¡El demonio de Shakespeare  
Qué ponzoña me ha vertido en el ama!  
¡Casualidad temible es el amor!  
Nos dormimos y un hada  
Hace que al despertarnos adoremos  
Al primero que pasa.”<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> O demonio de Shakespeare  
Que veneno derramou na alma

É interessante que ele tenha escolhido um inseto universalmente considerado repulsivo, mas se considerarmos o que ele diz no prólogo desta peça teatral, fazendo uma comparação entre os homens cheios de vícios incuráveis e os insetos que passeiam tranquilamente pelo campo, entenderemos o seu pensamento. Contrariamente, ao conto *A Bela e a Fera*, que tem um final feliz e A Bela apaixona-se pela Fera, em *El maleficio de la mariposa*, o feio poeta Curianito *El Nene* apaixona-se pela Mariposa em vão, pois não é correspondido.

Nessa história nota-se claramente o regime de uma sociedade matriarcal, regida por princípios rígidos. Os personagens femininos, embora alegóricos, vão revelando um lado opressor bastante sério. A opressão não acontece somente no plano das relações políticas e sociais. Ela se dá ainda num plano individual. A obra de Lorca, de uma maneira geral, aborda sempre a questão da liberdade e da dominação social de gênero. A opressão exercida pelo feminino nada mais é do que a identificação do oprimido com o opressor, sendo pois, uma opressão, masculina que se estende, como forma de dominação e controle. As mulheres, por terem vivido tanto tempo subjugadas ao patriarcado, acabam inevitavelmente se identificando com ele e passam a adotar e a exercer seu aspecto dominante e opressor em um nível individual, dentro de um núcleo familiar.

Lorca, poeta social por excelência, sempre se mostrou preocupado com a situação da mulher espanhola da sua época, refletindo esta preocupação em suas obras dramáticas mais importantes, como *Bodas de Sangre*, *Yerma*, *La Casa de Bernarda Alba*. Em todas elas nota-se a opressão exercida sobre o feminino: seja no casamento imposto pela família (*Bodas de Sangre*), no abandono e rejeição afetiva (*Yerma*), ou na tentativa da eliminação dos sentimentos pelo autoritarismo e excesso de disciplina (*La casa de Bernarda Alba*). O teatro de Lorca, ele faz questão de frisar, caminha no ritmo da época em que vive. Não está em absoluto desvinculado do momento histórico e social da Espanha da época.

A visão lorquiana é diferente daquela dos autores de sua época como Rubén Darío e Antonio Machado. Para este último a imagem da mulher em sua poesia é vaga, dolorosa, tudo, menos erótica. Já Rubén Darío nomeia a mulher com adjetivos surpreendentes: tigresa, sensitiva, Vênus ideal... e se confessa apaixonado pelas bocas vermelhas. Segundo Litvak “Darío abriu um espaço na literatura espanhola para a sexualidade e o erotismo”. (LITVAK: 1986,175). Em contrapartida García Lorca não só enalteceu a imagem da mulher como

---

Casualidade temível é o amor!  
 Nós dormimos e uma fada  
 Faz com que ao despertarmos adoremos  
 Ao primeiro que passa. Tradução nossa

evidenciou em seus personagens femininos o desejo pela liberdade e realização de suas pulsões mais sagradas. Entre elas o desejo de vencer uma opressão social esmagadora e moralista da época. Opressão esta que tirava o direito da mulher a fazer suas próprias escolhas, e a se tornar independente assumindo uma função na sociedade. A Mariposa, protagonista desta peça não hesita entre a liberdade de voar na busca de seu ideal e o amor aprisionador de Curianito. Sua escolha já estava feita.

Na peça teatral *El maleficio de La mariposa* são as mulheres que comandam: Curiana Nigromántica representa à conselheira, conhecedora de ervas medicinais, curandeira, mas também é o personagem sensível, que possui uma visão ampla da realidade e no entanto, romântica do amor; Doña Curiana mãe de Curianito, o poeta, mostra-se extremamente autoritária com o filho, desejando que ele faça sua vontade. Somente Curianita Silvia, pelo fato de ainda ser uma adolescente, está preocupada em amar e ser amada. A Curiana Guardiana como seu próprio nome indica preocupa-se em defender o território das baratas contra o escorpião Alacrancito conhecido como El Corta-Mimbres que é o macho que ataca e devora os insetos menores. Guardar, defender, impor limites, são atitudes próprias daqueles que querem reprimir a expressão humana em suas diferentes manifestações. Curianita Santa representa a guardiã religiosa do prado de baratas, sempre em alerta contra a luxúria, orando e dando conselhos às outras curianitas é o personagem que encarna a compaixão, veja-se sua fala:

¡ Tened misericórdia Del lindo enamorado!  
 Sufrid sobre vosostras las heridas extrañas,  
 los dolores ajenos, dijo San Cucaracho.<sup>16</sup> (p. 118)<sup>17</sup>.

A santidade que o ser humano busca pode ser alimentada pela compaixão, está é a lição que procura dar o personagem.

Nesta pequena obra de Lorca encontramos algumas características que a situam dentro do estilo modernista. Segundo Lily Litvak o modernismo traz como característica uma reação ao espírito utilitário da época e contra a brutal indiferença da vulgaridade. A proposta modernista exige o sair de uma realidade obscura na busca de novas perspectivas. No texto é exatamente o personagem da Mariposa que, acompanhada pelo desejo de um amor impossível, por parte do personagem Curianito, irá assumir esse papel de agente

---

<sup>16</sup> Tenhais misericórdia do lindo apaixonado  
 Sofreis por vocês as raras feridas  
 As dores alheias, disse Senhor Barata. Tradução nossa.

<sup>17</sup> Todas as citações do texto *El maleficio de La mariposa* serão retirados da edição de Menarini, e passaremos a colocar ao lado da citação apenas o número da página. Federico García Lorca. *El maleficio de La mariposa*. Edición de Piero Menarini. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2009.

transformador. A fala de Litvak esclarece: “...restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes... eso representa el espíritu del modernismo.”<sup>18</sup>(LITVAK: 1986,22).

Há uma clara diferença de visão de mundo colocada na conversa entre a Mariposa e os Gusanos. Lembre-se que os *Gusanos* são os pequenos vermes rastejantes, enquanto a Mariposa representa o ser que busca constantemente a luz, um ser espiritualizado que não se contenta com o cotidiano e sua mesmice, nem com o espaço reduzido de um ser que vive para rastejar sem a possibilidade de um vôo libertador, mesmo que esse vôo signifique a morte. Ao encontrar-se caída no prado ao ser abordada pelos gusanos o diálogo que se estabelece entre os personagens é bastante revelador:

*Mariposa:*  
*Yo he sentido*  
*cómo las claras gotas*  
*hablaban dulcemente,*  
*Contándose misterios*  
*De campos infinitos*

*Gusano de luz 3º*  
*(Volviéndose bruscamente.)*

*Las gotas no hablan nunca.*  
*Nacen para alimento*  
*de abejas y gusanos*  
*y no tienen espíritu.*<sup>19</sup> (p. 196)

A visão poética da Mariposa sobre o orvalho, que lhe conta segredos, difere muito da visão utilitária que os Gusanos atribuem ao orvalho. Para eles as gotas de orvalho são apenas alimento. Mas as gotas falam com a Mariposa e lhe revelam mistérios ocultos. Mistérios

---

<sup>18</sup> Restituir o sentimento o que rouba a ralé de egoístas que domina em todas as partes... isso representa o espírito do modernismo. Tradução nossa.

<sup>19</sup> Borboleta:

Eu senti  
 como as claras gotas  
 falavam docemente,  
 Cantando mistérios  
 De campos infinitos

Verme de luz  
 Voltando-se bruscamente

As gotas não falam nunca  
 Nascem para alimento  
 de abelhas e vermes  
 E não têm espírito  
 Tradução nossa

poéticos que as almas de insetos rastejantes não alcançam. Metáfora lorquiana? Ao ouvirem o discurso da Mariposa os Gusanos perguntam intrigados:

*¿Será un hada?  
[...] ¿ por qué dice que hablaban  
las gotas de rocío?*<sup>20</sup> (p. 199)

A resposta da jovem Mariposa nada esclarece. Veja-se

*Habla el grano de arena,  
Las hojas de los arboles,  
Y todas ellas tienen  
Un sendero distinto.  
Pero todas las voces  
Y los cantos que escuches  
Son disfraces extraños  
De un solo canto. Un hilo  
Me llevará a los bosques  
Donde se vela vida.  
[...] Yo no sé lo que He sido.  
Me saqué el corazón  
Y el alma lentamente,  
Y ahora mi pobre cuerpo  
Está muerto y vacío.*<sup>21</sup>(p.197)

Os insetos rastejantes ficam incomodados com a fala da Mariposa e todo o diálogo entre eles vem com a insinuação de uma consciência que começa a se manifestar e que lhes revela a pequenez de seu mundo. É o velho Gusano que diz

---

<sup>20</sup> Será uma fada?  
Por que diz que falavam  
as gotas de orvalho?  
Tradução nossa

<sup>21</sup> Fala o grão de areia  
As folhas das árvores  
E todas elas têm  
Um caminho distinto  
Mas todas as vozes  
E os cantos que escutares  
São raros disfarces  
De um só canto. Um fio  
Me levará aos bosques  
Onde se vela a vida  
Eu não sei o que tenho sido  
Arranquei meu coração  
E a alma lentamente  
E agora meu pobre corpo  
Está morto e vazio.  
Tradução nossa.



*Nunca comprenderemos  
lo desconocido.  
Ya se ha apagado mi luz;  
estoy viejo y marchito,  
y no vi descender  
de la rama el rocío.*<sup>22</sup> (p.194)

No entanto a fala seguinte do Gusano alerta sobre a necessidade de conformar-se com o que lhes é dado e não buscar mais longe, nem perseguir algo que pode vir a perturbar a paz de um cotidiano pacífico embora vazio de emoções. Pode-se ver ainda na fala a manifestação de um medo, um medo do desconhecido e do novo que a Mariposa representa:

*Un viejo sábio há dicho:  
“Bebed las dulces gotas  
Serenos y tranquilos,  
Sin preguntar jamás:  
¿ de dónde habrán venido*<sup>23</sup>? (p.195)

O não perguntar é a revelação de um conformismo com o qual a nova corrente modernista jamais fará par. Da mesma forma, Lorca nunca aceitará cruzar os braços e permanecer a espera. Embora *El Maleficio* tenha sido uma obra de sua, digamos, primeira juventude, seu texto já vem carregado desta preocupação filosófico-social que irá figurar em toda sua escrita. Se a comunidade de insetos rastejantes aceita imposições sem questionar, esse não é o papel do homem.

Por outro lado, manifesta-se na escrita de Lorca uma inquietação, nada gratuita, sobre o personagem da Mariposa. Que ser é esse que quer apenas voar? Um ser que não cria laços, que nunca criou, que não sabe o que é o amor, pois suas aspirações fazem parte de uma

---

<sup>22</sup> Nunca compreenderemos  
O desconhecido  
Já se apagou a minha luz  
Estou velho e acabado  
E não vi descer  
do ramo o orvalho  
Tradução nossa

<sup>23</sup> Um velho sábio disse  
Bebam as doces gotas  
Serenos e tranquilos  
Sem perguntar jamais  
De onde terão vindo?  
Tradução nossa

exaltação vaidosa” em que só parece contar sua vontade individual, será essa a causa de seu coração vazio:

*No sé lo que es amor,  
Ni lo sabré jamás.  
[...]  
Yo no sé qué es amor.  
Por qué turbáis mi sueño<sup>24</sup>?(p.197/198)*

Por outro lado se a nossa leitura da Mariposa (borboleta) associar-se a significação que ela assume enquanto símbolo, ou seja, o da alma em busca de luz, símbolo do fogo solar e diurno<sup>25</sup>, entendemos o porque de sua renúncia ao amor do Curiantito e de sua insistência em busca da Luz que irá fatalmente elevá-la a um outro estágio de sua evolução.

O drama encontrado no texto não se perde absolutamente devido a intensa poesia que Lorca coloca em cena. Há uma “descrição” dos personagens que se dá pelo texto em que esses são revelados sempre pelo que se diz dele, e pelo que ele próprio diz. Vejamos a fala da Curiana Nigromántica, a personagem sensitiva, à guisa de um oráculo:

*Mi alma tiene grave tristeza, ¡ vecina!  
Me dijo ayer tarde una golondrina:  
“Todas las estrellas se van a apagar”  
Dios esta dormido. Y en el encinar  
Vi una estrella roja toda temblorosa  
Que se deshojaba como enorme rosa.  
La vi perecer  
Y sentí caer  
En mi corazón  
Un anocheecer.  
“Amigas cigarras – grité - ¿ veis la estrella?”  
“Un hada se ha muerto”, respondieron ellas.  
Fui junto a los troncos del viejo encinar  
Y vi muerta el hada del campo y del mar.<sup>26</sup> (p.92)*

---

<sup>24</sup> Não sei o que é o amor  
Nem o saberei jamais  
[...]  
Não sei o que é o amor  
Porque perturbas meu sonho?  
Tradução nossa

<sup>25</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio Ed. 2006. P. 138.

<sup>26</sup> Minha alma tem grande tristeza! Vizinha!  
Uma andorinha me disse ontem à tarde  
“Todas as estrelas vão se apagar”  
Deus está adormecido. E no encinar  
Vi uma estrela vermelha toda trêmula  
Que se desfolhava como enorme rosa.  
Tradução nossa

A personagem parece ter uma visão antecipada do que está por acontecer no prado em que vive esta pacífica comunidade: as cigarras, a estrela, a fada, são um prenúncio desta inesperada e trágica visita da Mariposa. Um pouco antes o texto mostra o aspecto mais que poético da Curiana Nigromántica em oposição ao aspecto absolutamente prático de Doña Curiana. O diálogo poético também apresenta um delicioso humor, que provavelmente faria a alegria de crianças se dito por bonecos, mas, como já sabemos, a apresentação feita pelos atores não logrou êxito. Vamos ao texto:

***Curiana Nigromántica***

*Vengo de soñar que yo era una flor  
Hundida en la hierba*

***Doña Curiana***

*¿Cómo soñáis eso?*

***Curiana Nigromántica***

*Sueño que las dulces gotas de rocío  
Son labios de aurora que me dejan besos  
Y llenan de estrellas mi traje sombrío.*

***Doña Curiana (Regañona)***

*Mas pensad, señora, que por la poesía...*

***Curiana Nigromántica (Tristemente)***

*¡ Ay, Doña Curiana, qué vais a decir!*

***Doña Curiana***

*Pudieras coger una pulmonía  
Que hiciera pedazos su sabiduría  
Tendríamos todas mucho que sentir...<sup>27</sup> (p.92)*

A vi perecer  
E sentí cair  
Em meu coração  
Um anoitecer  
Amigas cigarras – gritei “Veis a estrela?”  
Uma fada morreu – responderam elas  
Foi perto dos troncos do velho encimar  
E vi morta a fada do campo e do mar.  
Tradução nossa

<sup>27</sup> ***Joaninha nigromântica***

*Sonhava que eu era uma flor  
Fundida na grama*

***Dona Joaninha***

*Como sonhais isso?*

***Joaninha nigromântica***

*Sonho que as doces gotas de orvalho  
São lábios de aurora que me deixam beijos  
E enchem de estrelas meu traje sombrio.*

***Dona Joaninha (Rabujenta)***

*Mas pensais, senhora que pela poesia...*

Na cena II do Primeiro Ato, surgem as cenas que embora não ligadas diretamente ao núcleo central da peça, não deixam de ser importantes. A rubrica diz:

*Por el lado izquierdo de La escena llega La Curianita Silvia, arrogante y madrugadora. Silvia en su clase de insecto repugnante, es encantadora; Brilla cómo el azabache y sus patas son ágiles y delicadas. [...] Trae una diminuta margarita a guisa de sombrilla. Con La que juega graciosamente, y se toca de un modo delicioso con el caparazón dorado de una Teresica.*  
<sup>28</sup>(p.95)

O encontro de Curianita Silvia, com Doña Curiana, nos revela que a jovem barata quer casar-se e reforça o temperamento prático da barata adulta além de mostrar outro lado do personagem, - seu lado moralista:

#### ***Curianita Silvia***

*¡ Ay, abuela!  
 ¿No tuvisteis corazón  
 cuando joven? Si os dijera  
 que soy toda un corazón...*

#### ***Doña Curiana***

*“Aquí sois todos poetas  
 y mientras pensáis en eso  
 descuidáis vuestras haciendas,  
 tenéis vuestras casas sucias  
 y sois unas deshonestas  
 que dormís fuera de casa,  
 sabe Dios con quién.”<sup>29</sup> (p. 96)*

#### **Joaninha nigromântica (Tristemente).**

Ah Dona Joaninha, O que vão dizer?

#### **Dona Joaninha**

Poderia pegar uma pneumonia  
 Que faria pedaços de sua sabedoria  
 Todas teríamos muito que sentir...

