

SIMONE APARECIDA DOS PASSOS

**LA BARRACA TEATRO UNIVERSITÁRIO:**

**REFLEXÕES SOBRE ENCENAÇÃO (ESPANHA 1931-1936)**

UBERLÂNDIA - MG  
2015

SIMONE APARECIDA DOS PASSOS

## **LA BARRACA TEATRO UNIVERSITÁRIO:**

### **REFLEXÕES SOBRE ENCENAÇÃO (ESPANHA 1931-1936)**

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História Social.

**Linha de Pesquisa:** Linguagens, Estética e Hermenêutica.

**Orientador:** Prof.a Dr.a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA - MG  
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

P289b

2014      Passos, Simone Aparecida dos, 1978-  
            La Barraca Teatro Universitário : reflexões sobre encenação  
            (Espanha 1931-1936) / Simone Aparecida dos Passos. – 2014.  
            130 f. : il.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa  
de Pós-Graduação em História.  
Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. História social – Teses. 3. História e teatro  
–  
Espanha – Séc. XX – Teses. 4. García Lorca, Federico, 1898-1936 –  
Crítica e interpretação – Teses. I. Patriota, Rosangela, 1957-. II.  
Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em  
História. III. Título.

---

CDU: 930

SIMONE APARECIDA DOS PASSOS

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof.a Dr.a Rosangela Patriota Ramos**  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)  
(Orientadora)

---

**Prof.a Dr.a Kátia Eliane Barbosa**  
Universidade Luterana do Brasil (ULBRA)

---

**Prof.a Dr.a Irlei Margarete Cruz Machado**  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

---

**Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa**  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

---

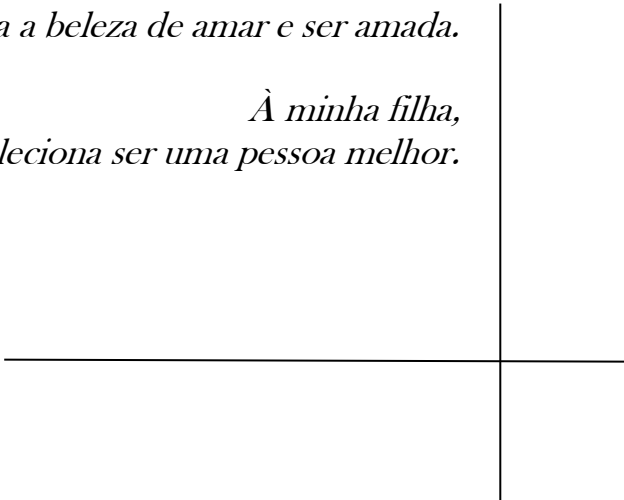
**Prof. Dr. Leandro José Nunes**  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)



*Aos meus pais  
que sempre acolheram e motivaram as primeiras sementes,  
por eles foram possíveis todos os sonhos.*

*Ao meu marido,  
o amor de todas as horas  
e que me ensina a beleza de amar e ser amada.*

*À minha filha,  
quem me leciona ser uma pessoa melhor.*



## AGRADECIMENTOS

NÃO CABE EM MIM A emoção por terminar a escrita desta reflexão sobre um momento da produção lorquiana, este sentimento transbordante só é possível graças a pessoas únicas que colaboraram para a conclusão deste trabalho. Sou grata imensamente por todas as contribuições teóricas que vieram acompanhadas pelos afetos, pelas sabedorias e por palavras ditas e subtendidas que de uma forma ou de outra se registram nesta escrita acadêmica.

Para mim, o ofício de dominar o pensamento e expressá-lo em palavra foi como amansar um indócil e livre animal, na escrita desta tese, muitas ideias se encontravam libertinas e foi preciso domá-las para estabelecer uma comunicação plausível. Agradeço a todos que se fizeram presentes neste exercício, por isto, peço licença à poetiza Cecília Meireles, para tomar uns versos do *Romance das palavras aéreas*, como se fossem um suspiro meu diante do findar desta escrita, “*Ai, palavras, ai, palavras, / que estranha potência, a vossa! / [...] / Ai, palavras, ai, palavras, / ides pela estrada afora, /erguendo asas muito incertas, / entre verdade e galhofa, / desejos do tempo inquieto, / promessas que o mundo sopra...*”

Persegui um texto que fosse capaz de apresentar uma reflexão clara e concisa, mas que também registrasse uma declaração de amor a tudo o que venho construindo em minha experiência na universidade. E tomando novamente de empréstimo um conhecido autor, desta vez o apóstolo Paulo em sua *Carta aos Coríntios*, faço como meu solilóquio os dizeres: “*Ainda que eu fale as línguas dos homens e dos anjos, se não tiver amor, serei como o sino que ressoa ou como o prato que retine. Ainda que eu tenha o dom de profecia, saiba todos os mistérios e todo o conhecimento e tenha uma fé capaz de mover montanhas, se não tiver amor, nada serei*”. Acredito que só é pertinente concluirmos uma tese se for por amor.

Muitos amores estou construindo em minha vida acadêmica e como sabiamente expressa o artesão da palavra Milton Nascimento na música *Paula e Bebeto*, defendo que “Qualquer maneira de amor vale a pena/ Qualquer maneira de amor valerá”. E assim quero agradecer a todos os amados que acolheram e me ajudaram a amar ainda mais o saber que só faz sentido quando é humanamente compartilhado.

Nesse sentido, o Curso de Pós-graduação em História fez-me encontrar um espaço e um tempo de reflexão que trouxeram um olhar de ternura a todas as minhas incompreensões. Como criança, tive que cair, levantar, dar novos passos e caminhar de outro jeito junto ao meu objeto de pesquisa. A paixão teve que amadurecer e virar amor, esse foi capaz de perdoar, de sofrer e sem reservas se dispor a amar ainda mais, ciente dos erros que são próprios do humano.

Agradeço pela orientação da professora Rosangela Patriota, nos encontros que tivemos descobri uma mulher de teatro, a profundidade de seu conhecimento sobre a história teatral é admirável. É uma pessoa que encanta ao conduzir as meditações sobre a história, em seu papel de orientadora soube com carinho e respeito apontar as fragilidades e reconhecer as qualidades da proposta de pesquisa.

Agradeço ao professor Alcides Freire Ramos, que como *Eros Menino*, cujas perguntas foram flechas certas me causando tantas inquietações necessárias. Sua leveza na forma de questionar ensinou-me proficuamente que “só se ama aquilo que se conhece”.

Agradeço ao professor Leandro José Nunes pela leitura atenta e criteriosa no exame de qualificação, sua postura durante a banca trouxe-me informações caríssimas à investigação. Seu notório conhecimento sobre os espanhóis apresentou demandas necessárias na afirmação de minha hipótese e sua contribuição na escrita desta tese é inequívoca.

Agradeço ao professor Rodrigo de Freitas Costa a solicitude e a generosidade ao tomar para leitura meu texto e contribuir de forma tão fértil para a minha reflexão. Sua motivação de pesquisador comprometido e atento

oportunamente me orientou trazendo ganhos significativos a minha experiência acadêmica.

Agradeço à professora Thaís Leão Vieira a simpatia e a elegância em sua abordagem quando nos encontramos pessoalmente, além de sua leitura e contribuição a esta tese.

Agradeço à professora Irlei Machado o período que passamos juntas no projeto de *Projeto de Pesquisa, Ensino e Extensão Aplicação do Método Stanislavski à Dramaturgia Poética de Garcia Lorca*, estes anos foram fundamentais para a escrita que agora se apresenta. Sua experiência e companhia me ensinaram e me ensinam a necessidade de experiências transformadoras.

Agradeço à professora Kátia Eliane Barbosa a leitura e apontamentos sobre a temática abordada neste texto.

Federico García Lorca escreveu que “*Solo El misterio nos hace vivir*” e no mistério de encontrar pessoas únicas, agradeço a minha amiga Emília Saraiva Nery toda a prosa e verso que tivemos. As conversas, os estudos, as gargalhadas, as leituras e as releituras, os passeios, a amizade, enfim, todas essas experiências foram para mim essenciais.

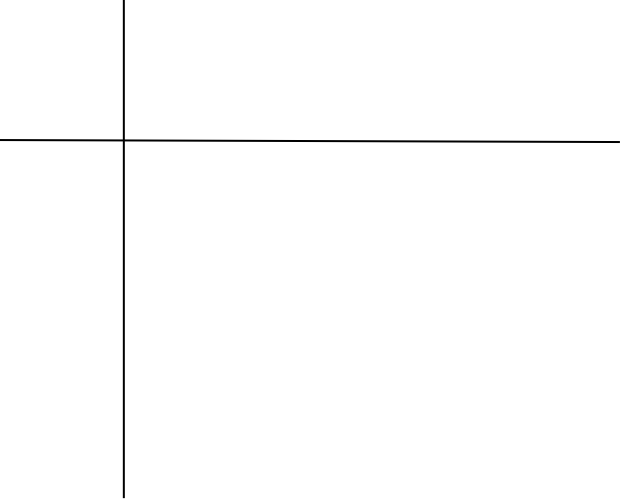
Agradeço, ainda, à Rosa Maria Ferreira, uma pessoa admirável que com humor e inteligência, café e pão de queijo, me proporcionou reflexões, *insights* e tudo o mais que uma professora e amiga podem oferecer.

Agradeço à Elisana Geralda dos Reis Lourenço o carinho que dedica a minha família cuidando de mim, otimizando o meu tempo e pondo perfume e ordem em meu lar quando eu não pude fazê-lo.

Agradeço à Universidade Federal de Goiás o apoio institucional durante a realização do curso de pós-graduação, ressalto aqui sua política de qualificação de professores, por mim vivenciada. Usufrui da bolsa *Pro-Qualificar* no ano de 2012 enquanto eu, ainda, cumpria o estágio probatório e logo em seguida, obtive a liberação para afastamento nos anos de 2013 e 2014. Estas disponibilidades foram um atestado de confiança e respeito ao meu trabalho de professora e pesquisadora desta instituição.

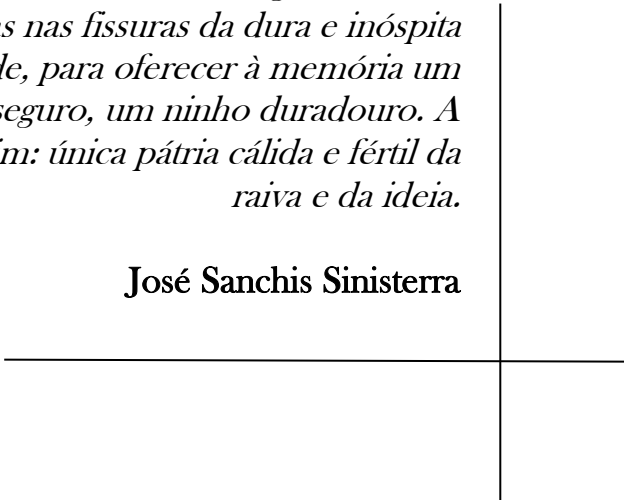
Agradeço ao Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás, à Área de Comunicação, aos professores da 1ª Fase e aos meus colegas-artistas do Departamento de Artes toda a organização para que eu pudesse cursar com tranquilidade a pós-graduação. Eles foram generosos, compreensivos e preocupados com a minha situação de mineira morando em Goiás e cursando doutorado em Uberlândia.

Por fim, agradeço ao corpo docente do Instituto de História que prima pela excelência em seu trabalho e procura incutir nos pós-graduandos esta mesma disciplina nas pesquisas de seus orientandos.



*Redoma de sonho e da vida, máquina  
deslocadora do tempo, espaço eletrificado de  
afetos, o teatro constrói seu frágil castelo de  
cartas nas fissuras da dura e inóspita  
realidade, para oferecer à memória um  
albergue seguro, um ninho duradouro. A  
memória, sim: única pátria cálida e fértil da  
raiva e da ideia.*

**José Sanchis Sinisterra**



## RESUMO

PASSOS, Simone Aparecida dos. **La Barraca Teatro Universitario**: reflexões sobre encenação (Espanha 1931-1936). 2014. 130 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

A PROTAGONISTA DESTE trabalho é uma companhia de teatro chamada *La Barraca Teatro Universitario*, ela se caracterizou por ser uma trupe itinerante que atuou na Espanha na primeira metade do século XX entre os anos de 1931 e 1936. A direção desta esteve a cargo de Federico García Lorca, atividade que exerceu de forma voluntária como idealizador, encenador e ator. Nossa discussão envereda pela consideração de que na gerência de seus ideais importando a experiência política, estética e pedagógica, a companhia propunha um debate com a sociedade com o objetivo de formular um presente-futuro utilizando-se da encenação teatral. A hipótese levantada é a de que o *fazer teatral* se alinhou a um movimento de modernização da Espanha buscando um novo teatro nacional. O caminho metodológico para o desenvolvimento da investigação procurou estabelecer um diálogo com a ressignificação das obras encenadas e com o contexto da encenação. A atividade extensionista que representou *La Barraca Teatro Universitario* concebe um teatro que valoriza os elementos culturais em um tempo-espço próprio dos espetáculos encenados propondo uma instrumentalização dos populares. A representação teatral é um aqui/agora que converge uma prática de acadêmicos e artistas em um encontro com os populares mutuamente localizados dentro de uma proposta cultural de ação social no período da II República Espanhola, nossa reflexão sobre tal companhia considera a experiência vivenciada com o teatro de repertório. Na seleção das obras para os espetáculos apresentados propunha-se uma valorização da literatura e do teatro espanhóis com o objetivo de formular um presente-futuro de forma a estabelecer um diálogo com o processo reformista da Espanha nos idos de 1931 e 1936, mas para além disto, possuem um embrião de encenação que

dialoga com perspectivas de um novo teatro. Nestas circunstâncias, *La Barraca Teatro Universitario* foi uma companhia de teatro itinerante que se preocupou com o artístico, mas caracterizou-se por ser um meio de comunicação entre intelectuais, estudantes, artistas e populares em uma ação social cujo proceder se orientava para o fomento de uma produção voltada para a popularização do teatro nacional.

**Palavras-chaves:** *La Barraca Teatro Universitario* – Federico García Lorca – Extensão – Encenação; Ação Social

## ABSTRACT

PASSOS, Simone Aparecida dos. **La Barraca Teatro Universitário**: reflexões sobre encenação (Espanha 1931-1936). 2014. 130 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

THE PROTAGONIST OF this work is a theater company called La Barraca University Theatre. It was characterized by being an itinerant troupe who served in Spain in the first half of the twentieth century, between the years 1931 and 1936 The direction of this was done by Federico García Lorca, activity which he had exercised voluntarily as creator, director and actor. Our discussion of the company is appealing the consideration that, in the management of their ideals regardless of political experience, aesthetic and pedagogical, production proposed a debate with society in order to formulate a present-future using the theatrical staging. The hypothesis is that the theatrical make this company aligned to a modernization movement in Spain seeking a new national theater. The methodological approach for the development of research seeks to establish a dialogue with the reframing of staged works and the context of the scenario. The extension activity representing La Barraca University Theatre conceives a theater that values cultural elements in its own time-space of the staged spectacles proposing an instrumentalisation of popular. A theatrical performance is a here / now that converges a practice of academics and artists in an encounter with popular mutually located within a cultural program of social action during the Second Spanish Republic. Our reflection on such company considers the experience of the activities gestated in view the pedagogical experience lived in a proposed repertory theater. In selecting works for shows presented, proposing itself an appreciation of literature and the Spanish theater with the goal of formulating a present-future. The selected works are part of a preference of texts in which it is possible to establish a dialogue with the reform process in Spain back in 1931 and 1936. But beyond this, these texts have an embryo staging that dialogues with prospects of a new theater. In these

circumstances, La Barraca University Theatre was an itinerant theater company that cared about art, but if characterized as a means of communication between intellectuals, artists and popular in social action whose course was directed to the promotion of a production aimed at popularization of the national theater.

**Keywords:** *La Barraca University Theatre* – Federico García Lorca – Extension Staging – Social Action

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 – <i>Paginas Ocultas de la Historia</i>                                    | 09  |
| Figura 2 – Crianças desenhando a cópia de Ramón Gaya de <i>La Infanta Margarita</i> | 31  |
| Figura 3 – <i>Camión de montaje</i>                                                 | 42  |
| Figura 4 – Estrada percorrida pela <i>Companhia</i>                                 | 42  |
| Figura 5 – Descarregando os caminhões                                               | 43  |
| Figura 6 – Cenário de <i>La guarda Cuidadosa</i>                                    | 44  |
| Figura 7 – Crianças e o processo de montagem                                        | 44  |
| Figura 8 – Estudantes e moradores na praça                                          | 46  |
| Figura 9 – A coisa que roda                                                         | 47  |
| Figura 10 – Atores se maquiando                                                     | 49  |
| Figura 11 – <i>Retábulo das Maravillas</i>                                          | 67  |
| Figura 12 – Calzada e Lorca                                                         | 98  |
| Figura 13 – <i>La vida és sueño</i>                                                 | 99  |
| Figura 14 – Carta ao povo de <i>Almazán</i>                                         | 101 |
| Figura 15 – Arturo Ruiz                                                             | 116 |
| Figura 16 – Cena de <i>La Guarda Cuidadosa</i>                                      | 117 |
| Figura 17 – Personagem <i>Cristina</i>                                              | 117 |
| Figura 18 – Locais de atuação da companhia <i>La Barraca Teatro Universitario</i>   | 138 |
| Figura 19 – Personagem Terra                                                        | 139 |

Figura 20 – Personagem Fogo

Anexo

Figura 21- Representação de *La vida es sueño*

Anexo

Figura 22 – Cenários e figurinos I

Anexo

Figura 23 – Cenários e figurinos II

Anexo

Figura 24- Apresentação do teatro universitário ao povo de *Almazán*

Anexo

Figura 25 – Os *barracos* em 1933

Anexo

|            |          |
|------------|----------|
| RESUMO     | [ VIII ] |
| ABSTRACT   | [ X ]    |
| INTRODUÇÃO | [ 01 ]   |

\* \* \*

**CAPÍTULO 1**  
**UMA COMPANHIA DE TEATRO ENVOLTA EM**  
**CIRCUNSTÂNCIAS HISTÓRICAS**  
**[19]**

|                                        |      |
|----------------------------------------|------|
| II - Em uma <i>Charla sobre teatro</i> | [32] |
| III - Teatro dentro do teatro          | [38] |

\* \* \*

**CAPÍTULO 2**  
**UMA CONVENÇÃO ENTRE OS ARTISTAS E OS POPULAR**  
**[53]**

|                                 |      |
|---------------------------------|------|
| II - Dúvidas sobre o novo       | [72] |
| III - Os Cortes são habilidades | [80] |

\* \* \*

### **CAPÍTULO 3**

#### **FUNÇÕES PARA O TEATRO**

**[87]**

|                               |       |
|-------------------------------|-------|
| II - Experimentação artística | [97]  |
| III - Marginalidade do teatro | [107] |

\* \* \*

|                                            |              |
|--------------------------------------------|--------------|
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                | <b>[113]</b> |
| <b>FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> | <b>[122]</b> |
| <b>ANEXOS</b>                              | <b>[131]</b> |

# INTRODUÇÃO

*Los estudiantes aprenden de sus maestros  
y a su vez enseñan a los que se acercan a ellos  
con ganas de saber.  
Éste es el verdadero objeto de la universidad,  
la inspiración de nuestro teatro moderno...*

Federico García Lorca

A UNIVERSIDADE, a nosso ver, deve oferecer ao estudante que por ela passa uma experiência transformadora, precisa alargar o horizonte do acadêmico de forma que o faça perceber-se inserido em uma cultura que demanda ser criticada e construída de uma forma ainda melhor do que a prática. Ela deve ser um lugar de fomento para a transformação social. Este sentido se expressa na *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional* 9394/96. Nela, a universidade deve estimular a criação cultural, o desenvolvimento do espírito científico e do pensamento reflexivo. Isto é possível em uma instituição que tenha a liberdade para incentivar o ensino, a pesquisa e a extensão<sup>1</sup> visando o desenvolvimento da ciência, da tecnologia e da criação e da difusão da cultura. Sentimo-nos contemplada com este sentido de universidade, vivenciamos ao longo de nossa vida acadêmica uma experiência transformadora, tanto na graduação como na pós-graduação. Isto reflete na escolha do tema que nesta tese tratamos, o que a apresenta como matizada de um sentido que arrebatava a razão e o coração.

O nosso contato com o teatro universitário<sup>2</sup> no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal aconteceu no ano de 2003 quando na ocasião participamos do *Projeto de Pesquisa, Ensino e Extensão Aplicação do Método Stanislavski à Dramaturgia Poética de Garcia Lorca* como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Ensino de Graduação (PIBEG). Este projeto teórico-prático voltava-se para uma experiência pedagógica extensionista,<sup>3</sup> cuja metodologia de construção espetacular objetivava desenvolver um experimento com o teatro realista. Para tanto, a professora Dra. Irlei Machado, proponente e

---

<sup>1</sup> SOUSA, Ana Luiza Lima. **A história da extensão universitária**. Campinas: Alínea, 2000.

<sup>2</sup> PASSOS, Simone Aparecida dos Passos. O sagrado e o profano: uma experiência do teatro universitário. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE POESIA E DRAMATURGIA EM HOMENAGEM A FEDERICO GARCÍA LORCA, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011. p. 1-11.

<sup>3</sup> Os espetáculos concebidos neste projeto de extensão foram apresentados: na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) em várias apresentações entre 2004 e 2006, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de Goiatuba (FAFICH) em 2004, no Centro Universitário de Patos de Minas (UNIPAM) em 2005, na Universidade Federal de Goiás em Goiânia (UFG) , 2005; em Escolas Públicas (Municipal e Estadual) da cidade de Uberlândia; nos festivais: 3º UDI EM CENA em 2004, no Festival de Teatro Isnard Azevedo em Florianópolis , 2004, Mostra Nacional de Teatro SESC-ATU em 2004, I Festival de Teatro Universitário de Patos de Minas em 2006, V Encontro Regional de Teatro em Araguaçu, 2006 e nos teatros: Palco da Escola Livre do Grupontapé de Teatro em Uberlândia, 2006 e Teatro Rondon Pacheco na mesma cidade.

orientadora da ação, conduziu a pesquisa tendo como referência as obras *A construção do Personagem* e *A Preparação do Ator*, leituras em que foi possível conhecer o método de *Stanislavski* e as peças *Yerma* (1934), *Bodas de Sangre* (1933) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936) que nos apresentaram o dramaturgo Federico García Lorca.

Nas referidas obras de *Stanislavski*, a indicação é que se planeje o papel a ser interpretado de forma consciente, o ator deve fazer um estudo das circunstâncias que envolvem o personagem. A busca da construção da emoção de um papel necessita partir da compreensão do enredo, da ambientação do texto, da biografia do dramaturgo, das circunstâncias históricas de produção da dramaturgia e tudo o mais que envolva a obra representada. Sob esta orientação, com o objetivo de redigir os relatórios de bolsista sobre a produção do espetáculo *Yerma* e para a construção de nossa personagem, uma Lavadeira, realizamos pesquisas sobre o dramaturgo Federico García Lorca e outras tantas informações referentes às suas obras. Nestas buscas por conhecer a primeira peça que o projeto representaria foram realizadas atividades de planejamento, seminários, apreciação de filmes e laboratórios, com o objetivo de aprofundar nossas vivências e os nossos conhecimentos a respeito das circunstâncias do que se expressava na dramaturgia de *Yerma*.

Desta atividade de pesquisa em Artes Cênicas que o projeto nos proporcionou, desenvolvemos a escrita monográfica de *O sagrado e o profano: elementos de religiosidade levados à cena*, cuja defesa aconteceu no ano de 2006. Neste trabalho, abordamos a montagem do espetáculo *Yerma* observando as práticas cotidianas para a construção das cenas e nele destacamos que ao longo da constituição espetacular se compôs um método próprio da atividade extensionista em questão e que as rotinas dessa metodologia se repetiram dentro da montagem. Desenvolvido este argumento sobre o *fazer teatral* do projeto de extensão, permanecemos na ação extensionista que ainda tinha por escopo realizar a encenação das peças *Bodas de Sangre* e *La casa de Bernarda Alba*. No entanto, este desejo de montagem não se realizou por completo, destes dois textos somente o primeiro foi encenado.

As atividades de extensão encontram na sua realização problemas com financiamento, rotatividade de participantes, dificuldades logísticas e de relações interpessoais que acabam por minuar o planejamento inicial. O que não foi diferente com *Projeto de Pesquisa, Ensino e Extensão Aplicação do Método Stanislavski à Dramaturgia Poética de García Lorca* que se fez encerrar no ano de 2005. Com o fim do projeto, continuamos a investigar sobre a obra de Federico García Lorca, ingressamos no mestrado em Letras – Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia sob a orientação da professora Dra. Irlei Machado e desenvolvemos a dissertação *Mulher, desejo e morte: o inseparável triângulo de García Lorca*, concluída no ano de 2009. Neste estudo, apresentamos reflexões sobre o feminino nas peças lorquianas supracitadas tomando como foco da pesquisa as personagens Yerma, Noiva e Adela.

Observando os trabalhos desenvolvidos nestes dois momentos acadêmicos, graduação e mestrado, ainda nos apresentavam dúvidas e fragilidades a respeito da temática lorquiana, sobretudo nas questões referentes ao contexto da produção. Assim, não fugindo à demarcação cronológica das pesquisas anteriores, produzimos no ano de 2011 um projeto de pesquisa intitulado *Companhia de Teatro Universitário La Barraca: direção e encenação ao ar livre no contexto que precede a Guerra Civil Espanhola (O teatro experimental de García Lorca)*. Este foi exposto ao programa de Pós-graduação em História e em linhas gerais apresentávamos como proposta uma pesquisa sobre *Companhia de Teatro Universitário La Barraca* de 1931 a 1936.

Em meio ao curso de doutoramento, sob a rotina das disciplinas, a participação no Núcleo de Estudos em História da Arte e da Cultura (NEHAC), no grupo Dramaturgia poética de García Lorca e outras dramaturgias (DRAPO), a orientação da professora Dra. Rosangela Patriota e as contribuições dos professores da pós-graduação em História, foram surgindo indagações quanto às pesquisas anteriores e sobre as hipóteses apresentadas no projeto inicial. Fez-se um momento em que voltamos para o nosso processo de investigação e para a compreensão de que nela se matizava as nossas práticas e afetos. Tivemos que fazer uma crítica a tudo o que considerávamos como finalizado em nossas pesquisas anteriores. Despindo-

nos de nossas certezas, nos fizemos historiadora de nós, foi preciso revisitar as produções acadêmicas e rever as minhas verdades. Segundo Carlo Guinsburg<sup>4</sup> os historiadores procuram contar histórias verdadeiras, ainda que estas possam manter ligações estreitas com o falso e foi o que propusemos neste trabalho, construir afirmações com observações a contrapelo, e para isto, muitas vezes encontramos-nos em contradições.

Para a reflexão sobre a encenação pelo teatro universitário orientado por Federico García Lorca, tivemos que insistir na peculiaridade do objeto e sua relação com o tempo e o espaço. Se alinhando a uma perspectiva de encenação como escrita de um teatro poesia, García Lorca afirma que “*hay que desterrar de una vez todas esas cantinelas ineptas de que el teatro no es literatura*”,<sup>5</sup> o que colabora para nossa apreensão de que a encenação é também sua obra.

Com esta diretriz para a pesquisa, uma das primeiras questões que nos pusemos se encontra na obra *A teia do fato* de Carlos Alberto Vesentini em que nos põe: ““ Com que critério um historiador fala das lutas e agentes de uma época que não é a sua?” A interrogação ganha amplitude quando lembramos que essa época ainda projeta sua força, suas categorias sobre o presente e sobre quem a história.”<sup>6</sup> Assim, foi imprescindível encontrar um lugar de onde falamos e perceber as forças presentes no objeto pesquisado e em nossa interpretação construída ao longo das pesquisas anteriores. Percorrendo nosso caminho investigativo buscamos uma verdade sobre a *Companhia*, foi preciso encarar a história como uma operação. Como afirma Michel de Certeau

<sup>4</sup> GUINSBURG, Carlo. Descrição e citação. In: \_\_\_\_\_. **Os fios e os Rastros: Verdadeiro, Falso, Fictício**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

<sup>5</sup> Apud GARCÍA-POSADA, Miguel. Introducción. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). **Teatro I García Lorca**. Prologo y notas de Miguel García-Posada. Madrid: Ajak, 1980, p. 656. “O texto e a representação estão ligados por relações complexas que a dramaturgia tenta deslindar. A partir do interior do texto, a passagem ao palco e, a partir do palco, estudar as modalidades de passagem ao público. Procura, portanto compreender o estatuto de cada texto e com ele criar representações, reais ou virtuais” RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 4. (Coleção Leitura e Crítica)

<sup>6</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a Memória histórica**. São Paulo: Hucitec, 1977.

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade poder ser apropriada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática”. Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação historiográfica se refere à combinação de um lugar social, de práticas “científicas” e de uma escrita. Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto. A escrita histórica se constrói em função de uma instituição cuja organização parece inverter: com efeito, obedece a regras próprias que exigem ser examinadas por elas mesmas.<sup>7</sup>

Encarando a nossa investigação como uma intervenção, pusemo-nos a mirar o objeto e tentar o melhor possível nos distanciarmos dele, apostamos utilizar de um instrumento crítico de valor analítico e desmistificador. O local de onde falamos e como falamos influi nos resultados da escrita, porém, não cabe ao historiador fazer julgamentos, mas entrever a verdade nas fontes herdadas.

No labirinto de informações e lacunas que tínhamos a respeito da *Companhia* desde a graduação construímos erros que pareceram acertos e de forma inversa verdades que se configuraram em equívocos, assim, foi sempre necessário fazer um caminho de volta para compreender melhor o objeto. Estas constatações são muito próprias do universo de uma pesquisa, em parte são decorrentes das lutas que se travam no interior do objeto e mesmo nos discursos que foram construídos sobre ele, por nós e por outros pesquisadores. E as reflexões próprias à historiografia nos deram novas perspectivas investigativas conduzindo-nos a uma mudança no foco apresentado no projeto inicial.

Nesta circunstância, o nosso primeiro problema foi estabelecer as fontes para a pesquisa, tínhamos que ir além das referências traduzidas; quando encontramos na loja virtual da *Fundación García Lorca*<sup>8</sup> a segunda edição da monografia *La Barraca Teatro Universitario* escrita por Luis Sáenz de

<sup>7</sup> CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 66.

<sup>8</sup> **FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA** (site). Disponível em: <<http://www.garcia-lorca.org/Home/Home.aspx>> Acesso em: 20 dez. 2009.

La Calzada,<sup>9</sup> nos surgiu um novo caminho. Esta obra teve como característica preencher a falta de informação sobre o trabalho do encenador Federico García Lorca que se utiliza do teatro universitário como lugar de experiências estéticas. Recebemos esta fonte pelo Correio, o que nos deixou felizes, pois, de posse dela concluímos que era possível uma investigação que abordasse a produção do teatro universitário investigado. A leitura e análise desta fonte, para nós, resultaram na obtenção de uma interpretação sobre a memória da *Companhia*. Este acesso abriu margem para conhecermos a rotina dos estudantes, os seus anseios e as nuances do encenador na perspectiva de Luis Sáenz de La Calzada.

Para a aquisição de informações e a realização de contatos para esta investigação a internet foi um suporte importante, ela oportunizou termos acesso às imagens de Gonzalo Menéndez Pidal (1911-2008)<sup>10</sup> no site da *A/C Cultural*,<sup>11</sup> outra fonte que nos é muito cara. Estas imagens são o único registro fílmico realizado pelo então estudante de história capturando alguns momentos da atividade extensionista que era *Companhia*. Ainda sobre as fontes,

<sup>9</sup> Um dos guardiões da memória da *Companhia La Barraca*. Luis Sáenz de la Calzada, médico de profissão, foi pintor, ator e presidente da Fundación Sierra Pambley (de orientação institucionista. Informações disponíveis em <<http://www.sierrapambley.org/>>), publicou o livro *La Barraca Teatro Universitario*.

<sup>10</sup> “*La personalidad de Gonzalo Menéndez Pidal, se ha puesto de manifiesto en todas las actividades que ha desarrollado a lo largo de su vida: la enseñanza en institutos públicos, colegio estudio y universidades de EE UU y Canadá. En 1958 leyó su discurso de ingreso en la Academia de la Historia de la que ha sido decano durante los últimos años. Sus dedicaciones constantes han sido de modo especial la fotografía y el cine. Su archivo fotográfico contiene más de 200.000 imágenes, la mayor parte realizadas por él. En cuanto al cine, ha realizado cerca de 200 documentales sobre personas y temas variados, con orientaciones diferentes siempre llenas de sugerencias y de sorpresas. La película de mayor calado es la llamada Hijos de 1868, que es una historia de España en imágenes desde la Guerra de 1808 a la de 1936. Reunió también un importante archivo de música tradicional. [...] La obra escrita de Gonzalo Menéndez Pidal, refleja sus distintos intereses: la cartografía, con la publicación de dos Atlas históricos y sobre todo la historia real, presentada de una manera diferente. Tal vez el título más destacado sea Hacia una nueva imagen del mundo, por la ambición del tema y la riqueza de contenido*”. ONTAÑÓN, Elvira. Gonzalo Menéndez Pidal, historiador analítico. *El País*, Archivo, Necrológica, 14 dic. 2008. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2008/12/14/necrologicas/1229209202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/12/14/necrologicas/1229209202_850215.html)>. Acesso em: 13 jan. 2013.

<sup>11</sup> LA BARRACA DE García Lorca. Ayer y hoy de una utopía teatral. *AC/E – Acción Cultural Española*, Conferencias y Congresos. Disponível em: <<http://www.accioncultural.es/es/actividades/la-barraca-de-garcia-lorca-ayer-y-hoy-de-una-utopia-teatral/>>

concebemos uma reflexão norteadada pela análise das peças<sup>12</sup> *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores*, *El retablo de las maravillas*, *La vida es sueño* e *Fuente Ovejuna* objetos de montagem do teatro universitário de Federico García Lorca. Os critérios para a escolha destes textos se justificam porque diante das obras de Sáenz de la Calzada e de Gonzalo Menéndez Pidal, (1) os mesmos tratam-se das peças mais representadas pela *Companhia* ( estima-se que foram 63 apresentações); (2) também nelas há uma relação com uma concepção cênica; (3) nestes textos temos a possibilidade de manuseio das fontes, considerando-se as imagens fílmicas e fotográficas de nosso arquivo; (4) ainda nos é caro nestas dramaturgias a temática vislumbrada no discurso dos personagens; (5) e não há, até o presente momento, estudo que trate deste objeto nesta perspectiva

O contato via e-mail com a *Fundación García Lorca*, foi outro favorecimento que a rede nos proporcionou, pois, enviando uma correspondência eletrônica relatando nosso desejo de pesquisa recebemos uma carta-convite a qual nos motivou organizar em janeiro de 2012 uma visita à instituição em Madri. Nesta viagem, pudemos com alguns pesquisadores do grupo *A dramaturgia poética de Federico García Lorca e outras dramaturgias* (DRAPO) consultar o acervo original da obra de Federico García Lorca e uma série de publicações sobre a *Companhia*. Na ocasião, fomos recebidos por Laura García Lorca de los Ríos, sobrinha de Federico García Lorca e à época presidente da fundação. A mesma nos testemunhou sobre a dificuldade de constituição do acervo que só foi possível ser reunido e aberto ao público com o fim do franquismo.

A autorização para o funcionamento legal da instituição sem fins lucrativos com amparo do Ministério da Cultura só ocorreu mediante uma ordem ministerial em 3 de maio de 1984. Antes desta situação de legalidade, no decorrer de todo o período da ditadura os arquivos da Fundação para serem

<sup>12</sup> De Juan del Encina (Encina, 1469 – Salamanca, 1530) *Égloga de Plácida y Victoriano*; de Lope de Rueda (Sevilla, 1510 – Córdoba, 1566) *La tierra de Jauja*; de Miguel de Cervantes (Alcalá de Henares, 1547 — Madrid, 1616): *El Retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores*; de Lope de Vega (Madrid, 1562 – Madrid, 1635): *Fuente Ovejuna*, *Las almenas de Toro*, *El caballero de Olmedo*; de Tirso de Molina (Madrid, 1579 – Almazán, 1648) *El Burlador de Sevilla*; de Calderón de La Barca (Madrid, 1600 - Madrid, 1681): *La vida es sueño*; de Antonio Machado (Sevilla, 1875 – Colliure, França, 1939) *La tierra de Avargonzález* e de *Romance del Conde Alarcos*

guardados e protegidos foram por anos transferidos de um lugar a outro. Foi graças à subversão de alguns amigos que se tornaram portadores destes documentos e objetos, que se fez possível conservá-los para que os pesquisadores e amantes da obra do granadino tivessem a oportunidade de consultá-los e apreciá-los. Além desta dificuldade de constituição e reunião de um acervo sobre os pertences e a criação artística de Federico García Lorca, os seus familiares ainda tiveram que conviver com as perseguições da ditadura, com insinuações maldosas, com publicações de notícias que faziam duvidosa a morte de García Lorca, isso até recentemente. Nesta visita à fundação uma funcionária fez questão de nos apresentar uma sessão de artigos considerados inverdades ditas a respeito de García Lorca. Entre estes, o mais recente era uma de 1999 que afirmava ele ter morrido em 1954,<sup>13</sup> depois de ter sido resgatado com três tiros. Esta história foi apresentada pelo jornalista Juan Jesús Haro Vallejo, o que causou uma disputa judicial entre o mesmo e o programa *Páginas Ocultas de la Historia*, o qual afirma que este seria um episódio a ser apresentado pelo canal *La 2*, da *TVE*, no qual os escritores Bilbao Fernando Marias e Juan Bas criam esta ficção histórica com um formato de documentário.



**Figura 1** – Foto criada para *Páginas Ocultas de la Historia* que se apresentou como autêntica na revista *Enigmas* de Fernando Jiménez del Oso.

<sup>13</sup> MENORCA. *Diario Insular*, 7 mar. 1999.

A morte do granadino, de acordo com o biógrafo Ian Gibson, teria acontecido na noite de 18 para 19 de julho de 1936, os documentos oficiais expedidos em Granada inscrevem que “*Falleció en el mes de agosto de 1.936 a consecuencia de heridas producidas por hecho de guerra, siendo encontrado su cadáver el día veinte del mismo mes la carretera de Víznar a Alfacar*”.<sup>14</sup> O corpo do artista nunca foi encontrado e a família, declarando respeito aos demais mortos da guerra se nega a realizar escavações<sup>15</sup> onde há indícios de que ele teria sido jogado em uma vala comum. Muito se cogitou sobre as circunstâncias de sua morte, porém, é certo que em qualquer versão que se tenha a respeito deste fato, para nós, não é possível apagar a sua atividade de encenador na companhia *La Barraca Teatro Universitario*, uma ação social vinculada ao governo da II República.

Ressaltamos que a proposta da *Companhia* não se fixa apenas na imagem de Federico García Lorca, mas no processo de modernizar a Espanha pelo projeto reformista republicano. Nesta imagem, se multiplicam os personagens em torno do teatro universitário e isto faz alcançar que se trata de uma relação circunstanciada<sup>16</sup>, utilizando-se de um teatro de repertório, a companhia vislumbra um projeto cultural de legitimação e de renovação do teatro espanhol.

Em sua condição de artista devotado à arte espanhola, Federico García Lorca é um estudioso da tradição, dos mitogemas e dos aspectos políticos e sociais de seu país, ele questiona determinadas estruturas e concepções de mundo. Nisto, seu trabalho é uma fonte importante para se conhecer uma história coetânea, entendemos que a encenação proposta pela

<sup>14</sup> Cf. GOMES MONTERO, Rafael. **Intierro de García Lorca**. Granada: Septma Edición, 1977. pág.15

<sup>15</sup> Há uma série de vestígios que assinalam que seu corpo teria sido enterrado em um barranco em Víznar.

<sup>16</sup> A percepção da interlocução das práticas e do vivido é mais um dos critérios interpretativos a contribuir para a compreensão da criação artística dessa companhia e suas intencionalidades. Para além dessa diretriz, a própria investigação que se faz do objeto é resultante da relação pesquisador e objeto, nisto, não se perde a relação dos sujeitos interpretados. Cf. MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. **Repensando a história**. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1984. p. 37-64.

*Companhia* revela uma arte que valoriza os elementos culturais e as transgressões de comportamentos arraigados. Ela era um aqui/agora que convergia uma prática de acadêmicos e artistas em um encontro com os populares mutuamente localizados dentro de uma proposta cultural. As relações entre o teatro e o cotidiano estavam postas, eram complexas e exigiam um trânsito entre esses dois universos com uma sensibilidade que compreendia a possibilidade de se tornarem reciprocamente explicativas e criativas. Desta compreensão de sua obra, o nosso exercício na construção desta tese foi desenvolver um movimento interpretativo entre o teatro e a história tentando captar as intenções do encenador dentro de suas obras, com este afincado procuramos interrogar sobre o que era teatro.<sup>17</sup>

Antes de se constituir como uma arte ou uma área do conhecimento humano e objeto de pesquisa acadêmica, o teatro é uma linguagem que apresenta intersecções com outros fazeres e sua integração ao cotidiano é feita por meio de um jogo em que coexistem a representação e a realidade. Desde a sua origem está alicerçado na comunicação e neste tudo é narrativa, o balbúcio, a movimentação corporal, a relação estabelecida, a cenografia, o figurino e a sonoplastia significam a cena. Todos estes elementos associados compõem um campo semântico que assume uma condição símbolo que utiliza de diferentes materiais para se constituir.

Nos estudos teatrais encontramos uma longa literatura sobre os procedimentos que caracterizam o teatro, nestes escritos constatamos ser possível pela análise dos componentes e da metodologia de construção das cenas localizar a linguagem teatral dentro de um contexto e de qualidades que lhe são próprias. Segundo Patrice Pavis,

[...] o objeto dos estudos teatrais é a experiência teatral, que é, ao mesmo tempo, considerada do ponto de vista de sua produção (autor, ator, diretor, cenógrafo, etc...) e de sua recepção (público, sociedade, teóricos), uma experiência que é ao mesmo tempo intelectual e emocional, somática e cinética. Nós “simplesmente” temos que estudar esse objeto com as

<sup>17</sup> CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. (Prismas); BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis García. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ferramentas certas, para alcançá-lo em quantas várias áreas forem necessárias.<sup>18</sup>

Eis o que torna oportuno tomar para análise os textos produzidos por García Lorca, as obras literárias encenadas e os registros da composição cênica como fontes de pesquisa sobre a *Companhia*. Considerando a perspectiva de que o teatro não está desprovido de um complemento nominal, mas sempre acompanhado de outra palavra que o identificará por uma estética, por uma intencionalidade, por um contexto ou por qualquer expressão que lhe dê um delineamento propomos encontrar a especificidade da *Companhia La Barraca*. Essas primeiras orientações impõem questões primárias, tais como: onde, como, quando, por que e para quem se realiza a urdidura de uma encenação. E aqui nos aparece a importância da sensibilidade que nos coloca Rosângela Patriota para o trato da pesquisa que toma como fonte o teatro, pois, atentar para o lugar social dos participantes e mesmo do objeto transluz uma disputa. Os sentidos do tempo, do indivíduo e da alteridade estão contidos nos documentos e na representação teatral, por isso é importante compreendê-los dentro das circunstâncias em que foram forjados.

Nos estudos brasileiros, temos nos deparado com várias pesquisas a respeito da obra de Federico García Lorca, em um levantamento feito no site da CAPES no ano de 2012 verificamos que há uma fortuna crítica considerável sobre esse artista.<sup>19</sup> As variáveis das pesquisas tomam como objeto as poesias

<sup>18</sup> PAVIS, Patrice. Teoria e Prática nos estudos teatrais na Universidade. **Sala Preta**, Disponível em <[http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03\\_02.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF03/SP03_02.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2011.