Tradução nossa

<sup>28</sup> Pelo lado esquerdo da cena chega A Joaninha Silvia, arrogante e madrugadora. Silvia em sua classe de insetos repugnantes é encantadora: Brilha como o azeviche e suas patas são ágeis e delicadas. [...] Traz uma pequena margarida de sombrinha. Com a qual se movimenta graciosamente e se toca de um modo delicioso o esqueleto dourado de uma Teresica.

Tradução nossa

#### <sup>29</sup> **Joaninha Silvia**

Ah vovó  
 Não tivestes coração  
 quando era joven? Se lhes dissesse  
 Que sou um coração

#### **Dona Joaninha**

Aquí todos são poetas  
 E enquanto pensam nisso

Além do moralismo de Doña Curiana, a barata mãe revela rancor e amargura em sua fala. Há ainda o desprezo pela condição do poeta que o afasta das questões práticas da vida. O personagem é incapaz de entender as razões da poesia e, muito menos, os sentimentos que levam os seres a revelarem este lado sensível, ligado naturalmente a um ideal maior em que o amor é a nota principal.

Na cena III do 1º Ato a rubrica indica:

*Curianito el nene ES un gentil y atildado muchachito cuya originalidad consiste en pintarse La puntas de las antenas y La pata derecha con polen de azucena. Es poeta y visionario que ha lesionado por la Curiana Nigromántica, de la que es discípulo, espera un gran misterio que ha de decidir su vida... Trae en una de sus patas-manos una cortecita de árbol donde estaba escribiendo un poema... Doña Curiana viene a su lado, encomiando la fortuna de Silvia*<sup>30</sup>. (p. 101)

O diálogo esclarece as intenções de Doña Curiana e igualmente as de Curianito. O personagem da mãe chantageia o filho. Siga-se o diálogo

**Curianito**

*¡ Que no me caso madre!  
Ya os He dicho mil veces  
Que no quiero casarme.*

**Dona Curiana (llorando)**

*Tu lo que tienes ganas  
Es de martirizarme*

**Curianito**

*Yo no la quiero, madre  
[...] Sin amor no me caso*<sup>31</sup>. (p. 101)

Descuidaram de suas fazendas  
têm vossas casas sujas  
e são desonestas.  
que dormem fora de casa  
Sabe Deus com quem.  
Tradução nossa

<sup>30</sup> Joaninho, o nenê é um gentil e enfeitado garotinho cuja originalidade consiste em pintar as pontas das antenas e a pata direita com pólen de açucena. É poeta e visionário que foi lesionado pela **Joaninha nicromântica**, da que é discípulo de suas patas das mãos, um pequeno corte de árvore onde estava escrevendo um poema. Dona Curiana vem ao seu lado elogiando a fortuna de Silvia.

Tradução nossa

<sup>31</sup> **Joaninho**

Não me caso mãe  
Já lhes disse mil vezes  
Que não quero me casar

**Dona Joaninha** chorando:

Você tem vontade  
É de me atormentar

Curianito, poeta que é, acredita no amor e espera por ele. De nada adianta a pressão de sua mãe e as lágrimas sinceras de Curianita Silvia. Seu sonho de amor é tão intenso que irá conduzi-lo a um inefável fim. O herói desta pequena tragédia em miniatura, preso de uma visão que estava muito distante de sua vida, a visão da Mariposa agonizante, rompe com o mundo que até então havia sido o seu mundo. Mundo este regido pelas conveniências, interesses e opinião pública. O poeta apaixonado pela mariposa revela a melancolia de um amor impossível. Em seus versos para ela chega mesmo a lamentar seu tempo de paz, tempo em que o amor não tocará seu coração:

*Era el tiempo dichoso de mis versos tranquilos,  
pero a mi puerta un hada  
ha llegado vestida de nieve transparente  
para quitarme el alma.  
¿Que haré sobre estos prados sin amor y sin besos<sup>32</sup>? (p.200)*

Sentindo-se fragilizado por não ser compreendido o personagem deposita suas últimas esperanças no amor pela Mariposa e em seu desejo de ser correspondido.

*(Curianito se acerca a ella)  
Escucha mis palabras.  
No pienses en volar hacia los montes  
Y quédate en mi casa.  
Yo cazaré, para que te diviertas,  
Una buena cigarra  
Que arrullará tus sueños por las noches  
Y por las alboradas.  
Te traeré piedrecitas de la fuente<sup>33</sup>(p. 202)*

#### **Joaninho**

Eu não a quero mãe  
Sem amor não me caso  
Tradução nossa

<sup>32</sup> Era o tempo feliz de meus versos tranquilos  
Mas na minha porta uma fada  
Chegou vestida de neve transparente  
Para tirar minha alma  
O que farei sobre estes prados sem amor e sem beijos?  
Tradução nossa

<sup>33</sup> Joaninho se aproxima dela  
Escute minhas palavras  
Não penses em voar até os montes  
E fique em minha casa  
Eu caçarei, para que você se divirta  
Uma boa cigarra  
Que acalmará teus sonhos pelas noites  
E pelas alvoradas  
Lhe trarei pedrinhas da fonte.  
Tradução nossa

A melancolia do personagem é um traço da obra modernista. Aliás, grande parte dos poetas e escritores do período, sentem-se privilegiados com este estado de alma. “Tanto os poetas românticos franceses e simbolistas como os espanhóis elevaram a melancolia a uma categoria de aristocracia espiritual contribuindo para que não fosse apenas um estado de espírito. Mas também como se habitasse nas coisas como uma tarde melancólica, a nuvem o por do sol” (Litvak: 1986,181). O filósofo francês Montaigne (1533-1592), escritor e ensaísta francês, considerado por muitos como o inventor do ensaio pessoal, assim defini a melancolia: “*A melancolia é a felicidade de estar triste*”.

O olhar crítico de Lorca analisa e descreve situações e personagens convidando o leitor a analisar, criticar, julgar os fatos numa postura que rejeita o estabelecido e aposta no novo.

O novo que sempre incomoda porque traz mudanças que vão tirar as pessoas de sua comodidade, de uma inconsciência confortável. Monteiro Lobato, nosso conhecido escritor brasileiro (1882-1948), dizia:

Seja você mesmo, porque ou somos nós mesmos ou não somos coisa nenhuma. E para ser-se, é preciso um trabalho de “mouro” e uma vigilância incessante na defesa, porque tudo conspira para que sejamos meros números, carneiros dos vários rebanhos – os rebanhos políticos, religiosos ou estéticos. Há no mundo o ódio, à exceção – e ser si mesmo é ser exceção. Ser exceção é defendê-la contra todos os assaltos da uniformização: isto me parece a grande coisa. (Lobato *Apud* SILVA, 2009: 99).

A mariposa enquanto personagem mostra que toda transformação depende do esforço individual. Defender-se da uniformização é o esforço que a mariposa mostra ser necessário para preservação da individualidade. A Mariposa defende seu desejo até o final.

Na cena III do 2º Ato, ao despertar a Mariposa fala:

*Volaré por El hilo de plata  
Mis hijos me esperan  
Allá en los campos lejanos  
Hilando en sus ruecas  
Yo soy el espíritu de la seda  
Vengo de un arca misteriosa  
Y voy hacia la niebla.  
Que cante la araña  
En su cueva.  
Que el ruiseñor medite  
Mi leyenda.  
Qua la gota de lluvia se asombre  
Al resvalar sobre mis alas muertas.  
Hilé mi corazón sobre mi carne  
Para rezar en las tinieblas,  
Y la Muerte me dio dos alas blancas*

*Pero cegó la fuente de mi seda.  
[...] Porque yo soy la muerte y la belleza.*<sup>34</sup> (p.189)

Esta é a última fala da mariposa no texto. Estranhamente depois, quando Curianito lhe fala, declarando seu amor, tudo que tem como resposta é o silêncio. Não há nenhum diálogo entre eles. A paixão de Curianito não obtém resposta, quiçá pelo estado de fraqueza da mariposa. Ao tentar voar, mais uma vez, mesmo sabendo-se frágil ela voa em direção ao seu destino, em busca de uma luz transcendente que a fizesse imortal ser luminoso, como nosso poeta.

É inegável o enfoque que traz à tona a questão da individualidade. Ao não corresponder aos modelos impostos por determinados padrões, o indivíduo não justifica a rejeição que possam ter por ele. No caso de Curianito, ele deveria casar-se com uma barata que pertencesse à mesma espécie. O diferente assusta porque perturba a ordem, desestabiliza, cria o caos.

Curianito, poeta, é incompreendido por apaixonar-se pela mariposa tão diferente dele. Mas ele próprio sabe o que lhe aguarda o destino.

Uma das propostas do texto *El maleficio de la mariposa* é justamente levar o público a refletir sobre sua realidade, onde vive, como vive. Na verdade a velha questão que Shakespeare levantou: “Ser ou não ser”, continua atual. Hoje, dentro de uma sociedade em que os valores se massificam numa velocidade espantosa faz-se necessário uma escolha: como eu quero viver e mesmo como eu quero morrer. Quem sabe esta foi a mensagem de Lorca. Sem dúvida é evidente que Lorca projetou no desconsolado ortóptero seus próprios anseios, medos e dúvidas metafísicas. As queixas do inseto ecoam o que o poeta externou na primeira pessoa em muitas composições de sua juventude, veja-se seu poema:

---

<sup>34</sup> Voarei pelo fio de prata  
Meus filhos me esperam  
Além nos campos distantes  
Fiando em suas rocas  
Eu sou o espírito da seda  
Venho de uma arca misteriosa  
Vou em direção à neve  
Que cante a aranha  
Em sua caverna  
Que o rouxinol medite  
Minha lenda  
Que a gota de chuva se assombre  
Ao resvalar sobre minhas asas mortas  
Desci meu coração sobre minha carne  
Para rezar na escuridão  
E a morte me deu duas asas brancas  
Mas cegou a fonte de minha seda  
Porque eu sou a morte e a beleza.  
Tradução nossa



## ALBA

*Mi corazón oprimido  
 Siente junto a La alborada  
 El dolor de sus amores  
 Y el sueño de las distancias.  
 [...] ¡ qué haré sobre estos campos  
 Cogiendo nidos y ramas,  
 Rodeado de la aurora  
 Y llena de noche el alma!  
 ¡ Qué haré si tienes tus ojos  
 Muertos a las luces claras  
 Y no ha de sentir mi carne  
 El calor de tus miradas!  
 ¿Por qué te perdí por siempre  
 En aquella tarde clara/  
 Hoy mi pecho está reseco  
 Como una estrella apagada<sup>35</sup>. (abril 1915)<sup>36</sup>*

Embora se possa encontrar no texto a angústia juvenil de seu autor, o texto teatral vai muito mais além da temática individual, envolvendo várias questões sociais e regionais da sociedade de Granada. A visão universal do poeta revela que apesar de se considerar espanhol é receptivo ao conhecimento de outras culturas. É ele quem diz: “Eu expresso a Espanha em minha obra e a sinto na medula de meus ossos, mas antes disso, sou cosmopolita e irmão de todos” (GIBSON: 1989, 488).

---

<sup>35</sup> ALVA

Meu coração oprimido  
 Sente junto à alvorada  
 A dor de seus amores  
 E o sonho das distancias  
 O que farei sobre estes campos?  
 Pegando ninhós e galhos  
 Rodeado da aurora  
 E a alma cheia de escuridão!  
 O que farei se tens teus olhos  
 Mortos à luz do dia  
 E não sentirá minha carne  
 O calor de seus olhares  
 Porque te perdi para sempre  
 Naquela tarde clara  
 Hoje meu peito está ressecado  
 Como uma estrela apagada  
 Tradução nossa

<sup>36</sup> Federico García Lorca. *Obra poética completa*. São Paulo: Martins fontes, 1999, p. 64

O autor servindo-se de circunstâncias corriqueiras da existência, as centraliza ao redor de outro ser, na história – a Mariposa – este personagem espelho, projeção de seus próprios sonhos e ideal de liberdade. O poeta transcende os limites estreitos de uma existência auto centrada e vai além, expressando valores da sociedade em que vivia. Doña Curiana mostra claramente a visão social materialista, como já mostramos acima quando a mãe tenta persuadir o filho a casar-se com a barata Silvia, apaixonada por ele. O poeta personagem Curianito foge à regra. Ignora as razões práticas, e dá asas a sua imaginação criadora e afetiva. Vira as costas para a pressão da obrigatoriedade de acumular riquezas e de um futuro próspero. Ele representa a exceção em uma sociedade que não aceita o diferente. Aqui, a obra também denuncia a impossibilidade de comunicação entre os seres. A escolha de Curianito por viver intensamente o que acredita, também o diferencia de seus pares. O condenar-se a morte por amor é o que dá um sentido a sua vida. A morte para ele se enche de um significado transcendente e místico; é nela que ele irá se encontrar com a sua alma Mariposa. Ele diz:

*¿No tienes corazón? ¿No te ha quemado  
La luz de mis palabras?  
¿Entonces a quién cuento mis pesares?  
¡Oh Amapola encantada!  
¡La madre del rocío de mi prado!  
¿ Por qué si tiene el agua  
Fresca sombra en estío y la tiniebla  
De la noche se aclara  
Con los ojos sin fin de las estrellas,  
No tiene amor mi alma?<sup>37</sup> (p. 133)*

O poeta personagem sofre ainda de um grande questionamento existencial. Viver o que lhe está reservado na comunidade não lhe serve. Realizar-se no amor lhe é impossível. Diante de seu sentimento de impotência em face da própria existência o poeta se pergunta:

*¿Y si San Cucaracho no existiera? ¿Qué objeto  
tendría mi amargura fatal? Sobre las ramas,  
¿no vela por nosotros aquel que nos hiciera*

---

<sup>37</sup> Você não tem coração? Não te queimou  
A luz de minhas palavras?  
Então a quem conto meus pesares?  
Oh Papoila encantada  
A mãe do orvalho do meu prado  
Porque se tem água  
Fresca sombra no calor e a escuridão  
Da noite se aclara  
Com os olhos sem fim das estrelas  
Não tem amor minha alma?  
Tradução nossa

*superiores a todo lo creado?*<sup>38</sup> (p.201)

A obra de Lorca segundo Gibson os põe em contato com nossas emoções e nos obriga a lembrar um mundo cada vez mais mecanizado, e nos faz esquecer que somos parte integral da natureza. De uma natureza que com excessiva frequência tendemos a negar. Essa angustia existencial, essa sensação niilista seriam igualmente características do modernismo.

*El maleficio de la mariposa* é considerada pois, uma obra modernista e sua interpretação não exige um final feliz. Lorca e Maeterlinck sofreram a influência modernista em suas obras, como já comentamos. Na obra dos dois autores é a morte que está diretamente ligada ao destino de seus personagens, heróis ou não. Tal fato se dá a partir do século XX, com a passagem das poéticas clássicas para as teorias estéticas, posteriores ao Iluminismo que possibilitou segundo a concepção de Szondi, o surgimento da teoria literária delineada na Alemanha a partir do século XX, com Adorno, Benjamin e Lukács. A mudança no modo de pensar a arte, indicada nas obras dos dramaturgos em questão, mudou a tese de Szondi: “Se a tragédia grega havia mostrado o herói, em luta trágica com a fatalidade e o drama do classicismo havia tomado por tema, os conflitos da relação intersubjetiva, (para Maeterlinck) só é apreendido o momento em que o homem indefeso é surpreendido pelo destino” (SZONDI: 2004, 70). O que se pode dizer que também acontece com a obra de Lorca.

O conceito de herói moderno é aquele que na tragédia liberal é também vítima; que é destruído pela sociedade na qual vive, mas que é capaz de salvá-la. Com o modernismo, a concepção do herói, muda muito assim como o gênero dramático. Há uma relação dialética entre o absoluto e o individual, entre o divino e suas manifestações, entre o universal e o particular. A experiência trágica, no entanto, devido a sua importância central, comumente atrai as crenças e as tensões fundamentais de um período. A teoria trágica torna-se interessante neste sentido: por meio dela, compreendemos muitas vezes mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica. Lorca percebia um sentido trágico à sua volta e o traduzia em sua obra, indo além dos perímetros convencionais da escrita da época. Esta fuga da morte está retratada no personagem da Mariposa que deseja voar em direção à liberdade, mas que sabe que nesta liberdade ela fatalmente encontrará seu destino.

---

<sup>38</sup> E sim Seu Barata não existisse? Que objeto  
Teria minha amargura fatal? Sobre os ramos  
Não vela por nós aquele que nos fizesse  
superiores a todo que foi criado?  
Tradução nossa

Para Bourlignieux<sup>39</sup> *El maleficio de la mariposa* não teria sido escrito para crianças. Porém é o espelho do comportamento humano em suas diversas facetas. O jogo de interesses entre os personagens dessa peça teatral de Lorca deixa claros seus sentimentos e emoções. É claro que Curianito desejava amar a Mariposa, porém considerava sua presença como um apoio aos seus ideais, os quais, sozinho ele não tinha forças para alcançar. A prova disso é que quando ela morreu, ele sentiu-se profundamente só, suicidando-se com um espinho de roseira.