<sup>19</sup> No portal de teses da CAPES atualmente existem registrados 41 pesquisas tendo como tema a obra de Federico García Lorca, deste quantitativo, 8 são teses de doutorado e 33, dissertações de mestrado. Deste vasto material não há pesquisa que trate exclusivamente do grupo de teatro *La Barraca*, sendo esta uma justificativa que nos acompanha no desenvolvimento de nossa tese. A respeito da fortuna crítica referente a García Lorca entre as teses, se encontram: ALVES, Syntia Pereira. **Teatro de García Lorca: a arte que se levanta da vida**. 2011. 319 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011; MELCHIOR, Reto. **Viaje a la luna: uma biografia em projeção (análise de um roteiro de Federico García Lorca)**. 2004. 192 f. Tese (Doutorado em Ciências da Computação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004; MENDES, Marise Pimentel. **“Ai, Lorca de todas as dores”**: o trágico em “Bodas de Sangre”, “Yerma” e “La Casa De Bernarda Alba”. 2002. 149 f. Tese (Doutorado em Ciências Da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, 2002; MONTEBELLO, Natália Monzon. **Federalismo e autogestão: anarquismo – Proudhon, guerra civil espanhola**. 2009. 370 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009; MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. **“Trilogia Dramática da Terra Espanhola” de Federico García Lorca: A tradução**

e os textos dramáticos, essas teses e dissertações são resultantes de programas de pós-graduação em Artes, Letras e Ciências Sociais. Até a presente data, não encontramos nas pesquisas brasileiras trabalho acadêmico que tivesse como objeto uma reflexão sobre Federico García Lorca como encenador.

Em nossa tese procuramos marcar um lugar na discussão da teoria da encenação com a afirmação de que García Lorca é um encenador com o objetivo de buscar um novo teatro. Sua produção elabora uma linguagem que busca ser símbolo de seu país, o que é interessante quando pensamos no teatro moderno. Neste teatro, segundo Jean-Jacques Roubine, “[...] encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem”.<sup>20</sup> Desta afirmação de Roubine, pensar as circunstâncias da encenação construída por Federico García Lorca na *Companhia de Teatro Universitario La Barraca* é abrir à reflexão de uma escrita cênica caracterizada pelo grupo que a desenvolve.

A produção deste encenador, atuação exercida pela primeira vez a um público externo, teve início no ano de 1923 numa celebração semiprivada da *Festividade de los Reyes Magos* com o texto *La niña que riega la alfavaca y El príncipe preguntón*.<sup>21</sup> As cenas desta obra tiveram acompanhamento musical de Manuel de Falla e os títeres foram uma composição de Hermenegildo Lanz. Após esta estreia pela historietta de amor de inspiração folclórica seguiram-se outras encenações como *Don Perlimplín con Belisa en su jardín* e *La zapatera*

---

como processo e como resultado. 2008. 305 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008; HAGEMEYER, Rafael Rosa. **A identidade anti-fascista no Cancioneiro da Guerra Civil Espanhola**. 2004. 349 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004; REGINO, Sueli Maria de Oliveira. **“Verde Luna”**: o drama agro-lunar na dramaturgia de García Lorca. 2007. 271 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007; SILVA, Leonardo Amaro Nolasco da. **A Senhora do Álbum de Família no mar que afoga a casa e não devolve os Corpos**: a sociologização do texto teatral como método de leitura a partir de García Lorca – La Casa de Bernarda Alba – e Nelson Rodrigues – Álbum de Família e Senhora dos Afogados. 2008. 294 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

<sup>20</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 24.

<sup>21</sup> Texto de García Lorca, traduzido pela pesquisadora Sueli Regino, ainda não publicado e em contato com editoras. Segundo a tradutora, as editoras pouco se interessam em publicar dramaturgia para crianças.

*Prodigiosa*, ambos em 1933 em Granada no *Club Anfistora*. Neste mesmo ano em meados de março estreou a sua obra literária *Bodas de Sangre*, segundo Yan Gibson, ele

[...] assumiu pessoalmente a direção dos ensaios, tomando cuidado especial com as sutis transições de prosa para poesia, proibindo qualquer atuação exagerada dos atores e controlando o ritmo de cada cena como se estivesse regendo uma sinfonia. Seu irmão Francisco conta que o poeta precisou de toda a sua habilidade, experiência e paciência para conseguir que os atores, desajeitados a esse teatro total, fizessem o que ele queria.<sup>22</sup>

Para nós, a atuação de Federico García Lorca como encenador destes textos supracitados (todos de sua autoria literária) evoca que ele é o melhor expoente para a sua proposta artística. A tentativa de dominar o texto e a cena singulariza o espetáculo que apresentava como de sua concepção.

Nestas intenções do artista para com o texto e a cena, construímos um quadro interpretativo que considera a encenação na atividade extensionista *La Barraca* um universo dialógico. Para isto, partimos da afirmação de Rodrigo de Freitas Costa quando apresenta que,

[...] a característica geral da teoria do teatro no século XX, momento em que “as teorias elaboradas pelos intelectuais e dramaturgos vão, se não desaparecer, pelo menos se ofuscar em benefício das dos praticantes de teatro. No dizer de Jean-Jacques Roubine, esses “praticantes de teatro” – atores, diretores, líderes de companhias – tornam-se a partir dessa época “teóricos” do próprio palco e visam diretamente à prática cênica.<sup>23</sup>

Assim, buscamos nos fragmentos da encenação orientada por Federico García Lorca uma linguagem que expressa a sua concepção sobre as circunstâncias. Na análise das fontes atentamo-nos para as peculiaridades de seu fazer visando reconhecer na prática artística o debate com o contexto. Ao longo da pesquisa apresentamos uma prática teatral resultante das conjunturas de produção do teatro universitário *La Barraca*.

<sup>22</sup> GIBSON, Ian. **Federico García Lorca**: uma biografia. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989, p. 382.

<sup>23</sup> COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 71

Ainda sobre as questões metodológicas que se fizeram apresentar nesta tese, nós a organizamos em três capítulos. No primeiro, tendo em vista vencer os hermetismos próprios da materialização cênica de uma obra, não nos propomos a enfrentar a representação teatral do diretor como uma escrita descontextualizada da época e de sua cultura e nem atribuir ao contexto a responsabilidade única de sua concepção. Mas cremos que a escrita cênica lorquiana convergiu discursos que estão nas temporalidades dos textos encenados, no aqui/agora da encenação e na vivência. A Companhia se insere dentro de um processo histórico, está envolta na conjuntura e foi marcada pela relação conflituosa entre arte e sociedade em sua rotina itinerante, atuando na Espanha na primeira metade do século XX.

O teatro é uma linguagem que lida não só com o consciente, mas também com o inconsciente, o subentendido, o entrevisto, o inaudito e esta qualidade é fortemente marcada pela concepção que se tem dele. Os desdobramentos da representação teatral proposta pelo grupo de *Teatro Universitário La Barraca* estabelecem, para nós, um diálogo com interlocutores na história do presente em que ela ocorreu e com toda uma discussão sobre a Espanha. A representação teatral como jogo que justapõe tempos e realidades pode ser vista como uma forma propositiva para o debate presente.<sup>24</sup>

Nestas condições, o fazer *teatral* é tratado como um posicionamento político social que esperava do espectador uma visão sincrônica e diacrônica do que era representado. Federico García Lorca de seu lugar olha para o passado e concebe um futuro, a cena que constrói é ressignificada necessitando de uma interpretação que possa o espectador se ver numa zona em que se ligue aos complexos de sua cultura.<sup>25</sup>

A *episteme* do saber em teatro se apresenta como luta, ela não se situa em uma única e exclusiva noção, existe uma diversidade de paradigmas e, nesta amálgama, é preciso considerar que há outros grupos produzindo uma prática de teatro nacional. No entanto, nos colocamos em um lugar que entrevê

<sup>24</sup> BATHERS, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XII.

<sup>25</sup> KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição a semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-RIO, 2006, p. 106.

uma prática perpassada de historicidade marcada por silêncios nas pesquisas sobre a encenação de Federico García Lorca. Interpretamos que a constituição da *Companhia* é resultante de um projeto dialogado com a ILE e este seu caráter traz algumas implicações, entre as quais, a afirmação de Freitas em que,

[...] a construção de obras artísticas não deve ser entendida como a visão privilegiada de um criador. Ela, por sua vez, é fruto de uma sociedade onde “os valores são vividos”, repensados e reavaliados cotidianamente, por isso o resultado de sua produção possui uma historicidade que lhe é própria.<sup>26</sup>

Pensamos que uma obra possui uma historicidade que a insere na sociedade da qual faz parte, consideramos em nossa análise as suas experiências em torno de *La Barraca Teatro Universitario*. Neste sentido, procuramos no *corpus* documental que utilizamos compreender, como afirma Rosangela Patriota: “[...] no campo da pesquisa histórica a ‘cena’ adquire o estatuto de ‘acontecimento’, isto é, como tal, tem um tempo e um lugar. Nesse sentido, ele (o teatro) sobrevive por meio da memória dos que dele participaram”<sup>27</sup> e assim, tecemos nossa metodologia por meio dos fragmentos disponíveis. Revisitando as entrevistas, as palestras e os textos literários de Federico García Lorca consoantes aos registros da *Companhia*, procuramos interpretar de forma como afirma Rosangela Patriota,

[...] a apreensão dos elementos sensíveis em uma obra de arte não ocorre de maneira mecânica, pois, o objeto estético é dotado de uma estrutura de sentimento que congrega em seu amago nuances de um instante histórico que registram de forma extremamente sutil humores, gestos, desejos e especialmente o olhar, medido pelas potencialidades e expectativas do porvir.

Por esse prisma, o teatro tem sido depositário das perplexidades históricas pela sensibilidade das palavras de grandes dramaturgos, pelos gestos e pela entonação da voz

<sup>26</sup> COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 34.

<sup>27</sup> PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: a interlocução entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 42.

dos atores que em seus trabalhos questionaram formas de vida e confrontaram ideias que aspiram à verdade absoluta.<sup>28</sup>

Essa ponderação é importante para podermos adentrar na discussão sobre a *Companhia*, estamos disponíveis a apresentar a história de uma trupe formada por estudantes sob a orientação de Federico García Lorca.

No segundo capítulo, abordamos como Federico García Lorca tem uma percepção própria do *fazer teatral* no contexto em que atua. Ele manifestou: “*Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que levanta del libro se hace humana*”.<sup>29</sup> E isto estabelece um diálogo entre o texto e a encenação, que influenciaria a forma e o conteúdo por ele manifestos cenicamente. Não nos esqueçamos de que a *episteme* do saber em teatro se apresenta como luta, a concepção de García Lorca não se situa em uma única e exclusiva noção, existe uma diversidade de paradigmas que se fazem matéria para a cena.

Por esse eixo interpretativo, os textos literários que compõem a encenação são importantes, pois reconhecemos neles um projeto estético. Na estrutura de seu trabalho os entremezes de Miguel de Cervantes, o auto sacramental de Calderón de La Barca e o drama de Lope de Vega são obras capitais a cena da *Companhia*. A escolha destes autores estabelece uma cronologia do teatro espanhol e uma apresentação que não se fixa no passado, mas imprime um presente em que se é possível justapor o clássico e o novo em teatro. Ao compreendermos as relações entre texto, encenação e contexto se descortina o teatro nacional proposto pela direção de Federico García Lorca.

Finalmente, no terceiro capítulo, apresentamos o *fazer teatral* lorquiano preocupado com o desenvolvimento cultural do povo, tendo o propósito de chegar a ele como instrumento de reconhecimento e também de reflexão. Esse capítulo perfilará a sugestão espetacular aos espectadores, indagando sobre

<sup>28</sup> Id. Teatro: espaço do sensível e da sociabilidade. In: RAMOS, Alcides Freire; MATOS, Maria Izilda Santos de; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Olhares sobre a história**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 149

<sup>29</sup> Fonte: Declaraciones de Federico García Lorca sobre teatro. Entrevista de Federico García Lorca ao jornalista Felipe Morales Felipe Morales ao jornal *La Voz* em Madri em 7 de abril de 1936. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p. 1634.

onde, como, para quem, quando, porque e por quem eram apresentadas as peças. Neste sentido, refletimos sobre a situação da Espanha em fins de século XIX e início do século XX, um país com questões políticas nada estáveis. Os conflitos que se dão são de naturezas diversas, armados e ideológicos, e a permanência em um debate sobre a arte da encenação depende de onde se fala.

Assim, os três capítulos apresentados sobre a companhia de teatro universitário denotam que o caminho<sup>30</sup> percorrido delineou-se sinuoso, subjugado a declives e aclives rumo a um saber que se construiu e desconstruiu diariamente. Por eiras e beiras, adentrando por passagens ainda a conhecer, fomos tateando o nosso objeto. Em diversas circunstâncias, à mercê de labirintos, só foi possível visar uma saída com a ajuda do fio de Ariadne. Sempre tivemos que voltar a nossa experiência de teatro extensionista para refletir sobre as dificuldades da *Companhia*.

---

<sup>30</sup> “*Caminante, son tus huellas /el camino, y nada más; /caminante, no hay camino, /se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás /se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar. /Caminante, no hay camino, / sino estelas en la mar*”. (Antonio Machado – poeta de sevilhano modernista, membro da geração de 98).

Desde prólogo:

*La Barraca Teatro Universitário,*

eis o objeto!

# CAPÍTULO 1

## UMA COMPANHIA DE TEATRO ENVOLTA EM CIRCUNSTÂNCIAS HISTÓRICAS

*Primero llamamos a todos los que sientan  
vocación por el arte a la primera prueba, en la  
que les hacemos leer un trozo de prosa o un  
trozo de versos.*

Federico García Lorca

COMPANHIA LA BARRACA TEATRO UNIVERSITÁRIO, não é possível a ela referir sem mencionar os fatos ocorridos, por demasiado complexos, durante o primeiro quarto do século XX na Espanha. O país foi um dos grandes da Europa, mas condições adversas o foram conduzindo a uma situação em que pouco a pouco se viu distante da nomeação de Império. A história da companhia de teatro está envolta nestas circunstâncias, segundo Josep M. Buades,

O país era uma pálida sombra, quase uma caricatura, daquele poderoso Império que controlava meio continente e que cumprira orgulhoso o papel de “martelo de hereges” e de fiel defensor do catolicismo. A Espanha que despontava por volta de 1900 era um país agrário, analfabeto, atrasado em relação ao processo de industrialização do restante da Europa, com uma monarquia agrária oligárquica travestida de pseudodemocracia e tão cheia de costumes exóticos que quase parecia um país bárbaro aos olhos europeus.<sup>31</sup>

Surgiram nestas circunstâncias motivações com o objetivo de recuperar a grandeza de Espanha. Nesse rumo, vários seguimentos da sociedade intencionando uma grandeza de que se orgulhassem elaboraram propostas para reverter a situação em que o país se encontrava. Neste certame, um grupo de intelectuais urdiu uma proposta em que acreditavam que por meio de ações culturais atingiriam o propósito de modernizar o país. Assim, em 1874 surgiria a *Institución de Libre Enseñanza*<sup>32</sup> (ILE), cujo projeto de educação tinha como diretriz:

<sup>31</sup> BUADES, Josep M. **A guerra civil espanhola**: o palco que serviu de ensaio para a segunda guerra mundial. São Paulo: Contexto, 2013, p. 17.

<sup>32</sup> A Institución Libre de Enseñanza foi uma iniciativa pedagógica realizada na Espanha, inspirada na filosofia de Karl Christian Friedrich Krause (krausismo). Em 1876, Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate, Teodoro Sainz Rueda, Nicolás Salmerón, entre outros professores, se afastaram da Universidade Central de Madrid por defenderem a liberdade de cátedra e recusarem ajustar o ensino a qualquer dogma oficial em matéria religiosa, política ou moral. Tiveram seu trabalho educativo à margem do Estado, criando um estabelecimento educacional privado laico, que começou pelo ensino universitário e depois foi estendido à educação primária e secundária. Concebiam a educação como um instrumento para a formação do “homem novo” requerido neste momento, propunham a participação ativa do aluno em seu processo educativo, a coeducação de sexos e a extensão universitária. Suas ideias pedagógicas estiveram presentes nas reformas da educação nos anos de governo liberal, durante a monarquia e sobretudo na II República. São organismo da proposta: a Residencia de Estudiantes, o Centro de Estudios Historicos, o Museo Pedagógico Nacional, a Junta de Ampliación de Estudios, a Universidad Internacional de Verano, o Instituto Nacional de Ciencias Fisico-Naturales, o Instituto Escuela y Las Misiones Pedagógicas e outras instituições. Cf. JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio. **El krausismo y la institución libre de enseñanza**. Madrid: Cincel S.A., 1985.

*[...] trabajo intelectual sobrio e intenso, juego corporal al aire libre, larga y frecuente intimidad con la naturaleza y con el arte, contra el sistema corruptor de exámenes, de emulación, de premios y castigos, libertad en educación, neutralidad, coeducación y educación femenina, educación estética, educación física, educación moral, escuela activa, escuela unificada, importancia de las bibliotecas escolares.*<sup>33</sup>

Estas diretrizes nas quais o grupo de intelectuais punha a sua fé na construção de horizontes mais largos à formação orquestrava uma perspectiva em que confrontavam diretamente a transmissão do ensino católico e dogmático. Essa organização punha em vias uma luta travada entre os liberais e a Igreja abrindo, entre outros conflitos, um debate sobre as formas e os conteúdos da educação. Segundo Cantero,

*Las oscilaciones de la enseñanza en España a lo largo del siglo XIX van siguiendo la de los gobiernos. Pese a los esfuerzos por parte de los liberales durante sus períodos en el poder por eliminar o limitar el control de la Iglesia en la enseñanza, se mantiene durante todo el siglo. Se producen varios intentos de reforma educativa, pero la alianza de la Iglesia con sectores conservadores e integristas fuera frenando las aspiraciones de la burguesía para instituir una enseñanza laica.*<sup>34</sup>

Com a alternância de governo entre os liberais e os conservadores durante o Sexênio democrático (1868-1874), houve uma mudança significativa para o plano educacional. Motivados pela Revolução Gloriosa (1868), os primeiros tiveram a oportunidade de sobreporem-se ao discurso da Igreja, enfim, puderam fazer uma intensa campanha objetivando a flexibilização do ensino onde atribuíam às instituições laicas uma alternativa para o avanço das ciências e da própria Espanha.

A abertura ideológica, a introdução de novas correntes de pensamento, a educação dos populares, entre outras ações, eram medidas que os *institucionistas*<sup>35</sup> consideravam necessárias para alavancar o desenvolvimento do país. Para atender essa reivindicação de um ensino laico, o então ministro

<sup>33</sup> CANTERO, Chus. **El concepto de la extensión universitaria a lo largo de la historia**. Andalucía: Universidad Públicas Andaluzas – Proyecto Atalaya, 2006, p. 52.

<sup>34</sup> Ibid., p. 43.

<sup>35</sup> Do espanhol, relativo a aquele que participa da Institución de Libre Enseñanza.

de fomento Ruiz Zorilla terminou por promulgar o decreto de liberdade de ensino firmado 21 de outubro de 1868, com o objetivo da criação de centros docentes de livre cátedra.

Os ganhos obtidos na abertura destes centros docentes alheios ao dogmatismo forjaram um processo de secularização que diuturnamente foi combatido pelos conservadores e vivido intensamente por outros movimentos políticos. Os grupos que estavam acostumados com o controle das instituições de ensino não queriam correr o risco que a liberdade<sup>36</sup> de lecionar apresentava aos professores e alunos e a sociedade em geral.

Do descontentamento em relação a estes centros docentes, surge a chamada “*cuestión universitaria*”, cujo ministro do fomento Manuel de Orovio y Echagüe, na tentativa de cercear a liberdade dos catedráticos, enviou aos reitores das universidades uma circular no dia 26 de fevereiro de 1875. Em tal documento, demandava que nenhum dos reitores deveria tolerar em estabelecimentos dependentes de seu reitorado ataques diretos ou indiretamente à monarquia constitucional. Sob este “cabo de guerra”, emerge um intricado arrolamento entre os conservadores e os liberais, onde cada segmento punha seus argumentos e professores a favor do que considerava lícito ensinar.

Podemos perceber na atuação dos intelectuais ligados à ILE uma mudança significativa na estrutura e nos conteúdos ensinados pelas teorias aceitas pela cátedra católica. Procurando espaços de atuação, eles desejosos de expandir a sua concepção de educação se lançam durante anos na tarefa de formar homens e mulheres para despontar no conhecimento. A ILE se preocupava em preparar as minorias reitoras para conduzir as ações que consideravam necessárias para uma inovação. Dentro do que elegeram como adequado para a realização deste objetivo, estava uma ideia básica que era a educação como um pilar fundamental de qualquer projeto de reforma social ou

---

<sup>36</sup> “A partir de la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a extenderse por Europa las teorías darwinistas sobre la evolución de las especies. También llegaron a España las ideas evolucionistas, aquí encontraron tan entusiasta acogida entre los hombres de fe científica como horrorizado rechazo entre los de fe religiosa”. SÁENZ DE LA CALZADA, Margarita. **La Residencia de Estudiantes**: Los Residentes. España: Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011, p. 55.

política. Esta diretriz possuía uma fé humanista travestida de missão, os *institucionistas* acreditavam ser competência do Estado a educação popular.

Neste espírito foi fundada em 1910 a *Residencia de Estudiantes*,<sup>37</sup> ela era um dos centros de educação laica onde um esforço patriótico de formação cívica e integral se realizava em uma experiência pedagógica de nível universitário. Margarita Sáenz de la Calzada, escreve que neste centro de estudos

*[...] la gran mayoría de los estudiantes procedía de familias de clase media acomodada cuyos padres ejercían profesiones liberales (médicos, ingenieros, arquitectos, alcaldes, abogados, comerciantes, catedráticos); esas familias, que formaron la burguesía liberal y emprendedora de la España de finales del siglo XIX, enviaban a sus hijos a estudiar a la Residencia porque era el mejor centro de España.*<sup>38</sup>

Os que buscavam uma educação de excelência que não estivesse sob o comando da Igreja encontraram na *Residencia de Estudiantes* até 1936, um centro cultural relevante de criação e intercâmbio científico e artístico da Europa entre guerras.

Durante sua primeira etapa entre 1910 e 1936, a instituição teve como diretor Alberto Jiménez Fraud, discípulo de Francisco Giner de los Ríos. Há rumores de que ao se dar início a Guerra Civil Espanhola, Fraud queimou todos os arquivos do centro para proteger as pessoas ligadas a ele. Esta atitude explicaria, em parte, a falta de registros sobre a fundação da *Residencia* e sobre as diversas atividades que ali se realizaram até o ano de 1936. O certo é que o estopim da Guerra interrompeu peremptoriamente o projeto de educação da ILE desenvolvido em Madri. Os prédios da *Residencia* foram fechados aos intelectuais e aos estudantes, abolindo as atividades acadêmicas que somente foram possíveis de serem retomadas em 1986.

<sup>37</sup> Na *Residencia de Estudiantes* estiveram como conferencistas ou como residentes renomados pesquisadores e artistas no auge de suas produções. Entre eles podemos citar figuras importantes da cultura espanhola do século XX, como o pintor Salvador Dalí, o cineasta Luis Buñuel, o próprio Federico García Lorca, Miguel de Unamuno, Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Rafael Alberti, entre outros.

<sup>38</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, Margarita. **La Residencia de Estudiantes**: Los Residentes. España: Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011, p. 193.

Como pensionato, a *Residencia* propunha um alojamento confortável, a assistência nos estudos e a viabilidade de contato dos estudantes com pessoas de outras disciplinas a fim de que esses encontros promovessem o alargamento dos horizontes do conhecimento. Os *institucionistas* estavam convencidos de que o excesso de especialização dos estudos universitários era prejudicial à educação no sentido *lato* e que seria necessário estabelecer pontes entre as ciências e as humanidades.

A *Resi*, assim carinhosamente chamada por seus internos, se punha como complementar à formação universitária mediante a criação de um ambiente intelectual e de convivência considerado adequado aos estudantes. Uma de suas particularidades era propiciar o diálogo entre ciências e artes, atuando como centro de recepção das vanguardas internacionais. Entre as promoções com este fim, se produziriam conferências, viagens, visitas a museus e a participação em atividades artísticas e de extensão universitária, como sendo metodologias vinculadas à dinâmica do ensino. Estas atividades preocupavam-se com uma rotina que ia além das teorias e dos debates entre as paredes da sala de aula.

E é pensando uma comunicação e uma arte que excedessem aos muros da universidade, que Federico García Lorca se ligava com especial interesse à experiência extensionista. Desde sua passagem pela Universidade de Granada quando o professor Berrueta, de formação *institucionista*, viajava com os alunos tendo como um dos objetivos conhecer a diversidade do país, ele participava dos projetos de extensão. Lorca inclusive produziu o texto em prosa *El Patriotismo* (1917), tendo como referência as excursões e os debates que se travavam à época no intercurso da 1ª Guerra Mundial. Esta obra da juventude anuncia seu interesse pelo que se sabe sobre a cultura e sobre o que se ensina dela. Há no texto uma interrogação à fixação de algumas verdades e a proposição de outras interpretações, percebemos ao longo desta escrita as suas características de líder.

Uma relevante passagem para a apresentação desta sua liderança é quando em 1919 muda de Granada para Madri. Com o objetivo de dar

continuidade aos seus estudos se instala na *Residencia* como *residente*<sup>39</sup> até o ano de 1929, e esta sua permanência na instituição colabora para compreendermos sua postura de artista devotado ao país e ao diálogo com as circunstâncias vividas pela Espanha. Em sua formação e contato com os *institucionistas* encontramos as razões de sua dedicação à *Companhia La Barraca Teatro Universitario*.

Em 1927, Federico García Lorca começou a conceber um teatro que levaria um repertório espanhol a um público de operários e camponeses. A situação política era adversa para experimentar a criação deste teatro ambulante nos moldes da *Compagnie de Notre Dame* da França que na época haveria assistido em Barcelona. A Espanha estava sob a ditadura iniciada com o golpe de Estado do capitão-general da Catalunha Miguel Primo de Rivera, em setembro de 1923. Essa situação política manteve-se até janeiro de 1930, o que postergou a criação da companhia para 1931, período da instauração da II República.

A realização de tal projeto de espírito *institucionista* era possível pela estrutura da *Residencia*, diante da possibilidade de um espaço de exposição de ideias e de interpelação das práticas. O encenador com uma estrutura favorável reuniu os estudantes da *Resi* e do *Instituto Escuela*, um colégio secundário liberal inspirado na ILE em uma seletiva para captar os atores para tal projeto. Assim, agremiados à companhia e dirigidos por Federico García Lorca, que contava com o apoio incansável de Eduardo Ugarte,<sup>40</sup> os estudantes participavam de um projeto extensionista cuja prática se daria nos interiores da Espanha.

Nesta parceria, ainda se soma a participação do Estado, em uma entrevista publicada no jornal *El Sol*, em 2 de dezembro de 1932, na cidade de Madri, García Lorca apresenta a finalidade do teatro universitário. Ele salienta que por séculos, os populares estiveram privados de conhecer a arte dramática

<sup>39</sup> Pensionista da *Residencia* e participante das atividades de formação.

<sup>40</sup> Eduardo Ugarte viria a ser o braço direito de García Lorca durante toda a vida de La Barraca. Extremamente modesto, parece que nunca sequer participou de uma chamada à cena. Mas nos bastidores foi diretor de cena, contrarregra, crítico, conselheiro, ponto, maquiador. Esteve após o início da Guerra Civil Espanhola em exílio no México, onde faleceu.

do país. Na sequência da apresentação deste objetivo, expressa nesta entrevista a sua gratidão ao ministro da educação Marcelino Domingo, que estava apoiando a iniciativa do teatro universitário e a Fernando de los Ríos. Este último é um atuante professor da *Residencia* mobilizado à laicização do estado, à constituição da república e explicitamente contrário à monarquia.

Fernando de los Ríos se tornaria ministro em substituição a Marcelino Domingo e da proximidade entre o professor e Federico García Lorca notamos um apadrinhamento ao projeto de teatro dos estudantes. A contribuição do ministro teria sido convencer os colegas de gabinete a atribuir uma verba de 100.000 pesetas por ano à disposição dos estudantes. O dinheiro, no primeiro ano, seria usado para a compra de veículos e de materiais para a realização do projeto artístico, uma vez que os envolvidos eram voluntários. Entretanto, a doação do governo se tornou inviável com o avanço do tempo, pois a *Companhia* passaria a não receber o que lhe foi prometido.

A corrupção era uma das acusações recorrentes na administração republicana e com relação a *Barraca* reinavam os mesmos protestos. Logo questionaram aquele empreendimento subsidiado pelo estado que consideravam pouco mais que um pretexto para a disseminação da propaganda marxista inspirada por Fernando de los Ríos, a quem apelidaram de ministro da educação leiga. Segundo Yan Gibson,<sup>41</sup> afirmavam alguns que:

[...] o dinheiro do Estado estava sendo desperdiçado numa trupe de universitários homossexuais. Agora em julho, o órgão falangista FE acusava os *barracos* de perverterem os campônios com sua exibição de “costumes dissolutos, de inspiração estrangeira”, sua vergonhosa promiscuidade, seu esbanjamento de dinheiro público e sua obediência aos ditames do “marxismo judaico”. Amor livre e comunismo!<sup>42</sup>

Além destas declarações, encontramos ações resistentes ao teatro universitário, na primeira excursão durante a chegada da *Companhia* na cidade de Vinuesa, cidadezinha que ganhou fama na balada *La tierra de*

<sup>41</sup> LA MALETA DE PENÓN. Documentos TV – La maleta de Penón. **A la Carta**, 28 abr. 2009. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/documentos-tv-la-maleta-de-penon/491810/>> Acesso em: 13 out. 2012.

<sup>42</sup> GIBSON, Ian. **Federico García Lorca**: uma biografia. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989, p. 434.

*Alvargonzález* de Antonio Machado, ocorreu um episódio hostil. Quando os *barracos* chegaram, enfrentaram uma reação ríspida dos moradores, muitos dos quais eram pessoas retornadas da América depois de fazer fortuna. Gibson narra,

“Imaginem uma aldeola castelhana, agrupada em torno de uma igreja”, propôs a seus leitores o jornal republicano *Luz*, de Madri. De repente chegam dois ônibus e um caminhão, e deles se derramam jovens despenteados de dezoito e vinte anos de idade, vestidos de macacão. Alguém grita: ‘Comunistas!’ Suspeita, hostilidade, silêncio. Algumas vendas chegam a recusar-lhes comida.<sup>43</sup>

Os conflitos entre os populares e os membros da *Companhia* se faziam existir, nem tudo era apreciação. As práticas do teatro universitário não eram isentas, eram associadas a uma atividade acadêmica que não se desvencilha das posições e do círculo social que encontra nela uma exposição de ideias. A realização espetacular em praças da Espanha buscando a população para apreciar atividades artísticas não era uma proposta exclusiva de Federico García Lorca e de sua companhia. Segundo Chus Cantero,

*Existía desde finales del pasado siglo una experiencia de educación popular en Vallecas, municipio entonces en tradición con las escuelas obreras y la influencia de la ILE, llamada Escuelas Racionalistas del Puente de Vallecas. Posteriormente se da una experiencia en el mismo lugar que va a trascender por las personas que están meditadas en él: la generación de 1927, que también siente preocupación por la educación popular u que mantendrá vínculos reseñables con la denominada Escuela de Vallecas.*<sup>44</sup>

Este movimento de educação se expandiu por várias regiões da Espanha, em Madri além da *Barraca* estava o *Teatro del Pueblo* das *Misiones Pedagógicas*,<sup>45</sup> esta era uma ação, cujos *missioneros*<sup>46</sup> faziam um trabalho

<sup>43</sup> Ibid., p. 376.

<sup>44</sup> CANTERO, Chus. **El concepto de la extensión universitaria a lo largo de la historia**. Andalucía: Universidad Públicas Andaluzas – Proyecto Atalaya, 2006, p. 74.

<sup>45</sup> “La creación de las Misiones Pedagógicas, el 29 de mayo de 1931, significó el ensayo de un modelo cultural plenamente moderno. Este modelo, diseñado y largamente pensado y elaborado por la Institución Libre de Enseñanza y, muy especialmente por e el director y fundador del Museo Pedagógico Nacional, Manuel Bartolomé Cossío, fue capaz de unir las voluntades de intelectuales de distinta procedencia en torno a un proyecto común: paliar el injusto desnivel que existía entre la vida cultural de que disfrutaban las ciudades – sede de las vanguardias artísticas, los museos, las bibliotecas, los cines, los teatros, los auditorios,

extensionista com apresentações artísticas com grupos de estudantes que permaneciam nas comunidades dando aulas aos populares. Segundo Gonzalo Menéndez Pidal, que participou tanto da *Barraca* como das *Misiones*:

*La misión era siempre más o menos lo mismo. No se trataba de conectar directamente con el maestro. Con él se hablaba de cosas y luego venían las reuniones. Y en esas reuniones lo que se pretendía era una doble vertiente: valorar lo suyo y mostrarles otro horizonte, pero basándose en la estimación de lo propio. Además, una cosa importante era siempre se les dejaba material (libros, discos...).<sup>47</sup>*

Esta forma de interferência das *Misiones* era diferente da realizada pela *Barraca*, esta última tinha como característica a ligeireza da estadia nos povoados. O objetivo do grupo dirigido por García Lorca era fazer uma intervenção artística e não uma atividade de ensino, propriamente dita, como se idealizava nas *Misiones* idealizadas por Manuel Bartolomé Cossío, com museu pedagógico, cinema, coral e outras atividades.

A apresentação de arte nos povoados, em princípio, não trazia como preponderante a divisão entre liberais e conservadores, grosso modo, se uniam na *Companhia* pessoas dedicadas aos estudos e com o propósito de participar do projeto extensionista. Uma das características do teatro universitário parece ter sido abrir-se à diferentes partícipes, não necessariamente os afeitos ao governo republicano, é o caso de Alfonso Ponce de León. A contribuição deste artista foi elaborar o cenário e o figurino de *La Guarda Cuidadosa*<sup>48</sup> em 1931, e em 1934, numa parceria com José Caballero conceber a cenografia e as

---

*las universidades, et. – y un mundo rural que permanecía al margen, dedicado al duro trabajo del campo. El acceso a la cultura se había convertido en un derecho, y asegurar su democratización era un deber esencial para el Gobierno".* CALVO POYATO, Carmem. **Las misiones pedagógicas**. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2006, p. 11. Cf. também: VALCÁRCEL SISO, Ramón Luis; et al. **Val de Omar y las Misiones Pedagógicas**. Madrid: Publicaciones de La Residencia de Estudiantes, 2003; e OTERO, Eugenio; et al. **Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)**. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.

<sup>46</sup> Estudantes participantes do projeto.

<sup>47</sup> MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. Algunos recuerdo de Gonzalo Menéndez-Pidal. In: OTERO, Eugenio; et al. **Las Misiones Pedagógicas (1931-1936)**. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006, p. 411.

<sup>48</sup> Texto de Miguel de Cervantes

vestimentas de *El Burlador de Sevilla*.<sup>49</sup> José Luis Plaza Chillón nos chama a atenção para este fato, segundo ele,

*De todos los pintores-escenógrafos que colaboraron con García Lorca, el malagueño Alfonso Ponce de León, es un caso atípico. Fue realmente el único que no tuvo una relación de amistad directa con el poeta. Pero, por otro lado, al igual que Federico había sido asesinado en los primeros días de la Guerra Civil, pero en el bando nacional. Ya hemos apuntado, que encontraremos casos raros de artistas “surrealistas de derechas”, como Ponce de León o Salvador Dalí. Por otra parte, hay que apuntar que lo mismo que otros pintores, Alfonso Ponce de León es uno de los casos más alarmante en cuanto a olvido historiográfico, víctima de los efectos traumáticos de la guerra, con sus secuelas de muerte, y sobre todo la pérdida de obras y el menosprecio hacia éstas por su carácter vanguardista en los años de la posguerra.*<sup>50</sup>

Vinculado à Falange Espanhola desde a sua fundação, em outubro de 1933 dedicou-se nesta organização ao desenho de cartazes e à fundação de um cineclube do *Sindicato Español Universitario* (S.E.U.). Foi umas das vítimas da Guerra Civil Espanhola, seu corpo seria encontrado em uma vala no dia 29 de setembro de 1936.

Posicionamentos ideológicos à parte é a concepção espetacular que une García Lorca à Ponce de León no planejamento e execução do teatro universitário. Anulam-se as possíveis afiliações ficando em destaque a proposição de um teatro nacional. Ponce de León era um artista reconhecido por seu trabalho entre os pintores vanguardistas de Madri. Mas as circunstâncias foram quebrando os espaços de interlocução artística e os ânimos tornaram-se cada vez mais exaltados rumo ao conflito armado. Esta cisão que vinha reforçando-se ao longo do governo republicano terminou por abalar a união dos artistas, ficando em evidência muito mais questões político-partidárias. A afirmação de Federico García Lorca que o teatro era o mais eficiente instrumento de educação e pertencente visceralmente ao povo, a quem ele julgava ser necessário promover a justa e obrigatória restituição dessa arte tradicional encontra dificuldades de várias ordens para se realizar.

<sup>49</sup> Texto de Tirso de Molina

<sup>50</sup> PLAZA CHILLÓN, José Luis. **Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (1931-1937) (de pintura y teatro)**. Granada: Editorial Comares, 2001, p. 116.

As tensões que se vivenciam terminaram por deixar o teatro da *Companhia* à margem.



**Figura 2** – Crianças desenhando a cópia de Ramón Gaya de *La Infanta Margarita*  
Fotografia atribuída à José Val de Omar.  
Fonte: Arquivo da *Residencia de Estudiantes*, Madri.

## II

### EM UMA CHARLA SOBRE TEATRO

Federico García Lorca em 1935 estava em meio às circunstâncias que desfavoreciam seu intento de organizador de um teatro da Espanha. E é justamente nesta conjectura de ânimos exaltados que produz a conferência *Charla sobre teatro*, texto onde apresenta aos artistas as necessidades da arte teatral da Espanha. Ele faz um discurso de líder que tenta conciliar os produtores de arte voltando-se para um *telos*, isto é lido na madrugada do dia 1º de fevereiro em Madri no Teatro Espanhol na estreia do espetáculo *Yerma*. A esta conferência é preciso recorrer com certa cautela, Christopher Maurer apresenta um estudo na *Revista Insula*<sup>51</sup> sobre algumas adulterações significativas neste texto que esteve sob a responsabilidade de publicação da editora Aguilar até o ano de 1978.<sup>52</sup>

A publicação da conferência na íntegra, sem acomodações para a censura somente ocorreu pela *Casa-Museo Federico García Lorca* no ano 1989. Os originais pertenciam aos herdeiros de Miguel Pérez Ferrero,<sup>53</sup> responsável pela primeira publicação no *Heraldo* de Madri no dia seguinte a estreia de *Yerma*. O documento contém uma dedicatória cujas palavras se inserem “*A mí queridísimo Miguelito, con un abrazo de su camarada Federico*”, essa escrita expressa que García Lorca não fica insensível ao tensionamento político que se vive, ele faz escolhas que o põem distante dos conservadores e o aproximam cada vez mais dos liberais.

Neste documento, percebemos de imediato a reprovação ao descompromisso por parte de alguns artistas com a produção nacional, a

<sup>51</sup> Disponível em: <[http://www.insula.es/numero.jsp?rev\\_codigo=285](http://www.insula.es/numero.jsp?rev_codigo=285)>. Acesso em: 15 ago. 2012.

<sup>52</sup> Miguel García-Posada, organizador do livro *Federico García Lorca, Epistolario (Octubre de 1916 a julio de 1936)*, Obras VI, pela editora Akal em 1994 realiza um estudo sobre publicações desta conferência lida para os atores de Madri e reproduzida no dia 02 de fevereiro no jornal *Heraldo* de Madri e no dia seguinte no *El liberal*, da mesma cidade.

<sup>53</sup> (1905-1978) Crítico de cinema na *La Gaceta Literaria*, colaborou com *El Liberal* e *Heraldo de Madrid*. A partir de 1945 tornou-se jornalista no *ABC y Blanco y Negro*. Entre suas obras figuram *Vida de Pío Baroja*, *Unos y otros*, *Vida de Antonio Machado y Manuel*

conferência ganha *status* de sermão e pretende ressoar como uma propulsora do projeto de educação popular, porém, as relações encontram-se cada vez mais polarizadas. Quando se dirige aos destinatários da conferência, há um tom de camaradagem, mas ao mesmo tempo, é possível alocar a isto uma nuance de autoridade numa expressa crítica aos que não concordam com seus procedimentos de compromisso com o teatro.

Na conferência, ele dispensa as homenagens, pois considera que estas põem “*un ladrillo sobre nuestra tumba literária*”,<sup>54</sup> porque “*no hay cosa más desolada que el discurso frío en nuestro honor*”<sup>55</sup> e mais, “*traen el mal fario, la mala suerte, sobre el hombre que los recibe*”.<sup>56</sup> Neste texto, ao efeito poético da morte que muitas vezes se atribui consensualmente como característica da literatura lorquiana é preciso associar definitivamente às circunstâncias da Espanha. Neste momento, vivem a disputa pelo poder dos grupos que querem governar a Espanha, as ações culturais estão comprometidas pelos embates político-partidários. O país está governado pela direita e a relação estabelecida entre o artista e a falta de apoio à atividade reformista, entre elas a *Barraca* elabora um ranço que se desencadeia numa questão governista.

*Charla sobre teatro* acontece em um momento de tensão ressaltando a função da arte teatral dentro das reformas republicanas do primeiro biênio caracterizado pela vertente socialista. Trata-se de um documento marcador de um posicionamento político de Federico García Lorca, é posto um embate entre o teatro que se tem e o que se quer para a Espanha, as circunstâncias de enunciação deste discurso o colocam em uma conjectura que problematiza a autoridade de Federico García Lorca como representante do teatro nacional. No referido texto, ele proclama:

*Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza*

<sup>54</sup> Fonte: *Charla sobre teatro*. Cf. GARCÍA-POSADA, Miguel. **Federico García Lorca**. Epistolario (Octubre de 1916 a julio de 1936), Obras VI. Madrid: Akal, 1994, p. 428.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

*o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. [...] el teatro que no recoge el latido social, el latido, histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama “matar el tiempo”. No me refiero a nadie ni quiero herir a nadie; no hablo de la realidad viva, sino del problema planteado sin solución.*<sup>57</sup>

Ao afirmar oral e textualmente que não está se referindo a ninguém em específico, parece-nos que García Lorca tenta planar sobre a conjuntura, o que não é possível, pois o governo direitista escolhe os projetos a apoiar, o que torna a sua fala desajustada com a prática possível. A conferência agrava as relações com os contemporâneos, uma vez que o tema exposto refere-se a uma concepção de teatro de um grupo que não está no poder, mas que por ele luta.

Na direção da *Companhia La Barraca*, Federico García Lorca realiza, em princípio, o intento da conferência que é um teatro comprometido com uma produção nacional. O livro *La Barraca Teatro Universitario* de Luiz Sáenz de la Calzada que tomamos como fonte, procura reforçar esta tese que se apresenta em *Charla*. Esta é uma obra de memórias que de certa forma, traz validade às afirmações realizadas em *Charla sobre Teatro*.

Em *La Barraca Teatro Universitario*, obra publicada em 1976, no prólogo da primeira edição, Sáenz de la Calzada escreve que esse é um registro de “*pequeñas vivencias, de diminutos recuerdos*”<sup>58</sup> de sua participação no teatro dos estudantes. Nos capítulos seguintes, realiza uma narrativa em que se coloca como um amigo de Federico García Lorca que saudosos da experiência de estudante e de uns tantos amigos constrói a memória dos que morreram por motivos da guerra. Quando menciona a morte, se refere tanto aos que caíram feridos pela guerra<sup>59</sup>, aos exilados<sup>60</sup> e finalmente, àqueles que

<sup>57</sup> Fonte: *Charla sobre teatro*. Cf. GARCÍA-POSADA, Miguel. **Federico García Lorca**. Epistolario (Octubre de 1916 a julio de 1936), Obras VI. Madrid: Akal, 1994, p. 428.

<sup>58</sup> Fonte: *La Barraca Teatro Universitario*. SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. **La Barraca Teatro Universitario**. España: Madrid: Turner Libros, 1998, p. 23.

<sup>59</sup> Ponce de León, Rafael Rapún, Eduardo Ródenas e Federico García Lorca.

permaneceram na Espanha sem poderem expressar com honestidade sobre o momento vivido<sup>61</sup>.