A mariposa enquanto personagem mostra que toda transformação depende do esforço de cada um e do desapego a antigos conceitos.

A necessidade de voar da Mariposa leva Curianito a perceber claramente o seu desejo de escapar de relações autoritárias que negam suas escolhas, seu talento e sua vontade. A Mariposa torna-se sua musa e ele dá vazão a seu sonho de ser poeta, ao escrever-lhe poemas de amor, poemas ridicularizados pelos insetos daquela comunidade, que não considera a arte com respeito.

Nesta sociedade de insetos do prado, o esquema de deveres e obrigações predomina. É onde o conflito de Lorca entre a lei e o amor se revela por meio do personagem Curianito. O personagem não é indiferente ao que pensam dele, mas sentindo-se impotente para lutar com todos ao seu redor refugia-se na poesia e em seu amor pela bela mariposa.

A própria Mariposa com sua chegada começa a incomodar as baratas. Ela é o símbolo do novo e traz a ameaçadora possibilidade de mudanças. Seu desejo pela luz basta para ofuscar e produz uma sensação estranha naqueles insetos. Ao ser encontrada na cena VII do 2º Ato a Mariposa é reverenciada como uma benção capaz de alterar o mundo pobre em que vive aquela comunidade. Veja-se a fala da Curiana Nigromántica

*¡ Pobre fantasma soñadora,  
Que sabe los secretos Del agua y de las flores!  
¡ Qué desdicha de verte morir en esta aurora  
Llorada por los dulces profetas ruiseñores!  
[...]  
¡ Qué suerte de nosotras, repugnantes y tristes,  
Acariciar tus alas de blanquísima seda  
Y aspirar el aroma del traje con que vistes!* <sup>40</sup>(p. 175)

<sup>39</sup> Prof. Dra. Joceline Aubé Bourlignieux da Universidade de Nantes, França, presente no Colóquio de poesia e dramaturgia em homenagem a Federico Garcia Lorca, organizado pelo Grupo de Estudos A dramaturgia poética de Federico García Lorca e a Diretoria de Cultura da Universidade Federal de Uberlândia realizado de 28 a 30 de novembro de 2011.

<sup>40</sup> Pobre fantasma sonhadora  
Que sabe os segredos da água e das flores!  
Que miséria de te ver morrer nesta aurora  
Chorada pelos doces profetas rouxinóis  
[...]  
Que sorte a nossa, repugnante e triste,

Símbolo do mistério, mensageira de um mundo novo, a Mariposa significa o ideal inalcançável. É esta relação entre a aspiração e sua meta que Lorca dramatiza mostrando sua impossibilidade. Em cena, metamorfoseados de insetos, encontram-se os heróis que se tornam vítimas de um sistema cruel que os impede de realizar seus sonhos. Sonhos que não estão inseridos nas leis desse sistema e, portanto, são rejeitados. A linha que delimita os sonhos e ideais pertence a um fatalismo trágico: um sopro telúrico.

As criaturas cênicas de *El maleficio* segundo Guardía

Têm idéias sentimentos e ações ditadas pelo espírito da terra, e os pés cravados no chão tão firmemente que em nenhum momento estará distante do seu vôo lírico. Suas palavras: criaturas da terra, criaturas da alma e poesia. De uma ardente condição humana e ao mesmo tempo de uma qualidade lírica insuperável, própria do autor, amálgama de sangue e espírito da terra e de firmamento sem delimitações, nem definições possíveis. Junção de barro e estrela” (Guardía, 1944: 259-263).

Embora a obra tenha sido sua estréia no domínio da dramaturgia ela traz características nítidas de um drama e estabelece uma relação entre o que é interno e o mundo externo de valores ambivalentes e contraditórios. Lorca defendeu sempre os poetas, os seres discriminados, por padrões arbitrários de beleza e comportamento. Nessa pequena obra Lorca nos acena ainda com um mundo paralelo e mágico, um mundo em que é possível encontra-se com uma natureza viva que assume seu importante papel dentro do microcosmo do universo.

## 2.4 ¿Sera um hada..?

Ao trabalharmos sobre *El Maleficio* torna-se quase impossível dissociá-lo das antigas fábulas, vemos que em La Fontaine no conto “A cigarra e a formiga” os insetos têm ao mesmo tempo uma verdade humana e uma verdade zoológica. Na fábula os bichos falam, o que não é diferente do texto analisado. Segundo Reclus “nos contos da Índia Meridional os animais, entre tigres, leões, serpentes, macacos e elefantes conversam em total liberdade, numa metáfora da existência do animal enquanto um genuíno professor” (RECLUS: 2010, 02). Na fábula da Cigarra e da Formiga. A formiga torna-se representação não do inseto, mas

do trabalhador, escravo do próprio trabalho, enquanto a cigarra canta sem parar, sem ter o reconhecimento, por parte dos outros insetos, de que seu canto é o seu trabalho.

A Cigarra sofre a discriminação na mesma proporção que Curianito, cujo dom artístico (ser poeta) o distancia dos demais de sua comunidade. Para Doña Curiana: “*Se Curianito no trabaja morirá de hambre [...] No hay desgracia mayor do que ser poeta*”<sup>41</sup>. Pode-se aqui ver uma insinuação ao momento em que o próprio Lorca se encontra, uma juventude em conflito quando o poeta deve escolher entre continuar seus estudos ou dedicar-se completamente a sua arte. Ainda hoje é comum que muitos acreditem que a composição poética não é um trabalho, enganam-se. É o próprio poeta quem defende: “Se é verdade que sou poeta, pela graça de Deus, também é verdade que o sou pela graça da técnica e do esforço de ter consciência absoluta do que é um poema”. (LORCA: 1999, 4).

Ao analisarmos a importância da qual se reveste a literatura infantil, percebemos que vários de seus aspectos vêm carregados de metáforas que falam de forma sobre as diferenças entre os seres, levando a criança a uma reflexão, mesmo que inconsciente. Exatamente porque a vida é frequentemente desconcertante para a criança, que ela precisa ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. Necessita de idéias sob a forma de colocar ordem em sua casa interior e com base nisso ser capaz de criar ordem em sua vida, não através de conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece significativo. Este tipo de significado encontra-se nos contos de fadas. “O conto de fadas não vê objetivamente o mundo e o que ocorre nele, mas sim sob a perspectiva do herói, que é sempre alguém em desenvolvimento. Por outro lado como afirma I. Machado “a linguagem dos contos de fadas procura definir, dentro de uma disputa romântica, as condutas mais apropriadas para homens e mulheres” (MACHADO: 2011, 183) Como muitas outras modernas percepções psicológicas, essa foi antecipada há muito tempo pelos poetas. O poeta alemão Schiller escreveu: “Existe maior significado profundo nos contos de fadas, que me contaram na infância, do que na verdade que a vida ensina”. (*apud* BETTELHEIM: 1978, 14).

Na obra de Lorca *El maleficio de la mariposa*, ocorre o fenômeno da metáfora, na representação dos seres de ficção que imitam seres reais. Não só imitam, como traduzem aspectos sociais da época em que o autor viveu. De onde veio a inspiração de Lorca, para escrever tal peça teatral, fora dos moldes tradicionais do teatro burguês da época? Provavelmente dos dias compridos de verão, na Andaluzia do menino que não se rendia ao tédio e estendia-se sobre a erva seca para observar as formigas em movimento contínuo.

---

<sup>41</sup> “Se Curianito não trabalha morrerá de fome [...] Não há desgracia maior do que ser poeta”. Tradução nossa

Como todos os meninos da Espanha e, sobretudo considerando o nível cultural de sua família, ele deve ter escutado as fábulas de Iriarte ou Samaniego, discípulos de Esopo, imitadores de La Fontaine com mais graça do que poesia. Em seu texto dramático Lorca deu vida aos pequenos insetos, dotando-os de espírito e voz. Talvez para responder as perguntas que tinha em sua alma, para compartilhar sentimentos e para expressar suas idéias, sobre as injustiças sociais. Ele também não ignorou as andanças de cães e gatos, pois segundo seus biógrafos havia lido *Colóquio dos Cães*, de Cervantes e o divertido *Gatomaquia*, de Lope de Vega, *A Pulga*, de Gutierre de Cetina e *A Mosca*, de Villaviciosa. Lorca levou à cena os insetos, amigos de sua infância causando polêmica e reflexão. Ao escrever em dezembro de 1918, o poema *O Encontro de um Caracol Aventureiro*, pode ter despertado em Lorca o desejo de escrever uma peça com elementos de tal ordem. Em *El maleficio de la mariposa*, pois vemos as semelhanças de temas abordados em ambas as obras como preconceitos contra os artistas e seres diferentes. Um poema com sensível simbolismo: uma formiga está ferida, para morrer e diz:

*He visto las estrellas  
Subí al árbol más alto  
Que tiene la alameda  
y vi miles de ojos  
Dentro de mis tinieblas*<sup>42</sup>

As formigas indignadas diante deste espírito de aventura e este anseio de fantasias respondem à pobre formiga sonhadora com ameaças de morte e exclamam:

*“Te mataremos; eres  
Perezosa y perversa.  
El trabajo es tu ley.”*<sup>43</sup>

Também o poeta Curianito de *El maleficio de la mariposa* é mal visto, por não trabalhar e só escrever:

---

<sup>42</sup> Federico García Lorca. *Obra poética completa*. São Paulo: Martins fontes, 1999, p.12

Vi as estrelas  
Subi na árvore mais alta  
Que tem a alameda  
E vi milhares de olhos  
Dentro de minhas trevas  
Tradução nossa

<sup>43</sup> Idem. Ibidem, p.18  
Te mataremos: Você é  
Preguiçosa e perversa  
O trabalho é tua lei  
Tradução nossa

*Curianita Santa:*

*¡Qué gran disgusto traigo, comadre, qué disgusto!  
¿Visteis a Curianito recitar en el prado ?*

*Curianita 1ª :*

*Yo le vi columpiarse sobre un hilo de araña.  
Cantaba triste, triste. Estaría soñando.  
El no piensa ganarse la vida honradamente.* <sup>44</sup>(p. 181)

Rafael Alberti, poeta e amigo de Lorca, julgou a peça ingênua e infantil. Mas é inegável nela seu cunho fortemente social revelando comportamentos da sociedade granadina de então. Paira uma grande dúvida, um dos “mistérios” indecifráveis sobre a obra: teria ela sido escrita para crianças em um primeiro momento, e modificada posteriormente para ser representada por atores? De qualquer maneira aqui nos interessa essa metáfora que pode ser perfeitamente entendida pelo universo infantil.

Quando Aurora Días Plaja aos 12 anos conheceu pessoalmente Garcia Lorca sendo apresentado a ele por seu irmão Guillermo, sentiu uma forte emoção. Já era admiradora de sua poesia e costumava declamar um pequeno poema de seu autor preferido:

**Mamá**

*Yo quiero ser de plata.*

**Hijo,**

*Tendrás mucho frio.*

**Mamá,**

*Yo quiero ser de agua.*

**Hijo,**

*Bórdame en tu almohada.*

*¡Eso sí! ¡Ahora mismo!* <sup>45</sup>(PLAJA, A. Días: 1994-1)

---

<sup>44</sup> Joanhina Santa

Que grande desgosto trago, comadre, que desgosto!  
Viram Joanhinho recitar no prado

Joanhina 1ª

Eu o vi balançar-se sobre um fio de aranha  
Cantava triste, triste. Estaria sonhando  
Ele não pensa ganhar a vida honestamente  
Tradução nossa

<sup>45</sup> **Mãe**

Eu quero ser de prata

**Filho,**

Sentirás muito frio

**Mãe,**

Eu quero ser de água

**Filho,**

Borde-me na sua almofada

Isso sim. Agora mesmo. Tradução nossa.



Interessante que sua avó ao ouvi-la, disse à neta que achava estranho que as almofadas citadas neste verso, fossem bordadas com desenhos de crianças, e não com iniciais como em seu tempo. Para Aurora Lorca não era só revolucionário como atual. Seus poemas são vivos e atuais até hoje. Foi numa desta reunião de artistas espanhóis que o conheceu. Ele apertou sua mão diante do seu entusiasmo em conhecê-lo. Mais tarde já adulta escreveria uma obra intitulada “*Pequeña Historia de Garcia Lorca*” uma encantadora edição com ilustração de Pilarín Bayés. Ela aconselha que se deveria conhecer o escritor que admiramos. Se isso não fosse possível, pelo menos devemos ler a sua biografia. O autor que muito escreveu para crianças preocupava-se com a educação e a cultura do seu país. De certa forma esta preocupação está refletida na peça teatral.

Para Monteiro Lobato<sup>46</sup> (1882-1948), não existe uma fronteira nítida que separe assuntos de adulto e de criança. Partindo do pressuposto de que toda criança é inteligente e, pois, capaz de assimilar qualquer conteúdo – desde que isso seja feito de acordo com o seu entendimento e numa linguagem compatível com a sua. O raciocínio e o pensamento da criança moderna mostram que ela deseja ouvir histórias e assistir peças teatrais onde a realidade dos fatos é transparente, mesmo mesclada por uma linguagem poética e lúdica: por meio de uma dura realidade ela poderá encontrar soluções para resolver os problemas de sua infância. A criança não faz questão de que os pares amorosos das histórias infantis sejam da mesma espécie. Pelo contrário ao lembrar a obra de Jorge Amado, escritor Brasileiro (1912 a 2001), *O Gato malhado e a Andorinha Sinhá: Uma História de amor*, vemos que o seu sucesso é independente da escolha dos pares. Transformada em peça de teatro comoveu as platéias de todas as idades. Portanto os personagens de Lorca: Curianito poeta (inseto – Barata) e a Mariposa não causariam espanto no público infantil. Dois seres diferentes no mundo de insetos onde as baratas os tratam com hostilidade: um porque é poeta e a outra porque é diferente deles. Também Lygia Bojunga escritora brasileira de contos infantis se vale deste recurso em suas novelas colocando animais no elenco ao lado de personagens humanos. O que mais chama atenção nestas histórias são os pares amorosos que se formam com os animais de espécies diferentes: um urso e uma girafa, no seu livro *Os Colegas*, um tatu e uma gata angorá, em *O Sofá Estampado*.

---

<sup>46</sup> Monteiro Lobato foi um dos escritores que marcaram a primeira metade do século XX em nosso país. Escreveu livros destinados à criança, destacando-se na literatura infantil.

Não vemos na peça teatral de Lorca, *El maleficio de la mariposa*, uma história de amor com final feliz, mas encontramos a busca pela liberdade e pela justiça, a luta pela realização de sonhos e ideais do personagem Curianito e da Mariposa, seres que não se contentam com uma realidade medíocre. Na metáfora de insetos há a representação de uma sociedade repressora que impede seus membros de voar em direção à luz. Ou seja, transpor as barreiras e criar mundos alternativos, livres do preconceito e de uma esmagadora moralidade, transcendendo na busca da realização de um ideal, desejo ou amor maiores. Lorca como ninguém queria uma justiça igualitária, que promovesse uma vida digna para todos. Com certeza essa peça teatral agradaria às crianças de hoje pelo seu desejo de justiça social e pela tragicidade de um amor impossível além dos obstáculos naturalmente impostos pela sociedade, pois o teatro de Lorca é um teatro atual e universal. Segundo Bettelheim, para encontrarmos um significado mais profundo em nós e na vida, devemos ser capazes de transcender os limites estreitos de uma existência auto-centrada e acreditarmos que daremos uma contribuição significativa para a vida – senão agora, em algum tempo futuro. É Bettelheim quem fala:

Partindo deste fato, tornei-me profundamente insatisfeito com grande parte da literatura destinada a desenvolver a mente e a personalidade da criança que não consegue estimular e nem alimentar os recursos que ela mais necessita para lidar com seus problemas interiores. A maioria da chamada literatura infantil, tenta divertir ou informar ou as duas coisas. Na atualidade a literatura infantil encontra-se plena de textos superficiais que pouco significado pode obter-se deles. A aquisição de habilidades, inclusive a de ler fica destituída de valor, quando o que se aprendeu a ler não acrescenta nada em nossas vidas. (BETTELHEIM: 1978, 174 e 177)

Se pensarmos assim podemos citar Chesterton, que observou que a criança quando solicitada a mencionar alguns de seus contos de fadas preferidos, raramente escolhe um conto moderno que não contém os elementos de escape, recuperação e consolo. Da mesma forma Tolkien, observou a opinião de algumas crianças com as quais assistiu a peça teatral de Maeterlinck: “O Pássaro Azul”, e constatou que estas ficaram insatisfeitas porque não revelava ao herói e à heroína, que o cão fora fiel e o gato infiel. Percebemos que a criança, mesmo não sendo adulta, é observadora e exige qualidade das histórias que lê ou ouve. Além de questionar e desejar valores nitidamente claros.

A criança tem a necessidade de que prevaleça a justiça, e acredita que a maldade deve ser punida. Muitas vezes se sente injustamente tratada pelos adultos, ou pelo mundo em geral. Há uma quantidade de histórias infantis modernas nas quais uma criança vence um adulto

pela esperteza. Não se sentindo satisfeita de estar sempre sob o poder do adulto ela pode recorrer à esperteza para levar a melhor sobre seus pais e outros. No conto de fadas, o gigante e a bruxa ou o vilão podem ser vencidos sem estranhamento, pois, não são pessoas próximas do leitor ou do público infantil. A criança torna-se apenas expectadora, e isso lhe dá prazer. Enquanto a fantasia permeia ao redor de uma história, a criança se diverte, pois ela sabe que no conto de fadas qualquer que seja o mistério, a dificuldade ou o segredo ela ficará tranquila porque sabe que terá um final que não a ameaça. “Mecanismos sutis existem no subconsciente infantil que só se tornam claros para ela através das imagens evocadas dos contos de fadas” (BETTELHEIM: 1978, 41). Por isso ela recorre a leitura de histórias, pois compreendendo-as ela estará se entendendo também. Portanto a especialidade do conto de fadas não é mostrar ao leitor o destino ideal, porém colocá-lo em frente aos seus problemas de forma lúdica. Com personagens interessantes e um bom conteúdo a criança se verá refletida na história, e terá os elementos necessários a uma auto-reflexão.

*El maleficio* poderia ser contado como um conto de fadas, bem como algumas de suas outras obras e pode-se citar: *La nina que riega La albahaca y El principe preguntón*, *La carbonerita*, *Teatro de animales* e *La viudita* entre outras. Da mesma forma muitos de seus poemas poderiam transformar-se em roteiros para teatro, como, por exemplo, o poema *Elegia*, ou alguns poemas do *Romancero Gitano* em que Lorca narra episódios da vida dos ciganos.

Seus textos inéditos de juventude, alguns representados por meio do teatro de bonecos mostram todo o encantamento e a compreensão que o poeta tinha pelo mundo da infância, bem como seu amor pelas crianças.

A luta entre o bem e o mal, elemento dos contos infantis, agradam às crianças pelo fato do bem vencer a maioria das vezes. A presença do vilão e do herói, e o choque entre estes dois tipos de personagens nos contos infantis causam a expectativa fundamental e geram o interesse da criança pela história. Nesta história de Lorca há um vilão representado pelo escorpião *Alacrancito*, o qual mostra sem falso moralismo que quer devorar a *Mariposa*, deixando os insetos daquele lugar horrorizados com sua atitude.

Na cena V do 1º Ato o diálogo entre *Alacrancito* e *Curiacito*, apesar de um lado cômico revela bem as ações maléficas do personagem:

*Alacrancito (Impertérrito y relamiéndose degusto)*  
*Ahora mismo me acabo de comer un gusano*  
*que estaba delicioso, blando y dulce ¡ Qué rico!*  
*A su lado tenía la cría, un nene chico*  
*(Silvia y Curianito si horrorizan)*  
*Que no quise comer. Me daba repugnancia.*

*[...] Yo no me comí al nene por estar en lactancia.  
Y a mí me gustan grandes, ¡ que sepan!*

**Curianito**

*¿Porque causaste mal?  
[...] Criminal!  
¿Tu no sabes, infame, que un hogar has deshecho  
Matando al gusanito para te alimentar? (p.107)*

**Alacrancito**

*Si tu quieres, me doy buenos golpes de pecho,  
Y que san Cucaracho me perdone<sup>47</sup>*

Ante o espanto de Curianito, a irreverência e o desrespeito do personagem se manifestam. Ao sugerir arrepender-se, pode-se ver em sua fala certo desprezo pelos preceitos religiosos. Bater no peito significa o “mea culpa” do ritual católico da missa e da oração. Curianito, no entanto revela-se humano e crente nos preceitos religiosos.

**Curianito**

*Matar  
es un pecado grave que no perdona Él.*

**Alacrancito**

*¡ Ah poetas!  
¡Si supieras lo dulce que tenía la piel!<sup>48</sup>(p.108)*

---

<sup>47</sup> **Lacraia (Destemida e lambendo-se de gosto)**

Agora mesmo acabo de comer um verme  
Que estava delicioso, suave e doce. Que delícia!  
Ao seu lado tinha uma cria, um bebezinho  
Silvia e Joaquinho se horrorizam  
Que não quis comer. Me dava repugnância  
E não comi o nenê por estar amamentando  
E eu gosto dos grandes, Eles sabem!

**Joaquinho**

Porque causaste tanto mal?  
Criminal!  
Você não sabe, infame, que desfez um lar  
Matando o vermezinho para se alimentar?

**Lacraia**

Si quieres, me golpeio com golpes no peito  
E que Seu Barata me perdoe.

Tradução nossa

<sup>48</sup> **Joaquinho**

*Matar  
É um pecado grave que Ele não perdoa*

**Lacraia**

*Ah poetas!  
Se soubessem o quão doce era a pele!  
Tradução nossa*

O personagem malvado, via de regra, agrada as crianças que adoram ver a punição reservada a eles. Lembre-se dos teatros de guinhol em que os guardas, representantes da lei, via de regra malvados e antipáticos levam belas pauladas.

Mas, não se pode esquecer que o valor do conto de fadas para criança é destruído se alguém lhe detalha seu significado. Segundo Bettelheim “Todos os contos de fada têm vários níveis de significado: só a criança pode saber quais aqueles que são importantes para ela no momento” (BETTELHEIM: 1997,11) Já Marie-Louise Von Franz, discípula de Jung e estudiosa dos contos de fadas lembra que estes ultrapassam os limites do texto e da mente infantil. Nesse sentido pode-se afirmar que El Malefício tem todas as características para pertencer aos contos de fada, ou para dirigir-se a um público infantil.

## CAPÍTULO III - UM TEATRO: DOIS PÚBLICOS

### 3.1 - A rejeição

*El maleficio de La Mariposa* foi apresentada no dia 22 de Março de 1920, no Teatro Eslava de Madri, sem sucesso e com uma inesperada reação do público. O primeiro ato terminou em meio ao reboliço e o segundo não correu muito melhor. Apenas quando Argentinita dançou o público acalmou-se um pouco. Fazer fracassar uma obra de teatro no dia de sua estreia com vaías, assobios e gritos da plateia é uma manifestação que se relaciona a atitude histórica dos “mosqueteiros”, nome dos temidos expectadores do teatro clássico que se sentavam na parte superior de teatro ou permaneciam em pé no centro da plateia. Estes aplaudiam ou rechaçavam de forma violenta a obra apresentada e mesmo duelavam entre si, se as opiniões divergissem. Na estreia da peça conta-se que os expectadores divididos em dois bandos, foram vistos durante a apresentação badernando no espaço superior da plateia. O barulho era tão intenso a ponto de atrapalhar a representação dos atores. F. Aznar Navarro, *En La Correspondencia de España*, descreveu as reações da plateia como: “*Nada tan parecido a una Plaza de toros*”<sup>49</sup>. (Apud MENARINI: 2009, 40). Os *reventadores*, do teatro clássico antigo, que assistiam às comédias ao ar livre, tinham pontos de contato com os “mosqueteiros” e, faziam grande barulho. Valle Inclán é citado como um expectador com atitude semelhante a dos *reventadores*. Uma revelação surpreendente devido ao seu caráter e frente aos seus posicionamentos em relação a proposta de seu teatro revolucionário. O que se sabe é que a reação do público assemelhou-se muito àquela dos mosqueteiros. Parece que, o grande fator que incomodou o público, levando-o a tal reação, foi o fato de Lorca ter colocado em cena uma situação kafkiana ao contrário. Se Kafka em sua obra de ficção *A Metamorfose*, usou a metáfora da barata que existe em cada homem, Lorca colocou em cena o homem que existe em cada barata, daí a violenta vaia e o protesto sofrido. Para Menarini “o público burguês e intelectual da época não aceitou de forma nenhuma ser comparado a baratas - inseto repulsivo”. (MENARINI: 2009, 68). Com certeza, nem Lorca nem Martinez Sierra imaginaram tal reação, devido ao tom de crítica social presente na obra, acreditaram que a ironia e o humor estampado em seus personagens seria entendida. No jornal *La Época*, Eduardo Gómez de Baquero escreveu: “*Hay que confesar que há sido un fracaso. La protesta*

---

<sup>49</sup> “Nada tão parecido a uma praça de touros”. Tradução nossa.

*del público fue descomedida y cruel en algunos momentos*".<sup>50</sup> (Apud MENARINI: 2009, 39). Entre as inúmeras críticas o que mais chamou atenção foi o fato de versos tão belos terem sido falados por insetos tão repulsivos. Don Pablos, do jornal *Heraldo* de Madrid, em 23 de Março, escreveu:

*La comedia [...] estrenada anoche en el teatro de Eslava no ha logrado todo el buen éxito que su autor, el Sr. García Lorca, deseara. Trátase de una obrita de un simbolismo un poco convencional. Creo que no es necesario acudir a la zoología para desarrollar un pensamiento que no le falta belleza pero que resulta grotesco por la forma en que se nos presenta. El Maleficio de la Mariposa, está escrito en versos fáciles y graciosos, delicados y elegantes.[...]. Nosotros aplaudimos la labor poética del Sr. García Lorca; censuramos tan sólo el ambiente en que se desenvuelve la obrita*"<sup>51</sup> (Apud MENARINI: 2009, 38).

O escritor Álvaro Ribagorda, autor de *El Coro de Babel*, e de *Las Actividades Culturales de La Residencia de Estudiantes*, entre outros artigos sobre a vida cultura espanhola do primeiro ciclo do século XX, da Guerra Civil ao exílio dos intelectuais (1898-1936), comenta acontecimentos que fizeram parte da vida artística e cultural daquela época. Segundo ele ao passar pela rua Arenal, pela porta do Teatro Eslava, onde aconteceu a estreia da primeira peça teatral de Lorca, *El Maleficio de la Mariposa*, chegou a escutar o barulho que o público fazia lá dentro assistindo à sua apresentação. (RIBAGORDA, 2011, 16). Segundo Sanchez:

Se analisarmos a reação dos críticos espanhóis da década de 20 e 30, veremos que críticos honestos existiam como E. Díez Canedo, M. Fernández Almagro, R. Pérez de Ayala. Mas muitos deles escreviam por amizade ou compromisso. Outros escondem frustrações que se convertem em críticas injustas, enquanto outros ainda pretendiam formar a opinião pública. (SÁNCHEZ: 1991, 20).

Apesar do comentado fracasso, alguns críticos teatrais fizeram um alarde de erudição e perspicácia, ao indicar as possíveis fontes e antecedentes da obra, citaram-se assim uma série de nomes e obras como: *Chanteler de Rostand*, *Le Roman de Renart*, o balé russo *El espectro de la Rosa* apresentado em Madri, por Diaghilev em 1917, com Nijinsky à frente; *El*

<sup>50</sup> Há que se confessar que tenha sido um fracasso. A reação do público foi descomedida e cruel em alguns momentos. Tradução nossa

<sup>51</sup> A comédia [...] estreada ontem à noite no teatro Eslava não conseguiu o sucesso que seu autor, o Sr. García Lorca, desejava. Trata-se de uma obrinha de um simbolismo um pouco convencional. Creio que não é necessário consultar à zoologia para desenvolver um pensamento que não falte beleza, mas que resulta grotesco pela forma em que nos apresenta. O Malefício da Borboleta está escrito em versos fáceis e graciosos, delicados e elegantes[...] Nós aplaudimos o trabalho poético do Senhor García Lorca, e censuramos tão somente o ambiente em que desenvolve a obrinha. Tradução nossa

*caballero lobo* de Manuel Linares Rivas e *Calila y Dimna* além, naturalmente, das fábulas de La Fontaine, Iriarte, Samaniego, etc. A família de Lorca que esperava impaciente em Granada, recebeu o telegrama de um amigo: “O público não gostou, mas todos ficaram de acordo sobre o essencial, que Lorca é um grande poeta”. Segundo Auclair sempre que “o autor se recordava de tal apresentação, ele ria as gargalhadas” (AUCLAIR: 1972, 84).

Sua primeira obra foi influenciada pelo teatro simbolista de Maeterlinck, pela especial aproximação do mundo dos bonecos, e que irá retornar posteriormente a sua criação, como podemos comprovar. Num primeiro momento Lorca teria trabalhado nesta obra concebendo-a para marionetes, e para isto, o jovem escritor conectou-se com uma corrente européia moderna, influenciada pelo romantismo de Kleist, e que em pleno século XX vai repercutir diretamente em autores da cena europeia como Maeterlinck, Valle-Inclán, Gordon Craig, que apresentaram o teatro de marionetes como paradigma de modernidade e liberdade diante das limitações do grande teatro. Sobre *El maleficio* nos permitimos especular que se a forma escolhida tivesse sido a de um teatro de formas animadas talvez a reação do público teria sido outra e a peça melhor acolhida. Parece que, de início, esta era a proposta e segundo Menarini não se entende a mudança feita por um profissional do teatro como Martínez Sierra decidindo transformar o que seria um teatro de bonecos em um espetáculo de atores. O que leva os estudiosos do teatro lorquiano a especulação deste gênero é, também, o fato da existência de um cenário – painel pintado para títeres - ser colocado em um espetáculo para atores. Talvez esta obra de Lorca estivesse planejada desde o princípio para estrear nas sessões que eram realizadas especialmente para crianças: o *Teatro de los Niños*, dedicado ao público infantil e idealizado por Martínez Sierra. Lorca teria sido pressionado a mudar, em pouco tempo, a linguagem de títeres para atores, o que implicava também na total transformação do espetáculo tanto no que se refere a expressão corporal, declamação, figurino, cenário, etc. fato que fica claro na carta de Martínez Sierra a Lorca, quando este diz: *Es el caso que he decidido hacer muy pronto “La ínfima comédia, pero no en el guignol, sino formalmente con los actores vestidos de animalitos”*<sup>52</sup>. (MENARINI: 2009, 27)

Ao analisarmos o texto do manuscrito inicial para o texto final apresentado constatam-se modificações que Lorca teve de fazer. Na primeira versão escrita para títeres, Curianito e a Mariposa dialogavam no Ato II: aqui vemos as correções, variantes e rabiscos. Lorca mudou os versos destinados para a fala da Mariposa, para uma fala de Curianito, e, na rubrica, a dança substituiu a fala da atriz Argentinita, bailarina, que atuou no papel da Mariposa. A atriz

---

<sup>52</sup> É o caso de ter decidido fazer rápido. “A ínfima comédia não mais como teatro de bonecos, mas formalmente, com atores vestidos de animais”. Tradução nossa



só dançava neste momento, expressando-se com seu corpo. Lorca não teve tempo suficiente para esta mudança repentina exigida pelo empresário Martínez Sierra. Se era uma peça teatral para bonecos, foi exigida uma nova adaptação para atores, em pouco tempo. Isto deixou o poeta inseguro ao ponto de escrever uma carta ao seu pai, com o objetivo de pedir dinheiro para indenizar Don Gregório e retirar a obra. Mas, “estimulado por seus amigos “rinconcillistas”<sup>53</sup>”, entre eles, José Mora Guarnido, Melchor Fernández, Almagro, Pepe Montesinos e Manuel Ángeles Ortiz, para ir em frente com o projeto, resolveu enfrentar a estreia da peça.” (MENARINI: 2009, 32-37).

Pressentindo o resultado desta apresentação, Lorca não ficou satisfeito com as mudanças de um teatro de guinhol para um de atores. E como diretor de cena, músico, pintor o poeta exigia a perfeição. “Nada escapava à sua atenção desde o cenário, o figurino, o ritmo interpretativo, o movimento do atores na entrada e na saída do palco”, confirma a atriz Margarita Xirgu numa entrevista à escritora Antonina Rodrigo publicada na revista literária URC nº 13, 1998. págs. 31-38.

Imagina-se que com este perfil o poeta quisesse extrair o melhor do teatro. Se assim não fosse preferia não levar nada à cena. Sánchez afirma que para Lorca:

*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 de un pueblo: y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera*<sup>54</sup>. (SÁNCHEZ: 1991, 89).

Sendo assim, Lorca como dramaturgo e diretor teatral exigia uma disciplina interpretativa rígida, embasada no conhecimento exato do texto e ensaios constantes, seguindo as últimas técnicas europeias. Como diretor de cena exigia, ainda, de cada ator o conhecimento da obra inteira, caso necessitasse de substituição. E considerava a compreensão profunda da obra essencial para o seu sucesso. Luiz Sáens de la Calzada um médico leonés que teve a fortuna de fazer parte de um grupo dirigido por Lorca contou que, repetir os ensaios mais de uma vez não era absolutamente cansativo nem para o diretor nem para os atores (*apud* SÁNCHEZ, 1991, 16). Com certeza a forma usada para a realização dos ensaios aliava a técnica à inspiração de cada ator em cena. E isto afastava a monotonia. A vida dos

<sup>53</sup> Rincillistas granadinos: grupo de intelectuais e artistas criativo e heterodoxo, do qual fazia parte Garcia Lorca. Tinham como ponto de encontro o Café Alameda de Granada.