Nesta narrativa que caracterizamos como portadora de um discurso de justiça e ao mesmo tempo agonizante, com o objetivo de dar legitimidade a sua condição de guardião da memória da companhia de teatro universitário, este ex-presidente da *Unión Federal de Estudiantes Hispanos* (UFEH) realiza uma crítica mordaz. Sáenz de la Calzada emprega procedimentos acadêmicos para o seu encargo fazendo questão de demonstrar que o seu registro utiliza todo um acervo de publicações jornalísticas, fotos, desenhos e entrevistas, além é claro, da memória pessoal. Fica evidente que apresenta “provas” de como um sonho coletivo peremptoriamente se desfez pela brutalidade da guerra, ele afirma,

*En La Barraca, y supongo que entre los poetas de la generación del 27, la palabra era “putrefacto”, lo pútrido, lo que olía mal y lo que era necesario apartarse. Putrefacto, adjetivo introducido en la vida cotidiana por Federico, resultaba ser también lo no vigente, ciertas modas y modos, determinadas formas de expresarse, tal o cual tema, incluso el modo de tratar a éste, comportamientos, conductas, todo podía encajar en la palabra condenatoria de putrefacto. Ciertas personas eran putrefactas por algún estigma – generalmente no referido a su físico, sino a su moral o al proceso o procesos que regían su pensamiento. Nosotros, los del La Barraca, entonces y por entonces en posesión de la Verdad, empleábamos, incluso con profusión tal adjetivo, substantivándolo muchas veces; llegamos incluso, a adjetivar al adjetivo para darle más fuerza: por ejemplo, putrefacto peludo, repugnante mezcla de albúmina y de pelos, cuya sola imaginación podía excitar el vómito.*<sup>62</sup>

Os estudantes da *Barraca* e seu idealizador entendiam determinados comportamentos reprováveis e os combatiam na expectativa de que a verdade estava com eles. Este posicionamento de escolher a uns e a outros impor-lhes rechaço se manifesta na maneira como a companhia se definia avessa às

<sup>60</sup> Enriqueta Eduardo, Alberto Sánchez, Julián Bautista, María del Carmen García Antón, Isabel García Lorca, Ramón Gaya, entre outros

<sup>61</sup> Germán Bleiberg, José Caballero, Álvaro Custodio, Carmen García Lasgoity, Álvaro García Ormaechea, Ramon Gaya e Jacinto Higuera.

<sup>62</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. **La Barraca Teatro Universitario**. España: Madrid: Turner Libros, 1998, p. 55.

salas de ingressos pagos e de acesso a poucos. Dedicando-se ao público popular, consideravam os espetáculos de seu repertório como possuidores de um nível superior. Acreditando que o por eles produzido introduzia o espectador em um universo artístico, eles ainda tinham como *telos* reformar o teatro,<sup>63</sup> condenavam as práticas do teatro burguês, ou seja, as apresentações comerciais que possuíam resquícios da encenação do século XIX habituadas a uma concepção cênica que estabelecia a presença de *divos*<sup>64</sup> e do ponto. Assomava-se, ainda, a crítica aos artistas que atendendo aos objetivos do mercado e pouco afeitos a uma concepção acadêmica utilizavam da improvisação, e por vezes, a falta de estudo das obras terminava na pouca fidelidade aos autores nacionais. Sáenz de la Calzada escreve que “*el teatro que se hacía en España en los años que precedieron a la Republica era pura pobreza y locura*”.<sup>65</sup>

Longe da concepção de um teatro que tornasse o texto apenas um roteiro a ser seguido, ou modificado a bel-prazer, a intenção de Federico García Lorca era a valorização da dramaturgia nacional. Atribuindo créditos aos autores, ele referendava a importância da autoria e a afirmação do quanto havia de compromisso com a elevação do teatro e com a modernização da Espanha. Para tanto, pesquisou poéticas que tentavam afirmar o sentido essencial do espetáculo popular desde as épocas de Lope de Rueda e do Século de Ouro Espanhol, até o que contemporaneamente se tinha como estética, nisto fundamentaria a construção de uma proposta de urgência.

Nesta matriz intentada, valendo-se de uma relação com a história do teatro espanhol e a história da Espanha para o estudo do texto, a preparação dos atores, trabalhos de dicção, movimentação no palco, cenário e figurinos,

<sup>63</sup> O primeiro terço do século na Espanha apresenta as seguintes tendências: teatro poético modernista (com temas do teatro do Século de Ouro predominando o tom romântico, com autores como Francisco Villaespesa e Eduardo Marquina); o teatro cômico (com personagens estereotipados e obras com predominância da comicidade, com destaque para os irmãos Álvarez Quintero e Carlos Arniches); a comédia tradicional (centrada em personagens da burguesia, com seus conflitos e problemas cotidianos, cujo principal representante foi Jacinto Benavente) e, finalmente, o teatro renovador, cultivado por Ramón del Valle-Inclán e Federico García Lorca.

<sup>64</sup> Do espanhol, ator principal.

<sup>65</sup> Fonte: La Barraca Teatro Universitario. SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. **La Barraca Teatro Universitario**. Espanha: Madrid: Turner Libros, 1998, p. 52.

enfim, toda a estrutura espetacular buscava uma execução de sentido. Para o encenador era necessário considerar as práticas teatrais da Espanha pregressa para o exercício da experimentação, pois, a responsabilidade do fomento para o teatro da Espanha estava em suas mãos,

*Para salvar al teatro español lo primero que hay que darle es un público – dijo Federico. Ese público existe ya: es el pueblo; se le presentarán obras de Calderón, de Lope, de Cervantes, etc., pero también obras de noveles que valgan la pena. Se llamará La Barraca y será montable e desmontable, irá por villas y lugares, sobre todos los caminos del mundo, porque el público está en cualquier camino, al final de cualquier jornada de camino. Y si es verdad que se hace camino al andar, nosotros vamos hacer al público en el camino; el tablado se montará incluso en los pueblos más humildes y mantendrá, en cierta medida, la tradición de los viejos comediantes ambulantes.*<sup>66</sup>

Nesta perspectiva de dar continuidade à herança teatral, García Lorca ainda afirma “[...] *el teatro no decae. Lo absurdo y lo decadente es su organización. Eso de que un señor, por el mero hecho de disponer de unos millones, se erija en censor de obras y definidor del teatro, es intolerable y vergonzoso. Es una tiranía que, como todas, sólo conduce al desastre*”.<sup>67</sup> Disposto a realizar esta travessia cumprindo a tarefa de organizar o teatro espanhol, sua direção em *La Barraca* exigia que os participantes do projeto fossem pessoas comprometidas. Da consideração de que o teatro estava necessitando de uma nova forma de encará-lo, a solução possível era conceber outra cena e formar um público que fosse capaz de admirá-la.

Considerando possível essa tarefa hercúlea, a plateia ideal para a proposta estava nas cidades do interior, distante dos centros urbanos e dispunha de pouca ou nenhuma formação em arte, mas estaria aberta ao projeto. A escolha deste espectador se justificava porque, segundo García Lorca, os burgueses “[...] *que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral [...] Hay millones de hombres que no han visto teatro. ¡Ah! Yo he presenciado en Alicante como todo un Pueblo se ponía en vilo al presenciar una representación de la cumbre de teatro católico español: La vida*

<sup>66</sup> Ibid., p. 56.

<sup>67</sup> Fonte: Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p. 1630.

*es sueño*".<sup>68</sup> Os populares, com um olhar aberto para a cena teatral, não eram comprometidos com quaisquer estéticas, ou unicamente com o teatro de entretenimento, por isso, detinham as qualidades necessárias para o trabalho de experimentação da *Companhia*. Isto também cumpria, pela experiência performática da apreciação teatral, elevar o conhecimento dos populares e prepará-los para as mudanças advindas do processo de reforma. O povo, como um espectador não "viciado" às condutas dos que vão ao teatro rotineiramente só para se divertir, tinha um olhar diferenciado para a representação e tornava possível uma ampla experimentação estética.

### III

#### TEATRO DENTRO DO TEATRO

A *Companhia La Barraca Teatro Universitario* realizou uma agenda de aproximadamente 22 viagens<sup>69</sup> concentradas no centro-norte da Espanha. Esta organização do roteiro atende as áreas onde havia à época uma população cuja renda advinha dos minifúndios, o que se fazia no diferente do sul, que apresentava largos latifúndios, nos quais se praticava uma agricultura de sequeiro ou uma pecuária extensiva. A proximidade das comunidades e estas características econômicas e sociais influenciam na forma como essas regiões se organizam politicamente e na relação que estabeleceram com a *Companhia*.

Portanto, a resistência às reformas não teve origem apenas nas velhas elites espanholas. A classe média Centro-Norte conservadora do país também começou a manifestar-se contra a nova República, fato que teve a ver principalmente com a Igreja, as reformas secularizantes contrariaram profundamente os sentimentos católicos nessa região. Era de se esperar que houvesse uma oposição eclesiástica a medidas como a separação entre Igreja e Estado, mas o maior motivo do desagrado popular foi a interferência da República na cultura

<sup>68</sup> Fonte: Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p. 1631.

<sup>69</sup> Os estudantes passaram por Andaluzia, Astúrias, Cantábria, Castela e Leão, Castela La Mancha, Catalunha, Galícia, Madri, Murcia, Rioja, Aragão, Valência e Ceuta, Tetuán e Tanger, apenas as Ilhas Baleares, as Ilhas Canárias, Extremadura, País Basco e Navarra não receberam a visita interventiva de La Barraca.

católica sobre a qual se construíam as identidades sociais e a vida cotidiana: por exemplo, a proibição por parte das novas autoridades de realizar procissões religiosas, ou de tocar os sinos igrejas, ou ainda a ingerência nas cerimônias e festas dos santos do lugar ou dos apelativos locais da Virgem Maria. O Centro-Norte era um mundo de devoções íntimas e familiares, mas também de fervor comunitário, onde emoções profundas tinham tanto a ver com o apego a um modo de vida e a um lugar específico (a pátria chica) quanto com a fé religiosa ou a espiritualidade por si mesmas.<sup>70</sup>

Por mais que as ações reformistas se transvestissem do que poderíamos chamar de boas intenções, elas minavam as superfícies sedimentadas da organização popular. A *Barraca*, entre as ações reformistas, não era consorte aos desejos tradicionais do centro-norte e esta incompatibilidade de aspiração também se manifesta nas fontes.

No *fazer teatral* construído pelos integrantes da *Companhia La Barraca Teatro Universitario* era urdida uma estrutura teatral em que era colocada uma concepção de teatro. Nesta, a encenação era objeto de intervenção recíproca entre os participantes da *Companhia* e os populares, pois, o processo não se contentava nem com atores descomprometidos com a sociedade nem com um público pacífico a ver uma história. A intervenção artística sugeria tanto aos partícipes quanto à plateia refletirem sobre a relação entre o teatro e a sociedade integrando-se mais ou menos organicamente. O conjunto da equipe teatral se punha em cena em uma relação de auto reflexão porque se incluíam em um grande proscênio atores, plateia, palco, praça, teatro e realidades em um ponto de vista crítico. De acordo com Plaza Chillón,

La historia del teatro moderno va indisociablemente unida a lo que podríamos llamar una investigación escenográfica atenta a la expresión de las imágenes y los espacios. Baste recordar cualquier nombre de los grandes renovadores de la cena europea en la primera mitad del siglo XX (Craig, Copeau, Meyerhold o Piscator) para comprender hasta qué punto cada poética teatral entraría en una determinada concepción del espacio. Este cambio en la escenografía y la decoración teatral en la primer cuarto de siglo iría indiscutiblemente unida al cambio de la arquitectura teatral que ha ido siempre muy bien complementada con la estratificación social, formando un todo armónico, que remonta del siglo XVI a la Revolución Francesa.

<sup>70</sup> GRAHAM, Helen. **Guerra Civil Espanhola**. Tradução Vera Pereira. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 21.

*Aunque debemos tener en cuenta que la “sala a la italiana” fue siempre predominante, entraría en crisis a finales del siglo XIX, cuando el teatro comenzaba a buscar nuevos caminos y a orientarse hacia nueva estética; aplicando al espectáculo descubrimientos de las técnicas.*<sup>71</sup>

Federico García Lorca e seus companheiros na grande cena que a *Companhia* urde fundiam diferentes linguagens forjando na representação a compreensão de si mesmos e de outrem. Neste conjunto, a obra encenada dialoga com a concepção do encenador na afirmação de que a literatura é a poesia que se levanta do livro e se faz humana, pois no espaço cênico<sup>72</sup> não abandona a realidade cotidiana, mas cria com ela. Desta orientação de uma flexibilização do espaço espetacular, nos colocamos diante do ensaio de Roubine em que afirma,

Uma das grandes interrogações do teatro moderno refere-se [...] ao espaço cênico da representação. Queremos dizer com isso que se instala uma dupla função reflexiva, por um lado à arquitetura do teatro e à relação que essa arquitetura determina entre o público e o espetáculo; e, por outro lado, à cenografia propriamente dita, ou seja, à utilização pelo encenador do espaço reservado à representação.<sup>73</sup>

Na obra de encenação da *Companhia*, a estrutura que identificamos deixa para o espectador o entendimento de que a praça não é um palco, mas que todos os elementos da composição teatral tornaram-se pela convenção entre os artistas e o público uma amálgama do vivido, um ponto intersticial entre a arte e a sociedade.

Com a visagem da cena em uma estrutura que se caracteriza entre o teatro de feira e o palco italiano se delineia para o espectador se os instrumentos de interpretação deste permitirem a saída do que é teatro para a

<sup>71</sup> PLAZA CHILLÓN, José Luis. **Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (1932-1937) (de pintura y teatro)**. Granada: Editorial Comares, 2001, p. 1.

<sup>72</sup> “Termo de uso contemporâneo para palco ou área de atuação. Considerando-se a explosão das formas cenográficas e a experimentação sobre novas relações palco-plateia, espaço cênico vem a ser um termo cômodo, porque neutro, para descrever os dispositivos polimorfos da área de atuação”. PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. [Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira]. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 133.

<sup>73</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 27.

para a rua, para a cidade, para o país, enfim, para a percepção dos espaços, dos tempos e dos que compõem o representado. Com esta vista que consegue ir além, a encenação é depositária de uma rica perspectiva sobre o tempo vivido, pois, é tida como uma ferramenta artística que se designa a outras intenções que não a da arte pela arte.

Observando a filmagem do historiador Gonzalo Menéndez Pidal, quem registrou parte da rotina das excursões e da encenação em julho de 1932<sup>74</sup>, compreendemos a força do texto de Sáenz de la Calzada. Temos nesta fonte, a perspectiva de um estudante cuja função era operar a luz e ser um dos eletricitas da companhia, e àquele ano como ganhou uma câmara, também acrescentou a função de cinegrafista na excursão, o que relata no programa *Buscando a Lorca*, exibido em 26/05/1998 no *Canal Sur Televisión*.<sup>75</sup>

Neste registro,<sup>76</sup> as imagens por ele captadas são um documento que ajuda a visualizar o posicionamento político-social da representação teatral concebido na *Companhia*. A visualidade proposta por Menéndez Pidal, colocada ao lado das afirmações de Luis Sáenz de Calzada e dos textos de Federico García Lorca, nos ajudam a compreender as estruturas da encenação e as intenções que se manifestam no interior de *La Barraca*. Estas fontes nos permitem pensar a cena teatral tornando possível juntar as partes estabelecendo um todo. No filme composto por diversos fragmentos da excursão do teatro universitário temos, por exemplo, imagens da vastidão dos caminhos percorridos pelos automóveis da *Companhia*.

<sup>74</sup> A primeira excursão percorreu Burgo de Osma, San Leonardo, Iglesia de San Juan de Duero, Sória, Ágreda, Vinuesa, Almazán e Madrid.

<sup>75</sup> Disponível em: <<http://www.accioncultural.es/>> e também em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-ySNNe2vbqo>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

<sup>76</sup> Fonte: Disponível em: <<http://www.accioncultural.es/>> e também em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-ySNNe2vbqo>>. Acesso em: 10 jun. 2013.



**Figura 3** – *Camión de montaje*

Imagem do Arquivo da Fundación Federico García Lorca. LA BARRACA. *Camión de montaje*.



**Figura 4** – Estrada percorrida pela *Companhia*

Imagem do Arquivo da Fundación Federico García Lorca

A poesia presente em tais imagens nos evoca o desejo de pelos caminhos da Espanha, os estudantes seguirem em seus ideais que não

encontravam limites. Somam-se a estes registros dos caminhos inóspitos, os primeiros contatos com os populares, reconhecemos a *Plaza Mayor de Almazán*, este centro está rodeado por edifícios monumentais, um clássico exemplo de “Praça da Espanha”, onde ficam as instituições estruturais. A montagem do palco é feita diante da prefeitura e da igreja de *San Miguel*, as crianças são o grande grupo em torno da chegada da *Companhia* e de sua situação espetacular. Curiosas, esperam pela notícia do que vai acontecer, comentam, interrogam, a elas se dedica boa parte da atenção.



**Figura 5** – Descarregando os caminhões Imagem do filme de Gonzalo Menéndez Pidal – 1932



**Figura 6** – Cenário de La guarda Cuidadosa  
Imagem do filme de Gonzalo Menéndez Pidal – 1932



**Figura 7** – Crianças e o processo de montagem  
Imagem do filme de Gonzalo Menéndez Pidal – 1932

Em torno da construção do palco, vemos um grupo de *barracos* descarregando um caminhão, uma pessoa desavisada não identificaria estudantes ou atores de uma companhia de teatro, mas sim, trabalhadores uniformizados em um trabalho braçal. Percebemos que para participar do teatro universitário era preciso mais que ensaios e voluntariar-se a uma apresentação teatral no período de férias.

Há uma organização do trabalho na *Companhia* que busca a proximidade com o espectador, esta escolha é cada vez menos gratuita, pois, desde a preparação do espetacular se ocupa de um campo de disputa que tem como objeto na circularidade em torno do palco um lugar de interlocução onde se daria um enfrentamento da representação e da vivência.

Quando os *barracos* chegam à cidade é narrado na obra de Sáenz de la Calzada que precisam dialogar com as autoridades locais, descarregar cenários, figurinos e adereços, armar o palco e conversar com os populares, para só então se organizarem rumo à apresentação teatral.

É interessante no registro fílmico os homens e as mulheres saírem da igreja e misturarem-se aos grupos de moradores e de *barracos* no mesmo espaço.





**Figura 8** – Estudantes e moradores na praça  
Imagem do filme de Gonzalo Menéndez Pidal – 1932

A rotina do povoado é alterada pelo grupo de jovens que fazem parte da *Companhia*, homens e mulheres<sup>77</sup> vestidos de uniformes azuis com um emblema, cuja imagem era uma criação de Benjamín Palencia, do fundador da *Escuella de Vallecas*.<sup>78</sup> Na divisa está gravada uma composição que une uma roda de carroça fazendo fundo a um perfil de máscara e de rosto humano que se sobrepõem e se completam. Reconhecemos uma menção ao teatro da

<sup>77</sup> TOVAR, Isabel Pérez-Villanueva. **La Residencia de Estudiantes 1910-1936**. Grupo universitario y Residencia de Señoritas. Madrid: Residencia, 2011. As moças (Julia Rodríguez Mata, Pilar Aguado, Enriqueta Aguado, Lola Vegas, María Carmen García Lasgoity, Isabel García Lorca, Laura de los Ríos, Mercedes Ontañón, Conchita Polo, Carmen Galán Torres, Carmen Risoto, Carmen Diamante, Mary Glorias Morales, Mary Carmen García Antón, Teresa Risoto, Carmen Torres e Esperanza Fernández) na Companhia eram vindas da Residencia de Estudiantes para Señoritas e eram acompanhadas durante as viagens por Eulalia Lapresta, Doña Pilar Aguado, Josefina Mayor e Doña Pilar (sem sobrenome manifesto), responsáveis pelas estudantes.

<sup>78</sup> Projetada pelo escultor Alberto Sanchez e pelo pintor Benjamin Palencia em 1927 com o objetivo de realizar uma renovação da arte espanhola à semelhança dos movimentos de vanguarda vindos da Europa.

farândola e aos traços do estilo deste artista, mais ainda, as cores utilizadas são uma referência à *Residencia*, uma vez que, branco, azul e vermelho eram usados entre os *residentes* nas competições desportivas, por exemplo.<sup>79</sup> O escritor José María Cossío nomeou a criação como “a coisa que roda” e a rodar pelos caminhos da Espanha estavam os *barracos* publicamente unidos ao projeto reformista do teatro nacional.



**Figura 9** – A coisa que roda.

Cartaz da Companhia La Barraca.

Fonte: Biblioteca del Pabellón de la República. Universidad de Barcelona

Nesta incumbência, fazem parte das atividades da *Companhia* o uso de martelos, parafusos, trabalho braçal e uniforme, não há uma pessoa em destaque em relação às outras, existem aqueles que, além de preparar uma

<sup>79</sup> “[...] el uniforme era blanco, exceptuando un pequeño triángulo en el centro del pecho que ostentaba en el color del pabellón: amarillo para el primero, azul para el segundo, rojo para el tercero y verde para el cuarto”. SASTRE, Juan Aguilera; LIZARRAGA, Isabel. **Federico García Lorca y el teatro clásico**: la versión escénica de La dama boba. Logroño: Universidad de La Rioja / Servicio de Publicaciones, 2001, p. 124.

apresentação artística, partem nas suas férias em excursões voluntárias rumo a povos que nenhuma ou pouca experiência tem em apreciação teatral. Esses *barracos* esperam de alguma forma contribuir na construção de uma vivência artística com o projeto de uma nova Espanha.

Para nós, os macacões eram uma forma de organização, mas também é possível reconhecer-lhes como uma concepção de figurino, pois, se idealiza uma aproximação dos estudantes com os trabalhadores. O lugar social dos *barracos* e dos apreciadores é distinto, não é um uniforme que os aproxima e sim o sonho de desenvolvimento. Os estudantes buscam isto em um coletivo que vê na educação popular o motor para a transformação social e o progresso do país, desta perspectiva realizam uma atividade de governança armando o palco com o objetivo de uma arte em ação social.

Neste sentido, reconhecemos na proposta do teatro universitário um diálogo na perspectiva da formação de público e da experimentação estética, esses dois vetores da ação interventiva da *Companhia*, podemos dizer, cumpre a tarefa de fazer compreender uma realidade representada<sup>80</sup> e a amálgama da representação possibilita a construção de um jogo teatral em que se era convidado à Festa e ao Conhecimento. Segundo Barthes,

A natureza dá à cena o álibi de outro mundo, submete-o a um cosmo que a toca com seus reflexos imprevistos. O mergulho do espectador na polifonia complexa do ar livre (sol que se esconde vento que se levanta, passarinhos que voam, ruídos da cidade, correntes de frescor) restitui ao drama a singularidade miraculosa de um evento que só acontece uma vez. O poder do ar livre está ligado à sua fragilidade: o espetáculo já não é aí o hábito ou uma essência, é vulnerável como um corpo que vive hic et nunc, insubstituível e, no entanto, imediatamente mortal.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Realidade Representada – A partir do momento em que se questiona a relação entre realidade representada e forma dramática ou cênica, pressupõe-se a existência de uma relação dialética entre ambas: a natureza e análise da realidade influenciam a forma dramática escolhida e, de maneira inversa, a forma dramática utilizada aclara e influi no conhecimento dessa realidade. Cf. PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. [Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira]. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 323.