<sup>54</sup> O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca sua grandeza ou seu descenso. Um teatro sensível e bem orientado em todos os seus ramos, desde a tragédia ao ápice, pode mudar em poucos anos a sensibilidade de um povo: e um teatro destruído, onde os cascos substituem as asas, pode despertar e adormecer uma nação inteira. Tradução nossa

atores daquela época não era nada fácil. Felipe Sassone um dos atores da Companhia, citado por Sanchez conta como era difícil para as atrizes conciliarem o trabalho no teatro e o trabalho doméstico. A vida dos atores médios que ainda não eram famosos consistia em harmonizar a dureza do cotidiano ao brilho dos palcos. Sassone definiu assim suas vidas diárias: “*No hay lugar para el sosiego, todo es ritmo frenético que hay que vivir con heroica elegancia*”<sup>55</sup>. Segundo Nicolás M. Sánchez muitos atores famosos depois de uma vida de fama e glória, sofreram os efeitos da decadência devido aos ataques dos críticos teatrais da época. Como, por exemplo o caso de Antônio Vico que foi obrigado a prolongar sua profissão de ator por não ter outro meio de subsistência. Chegaram a dizer que ele como ator era má pessoa, e como pessoa era mau ator. (SÁNCHEZ: 1991, 17-18).

Até as obras de Unamuno receberam críticas negativas. Um autor já consagrado exposto aos comentários vulgares, valendo-se de detalhes que eram transformados em motivos de crítica e escândalo. (SÁNCHEZ: 1991, 20-21).

*El maleficio de la mariposa*, não escapou das críticas picantes, em que o senso de humor, a ironia, a crítica social e a metáfora usadas foram ignoradas. Lorca foi um excelente diretor de cena e foi precisamente com esta obra que deu início na Espanha uma nova concepção plástica e estética ao teatro. É Lorca quem fala para uma entrevista da revista *Escena* em maio de 1935:

*El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía [...]. Es el director de escena quien puede conseguir esa novedad, si tiene habilidad interpretativa. Una obra antigua, bien interpretada, inmejorablemente decorada, puede ofrecer toda una sensación de nuevo teatro*<sup>56</sup>. (MENARINI: 2009, 62).

Para Fernández Almagro, um dos *rinconcillistas granadinos* residentes em Madri, o maior atrativo da obra foi, sem dúvida alguma, os recursos de balé, que Lorca utilizou com a Argentinita, ao som da música de Grieg. Talvez Lorca tenha assistido Diaghilev, pela primeira vez, em Granada, nos jardins de Alhambra quando foram convidados por Manuel de Falla. Lorca, que tanto apreciava a união de elementos cultos e populares, sentiu-se atraído pelo balé. Durante a apresentação dos balés russos de Diaghilev em 1916, no Teatro Real de

---

<sup>55</sup> Não há lugar para o sossego, tudo é ritmo frenético que deve ser vivido com heróica elegância.  
Tradução nossa

<sup>56</sup> O problema da novidade do teatro está enlaçada em grande parte à plástica.  
A metade do espetáculo depende do ritmo, da cor, da cenografia [...] é o diretor de cena quem pode conseguir essa novidade, se tem habilidade interpretativa. Uma obra antiga, bem interpretada, idealmente decorada, pode oferecer toda uma sensação de novo teatro.  
Tradução nossa

Madri, apresentando o *Pássaro de Fogo*, *A Consagração da Primavera* e *Scherezade*, com a presença de Stravinsky, o público espanhol presenciou no palco, uma fusão da música, da coreografia e do cenário que iria mudar a cenografia espanhola, influenciando diretores teatrais e cenógrafos. Realmente o cenário destas apresentações entusiasmava o público pela fusão com o figurino, e toda a perfeição dos movimentos dos bailarinos em cena. Harmonia e inovação. Músicos, cenógrafos e atores reuniam-se sob a direção de Diaghilev para uma fusão total dos elementos em cena. Neste momento o cenógrafo ganha importância na montagem de um espetáculo, com personalidade própria, trazendo à tona esforços dos diretores cênicos como Gordon Craig e Meyerhold, para a cena. A simplificação do cenário, a valorização da forma e da cor, a harmonia policromática – o teatro total. Exatamente o teatro identificado nas montagens cênicas de Lorca como *El Maleficio de la Mariposa*, onde sua busca por um espetáculo único se concretiza (CHILLÓN: 1926, 46).

Em consequência da I Guerra Mundial, os balés russos encontraram asilo na Espanha, palco de grandes aventuras e descobertas cênicas. Martínez Sierra foi o receptor predileto das idéias de Diaghilev na Espanha. Em contrapartida Diaghilev e os componentes de sua companhia sentiam grande entusiasmo de estarem na Espanha, atuando e colaborando com artistas como: Manuel de Falla, Pablo Picasso, Josep Maria, Sert, Juan Gris, Pere Pruna e Joan Miró. Artistas que nos anos vinte e trinta começaram a colaborar com os cenários de teatro. Realmente houve uma fusão brilhante e produtiva entre artistas russos e espanhóis na Espanha. O balé de Diaghilev foi fonte de inspiração para os desenhos e cenários de Lorca. Artistas espanhóis e europeus usufruíram dos conceitos do movimento construtivista russo que junto com Suprematista Malevitch expandiram na Europa um novo conceito de abstração. Conceito absorvido por artistas como: Piet Mondrian na Holanda, e depois na Bauhaus alemã com Moholy-Nagy à frente. Entre 1908 e 1929, Diaghilev e seus colaboradores trabalharam com os artistas mais destacados do momento. Havia uma constante troca entre os artistas plásticos e cênicos do período: Braque, Sônia Delaunay, Juan Gris, Picasso, Léger, André Derain, Matisse, Roualt, entre outros. Picasso pintou cenários e criou um figurino surpreendente para o balé “Parade”, de Jean Cocteau e Eric Satie. Figurinos de caráter cubista e vanguardista. Barradas criou no mesmo estilo o figurino da primeira peça teatral de Lorca: *El Maleficio de La Mariposa*. Os figurinos foram criados para atores e não para títeres. Barradas criou dez desenhos, sete figurinos, um cenário e dois esboços. Interessante notar que os desenhos foram feitos em lápis verde em sua maioria destacando os personagens principais da obra e também o cenário. O cenário de Barradas representava um prado com flores, com

margaridas, mas não foram utilizados por que foram substituídos pelos cenários de Mignoni, a pedido de Argentinita ou do próprio Lorca, como já vimos anteriormente na Sinopse da peça. As idéias de Barradas já estavam sob influência das propostas futuristas na criação de um “novo teatro técnico” segundo a palestra do italiano Anton Giulio Bragaglia na Residência dos Estudantes em Madrid. Como escritor e diretor do Teatro Experimental e Independente de Roma, falou em uma conferência sobre a necessidade de renovar os recursos cênicos para, assim, renovar o teatro e, uma nova disposição da obra dramática, incluindo a supressão dos entreatos, a luz, o ritmo e a cor. Para ele o teatro não deveria ser uma fotografia da realidade, mas sugerir, estimular a imaginação e a fantasia. Elementos estes incluídos no cenário e principalmente no figurino de Barradas para os atores nos papéis de insetos em *El maleficio de la Mariposa*. (BRAGAGLIA, apud RIBAGORDA: 1977, 267)

Rafael Manuel Perez Gimenez Barradas Rojas, pintor uruguaio que participou da renovação plástica espanhola, com um estilo que transcendeu o ultraísmo. Em março de 1919 realizou uma exposição em Madri, sendo elogiado por Guillermo de Torre. Os figurinos da peça teatral de Lorca criados por ele constituem-se em interessante documento tanto de sua criação como de sua amizade pelo autor. Barradas morreu em 1929. Lorca, em 1933, estando em Montevideo foi ao cemitério de Buceo levar flores ao túmulo do amigo. Um ato de reconhecimento de uma amizade sincera. Durante a travessia do Mar del Plata, já regressando à Argentina o poeta disse à Pablo Suero:

*Sabe usted en lo que pensaba en Montevideo mientras los fotógrafos me enfocaban y los periodistas me hacían preguntas?... Pues en Barradas, el gran pintor uruguayo a quien uruguayos y españoles hemos dejado morir de hambre...Medio una gran tristeza del contraste... Lo he de decir en una conferencia en Montevideo. Me lo impuse...Todo eso que me daban a mí se lo negaban a él*<sup>57</sup>. (Apud MENARINI: 2009, 69-72).

A humanidade do poeta se estendia aos seus amigos, e seu reconhecimento e gratidão era uma constante em seu temperamento, capaz de adivinhar e sentir os meandros da alma humana, que ele tanto tentou reproduzir em seu teatro.

---

<sup>57</sup> Você sabe no que pensava Montevideu enquanto os fotógrafos me focavam e os jornalistas me faziam perguntas? Pois em Barradas, o grande pintor uruguaio a quem uriguaio e espanhóis deixamos morrer de fome... Em meio uma grande tristeza do contraste... O que hei de dizer em uma conferência em Montevideu. Impus-me... Tudo isso que me davam negavam a ele.  
Tradução nossa

### 3.2 A aceitação

Garcia Lorca teve seu primeiro contato com o teatro de bonecos quando ainda era criança, em Fuente Vaqueros, durante uma feira anual que celebrava as festividades do Cristo da Vitória, padroeiro da aldeia. Ele ficou deslumbrado com o teatro de fantoches e não voltou para casa enquanto o espetáculo não terminou. No outro dia, Lorca convocou Carmem Ramos, uma empregada da família, para ajudá-lo a construir um teatro de fantoches. No sótão da casa havia baús com roupas velhas e a mãe de Carmem fez os bonecos de pano e papelão e sua ex-ama de leite passou horas para adaptar as roupas aos requisitos do novo titereiro. Depois para arrematar esta iniciativa Dona Vicenta, mãe de Lorca trouxe para ele um presente muito especial da loja de brinquedos, da cidade: um palco de fantoches de verdade. Nesta época era costume das amas de crianças reunirem-se em volta da fonte da Praça da Igreja para apreciarem o movimento e os ciganos passarem. O pai de Lorca lhe deu de presente alguns cristobitas<sup>58</sup>. Foram comprados nos comércios de Bib Rambla (região comercial próxima a Fuente Vaqueros). Don Federico, seu pai, era generoso principalmente na convalescência das doenças de seus filhos. Convidava então aquelas crianças, que ficavam ao redor da fonte e levava-as ao seu teatro apresentado por Lorca. Bonecos entravam em cena, raptados por monstros, ou em lutas arbitrárias diante do assombro estampado nos olhos infantis. O poeta, ainda criança entusiasmou-se pelo gênero e ele mesmo escrevia peças para apresentá-las às crianças do bairro como fez com a peça teatral *La Niña que Riega la Albahaca y El Príncipe Preguntón* baseado num antigo conto andaluz, apresentado em 1923 juntamente com um mistério medieval *Los Reys Magos* e *Los Dos Habladores* da Escola Cervantina<sup>59</sup>. O desejo do dramaturgo espanhol em reunir as crianças carentes, algumas das quais viviam em condições precárias, leva-nos a lembrar a ação de Janusz Korczak, o pediatra e educador polonês (1878-1942), que procurava, com atividades lúdicas, teatro e contação de histórias, distrair as crianças judias do gueto de Varsóvia, que viviam no educandário por ele construído e, posteriormente, foram condenadas à câmara de gás pelos alemães. No meio das atrocidades, cometidas pelos nazistas, no gueto judaico, onde não havia esperança de escapar com vida, Korczak não deixou o desespero dominá-lo. Superou-se pela ação social de reunir os órfãos que perambulavam pelas ruas. Fundador da Casa dos Órfãos, ele instituiu o sistema da autogestão onde os direitos e opiniões das crianças eram respeitadas.

<sup>58</sup> Boneco, estilo mamulengo, com a cabeça de madeira lembrando o guinhol francês.

<sup>59</sup> Escola Cervantina, ligada à Miguel de Cervantes Saavedra (1547 - 1616) . Autor de Dom Quixote

Se o Teatro de Bonecos encantou educadores como Korczak e crianças em situações de risco e até hoje encanta crianças do mundo inteiro temos a convicção de que se *El maleficio de la mariposa* tivesse sido apresentada como Teatro de Bonecos, teria alcançado grande sucesso e a apreciação do público infantil. A este gênero de teatro não se adequavam as unidades clássicas aristotélicas, que nesse caso cerceariam toda a imaginação infantil. Segundo Goethe, o Teatro de Bonecos e as peças de mistério suscitavam interesse por ignorarem estas unidades.

Lorca como renovador do teatro espanhol só poderia sentir-se atraído pelo títeres e a presença forte deste teatro em sua trajetória influenciou outros titereiros como Javier Villafañe e Ilo Krugli, este último fundador do Teatro Ventoforte no Brasil e grande admirador de Lorca, apresentando peças por meio de um teatro de formas animadas. Ainda na Argentina, Ilo aprendeu a confeccionar bonecos com uma professora primária que assistiu o Teatro de Bonecos de Lorca, quando este estava em Buenos Aires. A partir daí fez grandes peças com Teatro de Bonecos como *O Mistério das Nove Luas* que encanta as crianças. E a peça *Sete Corações* – poesia rasgada, uma homenagem do encenador argentino a Lorca.

Lorca em seus planos de ressuscitar o guinhol andaluz, com a colaboração de Adolfo Salazar, escreveu a farsa guinholesca *Tragicomedia de Don Cristóbal y La Señá Rosita*. Escrita dentro da tradição andaluza, esta peça teatral para bonecos mostrou em relação a *El maleficio de la mariposa* um grande avanço, revelando elementos de uma obra já mais madura do poeta. O texto revela uma exploração sutil do folclore, diálogos incisivos calcados na linguagem típica dos camponeses, da planície granadina e o tema da repressão social contra a liberdade dos indivíduos. Segundo Gibson, “apesar do final feliz da farsa, as palavras de Rosita sobre o amor antecipam as das grandes heroínas de Lorca e ao mesmo tempo se reportam aos seus primeiros trabalhos em prosa e verso” (GIBSON: 1989, 148).

Quando Lorca esteve em Nova Iorque, ele assistiu a uma apresentação do teatro chinês, da Cia. Sun Sai Gai no bairro de Chinatown, na baía de Manhattan e pouco depois viu o ator Mei Lang-Fang, do teatro de Pequim que assombrou o público e a crítica de Nova Iorque, pela sobriedade do cenário, pela mímica sugestiva no seu menor gesto ao expressar os mais complexos estados de alma. Tudo isso, deve ter tido influencia em sua dramaturgia considerada modernista capaz de criar uma nova linguagem dramática e de expressar as emoções mais profundas. Por isto, em *Los Títeres de Çachiporra*, Lorca mostra de forma hilária e, abertamente as emoções dos personagens em confronto, sem mascará-las. Partidário do Teatro Bajo la Arena – que significa um teatro que tem um poder de descobrir pensamentos e sentimentos que o indivíduo deseja ocultar. Lorca chamava o teatro realista de

teatro dos mortos e reforçava a ideia de sacudir o público convidando-o a sair de sua posição cômoda na plateia e participar do teatro no palco.

A marionete foi considerada pelas vanguardas europeias no final do século XIX e início do século XX, a forma mais adequada para expressar a nova linguagem artística originada a partir de uma crise maior de valores. Os movimentos de vanguarda responderam a esta crise, iniciando uma parceria entre pintura e teatro em que a marionete com sua linguagem artística, sintética e abstrata, representava o terreno de encontro ideal. Enquanto objeto e forma plástica, a marionete permite uma grande liberdade e experimentação de materiais, dando abertura para a criação de múltiplos personagens, desenvolvendo a improvisação e a criatividade.

Para Lorca foi a forma de colocar em ação ideias incorporadas em bonecos com histórias humanas, reais e ao mesmo tempo, com o lúdico exercendo seu fascínio sobre o público. A marionete desenvolveu a linguagem visual e musical, que lhe é própria e tornou-se o elemento essencial de um teatro abstrato que se manifesta por materiais concretos. Um teatro abrangente nos temas, que podem ser encenados desde a conscientização em todos os níveis de aspectos sociais até os de cunho puramente artísticos, envolvendo plateias de diferentes idades e formações. O teatro de marionete tem uma linguagem universal, atemporal e sempre atual, aspectos que nosso autor considerava essenciais. O teatro de marionetes é uma ferramenta pedagógica interdisciplinar em sala de aula, ou fora dela, colaborando a conscientização de vários problemas sociais, ambientais e culturais. Lorca utilizou-se do Teatro de Bonecos para ilustrar a realidade e o comportamento de famílias camponesas, com seus aspectos trágico-cômicos e suas particularidades de linguagem e de duplos sentidos irônicos e escatológicos. Nenhuma forma de expressão como o Teatro de Bonecos seria melhor para representar animais ou insetos. Em *El maleficio de la mariposa*, as baratas seriam melhor representadas como bonecos, porque eles se aproximam mais de um mundo fictício e imaginário.