<sup>81</sup> BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 29.

A proposta do teatro universitário trazia uma carga ontológica em que estão fundidos o aqui / agora, para nós, o visto em cena sob as circunstâncias suscitava um olhar crítico. A construção do cenário até o momento quando se desliga os refletores da iluminação teatral marcando que o espetáculo acabou, apresenta uma problemática e nos conduz à pergunta: o que é teatro. Nos espetáculos concebidos no interior de *La Barraca*, há diacronias e sincronias<sup>82</sup> em que a forma e o conteúdo são condicionados pelas circunstâncias. Esta forma de encenação era uma construção que tinha no espetáculo uma intenção de apresentar outra dimensão.<sup>83</sup>



**Figura 10** – Atores se maquiando  
Imagem do filme de Gonzalo Menéndez Pidal – 1932

<sup>82</sup> “Sob o aspecto puramente temporal, os conceitos políticos e sociais encontram-se organizados em três grupos: no primeiro encontram-se os conceitos tradicionais da doutrina aristotélica, cujos significados lexicais permaneceram em parte e cuja exigência pode também ser resgatada empiricamente nas relações de hoje. Por outro lado, há conceitos cujo conteúdo se alterou de maneira tão decisiva que, a despeito da mesma constituição linguística, são dificilmente comparáveis; seu significado só pode ser recuperado historicamente. Pense-se, como exemplo, na moderna diversidade de sentido do conceito de ‘história’ [‘Geschichte’], que parece ser ao mesmo tempo seu próprio sujeito e seu próprio objeto, ao contrário de ‘histórias’ [‘Geschichten’ e ‘Historien’], que tem por objeto pessoas e domínios concretos; ou então, pense-se ainda em ‘classe’, em oposição à ‘classis’ romana. Há, por fim, os neologismos que surgem em certos momentos e que reagem a determinadas situações sociais ou políticas cujo ineditismo eles procuram registrar ou até mesmo provocar. Como exemplo, citem-se ‘comunismo’ e ‘fascismo’. Nesse esquema temporal existem, naturalmente, intermináveis transições e sobreposições”. KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição a semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-RIO, 2006, p. 106.

<sup>83</sup> Cf. ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

A encenação que antecedia a representação dos textos literários, a construção do palco, o contato com os populares, a transformação dos estudantes em atores maquiados e todo o acontecer espetacular ao ar livre punha em evidência a reteatralização.<sup>84</sup> Nesta orientação, a cena de concepção lorquiana buscava um teatro total. Nele, a representação

[...] visa usar todos os recursos artísticos disponíveis para produzir um espetáculo que apele a todos os sentidos e que crie assim a impressão de totalidade e de uma riqueza de significações que subjugue o público. Todos os recursos técnicos (dos gêneros existentes e vindouros), em particular os recursos modernos da maquinaria, dos palcos móveis e da tecnologia audiovisual, estão à disposição desse teatro. Os arquitetos da Bauhaus realizaram seu esboço mais completo: “O teatro total deve ser uma criação artística, um conjunto orgânico de feixes de relações entre luz, espaço, superfície, movimento, som e ser humano, com todas as possibilidades de variações e de combinações desses diversos elementos.”<sup>85</sup>

Para a concepção desta grande cena no centro dos povoados estava o estudo sobre o movimento, a cor, a luz, a música,<sup>86</sup> a dança, dentre outros elementos que levam à apropriação de uma teatralidade que se queria genuína. “Uma de suas preocupações básicas era introduzir canções voltadas para um teatro popular que se fundamentava no inesgotável cancionário popular da Andaluzia”.<sup>87</sup> É relevante a informação de que García Lorca era músico, esta qualidade artística influencia sua condução na direção teatral. Segundo as anotações de Federico García Lorca, durante a seleção dos atores, a entonação, a projeção e o ritmo das falas importavam porque os

<sup>84</sup> Movimento na contracorrente do naturalismo. Enquanto o naturalismo apaga ao máximo os rastros da produção teatral para dar a ilusão de uma realidade cênica verossimilhante e natural, a teatralização ou, mais exatamente, a reteatralização não “esconde seu jogo” e supervaloriza as regras e as convenções do jogo, apresenta o espetáculo apenas em sua realidade de ficção lúdica. A interpretação do ator indica a diferença entre a personagem e o ator. A encenação apela aos “gadgets” tradicionalmente teatrais (exagero da maquiagem, efeitos cênicos, jogo melodramático, roupas “de cena”, técnicas de music-hall e de circo, expressão corporal, etc.). PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. [Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira]. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 341.

<sup>85</sup> Ibid., p. 394.

<sup>86</sup> Cf. PERSIA, Jorge. Música y Teatro. Tradición y vanguardia. In: CALZADA, Luis Sáenz de la. **La Barraca Teatro Universitario**. España: Madrid: Turner Libros, 1998.

<sup>87</sup> PEIXOTO, Fernando. Teatro ao encontro do povo. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A História Invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 20.

textos do repertório intercalavam prosa e verso, nisto exigia uma habilidade declamatória para os atores.

Nessa preocupação, constrói-se um espetáculo em que o ritmo se torna decisivo para que se prenda o espectador, mesclando cantigas, expressões populares, histórias conhecidas, imagens cotidianas, as vanguardas e a literatura espanhola. Ele se valia da generosa capacidade do espaço teatral, nele a capacidade criadora de Federico García Lorca ressoou com liberdade. Segundo Plaza Chillón,

*Es preciso tener en cuenta el momento en que los artistas declaran la autonomía de su arte, experimentando la necesidad de eliminar barreras que están entre sus respectivas artes (poesía, música o arquitectura), instaurando benéficas colaboraciones entre ellas. Y todo se volverá hacia el teatro, donde suscitarán su presencia. [...] Es el sueño de una arte "total" donde pudieron alcanzar su plena expresión.<sup>88</sup>*

Articulando as linguagens artísticas em busca de um teatro total, o encenador experimenta a renovação e a popularização do teatro usando como critérios a simplificação e a estilização. Sastre e Lizarraga afirmam que,

*El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende el rimo, del color, de la escenografía... Creo que no hay, en la realidad, ni teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo. Es nuevo verdaderamente el teatro de propaganda – nuevo por su contenido. En lo concerniente a la forma, a forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esta novedad, si tiene habilidad interpretativa. Una obra antigua, bien interpretada, inmejorablemente decorada, puede ofrecer toda una sensación de teatro nuevo.<sup>89</sup>*

Nisto, a opção por um teatro poético é um determinante na concepção lorquiana, compreendemos que os textos selecionados para o repertório da *Companhia* conseguem estabelecer no processo criativo ferramentas e temas que ressignificam as funções do teatro em contato com os populares. Percebemos que no conjunto da encenação reafirma as práticas literárias que

<sup>88</sup> PLAZACHILLÓN, José Luis. **Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (1932-1937) (de pintura y teatro)**. Granada: Editorial Comares, 2001, p. 4.

<sup>89</sup> SASTRE, Juan Aguilera; LIZARRAGA, Isabel. **Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de La dama boba**. Logroño: Universidad de La Rioja / Servicio de Publicaciones, 2001, p. 33.

possuem intrinsecamente elementos, como também a consolidação da língua castelhana, a fundação de uma concepção de dramaturgia e de uma arquitetura do espaço teatral. Mas esta forma de reelaboração o põe como portador do novo, estamos nos referindo à captura de elementos cênicos que se projetam no âmbito do teatro de repertório' os quais contribuem para a constituição de uma memória em que se revela um compromisso intelectual interpretado na sincronia e na diacronia dos tempos, ou seja ele também se projeta.

## CAPÍTULO 2

# UMA CONVENÇÃO ENTRE OS ARTISTAS E OS POPULARES

*Para los poetas y dramaturgos, en vez de  
homenajes yo organizaría ataques y desafíos  
en los cuales se nos dijera gallardamente y  
con verdadera saña:  
“¿A que no tienes valor de hacer esto?”  
”¿A que no eres capaz de expresar la angustia  
del mar en un personaje?”  
“¿A que no te atreves a contar la  
desesperación de los soldados enemigos de la  
guerra?”.  
Exigencia y lucha, con un fondo de amor  
severo, templan el alma del artista*

Federico García Lorca

NA URDIDURA DE UM TEATRO MODERNO, Federico García Lorca lançou mão de uma literatura clássica espanhola a ser conhecida, mas neste objetivo, encontrou nos textos dramáticos um organismo capaz de novas “verdades”, possível de atribuir outras relações ao processo da encenação. Uma obra dramática é um complexo que se organiza segundo razões intrínsecas e extrínsecas às circunstâncias de criação, nela é possível encontrar elementos que em princípio não são perceptíveis por questões de interpretação ou por escolhas estéticas. No caso da interpretação da *Companhia La Barraca*, nós atribuímos ao montante de textos representados uma contribuição estética para a execução de um metateatro social.

Diante do desejo de construção de um novo teatro e, mesmo de um novo espectador, Federico García Lorca se apropria dos textos da tradição literária de forma a conceber uma estrutura estilizada. Nesta elaboração, pensamos que a “retomada” dos escritos do Século de Ouro “[...] une presente e passado, pensando obter reconhecimento ao mesmo tempo em que imprime um sentido à memória”.<sup>90</sup> A escolha pelas dramaturgias de Miguel de Cervantes, Lope de Vega e Calderón de La Barca para compor a *mise-en-scène* da *Companhia* colabora para marcar um lugar de onde se projeta um discurso *institucionista*, ao mesmo tempo em que chama para si a elaboração de uma contribuição ao teatro espanhol. Nesta apropriação dos clássicos, é possível compreender a afirmação sobre uma relação com a memória histórica.

A respeito da memória histórica, o historiador Carlos Alberto Vesentini escreveu,

Além da força crescente das camadas interpretativas e da repetição constante, o primeiro apelo vem da época. Se o suporte pode reduzir-se à pura forma e a leitura pôde tornar-se independente em nome de uma tendência necessária de história, ainda assim o passado transparece na exigência colocada à reflexão – quando o interroga – de debruçar-se sobre o ponto previamente decidido em um certo momento, não em outro. Em suma, nem a seleção é tão livre quanto se possa imaginar, nem a persistência do passado existe como presente apenas nas imagens que temos em comum. A

<sup>90</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a Memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1977, p. 161.

seleção ocorreu antes e incidiu até mesmo nessas imagens, dotando-as de um sentido, um determinado sentido.<sup>91</sup>

Tomando esta afirmação de Vesentini para interpretação das escolhas de García Lorca entendemos que quando opta pelos autores Miguel de Cervantes, Lope de Vega e Calderón de La Barca, e por conseguinte por um diálogo com suas estéticas na escrita cênica do teatro universitário, ele se insere na tradição. Consideramos que este movimento de recuo aos autores clássicos objetiva avançar na proposição do novo em teatro se inserindo como parte da criação destes. Segundo Sastre e Lizarraga,

*Ya en el siglo XX, la reivindicación de los clásicos ha de inscribirse en el complejo debate a partir del Modernismo se abre en torno al teatro poético, en el cual se volvía a plantear una nueva valorización de teatro clásico español en virtud de la definición de un concepto teórico que iba revolucionar el arte dramática en Europa y también en España, el concepto de reteatralización o estilización, términos claves que permitieron, desde una óptica nueva, “ordenar y categorizar las búsquedas y experimentaciones llevadas a cabo al abandonar el realismo escénico” y sirvieron para destacar y acentuar una “consciencia extendida y asumida del convencionalismo del arte escénico” que apuntaba, en alguna de sus direcciones, hacia la recuperación de los clásicos como una de las vías de superación de la ramplonería dominante en la escena del momento.<sup>92</sup>*

Como apresentam os autores, o momento requer mudanças, a cena teatral erigia-se como uma arte descortinando os argumentos do presente vivido. Neste rumo, os entremeses, textos de caráter ligeiro e compostos por apenas um ato, cujo conteúdo tende ao burlesco e ao entretenimento, mas não sem estabelecer críticas à sociedade, estavam entre os mais representados pela *Companhia*. Tanto pela temática quanto pela estrutura, por vezes, este gênero manifesta sucesso pela dinâmica mordaz de encarar os personagens-tipo. Do ponto de vista histórico, o entremez teria surgido pela criação de Lope de Rueda. Gerald Brenan relata que este sevilhano,

<sup>91</sup> Ibid., p. 128.

<sup>92</sup> SASTRE, Juan Aguilera; LIZARRAGA, Isabel. **Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de La dama boba**. Logroño: Universidad de La Rioja / Servicio de Publicaciones, 2001, p. 18.

*[...] estableció los cimientos del teatro popular en Madrid y Sevilla. En un improvisado escenario montado sobre barricas, ofrecía sus comedias en verso flojamente hilvanadas, entremezcladas con breves cuadros o pasos, según los llamaba, escritos en prosa y en los que personajes cómicos típicos – el médico, el criado, la negra, el vasco y otros –, hablaban y se explicaban en chispeante español. Tenía un don especial para dar realce a sus payasos y estos pasos, aunque poco leídos, figuran entre las cosas más vigorosas y animadas de la literatura española. Los recomiendo muy encarecidamente a los amantes de la commedia dell'arte. Incidentalmente, al escribirlos, Lope de Rueda invento el género chico o entremés, que iba a convertirse con distintos nombres en rasgo permanente y característico de la escena española.<sup>93</sup>*

Neste gênero primeiro do teatro espanhol, *A Companhia La Barraca* encontrou uma célula para a promoção de um teatro nacional e popular. Os entremezes proporcionavam uma forma e um conteúdo viáveis para o teatro universitário, pois, elaborados para entreter as barulhentas plateias, auxiliavam no êxito dos inexperientes atores e tinham desde já o embrião da crítica social.

Os textos de Miguel de Cervantes quando tomados de maneira descontextualizada possuem uma leveza que à primeira impressão podem não expressar o impacto que tais temas exerciam perante os populares na Contra Reforma e nos anos da República. Contudo, é preciso pensar que em algumas regiões dado o desenvolvimento da Espanha nos idos do final do século XIX e início do XX, pouco ou nada havia mudado em relação às sobrevivências de alguns setores sociais. A administração pública corrupta, os conflitos entre a Igreja, a política e os demais credos religiosos, a força militar para a contenção popular e outros temas tratados nos enredos destes textos eram críticas às práticas cotidianas do período de concepção literária, mas também de quando da encenação dos atores da *Companhia*. Os entremezes denunciavam as rotinas, daí supomos, em parte, o interesse em apresentar tais textos e construir um diálogo presente-futuro.

Em um país de recém-instaurada república democrática, as metáforas que estas peças podiam representar ajudavam no reconhecimento dos problemas de que todos faziam parte. Somando-se a isto, ainda é possível

<sup>93</sup> BRENAN, Gerald. **Historia de la literatura española**. Barcelona: Editorial Crítica, 1984, p. 226.

apresentar o argumento de Luis Sáenz de Calzada, que afirma “*Cervantistas, pues, o quijotistas, tanto Federico como Ugarte decidieron montar algunos de los Entremeses de Cervantes, sin duda porque les gustaban y veían en ellos posibilidades escénicas inéditas*”.<sup>94</sup> E do exercício de urdir um projeto novo de encenação, a *Companhia* elaborou um roteiro onde essas ideias seriam disseminadas, para tanto, escolheram os entremeses de Miguel de Cervantes *La Cueva de Salamanca*,<sup>95</sup> *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores* e *El Retablo de las maravillas*. Estas foram as primeiras peças ensaiadas pelos *barracos* e também as mais representadas pelo repertório da *Companhia*, em parte também devido à extensão destas obras. Elas costumavam constituir uma única apresentação, uma vez que a montagem não se pôs de forma que as delongasse, havemos também de considerar nesta escolha o curto período de ensaios e a inexperiência dos atores.

Desta feita, o primeiro texto apresentado era *La Cueva de Salamanca*, à cidade título desta peça é atribuída a sua fundação ao próprio Hércules, além disto, é conhecida também pela sua renomada universidade, uma das mais antigas da Espanha. Mas, sobre a Salamanca de Cervantes registra-se uma das muitas vertentes lendárias da cidade na qual atribuem a existência de uma cerimônia necromântica protagonizada pelo demônio. Ao fundo da cripta de uma igreja de São Cipriano, sob a luz de uma incombustível vela, o demônio tomando a forma de um macho caprino ou de uma mão sobre uma cadeira, dava as suas lições de magia negra, adivinhas, astrologia e quiromancia, entre muitas outras ciências ocultas. Sete estudantes participavam deste ritual durante sete anos seguidos, como pagamento pelo curso, escolhiam ao acaso um entre eles, para ficar eternamente em poder das forças do inferno. A partir dessa lenda em que o estudante é o sacerdote do diabo e possuidor de conhecimentos a princípio proibidos para o catolicismo, o entremez se constrói. A peça apresenta sete personagens<sup>96</sup> em um enredo que se inicia com uma cena a qual *Leonarda*, entre lamentações e desmaios, despede-se do marido

<sup>94</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. *La Barraca Teatro Universitario*. España: Madrid: Turner Libros, 1998, p. 81.

<sup>95</sup> Cenário e figurino de Santiago Otañón.

<sup>96</sup> Os personagens por ordem de aparição em cena são Pancrácio (o marido), Leonarda (sua mulher), Cristina (a criada dela), um estudante, um sacristão, um barbeiro e Leoniso (compadre de Pancrácio).

*Pancrácio*. Essas ações da personagem são justificadas pela viagem do esposo e por sua consequente ausência de casa por quatro ou cinco dias devido questões familiares. Mas, quando da saída do marido, *Leonarda* e a criada *Cristina* se veem felizes por sua partida demonstrando contrariamente o que antes era expresso e revelando o desejo pela viagem de *Pancrácio*.

Com a ausência do marido em casa, elas pretendem encontros amorosos com os personagens *Sacristán* e *Barbero*, todavia, necessitando de ajuda para preparar a ceia dos amantes, aparece oportunamente o personagem *Estudiante* que mendicante chega a casa. Como nos apresenta a pesquisadora Elisângela Aparecida Zaboroski de Paula, a imagem do estudante que solicita pousos e esmolas faz parte do imaginário popular, ela afirma que,

Os estudantes: pobres seres caminhanes, desenfadados, encantados e mágicos. Essas são algumas das definições dadas pelo folclore a esses personagens que transitam entre os velhos corredores ensolarados da histórica Universidade de Salamanca e as sombrias passagens que os levam a sacristia subterrânea da antiga igreja de São Cipriano, onde segundo as lendas, o diabo disfarçado de sacristão ensinava as ciências das artes condenadas.<sup>97</sup>

Uma interpretação possível a esta associação entre o diabo e o estudante é remonta-la ao clássico embate entre a ciência e a crença. A primeira primando-se pela lógica e por procedimentos técnicos, se define em contrapartida a outra associada aos princípios do senso comum, cuja lógica é religiosa e supersticiosa. O homem popular, como não está ciente do que de fato se realiza na universidade, elabora impressões sobre o saber acadêmico, sendo o conhecimento científico diferenciado do religioso e por vezes paradoxal, associa-o à imagem do demônio.<sup>98</sup> É justamente a criação folclórica da imagem do estudante ser coligado a um aprendiz das engenharias do diabo que sustenta o embuste que dará proteção ao plano de *Leonarda* e *Cristina*. Na

<sup>97</sup> PAULA, Elisângela Aparecida Zaboroski de. O Estudante Salmantino: O Personagem-tipo das Lendas Espanholas sobre a Cova de Salamanca. **Revista Litteris**, Literatura, n. 6, Nov. 2010, p. 2. Disponível em: <[http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/OESTUDANTE\\_ELIS.pdf](http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/OESTUDANTE_ELIS.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2012.

<sup>98</sup> Id. As artes mágicas na cova de Salamanca: um encontro entre dois mundos. **Revista Litteris**, Literatura, n. 5, Julho de 2010. Disponível em: <[http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/ASARTESMAGICAS\\_ELIZANGELA.pdf](http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/ASARTESMAGICAS_ELIZANGELA.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2012.

obra cervantina, o estudante é convidado pelas mulheres para ajuda-las, verifiquemos o diálogo entre as personagens:

*CRISTINA – Ya me tiene a mí rasgadas las entrañas. Tengámosle en casa esta noche, pues de las sobras del castillo se podrá mantener el real; quiero decir que en las reliquias de la canasta habrá en quien adore su hambre; y más, que me ayudará a pelar la volatería que viene en la cesta.*

*LEONARDA – Pues, ¿cómo, Cristina, quieres que metamos en nuestra casa testigos de nuestras liviandades?*

*CRISTINA – Así tiene el talle de hablar por el colodrillo, como por la boca. Venga acá, amigo: ¿sabe pelar?*

*ESTUDIANTE – ¿Cómo si sé pelar?*<sup>99</sup>

Como podemos ver, a cena assume um tom libidinoso, as mulheres querem pelar as aves que estão na canastra. O duplo sentido é um recurso cômico que se apresenta constantemente nesta obra e as personagens dizem e agem sugerindo ao leitor subtextos libidinosos. Assim, seguem-se as cenas de preparação ao banquete com a sequente chegada de *Sacristán* e do *Barbero*. Porém, *Leonarda* e *Cristina* quase são pegas com os amantes com a inesperada volta do marido e para se livrarem da desgraça de serem descobertas obedecem ao que o estudante determina. O retorno de *Pancrácio* à cena põe fim aos planos de *Leonarda* e *Cristina* que passaram a resolver a situação como podem, ou seja, elas ficam à mercê do estudante. Em um primeiro momento, o *Sacristán* e o *Barbero*, com o objetivo de não serem pegos no interior da casa em uma ação adúltera, escondem-se. O *Estudiante*, em um golpe teatral chama-os novamente a cena, coloca-se numa condição de protagonista ao superar a adversidade interposta pela chegada do esposo. Por artimanha, apresenta-se ao marido como estudante de Salamanca e traz ao primeiro plano da cena os personagens que estavam escondidos. Pela força da palavra convencionada com ambos que estes são demônios, o que é com certeza, motivo de “tentação” para *Pancrácio*. Ele diz,

*PANCRACIO – Entremos; que quiero averiguar si los diablos comen o no, con otras cien mil cosas que de ellos cuentan; y, por Dios, que no han de salir de mi casa hasta que me dejen*

<sup>99</sup> CERVANTES, Miguel. **Entremés de la cueva de Salamanca**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A., 1947, p. 120.