O fascínio exercido pelo Teatro de Bonecos implica também o trabalho do titereiro e dos atores que manuseiam os bonecos, aos quais a marionete empresta a sua forma, compondo personagens diferentes. A dificuldade de estabelecer distinções seguras e definitivas entre o humano e o inanimado é um tema recorrente no campo filosófico: Cartésio já havia dito que “debaixo de chapéus e xales, seria possível descobrir não homens, mas espectros ou homens falsos” (apud ERULI, 2008, 17).

Um dos aspectos da personalidade de Lorca que é tornar grande o que é considerado pequeno, encaixa-se perfeitamente na modalidade do Teatro de Bonecos. Neste tipo de teatro,

muito pode ser dito através de bonecos onde o humor está sempre presente. Por isto é tão despojado e encantador. Trata-se de um gênero que estimula que os símbolos sejam investidos de novas significações nas imagens que produzem tensão dramática suficiente para se tornarem propulsoras de todo o processo de desenvolvimento cênico.

Como uma linguagem universal, para Lorca, foi a forma de ele colocar em ação, ideias que incorporadas pelos bonecos, sofreriam uma censura menor da parte do público.

Francisco Garcia Lorca conta que, Federico quando de sua primeira montagem, em sua residência, de um teatro de bonecos, ele mesmo manejou os bonecos com sua irmã Conchita e desenhou os cenários. Manuel de Falla, grande compositor e amigo de Lorca, tocou ao piano as músicas de Debussy, Albéniz, Ravel e Pedrell: foi um verdadeiro acontecimento. Na apresentação do *Mistério de Los Reyes Magos*, Lorca deve ter sentido sua arte unida a uma tradição centenária. Este mistério é uma obra anônima do séc. XIII, conhecida como a primeira obra do teatro espanhol. O cenário e os bonecos foram criados pelo pintor Hermenegildo Lanz, também contratado por Manuel de Falla para criar o cenário e o figurino dos bonecos de *El retablo de Maese Pedro*, para sua estréia em Paris, nos salões da princesa Polignac, mecenas americana e proprietária das conhecidas máquinas de costura Singer. (FRANCISCO, 1998, 13).

O cenário não tinha mais de um metro e meio de largura e o pano de fundo foi feito de dois lenços em roxo e branco chamado “de sandia”. Uma orquestra composta de violino, clarinete, alaúde e piano tocado por Falla foi o pano de fundo musical da peça.

Peças de música antiga como as cantigas de Alfonso el Sábio foram cantadas em língua catalã. A canção *Livre vermeil* foi cantada por Isabel, irmã de Lorca e sua amiga Laurita de los Ríos. Para dar um toque de tonalidade antiga aos instrumentos, Falla cobriu as cordas do piano de cauda com papel de seda e depois de várias modificações aquele som soava parecido com o cravo (*clavicorn*) para alegria do maestro. (FRANCISCO, 1998, 13)

O efeito da aparição dos bonecos, sobre o público infantil é surpreendente, pelo efeito causado nas expressões observadas em seus rostos, que evidenciam a total atenção e alegria ao assistirem um espetáculo de títeres. O teatro de bonecos muda a relação entre palavra e linguagem por transformar a prática educativa em acontecimento, lugar de experiência, produção de novos códigos de sentido sobre si e o mundo (DIÓGENES: 2004, 43).

Nenhuma forma de expressão como o Teatro de Bonecos incorpora mitos, preconceitos, crenças, atitudes de determinados tipos de pessoas. Geralmente são personagens que confrontam as falsas concepções equivocadas e distorcidas relativas aos temas, desfazendo, assim, os “fios ideológicos” que reproduzem a conformação ao invés da transformação.



Depois da primeira guerra mundial a Espanha foi abalada em suas convicções, imutáveis até então. A insegurança foi instalada abalando as bases da civilização com sua lógica formal gerando um sentimento de fracasso e culpa. Substituindo a estabilidade destruída, diante do caos estabelecido surgiram novas e diferentes buscas artísticas. Entre estes novos criadores está Garcia Lorca, pois a cultura oficial que o rodeava sempre pareceu a ele muito formal, submetida a normas artificiais de beleza. Lorca não quer uma arte convencional pelo contrário ele deseja uma libertação dos conceitos de um pensamento oficial padronizado de uma cultura limitada. Isto faz com que inicie uma busca às fontes da alma e do espírito espanhóis que faz parte de uma infância feliz do homem, do povo e da humanidade. Enfim um regresso a uma expressão espontânea dos mais essenciais estados humanos. Por isto a sua pesquisa do Cante Jondo, das cantigas de ninar e por outras criações da cultura popular espanhola. É uma busca não pelas manifestações culturais de diferentes regiões geográficas, nem pelo exótico ou pelo pitoresco, mas pela expressão primitiva dos estados da alma humana. Esta volta à infância de seu povo está associada a sua própria vivência infantil em algum lugar mais recôndito de seu ser e de sua consciência. Nesta busca, por uma arte ainda não viciada e manipulada por um sistema social, está o teatro de títeres pelo qual Lorca se apaixonou desde criança. Seu irmão mais novo Francisco é quem relata a compra de seu primeiro brinquedo com seu próprio dinheiro: um pequeno teatro de guinhol com um palco tão pequeno que era difícil representar suas histórias já conhecidas para títeres. Isto o obrigou a criar novas comédias. Seu profundo amor pelo teatro de bonecos acompanhou-o por toda a vida. André Belamich relata que em suas viagens à Madri e a América Lorca sempre levou consigo um teatro de guinhol. (Apud STEPHAN: 1997,38) Na verdade o que Lorca pretendia era a formação de um público disposto a comover-se sinceramente pela sorte humana, declarando em certa ocasião:

*Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia*<sup>60</sup>(LORCA: 1972,1748-1749).

---

<sup>60</sup> Há somente um público que podemos comprovar que não é viciado, o intermediário, a burguesia frívola e materializada. Nosso público, os verdadeiros captadores da arte teatral, estão nos extremos: as classes cultas, universitárias ou de formação intelectual ou artística espontânea, e o povo, o povo mais pobre e mais rude, incontaminado, virgem, terreno, fértil a todos os estremecimentos da dor e a todos as formas da alegria

Lorca em seu percurso de dramaturgo, encenador e poeta acreditava fielmente que a função da arte era gerar uma mudança radical de pensamento, única forma de provocar uma revolução cultural e atingir um estado democrático e humanitário para todos.

## CAPÍTULO IV - OS ANIMAIS NA OBRA DE LORCA

O grande amor de Lorca pelos animais e, pela natureza, faz com que pensemos que no poeta encontravam-se características de um panteísmo religioso. Levado pela comiseração dos animais maltratados, Lorca vê sua carreira de dramaturgo seriamente comprometida em seu início, ao apresentar a peça teatral *El maleficio de la mariposa*, uma espécie de louvor aos seres mais ínfimos da natureza: os insetos rastejantes. Seu amor pela vida e pela criação fazia-o pressentir a essência divina nos campos, nas árvores, nos animais e também nos homens. Ele se emocionava com os animais, não como Byron que amava apenas os animais exóticos, mas gostava de todos os animais, cães, gatos e até dos insetos do campo. Pablo Neruda, o grande poeta chileno, nos descreveu a dor de Garcia Lorca ao ver a morte de um cordeiro atrasado, morto por porcos selvagens esfomeados que o atacaram em pleno campo ao entardecer. (GUARDIA: 1944,78).

Compadecia-se dos cavalos em carroças com a triste sina de viver uma vida prisioneira e a mercê dos maus tratos de seus donos. Em sua obra, o cavalo representa o elemento móvel e obrigatoriamente trágico de um país estático. Uma mobilidade defensiva porque o tempo do cavalo é limitado e o da morte infinito. Não se domam cavalos assim como não se determinam o curso dos rios, pois como resultado tem-se um grande desequilíbrio ecológico. O poeta por meio de sua poesia alerta: “A lua congela vozes e ecos, e o homem sabe que a bandeira do destino não ilude. E em seu fatalismo ancestral se retira na causa oculta e madrugada remota da pena estóica e cigana com a morte caracoleando entre nuvens e o cavalo da lua” (Apud GUARDIA: 1944, 123)

Nos séculos VIII ou IX antes de Cristo, os animais já eram pares dos seres humanos, numa relação milenar. Argos, o cão do herói Ulisses no épico grego de Homero é a imagem da fidelidade: morre de emoção ao encontrar seu amo, depois de uma ausência prolongada. Segundo Homero “Só ele reconhece um Ulisses maltrapilho que volta da Guerra de Tróia, depois de muitos anos e muitas aventuras e façanhas – em sua Odisséia.” (Apud MOREIRA: 2007,19). Todas as fábulas dão vozes aos animais como, por exemplo, a fábula de Esopo: *Os dois cachorros* (620-560 A.C\Grécia) dá voz aos animais. Constatamos que os animais podem ensinar e ser amigos leais do homem. No entanto muitas vezes o animal é usado inclusive para alimentação humana sem o respeito devido mediante ao hábito milenar de que a ingestão da carne é necessária para a saúde.

As associações entre o homem e os animais incluíam em épocas mais remotas um número de espécies muito maior do que existe hoje, em nosso mundo doméstico. Sempre que voltamos no tempo em retrocessos históricos vemos o homem acompanhado de animais, desde antílopes, cabras, cavalos, gatos que foram transformados por caçadores em aliados fiéis. Isto segundo as constatações de arqueólogos que faziam seus estudos no Egito. Geoffroy St. Hillaire mencionou quarenta e sete espécies diferentes de animais que viviam ao redor do homem, como hoje vivem os cães e os gatos. Na literatura de diversos países mencionam-se os animais. O indígena brasileiro, por exemplo, cerca-se de animais como antas, gambás, capivaras, onças domésticas, micos e macacos entre outros. A simpatia natural entre os seres os une no amplo sentimento de paz e amor. O cavalo do beduíno, outro povo primitivo não entra na tenda? E, as crianças não dormem entre suas pernas? O pássaro vinha empoleirar-se na mão do homem, como faz hoje em dia nos chifres do touro, e o esquilo brincava ao alcance da mão do trabalhador do campo ou do pastor. Na história mítica do dilúvio, a pomba que Noé enviou da Arca para explorar os restos das águas e as terras emergentes volta trazendo em seu bico um ramo de oliveira. O homem e o animal eram próximos. Mesmo na comunidade política o primitivo não ignorava o animal. (RECLUS: 2010,2). Ao observarmos as telas dos grandes gênios da pintura, em várias épocas, constatamos a presença dos animais junto dos homens. Por exemplo na tela *Entrada de los animales en el Arca de Noé*, de Jacomo Bassano (1515-1592), no Museo del Prado, Madrid, vemos animais de variadas espécies. Na obra de Tiziano: El imperador Carlos V (1485-1576) é retratado com um cão ao seu lado, enquanto Francisco de Goya (1746-1828) pintou a Rainha Maria Luiza cavalcando um bellissimo cavalo. Velázquez (1599-1660) com o célebre quadro *As Meninas* retratou o cão fiel que se encontra no ambiente familiar.

Muito antes de Lorca e Orwell, na Alemanha do século XIX, um burro, um galo, um cachorro e uma gata, cansados de serem maltratados por seus respectivos donos mudam para a cidade onde vão ganhar a vida como músicos. Esta história conhecida como *Os músicos de Bremen*, contada pelos irmãos Jacob Ludwig (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), tornou-se em um musical para crianças, ideia dos italianos Luiz Enriquez e Sergio Bardotti. No Brasil foi Chico Buarque conhecido compositor que fez desse conto uma versão intitulada *Os Saltimbancos*. Curiosamente sua estreia no Brasil em 1977, ocorreu durante a ditadura militar. Tal governo foi criticado na letra das canções e virou disco, hoje CD, sendo encenada várias vezes com sucesso.

Podemos observar que vários escritores de diversos países são próximos do pensamento de Lorca em relação ao respeito à natureza e aos animais como Axel Munthe, médico sueco

contemporâneo de Louis Pasteur (1822-1895). Escreveu a obra *O livro de San Michele* publicado em 1929. Conhecido por advogar os direitos dos animais, foi fortemente impressionado pelo trabalho pioneiro sobre a neurologia do Professor Jean-Martin Charcot chegando a assistir suas aulas no Hospital Salpêtrière. Foi médico em Paris, Roma e por fim médico da família real sueca. Amigo dos pobres, percorria bairros da periferia de Paris, de Roma, atendendo pessoas necessitadas e doentes, voluntariamente, inspirando seus clientes nobres a fazerem o mesmo. Amigo da Rainha da Suécia, colocou na introdução de seu livro o que ela lhe pediu para fazer antes de morrer: A.S.M. A Rainha da Suécia, protetora dos animais maltratados e amiga de todos os cães. “Na véspera da sua morte, recebeu a Rainha, a minha promessa de que esta dedicatória subsistiria sem variação no livro”. (MUNTHER, 1937, 5).

Podemos observar que vários escritores de vários países são próximos do pensamento de Lorca, dirigido aos mais carentes em todos os setores da vida, atingidos pelas injustiças sociais, incluindo os animais maltratados. Entre eles, podemos citar: *Argos, o cão de Ulisses* (de Homero); *O gato de botas* (de Charles Perrault); *Buck* (de Jack London); *A história de um cão* (de Mark Twain); *O cão e a pulga* (de Leonardo da Vinci); *Penas de amor de uma gata inglesa* (de Honoré de Balzac); *Nero* (de Miguel Torga); *O paraíso dos gatos* (de Émile Zola); *A insolação* (de Horácio Quiroga); *Miss Dollar* (de Machado de Assis), entre vários outros autores no livro *Os melhores contos de cães & gatos*, com a organização de Flávio Moreira da Costa.

Na literatura brasileira, também Graciliano Ramos (1892-1953) no seu romance *Vidas Secas* criou o personagem de uma cachorra famélica que se chama Baleia, que é uma síntese da tragédia da fome no Nordeste. Humanizada ela tem mais consciência da realidade que os próprios donos, embrutecidos pela miséria. A miséria humana que sempre incomodou o poeta em suas diferentes dimensões e formas, principalmente a miséria da ignorância, justamente pela falta de acesso às informações e à cultura. Por isto, ele acreditava que o teatro por sua grande atração pode contribuir para a cultura de um povo, despertando a sua sensibilidade, ao aclarar suas idéias e para sua expansão intelectual. Apenas pela poesia este empenho ficaria mais difícil de alcançar, por seu caráter íntimo como arte.

Lorca considerava os animais, como seres amigos dos homens e que mereciam respeito, desde os mais belos aos mais insignificantes, como as baratas da peça teatral *El maleficio de la mariposa*. No prólogo deste texto vemos como o autor considera todos iguais. Ele pergunta: “*Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza? Mientras que no*

*améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Díos*”<sup>61</sup>. (LORCA: 2009, 140). O poeta acredita que chegará um dia que os animais e as plantas serão respeitados, pelo fato de se encontrarem muito próximos da luz do criador. Ao referir-se ao seu texto lembra que talvez os espectadores rissem ao escutarem os insetos falarem como pessoas e adolescentes, mas termina dizendo que o homem deveria ser mais humilde reconhecendo que todos são iguais no reino da **Natureza**. (grifo do autor).

Isabel Garcia Lorca, irmã de Federico, relata um acontecimento ocorrido nos campos de la Vega, quando num passeio junto com Juan, um amigo da família, eles se depararam com uma serpente no caminho. Juan trazia um chicote e matou a serpente com fortes golpes. Isabel de tão assustada quase desmaiou. Depois da serpente morta, Lorca perguntou a Juan porque este havia matado a serpente: *¿ Por qué la mataste si iba a huir?* (LORCA, Isabel: 2002, 57). Mesmo um réptil, como a serpente, não conseguia assustar o poeta, que na sua concepção não deveria ser morta senão estivesse agredindo o homem, estando ela em seu próprio habitat. Para Lorca, escolher personagens como baratas foi uma forma de evidenciar a repulsa dos homens por estes insetos lembrando, porém, que nossos comportamentos absurdos e preconceituosos em relação ao sofrimento humano, também podem causar repulsa. Em sua peça teatral *Do Amor, Teatro de animales* (1919), os animais falam. Um porco e uma pomba participam de uma assembleia de bichos, para julgar o homem por suas crueldades. Escrita aos vinte e um anos, do autor, esse texto é semelhante ao conhecido romance de George Orwell: *A Revolução dos Bichos*, cuja essência política, critica o autoritário e explorador totalitarismo soviético. Lorca por sua vez imprime a poesia neste texto “*Do Amor*” com a marca própria da emoção aliada ao lirismo extremo de suas imagens e símbolos. Nele a Pomba fala enaltecendo a luz do sol:

Tudo se frutifica graças aos raios do sol. Sem ele, a terra seria um sertão impossível de habitar. A sua mansidão e seu ritmo banham todas as coisas por igual. Nossas almas são as melodias da vida, e ele é a harmonia total. Entre os homens alguns têm o precioso dom de adivinhar a alma das coisas. Chamam-se artistas. (LORCA: 2007-11).

Na peça teatral *El maleficio de la Mariposa*, vemos o mesmo lirismo, nos versos

#### ESCENA IV

---

<sup>61</sup> Que motivos tens para depreciar o íntimo da natureza? Se não amares profundamente desde a pedra ao verme, não entrareis no reino de Deus.  
Tradução nossa

*Silvia se tapa del sol con la margarita y suspira anhelante. Curianito se sienta en una piedrecita blanca y mueve las antenas con lentitud.*

*CURIANITO. (Leyendo la corteza que trae en su pata-mano.)  
¡Oh amapola roja que ves todo el prado,  
Como tú de linda yo quisiera ser!  
Pintas sobre el cielo tu traje encarnado  
Llorando el rocío del amanecer.*

*Eres tú la estrella que alumbra a la aldea,  
Sol del gusanito buen madrugador.  
¡Que cieguen mis ojos antes que te vea  
Con hojas marchitas y turbio color!*<sup>62</sup>(LORCA: 2009,102)

Ao lado deste lirismo incandescente a realidade é paralela, pois o segundo personagem do texto *Del amor*, o Porco diz:

Você é uma alma lírica e maravilhosa, que já voou muito e se deleitou bastante com ele. Mas eu, minha filha, apesar de ser velhíssimo e de ter escapado da terrível gula dos homens, não sou adivinho como você que entende os segredos do sol. Não é culpa minha, o Grande Porco que está no céu é testemunha. É que tenho uns olhos tão doentes que os raios do sol me irritam em vez de me dar conforto e bem estar. Além do mais, nunca pude me ocupar muito das coisas do espírito... Infelizmente, as criaturas da minha espécie sempre temos sobre nós a sangrenta ameaça do homem. O homem é cruel. (LORCA: 2007-12 e 13).

Da mesma forma o realismo acompanha o lirismo em *El maleficio de la Mariposa*. Na cena VI Curiana Nigromántica fala sobre o amor com Curianito apaixonado:

*CURIANA NIGROMÁNTICA. (Sale de la cuevecita y llega muy seria junto a Curianito, poniéndole una mano en el hombro.)  
Curianito, tu suerte  
Depende de las alas de esa gran mariposa.  
No la mires con ansias porque puedes perderte.  
Te lo dice tu amiga, ya vieja y achacosa.*

---

<sup>62</sup> Silvia se tapa do sol com a margarida e suspira com desejo. Joaquin  
Se senta em uma pedrinha branca e move as antenas com lentidão  
JOANINHO (Lendo o córtex que traz em sua pata dianteira)

Oh papoula vermelha que vês todo o prado.  
Como quería ser linda como tú!  
Pintas sobre o céu teu traje encarnado  
Chorando o orvalho do amanhecer  
Você é a estrela que dá luz à aldeia  
Sol do verminho bom madrugador  
Que ceguem meus olhos antes que te veja  
Com folhas murchinhas e turvo calor  
Tradução nossa

*(Haciendo un círculo en la tierra con un palito.)*

*Este círculo mágico lo dice claramente.  
Si de ella te enamoras, ¡ay de ti!, morirás.  
Caerá toda la noche sobre tu frente.  
La noche sin estrellas donde te perderás...  
Medita hasta la tarde.*<sup>63</sup> (LORCA: 2009, 113)

No episódio da morte de uma leitoa na fazenda que é o cenário da história *Del amor* uma galinha pergunta: “Até quando vai durar essa nossa escravidão?”, e a outra responde: “Até que aquele que está no céu tenha a plenitude da misericórdia”. Curiosamente Lorca deixou esta pequena peça sem um fim definido, da mesma forma que *El maleficio de la Mariposa*, fica sem um final claro. A consciência do poeta exige o respeito e o amor dos homens pelos animais o que o faz escrever contos e peças teatrais sobre o tema.

Com o decorrer do tempo o tratamento aos animais sofreu uma deterioração moral, pois o homem viu neles utilidade para seus propósitos: trabalho, transporte, e alimentação e, sem nenhuma consideração, passou a tentar domesticá-los com o látego. Vários animais terrestres estão ameaçados de extinção, por caçadores que matam indiscriminadamente visando apenas o lucro.

Elisée Reclus, autor de *A Anarquia e os Animais* conta-nos da impressão que teve de um drama rural que assistiu: A degola de um porco da fazenda de sua tia avó que não queria sacrificá-lo. Porém a multidão da vila entrou à força no chiqueiro e levou o porco ao rústico abatedouro, enquanto a triste senhora chorava. Havia um açougueiro que fazia sangrar lentamente o animal com a justificativa de que a carne ficaria mais saborosa. Cada um de nós, especialmente quem viveu num meio rural, longe das cidades, presenciou alguns destes atos bárbaros. (Apud LEPSIUS: 2010, 07). Exatamente como na narrativa de Lorca sobre a morte de uma leitoa sacrificada na fazenda em que morava e enquanto ainda estava amamentando

---

<sup>63</sup> JOANINHA NIGROMÂNTICA (sai da caverninha e chega muito seria junto a Curianito, colocando-lhe uma mão no ombro)

Joaninho, tua sorte  
Depende das asas dessa grande borboleta.  
Não a olhes com ânsias porque podes perder-se.  
Tua amiga te dissestes, já velha e enferma

(Fazendo um círculo na terra com um pauzinho)

Este círculo mágico o diz claramente.  
Se por ela te apaixonares, ai de você, morrerás.  
Cairá toda a noite sobre sua testa  
A noite sem estrelas onde se perderá  
Medita até à tarde.  
Tradução nossa



seus porquinhos. O autor coloca na fala de um personagem de seu texto: “a nossa espécie está condenada a esse horrível suplício, enquanto Aquele que está no céu, de cuja misericórdia não se pode duvidar não vier para redimi-la. Mamem pela ultima vez e descansem”. (LORCA: 2007, 15). Nas duas histórias o poeta menciona Deus como o criador do universo e o libertador da tristeza. E para cada raça de animal criou o Deus correspondente: O Grande Porco na história *Del Amor* e San Cucaracho como Deus das baratas em *El maleficio de la Mariposa*. Para o jovem autor quando o ser humano lembrar-se da natureza, das criaturas e de todas as espécies animais que não mais existem, deixadas para trás, no caminho materialista do progresso, então, talvez, dê aos animais o devido amor e respeito. A utopia de nosso mundo talvez seja ansiar a voltar a ver a corça da floresta vir a nossa frente, com seus olhos negros, para ser acariciada, e o pássaro vir empoleirar-se triunfalmente no ombro da mulher amada, sabendo que também é belo, e exigindo sua parte do beijo. (Apud LEPSIUS: 2010, 5).

Está claro que analisando a peça *El maleficio de la mariposa*, os animais representam defeitos e qualidades morais dos humanos, assim como nas histórias do grego Esopo, do francês La Fontaine e do dinamarquês Hans Christian Andersen: a raposa é esperta; o lobo é mau; o corvo é vaidoso a cigarra preguiçosa e, etc. Neste texto de Lorca, Doña Curiana representa a interesseira; Doña Orgullos a arrogância; Alacranito *El Corta-Mimbres* o vilão; Curianito *El Nene* o poeta apaixonado; Curiana *Nigromántica* a curandeira; Curianita *Silvia* a adolescente apaixonada e a Mariposa o ideal do ser humano em alcançar a luz. Lewis Carrol (1832-1898), autor de *Alice no País das Maravilhas* compõe uma imagem da anarquia por meio do gato e suas súbitas aparições, desencadeando confusões e reviravoltas. No conto de Carrol, o *nonsense* é uma forma literária que por meio da subversão da linguagem revela diversos níveis de crítica. Na obra de Lorca o *nonsense* de Lewis Carrol também está presente revelando a crítica às normas naturais da vida, à sociedade conservadora e moralista da época em que o autor viveu. Ambos os autores conseguiram trazer à tona a realidade submersa de um mundo prático, mecanizado, para o conto de fadas, com a linguagem apropriada para crianças. Uma linguagem perfeitamente entendida por elas e, nem sempre, compreendida pelos adultos que a vêem sob uma óptica racional, sem entender o subtexto paradidático e a força simbólica da história, que se pode ser sentida pelo inconsciente. Os textos inéditos da juventude de Lorca, por serem construções literárias distantes dos padrões convencionais não foram aceitas no primeiro momento de seu lançamento (CARROL, 1998, 7-14).

George Orwell (1903-1950), escritor e jornalista inglês contemporâneo de Lorca com uma obra marcada por uma profunda consciência das injustiças sociais em sua obra *Animal Farm* “A Revolução dos Bichos” (1945), realiza uma crítica ao sistema manipulativo

satirizando a política por intermédio dos animais de uma fazenda. Simpatizante da autogestão ou autonomismo, a sua crença no socialismo democrático foi abalada pelo “Socialismo Real” que ele denunciou em *Animal Farm*. Outro livro de sua autoria *Homage to Catalonia* (1938) é um relato de sua experiência, como combatente voluntário no lado republicano da Guerra Civil Espanhola. A sua influência na cultura contemporânea, tanto popular quanto política, perdura até hoje, exatamente como a obra de Garcia Lorca que tem como característica, um aspecto essencialmente poético, além de inscrever-se naturalmente dentro da modernidade do drama, sem perder as características de pertencer ao teatro espanhol. Lorca precisa falar, além de viver. Não viver simplesmente, mas pensar em sua reflexão única sobre o ser humano inserido num contexto de des-humanidade. Por que Curianito não pode ser poeta? E é criticado por isso? O poeta tem como obrigação transformar o mundo. Se o grito de Orwell foi mais explícito na forma de expressão, Lorca deixou claro suas ideias e sentimentos em sua obra, mas também em sua vida. Sua morte foi o testamento vivo de sua contribuição para uma sociedade mais justa. Ele foi o que pensou, o que escreveu e o que viveu. A sua capacidade de amar a tudo e a todos não era para ele vergonhosa nem difícil, pois trazia este amor universal impresso em sua alma e, portanto não deixaria a natureza e os animais fora deste amor universal. Tanto Lorca quanto Orwell não aceitavam qualquer conceito contrário a uma sociedade livre.

Podemos ver na peça teatral de Lorca *El maleficio de la mariposa*, que o sistema político do campo de baratas não tem um dirigente único, que centraliza o poder. Mas que Doña Curiana *Nigromántica* com sua sabedoria, tem um papel de curandeira e de líder dos insetos do local, atendendo às baratas que a solicitam, seja como curandeira especialista no conhecimento de ervas curativas, ou como astróloga e conselheira dos problemas domésticos. Seria um matriarcado vigente naquele prado escondido pela vegetação, funcionando plenamente, em harmonia sem a necessidade do autoritarismo de um governo totalitário. Lorca foi um dramaturgo que enxergou além dos limites de sua terra natal e de seu país, percebendo o machismo da sociedade espanhola, onde as mulheres eram esmagadas como formigas por seus maridos, homens de uma sociedade repressora. Inspirado por essa realidade, escreveu *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*, em que a mulher é o personagem principal e cuja subserviência ao homem é uma constante, aceita e exigida socialmente. O sonho do poeta parece ser o de querer vê-la liberta das amarras de um código moral severo e cruel. Este sentimento estende-se até a peça teatral *El maleficio de la Mariposa*, texto aparentemente pueril, mas com um conteúdo significativo que expressa comportamentos e atitudes da sociedade da época. O nome que ele dá a um de seus

personagens nesta peça teatral: Doña Orgullos, mãe da Curianita Silvia, é uma forma de chamar a atenção para toda e qualquer arrogância humana. Uma das razões da dificuldade de aceitação da peça foi exatamente por ter sido um espelho, em que a sociedade granadina dos anos 20, se via refletida e, naturalmente, rejeitava a própria imagem. Esta apresentação ficou na história pela qualidade de seu texto, de cunho social, poético e popular, além do aspecto dramático dos personagens inconformados com o tipo de vida imposto pela “sociedade das baratas” que acabaram tornando Curianito e a Mariposa em vítimas. É Lorca quem fala:

Eu sempre sou e serei partidário dos pobres, eu sempre serei partidário dos que nada têm e até a tranquilidade lhes é negada. Nós – me refiro aos homens de significado intelectual e educados em ambientes das classes acomodadas somos chamados ao sacrifício. Aceitemo-lo. No mundo já não lutam forças humanas, mas telúricas. A mim me põe numa balança o resultado desta luta: aqui tua dor e teu sacrifício, aqui a justiça para todos, ainda com a angústia do caminho, existia um futuro que se pressente, mas que se desconhece, descarrego o punho com toda a minha força neste prato. (GUARDIA: 1944, 74).

Com certeza, podemos vislumbrar um presságio de morte que sempre o acompanhou, e comentado pela autora Aurora Díaz Plaja, no livro *Pequeña historia de García Lorca*. A autora afirma que no meio desta luz inspiradora que envolvia o talento de Lorca houve algo que perturbou seu espírito infantil que seria exatamente este presságio de sofrer o ódio de um inimigo. (PLAJA, 1994, 3).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A visão de Lorca sobre o teatro é a de um teatro que envolve o público de uma forma que sugere reflexão através das cenas reais ou imaginárias. Para o poeta a essência das coisas é perdida devido à visão deformada das convenções sociais. Ir além das aparências significa um retorno à encantadora inocência das palavras que não ouvimos habitualmente nas cidades, apenas no campo através dos camponeses. A civilização nos afastou de uma vida natural junto à natureza. Em sua viagem a Nova York, o poeta sentiu esta tragédia na pele, ou seja, o homem distante da natureza e de sua origem verdadeira. Em busca de sua infância perdida ele protesta contra o progresso voltando a apresentar o teatro de bonecos em comunidades rurais e depois em salões das cidades. Os personagens e situações deste teatro surpreendem pela simplicidade. Nas histórias de Lorca, a singeleza e a graça dos diálogos se opõem a sofisticação de peças criadas pela consciência civilizada. Se as palavras são espontâneas e parecem grosseiras para o público, isto é sinal da própria consciência corrompida do homem civilizado. Por isto, as falas conservam seu caráter primeiro. Se na peça teatral *El maleficio de la mariposa* encontramos elementos que provocaram revolta e crítica do público é porque no texto figuravam personagens que expressavam comportamentos típicos de uma sociedade burguesa. E, porque o homem foi comparado a insetos repugnantes como baratas, fato inédito no teatro espanhol. Para o poeta a renovação do teatro é essencial, pois o teatro burguês da época devido à sua própria estrutura tende a limitar temas e novos conceitos. O que conseqüentemente não atinge um público maior. Assim como, o compositor e maestro Manuel de Falla, contemporâneo e amigo de Lorca, companheiro de criações artísticas, Lorca tem profundas raízes na sua terra e em sua tradição. Mas em contrapartida alimentava o desejo irresistível de buscar novos caminhos que inspirassem a criação de suas obras. É desta contradição que nasce a autêntica vanguarda. (ZAPKE:1999, 3-9 e 23).

Os valores poéticos e dramáticos do teatro de Lorca estão presentes nesta peça teatral *El maleficio de la mariposa*, um poema em ação como diria Alfredo de La Guardia, com diálogos e monólogos líricos e poéticos (GUARDIA: 1944, 278).

Uma das formas que o poeta encontrou para devolver a qualidade ao teatro espanhol da época foi a de aliar poesia e drama.

Como filósofo, falando por metáforas Lorca retirou as máscaras dos personagens desta história. A crítica social presente, a preocupação com os menos favorecidos, e com o meio ambiente, a arte, a cultura e a educação são características de uma personalidade envolvida com o momento histórico de seu país. Sem ser alheio ou conivente com um sistema opressor,

Lorca idealizava uma sociedade mais justa e humana. Como artista percebeu o poder do teatro na formação de idéias e opiniões e também na leitura do mundo. Portanto, deduz-se que além de músico, dramaturgo, artista plástico, diretor de teatro, o poeta dotado de diferentes dons era essencialmente educador. Mesmo escrevendo para crianças, contos com elementos das s infantis, percebe-se nas entrelinhas a sua reflexão profunda sobre a banalização de comportamentos sociais. Comportamentos estes que, em sua opinião, deveriam ser mudados para que a dignidade humana não se deteriorasse pela vulgaridade de hábitos e costumes, considerados normais pela sociedade. Uma sociedade que o ignorou e levou-o à morte, embora hoje o homenageie com estátuas e homenagens póstumas. Mas que não conseguiu estancar o fluxo contínuo de criações posteriores originárias das idéias de um poeta que foi pródigo em dar o melhor de si, desnudando-se em sua obra para terminar sua vida frente a uma morte absurda, fantasma que o acompanhará toda a vida. Por tudo isto, Lorca é inspirador para o trabalho de qualquer educador e artista. E, igualmente, para outros que até hoje pesquisando sua vida e sua obra encontram um manancial de idéias e de variados segmentos do conhecimento do teatro e da arte. Além de ser alguém que viveu de acordo com o que pensava e que morreu pelos ideais em que acreditava. Suas obras contribuíram de maneira decisiva na construção da identidade coletiva espanhola durante 50 anos, desde a sua morte até seu reconhecimento como um grande autor. Segundo Francisca Vilches De Frutos a história do teatro contemporâneo espanhol divide-se antes e depois de Lorca. E para Edgar Neville sua obra deveria ser considerada como patrimônio nacional e, portanto estar acima de partidos e rivalidades políticas. Lorca em sua trajetória tornou-se um mito da literatura e do teatro, porém como alguém não distante da realidade, mas próximo daqueles que não tiveram a oportunidade de conhecer o mundo mágico do teatro, da literatura, das artes. Próximo do universo infantil, dos menos favorecidos e de todos aqueles que se atreviam a ousar, a serem diferentes. Um poeta guerreiro desarmado a quem explodiram a tiros, mas não calaram sua linguagem de flores. (VILCHES: 2008, 65-85).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Angela Mendes de. *Revolução e guerra civil na Espanha*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1981.