*enseñado en la ciencia y ciencias que se enseñan en La Cueva de Salamanca.*<sup>100</sup>

Curioso dos mistérios de Salamanca, o personagem é enganado por todos os outros personagens em cena. No final do entremez, podemos interpretar que está estampado um catolicismo vencido, uma expressão de que o trabalho da Igreja não se importa com o homem popular de forma que preencha todas as suas inquietações de saber. *Pancraccio* acredita e espera ter contato com outros saberes. Como afirma Josep M. Buades,

A arte barroca mediterrânea não pode ser entendida sem o papel da liderança que adotou a Igreja Católica. Enquanto os protestantes se esforçavam por converter os fiéis intelectualmente, ensinando-os a ler e escrever, para poder refletir melhor sobre a mensagem do Antigo e do Novo Testamento, os católicos acharam melhor deixar as massas imersas no analfabetismo. Ler demais não fazia bem para a cabeça. E, senão, perguntem a Dom Quixote. Os protestantes andavam com um exemplar da Bíblia, até o ponto em que, já bem entrado o século XIX, o papa Pio IX incluiu o livro santo no primeiro lugar do índice de livros proibidos.<sup>101</sup>

Entendemos que, a escolha deste entremez coadunava com uma crítica ao cerceamento do contato com outras verdades, está clara uma alusão à liberdade em saber outras teorias não consortes às da Igreja. O estudante como guia dos personagens manipulados consciente ou inconscientemente aparece como crítica mordaz aos costumes forjados sobre o que era lícito saber, neste viés interpretativo, era possível compreender, a partir da encenação, que a *Companhia* criava um ambiente em que colocava em cheque “as verdades” há muito tempo empreendidas por um ensino confessional. Pelo processo de leitura que o próprio tempo empreende ao texto e somando-se a isto as intenções da *Companhia*, Federico García Lorca e os *barracos* orientavam a interpretação dos espectadores.

<sup>100</sup> Ibid., p. 131.

<sup>101</sup> BUADES, Josep M. **Os espanhóis**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 24.

Em sequência a *La cueva de Salamanca* seguia-se o entremez *La guarda cuidadosa*. Nesta segunda obra, os oito personagens<sup>102</sup> do enredo se organizam em torno de uma contenda amorosa na cidade de Madri em frente à casa onde vive a criada *Cristina*. Esta moça se vê cortejada por um sacristão e por um soldado, a dramaturgia abre-se com uma primeira cena em que os dois disputam-na. Duelam trocando insultos em um desmerecimento recíproco às funções que ambos exercem na Igreja e no Exército. A princípio, todo este maldizer e desmoralizar tem por objetivo angariar o amor de *Cristina*, mas é justamente as fragilidades das duas instituições que se apresentam.

Ao término dos argumentos de um e de outro para demonstrar uma suposta posse de *Cristina*, o *Sacristán*, convencido de que as palavras não são suficientes para vencer o adversário afeito às armas, sai de cena em busca de aparelhamento para que trave um duelo de igualdade com o *Soldado*. Nesse ínterim, o personagem permanece à porta da casa da moça impedindo a entrada dos demais personagens que tentam falar com ela ou com os que naquela residência vivem. O primeiro a ser interpelado pelo personagem *Soldado* é o *Mozo*, um mendicante de Santa Luzia<sup>103</sup>, o ato de esmolar para os santos faz parte da prática religiosa popular, é possível ainda encontrar em pleno século XXI pessoas que, de posse de uma estampa de santo vão de porta em porta pedir uma oferta ao sagrado. Esta prática se transveste de “boas” e “más” intenções, uma vez que o destino da oferta se realiza aos mais variados fins por parte dos esmoleiros. No texto, este julgar sobre o dinheiro recebe um trocadilho do *Soldado*, ele diz, “¿Pedís para la lámpara, o para el aceite de la lámpara? Que, como decís: limosna para la lámpara del aceite, parece que la lámpara es del aceite, y no el aceite de la lámpara”.<sup>104</sup> O esmoleiro, desconsiderando a troça, se manifesta um assíduo frequentador da casa e um admirador da beleza de *Cristina*, isto causa aversão ao *Soldado* que

<sup>102</sup> Personagens por ordem de aparição em cena: Soldado, Sacristán, Mozo [1] mendicante de Santa Lucía, Mozo [2] vendedor de artigos para costura, Cristina, Zapatero, El Amo, Grajales e Ama.

<sup>103</sup> Aqui uma metáfora da visão, uma vez que esta santa é a protetora dos olhos.

<sup>104</sup> CERVANTES, Miguel. **Entremés de la guarda cuidadosa**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947, p. 63.

o despede ofertando alguns centavos e a promessa de que lhe quebrará as costelas se ali voltar em quatro dias.

Considerando-se o contexto da encenação, esta obra implica uma interpretação que sublinha as relações que se estabelecem entre a Igreja e os militares. Na obra de Cervantes, aos demais personagens que aparecem em frente à casa onde está *Cristina* não lhes é permitido retorno, somente ao esmoleiro, os outros personagens são definitivamente expulsos de cena. É o que se vê quando o *Mozo* se vai e em seguida chega o *Mozo II*, um vendedor de tecidos e aviamentos apregoando suas mercadorias<sup>105</sup>. Com o chamamento do vendedor, surge *Cristina* à janela, como que em um segundo plano da cena, ela convida o *Mozo II* para entrar e mostrar à patroa os vivos para as camisas. No entanto, o *Soldado* interrompe a entrada do personagem na casa, o interpela se conhece *Cristina* e à resposta de admiração da beleza da moça, ele o despede com a promessa de lhe moer os ossos caso atreva a entrar na residência. Não sem reclamações, o vendedor, que irá perder a venda da mercadoria, se vai. De repente, surge novamente *Cristina* à janela e em virtude do galanteio do *Soldado*, ela se volta para o interior da casa.

Por fim, aparece o *Zapatero* trazendo as novas chinelas<sup>106</sup> de *Cristina* para realizar a prova e o recebimento do serviço, o *Soldado*, ao interpelar este personagem, tenta negociar o pagamento do calçado oferecendo um *mondadiente* de uso pessoal nas guerras em que participou. O *Zapatero* não aceita o negócio e recebe de pronto a interjeição do *Soldado*: “*Chinelas de mis entrañas*”, seguidas de versos. Ao ouvir o poeta que se revela no *Soldado*, o *Zapatero* diz, como que em uma constatação da pobreza do mesmo: “*se me trasluce de qué pies cojea, que son dos: el de la necesidad y el de los celos*”.<sup>107</sup> E ciente da intransigência do *Soldado* em razão de seu sentimento pela criada, o *Zapatero* se vai sem receber pelos serviços que *Cristina* devia. Após todas

<sup>105</sup> Uma interpretação possível para este personagem está na metáfora do cobrir e despir o corpo, além, é claro, da própria representação da profissão do vendedor.

<sup>106</sup> Uma metáfora do ir e vir.

<sup>107</sup> CERVANTES, Miguel. **Entremés de la guarda cuidadosa**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947, p. 67.

essas investidas contra os homens que frequentam a casa onde está a moça, é o próprio amo da criada que o *Soldado* interpela. Temos o texto,

*SOLDADO – Pues lléguese vuesa merced a esta parte, y tome este envoltorio de papeles; y advierta que ahí dentro van las informaciones de mis servicios, con veinte y dos fes de veinte y dos generales, debajo de cuyos estandartes he servido, amén de otras treinta y cuatro de otros tantos maestros de campo, que se han dignado de honrarme con ellas.*

*AMO – Pues no ha habido, a lo que yo alcanzo, tantos generales ni maestros de campo de infantería española de cien años a esta parte.*

*SOLDADO – Vuesa merced es hombre pacífico, y no está obligado a entenderse mucho de las cosas de la guerra; pase los ojos por esos papeles, y verá en ellos, unos sobre otros, todos los generales y maestros de campo que he dicho.*

*AMO – Yo los doy por pasados y vistos; pero, ¿de qué sirve darme cuenta desto?*

*SOLDADO – De que hallará vuesa merced por ellos ser posible ser verdad una que ahora diré, y es que estoy consultado en uno de tres castillos y plazas, que están vacas en el reino de Nápoles; conviene a saber: Gaeta, Barleta y Rijobes.*

*AMO – Hasta ahora, ninguna cosa me importa a mí estas relaciones que vuesa merced me da.<sup>108</sup>*

Segue-se o diálogo entre *Amo* e *Soldado*, este último, não se fazendo impressionar ao dono da casa, enfrenta-o e o incita a lutar. Quando desse enfrentamento, o *Sacristán* retorna à cena com uma tampa de panela e uma espada velha, acompanhado de *Grajaes*, um sacristão munido de um capacete e uma vara. Os personagens, armados que estão, vêm para duelar mas, antes do contato com as armas se instaura mais um embate de palavras entre os pretendentes de *Cristina*. Após a confusão entre os homens, a esposa do *Amo*, para pôr desfecho ao falatório pergunta à moça se algum deles a desonrou. Ocorre a seguinte cena,

*CRISTINA – Sí, señora.*

*ELLA – ¿Cuál?*

*CRISTINA – El sacristán me deshonoró el otro día, cuando fui al Rastro.*

*ELLA – ¿Cuántas veces os he dicho yo, señor, que no saliese esta muchacha fuera de casa; que ya era grande, y no*

<sup>108</sup> CERVANTES, Miguel. **Entremés de la guarda cuidadosa**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947, p. 69.

*convenía apartarla de nuestra vista? ¿Qué dirá ahora su padre, que nos la entregó limpia de polvo y de paja? Y ¿dónde te llevó, traidora, para deshonrarte?*

*CRISTINA – A ninguna parte, sino allí, en mitad de la calle.*

*ELLA – ¿Cómo en mitad de la calle?*

*CRISTINA – Allí, en mitad de la calle de Toledo, a vista de Dios y de todo el mundo, me llamó de sucia y de deshonestas, de poca vergüenza y menos miramiento, y otros muchos baldones desde jaez; y todo por estar celoso de aquel soldado.*

*AMO – Luego, ¿no ha pasado otra cosa entre ti ni él, sino esa deshonra que en la calle te hizo?*<sup>109</sup>

Após a certeza de que nenhum deles lhe havia tomado por mulher, outra pergunta é feita a *Cristina*, desta vez interessa saber com qual dos que ali a disputam deseja se casar. Por fim, a personagem feminina é portadora de sua própria palavra e em sua resposta, escolhe *Sacristán*, apaziguado os ânimos, ele esclarece todos os maus entendidos apresentados pelo entremez. Há nesta comédia uma crítica às ostentações entre o *Soldado* e o *Sacristán*, bem como a representação da Igreja e dos militares, os personagens que as representam as colocam em burla. Além disto, se evidencia a liberdade de escolha de *Cristina* afirmando que “*Donde hay fuerza de hecho, se pierde cualquier derecho*”. Esta é uma frase repetida tanto por *Sacristán* como pelo *Soldado* que apreendem a escolha da moça e neste aceite está tudo resolvido.

Seguida a apresentação deste entremez que consagra a liberdade da escolha da criada *Cristina*, estava a representação do terceiro texto da unidade espetacular construída pelos *barracos*, intitulado *Los habladores*. Nesta obra, se apresentam seis personagens,<sup>110</sup> na primeira cena, temos uma conversa entre os personagens *Sarmiento* e *Procurador* a respeito de uma dívida por causa do primeiro ter dado umas cutiladas em um homem. *Roldán*, ao ouvir a conversa destes personagens, vê a oportunidade de agir com esperteza e acabar com sua pobreza pensando receber uma indenização por semelhante motivo. Quando o *Procurador* sai de cena, *Roldán* se voluntaria a *Sarmiento* para ser esfaqueado por ele, inclusive com um desconto de 50 ducados já que

<sup>109</sup> CERVANTES, Miguel. **Entremés de la guarda cuidadosa**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947, p.72.

<sup>110</sup> Personagens por ordem de aparição em cena: *Sarmiento*, *Procurador*, *Roldán*, *Doña Beatriz*, *Inés* e *Aguacil*.

este pagou 200 ducados pelas cutiladas em outro homem. Muitos argumentos são apresentados por *Roldán*, que se utiliza de um latim errôneo, informações historiográficas equivocadas, conhecimentos de medicina nada convencionais, assomando-se incompatibilidades e impropérios de diversas áreas do conhecimento para justificar a legitimidade de ser ferido. Por tantos argumentos que apresenta a *Sarmiento*, *Roldán*, de inculto, torna-se a solução para um problema doméstico. Temos o texto,

*SARMIENTO –Y finalmente me quitará usted el juicio o poco podrá; pero le suplico en cortesía, me escuche una palabra, sin decirme lo que es palabra, que me cairé muerto.*

*ROLDÁN – ¿Qué manda usted?*

*SARMIENTO.-Señor mío, yo tengo una mujer, por mis pecados, la mayor habladora que se ha visto desde que hubo mujeres en el mundo; es de suerte lo que habla, que yo me he visto muchas veces resulto a matarla por las palabras, como otros por las obras: remedios he buscado, ninguno ha sido a propósito; a mí me ha parecido que si yo llevase a usted a mi casa, y hablase con ella seis días arreo, me la pondría de la manera que están los que comienzan a ser valientes delante de los que ha muchos días que lo son. Véngase usted conmigo, suplícaselo; que yo quiero fingir que usted es mi primo, y con este achaque tendrá a usted en mi casa.<sup>111</sup>*

Encontrada uma função para *Roldán*, que é curar *Doña Beatriz*, a quem nem mesmo a empregada *Inés* suporta devido ao tanto falar, seguem os dois verdugos para a casa de *Sarmiento*. Durante o encontro da esposa com o tagarela *Roldán*, a mesma é silenciada pelo falatório do visitante. Ela convalesce, se irrita, tenta falar, mas é subjugada pela decisão do marido em manter o falador em sua casa. Assim, entre bromas, *Doña Beatriz* se vê condenada a silenciar-se durante sete anos pelo convite de *Sarmiento* a *Roldán* para que ele fique em sua casa. A decisão de *Sarmiento* é interposta pelo *Aguacil*, que estava no encalço do enrolador para prendê-lo, mas, sabendo da utilidade do muito falar de *Roldán* na casa de *Sarmiento*, estabelece o acordo de que passado o tempo destes sete anos, o levará a viver em sua casa, já que a esposa do mesmo é outra tagarela.

<sup>111</sup> CERVANTES, Miguel. **Entremés de la guarda cuidadosa**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947, p. 11.

O desfecho do entremez é a conquista de *Roldán*, que termina por não ser preso e ainda, ganha um lugar de subsistência por vencer o mal da mulher, o de muito falar. *Roldán* é um personagem em que a pobreza o leva ao extremo de vender o próprio corpo para ser esfaqueado, as astúcias que prepara para subsistir o levam a vencer mesmo em condições não muito favoráveis. Temos nestas obras cervantinas que *La Barraca* selecionou para encenar personagens que representam os populares burlando a adversidade com suas espertezas. Os homens e mulheres lutam por condições melhores diante de circunstâncias que os aprisionam em condicionamentos sociais. Podemos sucintamente dizer que, somavam-se nos entremezes temas caros para a discussão dos *institucionistas* como o conhecimento, a liberdade e a expressão individual. As apresentações da companhia de teatro universitário, por vezes, terminavam com a encenação deste entremez, narrativa em que se silenciam uns e sobrevivem outros às barbaridades que protagonizam para a subsistência.

Dado o sucesso das excursões da *Companhia*, com o objetivo de lançar mão a um texto de curta extensão e dialogante com os problemas de então, mais um entremez de Cervantes foi selecionado. Esta última obra trazia mais personagens populares, que de forma astuciosa conseguiam vencer as forças opressoras com o recurso do teatro dentro do teatro.



**Figura 11** – *Retablo das Maravillas*.

Única foto da representação do *Retábulo das Maravillas*.<sup>112</sup> Cenários e figurinos de Manuel Angeles Ortiz. Fonte: Fundación Federico García Lorca

O entremez escolhido se intitula *El Retablo de las Maravillas* e se concebe com a ação de onze personagens, o enredo traz a apresentação de uma companhia de teatro ambulante à casa de *Juan Castrado*, o administrador da cidade. Os protagonistas e responsáveis por tal companhia são o casal *Chanfalla* e *Chirinos* que tenta subsistir às intempéries da vida. O espetáculo, que será apresentado por eles, segundo os mesmos, retrata uma peça cujo objetivo é trazer o poder curativo das artes. *Chanfalla* diz,

*CHANFALLA* – Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las maravillas: han me enviado a llamar de la corte

<sup>112</sup> “Sin embargo, en una fotografía recuperada y conservada den el citado archivo de la Fundación del poeta granadino (único documento que conocemos de dicha puesta en escena), se desarrolla una escena donde aparecen once personajes en plena actuación; y observando el vestuario de cada uno de ellos, nos recuerdan claramente a los ropajes de los otros tres entremeses. El más llamativo del citado documento es la esquemática y mínima escenografía señalada por dos puertas que hay a cada lado de la escena. Existe, por tanto, un simple decorado ejemplificado en el panel de la izquierda de forma trapezoidal que es roto por un vano con un arco de medio punto; y en la parte derecha, el panel se cubre con unas telas obteniendo la puerta una forma rectangular”. PLAZA CHILLÓN, José Luis. **Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (1932-1937) (de pintura y teatro)**. Granada: Editorial Comares, 2001, p. 211.

*los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo.*

GOBERNADOR – *Y ¿qué quiere decir Retablo de las maravillas?*

CHANFALLA – *Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado de estas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.*<sup>113</sup>

Neste teatro de revelação da verdade, *Chanfalla* e *Chirinos* constroem uma narrativa espetacular cuja proposta é primeiro apresentar na casa da autoridade da cidade e no dia seguinte fazer tal demonstração artística aos populares. E assim, como que em uma apresentação para os censores, se realiza toda a peça. No correr da apresentação teatral, as pessoas que foram convidadas para tal sessão, tentando manter uma ordem e uma moral que procuram defender, terminam por se envolver de tal forma na encenação que deixam de ser plateia e tomam a posição de atores.

Os artistas da companhia do texto cervantino, sem nenhum objeto ou adereço cênico que pudesse criar uma convenção para a participação da plateia na cena, conseguem unicamente pelo poder da palavra persuadir os personagens que representam as autoridades a se colocarem em ridículos. O que temos é a revelação de uma verdade a respeito de cada um deles pela convenção cênica estabelecida entre os da companhia e a plateia. Somente com um fundo musical realizado pelo anão *Rabelín* e com a narrativa de *Chanfalla* e *Chirinos* invocando alegorias de cunho bíblico, todos os que estão na casa de *Juan Castrado* para não serem reconhecidos como adúlteros, bastardos e traídos, entram no jogo teatral.

Existe no entremez a crítica à dissimulação das verdades, à atitude desesperada por se sustentar um *status* e mesmo a uma necessidade em se

<sup>113</sup> CERVANTES, Miguel. **Entremés de la guarda cuidadosa**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947, p. 101.

manter “politicamente correto”. Federico García Lorca escreverá na conferência *Charla sobre teatro* que, na sua concepção, o seu teatro tem por qualidade colocar “*en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre*”.<sup>114</sup> Na seleção deste outro entremez, verificamos como este é mais um texto concernente ao referido critério, pois, as autoridades, nesta literatura, temerosas do julgamento alheio buscam um lugar de atuação onde todos as vejam como líderes isentos de “culpa”.

Há uma aproximação entre o teatro universitário *La Barraca* e a companhia de *El Retablo de las Maravillas*, ambos têm interesse em ser portadores de uma representação que sugere uma verdade. Eles constroem uma narrativa espetacular que fogem do realismo, mas tomam a vida do presente do espectador como um espaço da encenação. Podemos dizer que os personagens do entremez e a plateia da *Companhia* têm sua atuação em um vai e vem em que, ora fazem parte da encenação, ora são apenas plateia. Nesse sentido as duas companhias estão ampliando o espaço cênico, tanto na montagem de Federico García Lorca como na escrita literária de *El Retablo de las Maravillas*, os personagens se transformam de plateia em atores e, por conseguinte, em pessoas preocupadas com a defesa da construção de uma verdade. Em *La Barraca*, os artistas também têm as suas concepções de verdade e se transformam em personagens, tentando compassar-se com uma produção de teatro nacional construindo uma diretriz para este.

A relação com as autoridades tanto na ficção deste entremez quanto na atuação da *Companhia La Barraca* é conflituosa, o teatro universitário como a companhia de *Chanfalla* e *Chirinos* têm a intenção da crítica a estas. A companhia da ficção está a serviço dos confrades,<sup>115</sup> García Lorca e os estudantes servem à reforma empreendida pela república, em determinada medida, as duas realidades buscam reorientar alguns comportamentos.

Em *El Retablo de las Maravillas*, a cena em que o *Furrier* vem do mundo externo ao da representação do retábulo possibilita que em um mesmo

<sup>114</sup> Charla sobre teatro. Cf. GARCÍA-POSADA, Miguel. **Federico García Lorca**. Epistolario (Octubre de 1916 a julio de 1936), Obras VI. Madrid: Akal, 1994, p. 429.

<sup>115</sup> Um argumento que para a execução do embuste.

espaço-tempo se visualizem as diferentes realidades contidas no interior da cena concebida por *Chanfalla* e *Chirinos*; a dos proponentes da revelação; a dos “crentes” na visão do retábulo e a do *Furrier* que chega trazendo um bando de soldados para serem alojados na cidade. Esta cena faz um paralelo com a encenação do teatro universitário que justapõe no espaço da praça os estudantes de uniformes se transformando em personagens em meio aos populares que tem sua rotina modificada por esta atuação.