ANTONINA, Rodrigo. Margarida Xirgu: La consagración dramática de Lorca. In *REVISTA URC: Revista Literária*, nº 13, Novembro 1998, Págs. 31-38

ASZYK, Urszula. *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, 1986.

AUCLAIR, Marcelle. *Vida y muerte de Garcia Lorca*. México: Ediciones Era, S.A., 1972.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BORES, Francisco. *El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925*. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1999.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAAMAÑO, Oscar H. *Títeres de Cachiporra*. Madrid: Fundación García Lorca, 1985.

COSTA, Flávio Moreira da. *Os melhores contos de cães & gatos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

COUFFON, Claude. *A grenade, sur les pas de García Lorca*. Paris: Seghers, 1962.

DIÓGENES, Gloria. *Cenas de uma tecnologia social: Botando boneco (experiências do Sesi-CE com teatro de bonecos)*. São Paulo: Anna Blume, 2004

DORÉ, Gustavo. *Fábulas de La Fontaine. Volume I*. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América (EBAL) S.A., 1992.

DRU, Dougherty e FRUTOS, Maria Francisca Vilches de. *El Teatro em España entre la tradición y la vanguardia [1918-1939]*. Madrid: Gráficas Marte, S.A., 1992.

ESPIN, Miguel. *La Argentinita Vida y Obra* In *REVISTA CANDIL*. Aguilar, nº 113, 1997-2887 a 2889

ERULI, Brunella. O ator desencarnado. Marionete e Vanguarda In *Revista Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2008, Pág. 17.

FOURNEL, Paul. *Les marionnettes*. Paris: Bordas, 1982. p. 116.

GIBSON, Ian. *Federico Garcia Lorca: uma biografia*. São Paulo: Editora Globo S.A., 1989.

- \_\_\_\_\_. *Vida, pasión y muerte, de Federico Garcia Lorca*. Madrid: Delbosillo, 2008.
- GIL, Ildefonso-Manuel. *El Escritor y La Crítica*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A, 1980.
- GÓMEZ, Hilario Jiménez. *Lorca y Alberti dos poetas en un espejo (1924-1936)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2003
- GUARDIA, Alfredo de La. *Garcia Lorca - Persona y Creacion*. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1944.
- KORCZAK, Janusz. *Coletânea de pensamentos*. São Paulo: Associação Janusz Korczak do Brasil, 1986.
- KORCZAK, Janusz. *Quando eu voltar a ser criança*. São Paulo: Summus, 1981.
- KRUGLI, Ilo. *Poesia Rasgada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- LITVAK, Lily. *El Modernismo*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. 1986.
- LORCA, Federico García. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Teatro-I / Federico Garcia Lorca*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Federico y su Mundo*. Madrid: Fundación García Lorca, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Obras para títeres de Garcia Lorca*. Zaragoza: Sansueña Industrias Gráficas, S.A., 1998.
- \_\_\_\_\_. *Obra poética completa*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Os títeres de porrete e outras peças*. São Paulo: Comboio de Corda, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El Maleficio de la Mariposa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- LORCA, Isabel García. *Recuerdos Mios*. Barcelona: Grafos S.A., 2002
- MACHADO, Irley. *Mito e Tragédia em Yerma de Federico García Lorca*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A Casa de Bernarda Alba: As janelas do confinamento*. XIX Congresso Internacional de Teatro IberoAmericano e Argentino. Buenos Aires, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e erotismo na Dramaturgia de Garcia Lorca in Buscaba El amanecer...* Uberlândia: Edufu. 2011
- \_\_\_\_\_. *A dramaturgia de Títeres de Federico García Lorca: entre o culto e o popular in Móin, Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Sob o signo da violência in Reflexos e Sombras*. Goiânia: 2011.

MENARINI, Piero. *García Lorca. El maleficio de la mariposa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

OLMEDO, Andrés Soria. Introducción. In: LORCA, Federico García. *Federico Garcia Lorca: Teatro inédito de juventud, edición de Andrés Soria Olmedo*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1994. p. 9-68

OMAR, Val del. *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid: ArteGraf, S.A., 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

PLAJA, Aurora Díaz. *Pequeña historia de Garcia Lorca*. Barcelona: Editorial Mediterrània, 1994.

POSADA, Miguel García-. *Obras III, Teatro I*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1996.

RAMÓN, Francisco Ruiz. *Historia del Teatro Español Siglo XX*. Madrid: Editora Cátedra, S.A., 1995.

RECLUS, Elisée. *A anarquia e os animais*. Piracicaba: Editora Ateneu, 2010.

SÁNCHEZ, Nicolás Miñambres. *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*. Madrid: Orymu, S.A. 1991.

SILVA, Vera Maria Tieztmann. *Literatura Infantil Brasileira, um guia para professores e promotores de leitura*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

STANTON, Leslie. *Lorca: sueño de vida*. Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TORRE, Guillermo de. *Federico Garcia Lorca y sus origenes dramáticos*. Argentina: Imprenta de los Buenos Ayres S.A., 1968.

VILLAREJO, Pedro. *Garcia Lorca en Buenos Aires. "Una resurrección anterior a la muerte"*. Buenos Aires: Libros de HispanoAmerica, 1986.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bishof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZAPKE, Suzana. In REVISTA KASSEL *Falla e Lorca: entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: Fundación García Lorca, 1999, Págs 3-9 e 23.



## ANEXOS

### *Medio Pan y un libro*



"A Isabelita le tengo que comprar muchos juguetes preciosísimos."

Figura 1. Lorca com sua irmã Isabel  
Ênfase à leitura *Medio pan y un libro*.

Alocución de Federico García Lorca al pueblo de Fuente Vaqueros (Granada) en septiembre de 1931: "Cuando alguien va al teatro, a un concierto o a una fiesta de cualquier índole que sea, si la fiesta es de su agrado, recuerda inmediatamente y lamenta que las personas que él quiere no se encuentren allí. «Lo que le gustaría esto a mi hermana, a mi padre», piensa, y no goza ya del espectáculo sino a través de una leve melancolía. Ésta es la melancolía que yo siento, no por la gente de mi casa, que sería pequeño y ruin, sino por todas

las criaturas que por falta de medios y por desgracia suya no gozan del supremo bien de la belleza que es vida y es bondad y es serenidad y es pasión.

"Por eso no tengo nunca un libro, porque regalo cuantos compro, que son infinitos, y por eso estoy aquí honrado y contento de inaugurar esta biblioteca del pueblo, la primera seguramente en toda la provincia de Granada.

"No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio de Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social.

"Yo tengo mucha más lástima de un hombre que quiere saber y no puede, que de un hambriento. Porque un hambriento puede calmar su hambre fácilmente con un pedazo de pan o con unas frutas, pero un hombre que tiene ansia de saber y no tiene medios, sufre una terrible agonía porque son libros, libros, muchos libros los que necesita y ¿dónde están esos libros ?

"¡Libros! ¡Libros! Hace aquí una palabra mágica que equivale a decir: «amor, amor», y que debían los pueblos pedir como piden pan o como anhelan la lluvia para sus sementeras. Cuando el insigne escritor ruso Fedor Dostoyevsky, padre de la revolución rusa mucho más que Lenin, estaba prisionero en la Siberia, alejado del mundo, entre cuatro paredes y cercado por desoladas llanuras de nieve infinita; y pedía socorro en carta a su lejana familia, sólo decía: «¡Enviadme libros, libros, muchos libros para que mi alma no muera!». Tenía frío y no pedía fuego, tenía terrible sed y no pedía agua: pedía libros, es decir, horizontes, es decir, escaleras para subir la cumbre del espíritu y del corazón. Porque la agonía física, biológica, natural, de un cuerpo por hambre, sed o frío, dura poco, muy poco, pero la agonía del alma insatisfecha dura toda la vida.

"Ya ha dicho el gran Menéndez Pidal, uno de los sabios más verdaderos de Europa, que el lema de la República debe ser: «Cultura». Cultura porque sólo a través de ella se pueden resolver los problemas en que hoy se debate el pueblo lleno de fe, pero falto de luz".



## Ilustrações

### FOTOS DO AUTOR



Mi padre, agricultor, hombre rico, emprendedor, buen caballista. Mi madre, de fina familia.



Figura 2. Seu pai, Federico García Rodrigues e sua mãe, Vicenta Lorca Romero em sua casa de Granada.



2. García Lorca com 1 ano de idade em Fuente Vaqueros, em 1899.



*“Constantemente  
me acuerdo de  
vosotros y de la  
Huerta donde los  
niños lucen tanto  
y están para  
alegría nuestra.”*



Figura 3







De iz. a der.: Antonio Luna, Manuel de Falla, Federico García Lorca y José Segura, con un grupo de niños en Guadix. Granada, 1926. (Archivo fotográfico de la Fundación Federico García Lorca)

**Figura 5. García Lorca com Antonio Luna, Manuel de Falla, José Segura e um grupo de crianças em Guadix, Granada, 1926.**

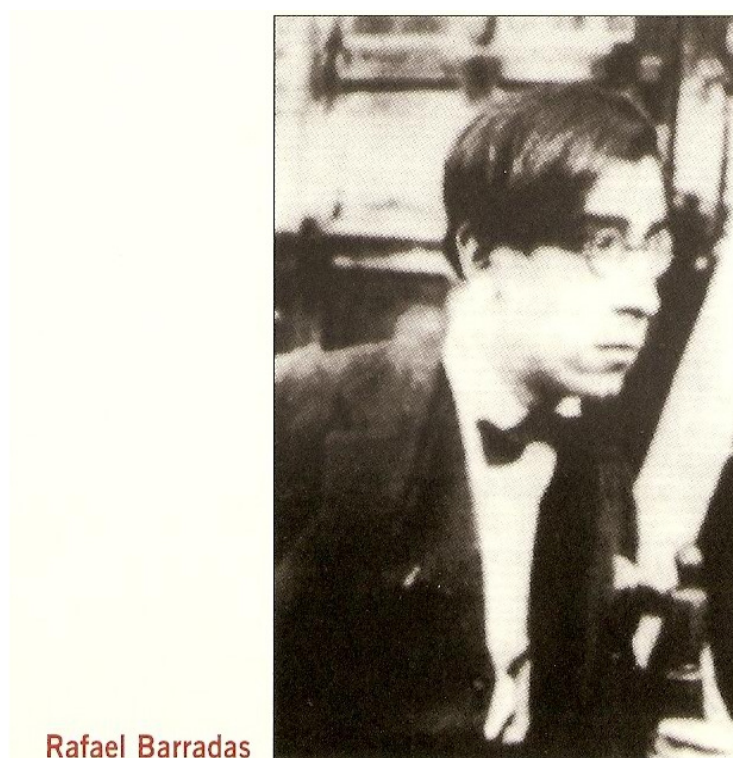


Figura 6. Rafael Barradas, figurinista da peça teatral  
“El Maleficio de la Mariposa”.



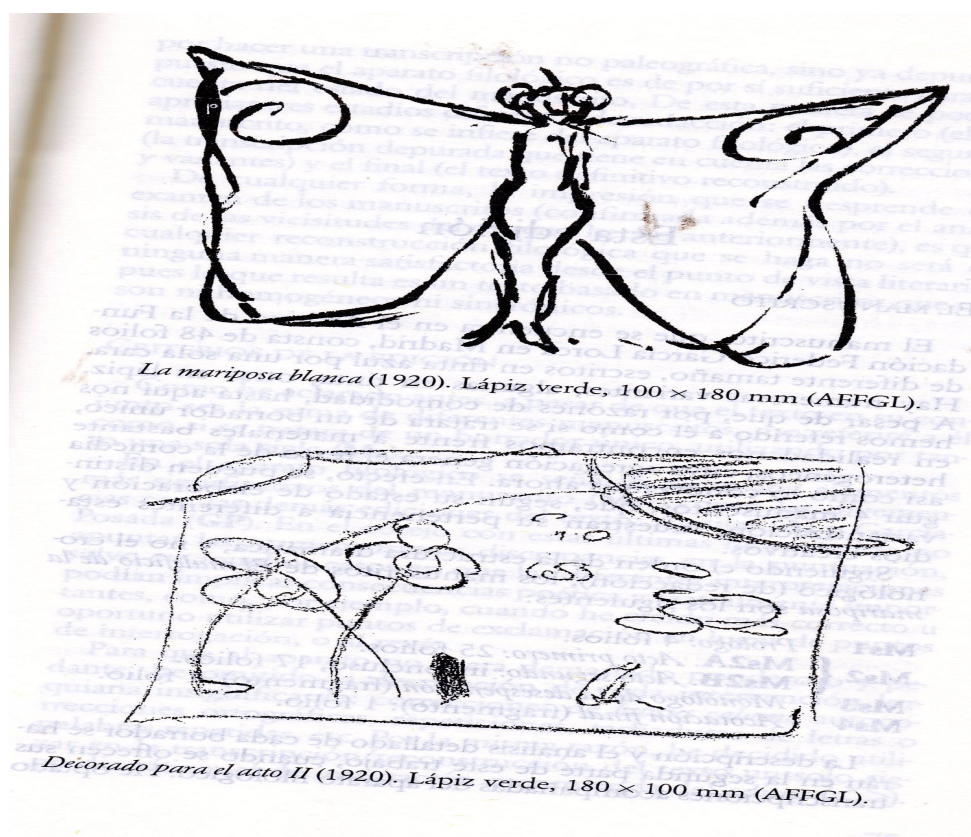
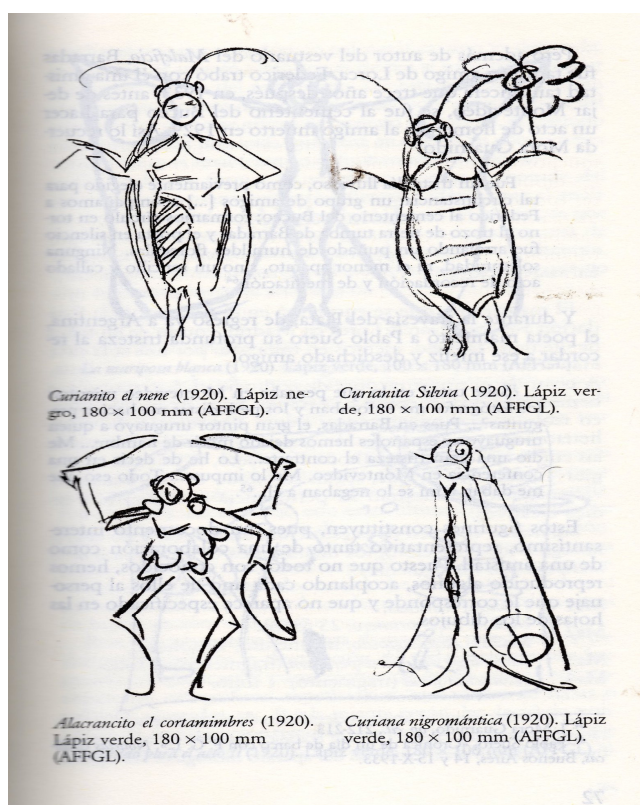


Figura 7. Desenhos de Barradas para o figurino da 1ª peça teatral de Lorca “*El maleficio de la mariposa*”



Desenhos dos personagens da peça teatral “El maleficio de la mariposa”, de García Lorca, da Asociación Rocaña de Teatro (A. R. T.) disponível em:  
[http://perso.wanadoo.es/isuka/personajes\\_.htm](http://perso.wanadoo.es/isuka/personajes_.htm)



Figura 8. *O personagem Alacrancito*



Figura 9. *Curianita Silvia*





Figura 10. *Curianito “El Nene”*



Figura 11. *Mariposa*





Figura 12. *Curiana Santa*





Figura 13. *Curiana Nigromântica*



Figura 14. Lenora Accioly, Café Tortoni, Buenos Aires.  
 Desenho original de Federico García Lorca, colocado na parede ao fundo  
 sobre a mesa em que o poeta sentava. XIX Congreso Internacional de Teatro  
 IberoAmericano y Argentino



Figura 15. Fundación García Lorca.  
 La Residencia de los Estudiantes  
 Centro de Estudos e Pesquisas Científicas. Madrid, janeiro 2012  
 Durante a viagem com membros do grupo de pesquisa  
 A dramaturgia poética de Federico García Lorca