O desfecho do entremez cervantino é um golpe dos artistas, que na eminência do conflito físico entre os apreciadores do retábulo e o *Furrier* anunciam:

*CHIRINOS – El diablo ha sido la trompeta y la ven[i]da de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.*

*CHANFALLA – El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo de esta batalla, diciendo: ¡vivan Chirinos y Chanfalla!*<sup>116</sup>

Acaba-se a apresentação do *Retablo* com a companhia de *Chanfalla* e *Chirinos* manifestando o que as autoridades se enveredam a fazer para a manutenção de uma ordem. Neste texto em que é patente a crítica aos homens públicos encontramos quase que uma síntese ao estilo teatral da companhia. Nele, reconhecemos o embrião da representação estilizada que se encontra na escrita dos entremezes arranjados à concepção da companhia de teatro universitário. Eles fazendo a crítica à monarquia, ao catolicismo, aos militares, a administração pública e a tantos outros elementos de opressão dos populares marcam um lugar na discussão a respeito do desenvolvimento do país. Nestes textos apresentados, os personagens não vivem como podem, mas sim como querem, a questão maior por eles abordada é a liberdade<sup>117</sup> e nisto, estava uma centelha para a promoção do debate necessário sobre as

<sup>116</sup> CERVANTES, Miguel. **Entremés de la guarda cuidadosa**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947, p. 113.

<sup>117</sup> A liberdade é também uma recorrência na literatura de García Lorca e esta, por vezes, é representada pelo encontro com a morte, segundo ele: “En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera”. GARCÍA LORCA, Federico. *Teoría y juego del duende*. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957. p. 42.

circunstâncias. Luis Rosales em seu estudo sobre as obras cervantinas afirma ser este o tema maior em Cervantes e este, para nós, é o condutor que contempla todas as intenções da *Companhia*. Segundo Rosales,

*Los personajes que ahora pasamos a estudiar parecen vistos por su creador “con antojos de allende que tienen la virtud de hacer cosas pequeñas grandes, los enanos gigantes y sospechas verdades”. Su elección no es casual. Son los representantes de una cierta manera de comprender la libertad que se repite en las épocas de crisis: la libertad entendida como un “derecho” frente al Estado y la sociedad. Todo este grupo de personajes, y con ellos la mayoría de las figuras del censo cervantino, son locos, aventureros, vagabundos o inadaptados. En su continuo peregrinar de sitio en sitio nos suele parecer que van huyendo de su vida para encontrarse consigo mismo.*<sup>118</sup>

Encontrar-se na pátria *chica* e na grande é por demasiado complexo, e não podendo as circunstâncias ser melhor do que no suposto espaço democrático que se estava construindo na república, a encenação teatral toca nesta pauta. A temática dos enredos sugeria que era preciso mudar as relações com as instituições, a teatralidade dos engodos, o desconhecimento das ciências, o cerceamento da liberdade, a valorização dos conhecimentos, a escolha do melhor para si e uma cultura de evitar a violência eram possíveis pela dramaturgia cervantina que se ressignificava sob a ótica da *Companhia*. E nesta dinâmica, construía-se o novo teatro espanhol.

<sup>118</sup> ROSALES, Luis. **Cervantes y la libertad**. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985, p. 35.

## II

### DÚVIDAS SOBRE O NOVO

Além dos entremezes de Miguel de Cervantes, o auto sacramental *La vida es sueño* de Pedro Calderón de La Barca foi uma importante dramaturgia para a concepção de encenação da *Companhia La Barraca*. Originariamente, além do conteúdo dos autos sacramentais, expressar o sagrado cristão promovendo a fé católica, tais textos também foram uma forma relevante à produção literária e teatral do teatro ibérico. As apresentações aconteciam comumente durante as celebrações de *Corpus Christi* e tratavam, de uma forma geral, de problemas morais e teológicos. O espaço em que se realizam tais enredos se referenciavam em histórias bíblicas e conflitos de caráter moral, costumeiramente, eram apresentados sobre carroças no espaço público ou nos pórticos das igrejas e mesmo na nave. Estas apresentações se ligavam a uma demanda da Contra Reforma que via no poder pedagógico da arte teatral o alcance dos fiéis e assim, muitos padres se dedicaram ao desenvolvimento deste gênero cunhando a escrita de histórias que poderiam evangelizar uma grande quantidade de devotos<sup>119</sup>.

A produção da *Companhia* é, em parte, semelhante à dos autos, pois objetivando um número significativo da plateia tenta a apresentação de um discurso. Pensamos ser fundamental abordar este auto, a obra mais conhecida de Calderón, porque colabora para compreender a estrutura de representação do teatro universitário e seu diálogo com a república. Da parte da *Companhia*, esse texto foi encenado por vezes somente o primeiro ato e vez ou outra o mesmo era apresentado por inteiro. A encenação deste pela *Companhia* é cara se considerarmos que o protagonista da peça, *Segismundo*, representaria a própria república. Essa possível interpretação sugere que a monarquia reinando absoluta por séculos, entendeu que outra forma de governo seria tirana e

<sup>119</sup> WILSON, Edward M.; MOIR, Duncan. **Historia de la literatura española 3 Siglo de Oro: Teatro**. Barcelona: Editorial Ariel, 2001; ARELLANO, Ignacio. **Historia del teatro español del siglo XVII**. Madrid: Catedra, 2008; LÓPEZ, José García. **Historia de la literatura española**. Barcelona, Ediciones Vicens Vives, 2006.

inadequada e os espanhóis, por um momento, duvidando deste prognóstico enfrentaram uma nova forma de governo.

A obra de Calderón narra, entre outros temas de teor cristão o aprendizado de um príncipe sobre o bem governar, ela é dividida em três atos e possui sete personagens<sup>120</sup> que cumprem o enredo, mais grupos que se nomeiam guardas, músicos e criados. No primeiro ato, considerado uma unidade espetacular pela *Companhia*, temos a chegada de *Rosaura* que vem vestida de vagabundo à Polônia. Está acompanhada de *Clarim*, um personagem que faz contraponto à densidade das cenas dramáticas da obra com suas aparições cômicas. A personagem feminina abre o texto do alto de uma montanha, declamando versos que a descrevem como uma mulher desditosa e seu acompanhante consola-lhe, mesmo sem saber as razões que a levam a esta desdita. Estes dois personagens percebem a presença de um palácio na montanha e a ele se dirigem. No interior do edifício, ouvem uma voz queixosa que diz,

*SEGISMUNDO - ¡Ay, mísero de mí! ¡Y ay, infelice!*  
*Apurar, cielos, pretendo,*  
*ya que me tratáis así,*  
*¿qué delito cometí*  
*contra vosotros naciendo?*  
*Aunque si nací, ya entiendo*  
*qué delito he cometido.*  
*Bastante causa ha tenido*  
*vuestra justicia y rigor,*  
*pues el delito mayor*  
*del hombre es haber nacido.*<sup>121</sup>

A voz é de *Segismundo* que, assim como *Rosaura*, se considera a criatura mais desgraçada do mundo, esta queixa é feita em *off*, logo em seguida, o personagem surge vestido de peles e acorrentado como se se apresentasse uma besta. *Rosaura*, diante desta visão, se apieda do homem que vê, e este por sua vez, ameaça matá-la. Porém, a moça, tratando-o de

<sup>120</sup> Personagens por ordem de aparição em cena: *Rosaura*, *Clarim*, *Segismundo*, *Clotaldo*, *Astolfo*, *Estrela* e *Rei Basílio*.

<sup>121</sup> LA BARCA, Calderón. *La vida es sueño*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000092.pdf> . Acesso em 20 de fev. 2009. p.2

maneira delicada, lhe acalma os ânimos e os dois, ao longo deste contato, compreendem-se como miseráveis.

*Rosaura* e *Segismundo* são interrompidos por *Clotaldo*, ele está acompanhado de soldados aos quais ordena matar quem ali estiver. *Rosaura*, em rendição, entrega a espada que porta e ao ver a arma, *Clotaldo* reconhece nesta o filho que teria tido com *Violante*, uma vez que estaria ao encargo de quem a levasse de volta a Polônia ser seu herdeiro. Vestida de homem, a moça termina por ser distinguida como filho deste homem, mas esse reconhecimento é mantido em silêncio por *Clotaldo*. Este saber gera uma crise neste homem, ele em um solilóquio expõe a dúvida entre a honra e a lealdade ao rei, e se desobriga de matar ali mesmo os invasores do palácio e decide por levar-lhe a presença de *Basílio*.

Na cena seguinte, *Astolfo* e *Estrela* estão rodeados por seus cortesãos no palácio e ambos são pretendentes ao trono da Polônia. A conversa destes é interrompida pela chegada do *Rei Basílio* e de seu séquito, o monarca diz,

*BASÍLIO – En Clorilene, mi esposa,  
tuve un infelice hijo,  
en cuyo parto los cielos  
se agotaron de prodigios  
antes que a la luz hermosa  
le diese el sepulcro vivo 665  
de un vientre, porque el nacer  
y el morir son parecidos.  
Su madre, infinitas veces,  
entre ideas y delirios  
del sueño, vio que rompía  
sus entrañas atrevido  
un monstruo en forma de hombre;  
y, entre su sangre teñido,  
le daba muerte, naciendo  
víbora humana del siglo.  
Llegó de su parto el día<sup>122</sup>,*

Compreendemos neste texto que o presságio da rainha mãe e o estudo das matemáticas e da astrologia fizeram o rei interpretar a profecia de forma que de *Clorilena* nasceria *Segismundo*, um príncipe cruel que converteria o

<sup>122</sup> LA BARCA, Calderón. *La vida es sueño*. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bk000092.pdf> . Acesso em 20 de fev. 2009. p.11

reino em uma escola de traições e de vícios e assim, derrocara o trono. *Basílio*, no intuito de evitar as desgraças do prognóstico, resolve manter o filho recluso em uma torre de pedra nas montanhas, onde somente *Clotaldo* tem a autorização de ali entrar para atender *Segismundo* nas necessidades básicas de alimento e educação nas ciências e nos preceitos do catolicismo.

Mas agora, duvidando da interpretação que fez da profecia quando do nascimento do príncipe herdeiro, considera a si próprio como quem comete um delito privando a coroa de um sucessor legítimo. Nisto, *Basílio* comunica que irá tirar *Segismundo* do cárcere e colocá-lo-á à prova para concluir se é ou não prudente lhe nomear herdeiro do reino, caso o príncipe se mostre indigno será devolvido à prisão. Esta decisão do rei é considerada legítima por *Astolfo*, *Estrela* e por todo o séquito presente.

Após esta exposição do rei, retornam à cena *Clotaldo*, *Rosaura* e *Clarim*, o primeiro conta o ocorrido na torre para o monarca e este liberta os prisioneiros, uma vez que já havia revelado o segredo que encerra *Segismundo*. Continuando a apresentação de seu plano ele revela como pretende realizar a prova do príncipe herdeiro, *Basílio* quer narcotizá-lo e trazê-lo ao palácio para averiguar se a tal profecia será cumprida. Esta decisão se justifica para averiguar empiricamente se no homem predomina a força dos astros ou o livre arbítrio. Com esta proposta, finaliza-se o primeiro ato do auto sacramental. Na montagem da *Companhia La Barraca Teatro Universitario*, para nós, esta opção de tratar o 1º ato como um texto integral vincula-se a seleção de textos curtos para a encenação para os populares, mas não se resume a isto. Este ato deixa em aberto o que será possível na administração de *Segismundo*, nele depositam-se dúvidas e esperanças sobre uma nova jornada a ser seguida na condução do reino. *Basílio* está velho e precisa de alguém que o substitua e sua saída representa uma abertura para um novo governo. Frente a isto, é possível associarmos a saída de Alfonso XIII e a novidade da república que poderia ser vista com desconfianças e muitos maus presságios. A apresentação da peça não deixa de ser uma metáfora da passagem do poder de um rei a outro governante e este sentido mantém-se mesmo com a encenação do texto na íntegra, o que é feito.

No segundo ato temos um diálogo entre *Clotaldo* e o rei Basílio, o primeiro revela ao monarca que, como ordenado, retirou *Segismundo* da prisão dando-lhe uma bebida narcotizadora e que o príncipe, sem consciência, chegou aos aposentos reais. Todos saem de cena, então *Clarim* adentra e ficamos sabendo que *Rosaura* se apresenta à *Clotaldo* em sua identidade e que agora faz parte do séquito de Estrela como dama. Com este lugar, tão próxima e por consequência vizinha a *Astolfo*, homem que lhe fez juras de amor e a abandonou, a moça planeja ver-se vingada. Nesse momento, surge *Segismundo* despertando e achando-se rodeado de criados. *Clotaldo* se aproxima chamando-o de príncipe herdeiro da Polônia, se mostra raivoso e avança contra o velho querendo matá-lo. À fuga de *Clotaldo* pela reação de *Segismundo* entra em cena *Astolfo*, ele se apresenta como primo do príncipe e é recebido com pouco entusiasmo. Em seguida, aparece Estrela, o príncipe sente-se atraído pela moça e a galanteia. Um criado lhe reprime a ação, pois *Astolfo* a corteja, então o príncipe o lança do balcão, matando-o. Nisto temos a cena,

*BASÍLIO – ¿Qué ha sido esto?*  
*SEGISMUNDO - Nada ha sido.*  
*A un hombre que me ha cansado*  
*de ese balcón he arrojado.*  
*CLARÍN - Que es el Rey está advertido.*  
*BASILIO - ¿Tan presto una vida cuesta*  
*tu venida el primer día?*<sup>123</sup>

Diante da censura, *Segismundo* diz ao rei que não se importa em não ter o seu amor, pois o que sofreu por tanto tempo no cruel cárcere o fazem desta forma. *Clotaldo* adverte a *Segismundo* que seja mais humilde, mas o príncipe saca a adaga e lhe ameaça matar. *Astolfo* defende *Clotaldo* e luta com *Segismundo*, o duelo termina pela intervenção de Basílio e Estrela. *Segismundo* se vai e Basílio, diante da certeza de que no filho se cumpre a profecia, ordena a *Clotaldo* que o narcotize e o leve de volta à montanha.

Estrela chama a Astrea que resulta ser *Rosaura*, e lhe diz que se casará com *Astolfo*. Ele prometera a Estrela que renunciará ao retrato de uma

<sup>123</sup> LA BARCA, Calderón. **La vida es sueño**. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bk000092.pdf> . Acesso em 20 de fev. 2009. p.23

dama que leva consigo e Astrea deve receber tal. Estrela sai de cena, *Astolfo*, ao retornar à cena, reconhece *Rosaura*, a moça a quem abandonou. Na tentativa de explicar-se, a infanta retorna à cena e, por meio de um estratagema, *Rosaura* recupera o retrato que *Astolfo* trazia consigo. Enquanto isto, Basílio acompanhado de *Clotaldo* e de uns criados, devolvem *Segismundo* à prisão na montanha. Quando desperta, *Clotaldo* lhe faz crer que sonhou com toda a situação vivida neste segundo ato, ele diz

*SEGISMUNDO – Es verdad; pues reprimamos  
esta fiera condición,  
esta furia, esta ambición,  
por si alguna vez soñamos.  
Y sí haremos, pues estamos  
en mundo tan singular  
que el vivir sólo es soñar,  
y la experiencia me enseña  
que el hombre que vive sueña  
lo que es hasta despertar.<sup>124</sup>*

O príncipe fica só e em seu solilóquio chega à conclusão de que “sonhos são sonhos”, neste encerrar do sonho à ilusão demonstrando os tempos serem difíceis a reflexão é interrompida com o início do terceiro ato. Os soldados vêm a ele libertar da torre. Quando entram no recinto primeiro se deparam com *Clarim*, este se nomeia príncipe e engana aos soldados até que *Segismundo* esclarece a situação. Quebra-se a desesperança com os gracejos do personagem. Desfeita a confusão, os soldados aclamam *Segismundo* como seu líder, pois estes são contrários a ter um príncipe estrangeiro, *Astolfo* é de Moscóvia e foi nomeado por Basílio como herdeiro da coroa.

*Segismundo* promete aos soldados que o rei há de render-se a seus pés, em meio a esta promessa *Clotaldo* chega à torre, temendo por sua vida, o velho se ajoelha diante do príncipe, mas diferentemente das perseguições anteriores, o jovem quer abraçar seu tutor. *Clotaldo* admirado com o ocorrido

<sup>124</sup> LA BARCA, Calderón. **La vida es sueño**. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bk000092.pdf> . Acesso em 20 de fev. 2009. p.33

se levanta e despede-se de *Segismundo*, pois não pode ficar e lutar a seu lado contra Basílio, porque ele deve lealdade ao monarca. Em seguida, temos a cena em que o rei lamenta ser ele próprio o artífice da guerra e da destruição de seu reino, após esta confissão, se dirige para o campo de batalha para lutar contra o próprio filho.

*Rosaura* se despede de *Clotaldo*, que está dividido entre matar *Astolfo* para vingar a desonra da filha ou ser leal a ele, uma vez que, lhe salvou a vida e também é o suposto escolhido para substituir *Basílio*. *Rosaura*, armada de espada e adaga, confessa que matará *Astolfo* por causa de sua desdita e se dirige vestida de mulher até onde está *Segismundo*. A personagem narra sua história de desonra ao príncipe e *Segismundo*, admirado com sua beleza, diz que lutará por ela. Durante as dificuldades da batalha, *Clotaldo* propõe a Basílio que fuja em um cavalo que preparou, mas o rei decide ficar e humilhar-se diante *Segismundo*, crendo que o disposto pela astronomia irá se cumprir e o homem não pode mudar o destino. Mas como o propósito moral deste auto sacramental é expressar que o homem educado na fé católica se torna justo, *Segismundo*, contrariando o presságio dos astros, declara que ninguém deve fugir a um dano realizando atos débeis para evitá-lo. E retomando a ordem, Basílio reconhece a grandeza do filho e aceita-o como príncipe herdeiro e rei, *Segismundo* destina *Rosaura* a casar-se com *Astolfo* e ele com Estrela. Ao soldado que traiu o reino, condena-o a estar preso na torre em que vivia como fera. Cria-se pela ação do novo governo um contexto de justiça, de reparação. Dizemos que a intencionalidade da reapresentação de todo o argumento ou mesmo o primeiro ato, aposta na responsabilidade de *Segismundo* para o bem governar. Reconhecemos que há um processo de ressignificação do texto em que se toma de esperanças a sucessão dos administradores. Novamente é a liberdade que surge em cena. Os presságios e os agouros são recobertos por esperanças que o novo pode despertar. E assim, na construção de um teatro dentro do teatro, a *Companhia* propaga que a mudança política trará benefícios ao país.

Na finalização da concepção desta encenação, também reconhecemos uma evolução na produção da *Companhia* que de textos curtos passa a representar uma obra na íntegra. Mas, a ousadia não é somente esta, fica cada

vez mais evidente a proposta de desenvolvimento sob os auspícios da república e nisto, a encenação de Fuente Ovejuna é um importante termômetro.

### III

#### OS CORTES SÃO HABILIDADES

No processo de ressignificação do teatro clássico pela *Companhia La Barraca*, a peça *Fuente Ovejuna* de Félix Lope de Vega y Carpio sofreu alterações significativas tanto na estrutura como no próprio enredo da obra para que pudesse dialogar com as intenções do teatro universitário, como nos apresenta Suzane Byrde em *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*. Para a apresentação da obra de Lope, o encenador realizou a supressão de cenas e como esta adaptação do texto causou alguns vazios, elaborou uma escrita literária para o preenchimento das lacunas causadas. Nesta obra, destacamos que ela recebeu um tratamento diferente das demais obras apresentadas pela *Companhia*, esta adaptação do texto nos transparece como um comprometimento com o governo. Na obra original, temos no primeiro ato a apresentação de duas situações que constroem o conflito de *Fuente Ovejuna*, uma referente ao comportamento lascivo do *Comendador* Fernán Gómez de Gusmán, que comete todo tipo de abusos contra os vassallos e a outra é a guerra civil do século XV entre os Reis Católicos e a Juana la Beltraneja. No texto adaptado pela *Companhia*, o segundo argumento praticamente desaparece, o primeiro ato não conta com as cenas I e II do original de Lope de Vega. Estas expõem a visita do *Comendador* Fernán Gomes ao *Maestre* em Almagro e o combinado que realizam de atacarem os reis católicos. Eles representam os que são contrários à monarquia dos reis católicos e seguem Juana Beltraneja, a exclusão destas duas cenas desencadeia alterações no segundo e terceiro atos, condicionando o espectador a reflexões que se referem à condição dos vassallos. Para nós, tratar de uma guerra contra os reis católicos pelo personagem *Comendador* não parecia viável à apresentação dos *barracos*, pois a situação vivida dialogava com a ficção. Os estudantes da *Companhia* mais ou menos se comportavam como o vilão de *Fuente Ovejuna*, pois, se colocavam contrários a monarquia. A escolha por suprimir estas nos conduz a pensar que as pessoas se definem nas suas ações e os cortes feitos no texto de Lope de Vega eram um posicionamento ideológico da *Companhia*.

Em um estudo sobre essa adaptação textual, Suzanne Byrde afirma que esses cortes na obra de Lope de Vega: “[...] *fuera hechos con extrema habilidad por parte de Lorca, para no despojar en nada a la obra de su belleza poética y teatral*”.<sup>125</sup> Pensamos que, independentemente da questão do belo ou da criação literária com o objetivo de atualizar o texto, o personagem *Comendador* perde a sua característica de homem insatisfeito com a monarquia vigente e propositor de um novo governo. O que torna esta acomodação literária tendenciosa, uma vez que, à estreia do espetáculo em julho de 1933, é preciso considerar o clima de insatisfação com o governo republicano. Parte da população não encontrava na república a solução para os problemas da Espanha. Pelo contrário, havia muita descrença quanto às propostas reformistas. Byrde apresenta que:

*Por su concepto de innovación en la transmisión del espíritu democrático y humano de la nueva república, se desarrolló la interpretación de Fuente Ovejuna en forma de protesta social y moral contra los abusos e injusticias humanas. Quedando intacta la intención lopesca, sin embargo la obra logro nuevas dimensiones de incidencia en su pintura de los males del señorío y del caciquismo. Con este motivo, García Lorca suprimió el argumento secundario, el que el joven Maestre de Calatrava conspira con el contra el dominio de los Reyes católicos, atacando a Ciudad Real. Por tanto resulta menos compleja la trama principal, manteniendo la acción a una época contemporánea con la de la República. Con esto los campesinos, que todavía en la década del treinta de esta centuria vestían traje rústico, podían reconocerse e identificarse con los personajes del drama.*<sup>126</sup>

Parece-nos que esta afirmação de Byrde é insustentável, é preciso considerar que o conflito político interfere na estrutura da *Companhia*, porque a mesma existe associada às relações que se estabeleceram no interior da república. Estar à parte das circunstâncias não se ajusta às proposições de ação social, essa supressão literária não pode ser avaliada somente como uma simplificação do enredo ou uma inovação como afirma Byrde, o que compreendemos é que esta é uma demarcação de uma intenção. A versão da

<sup>125</sup> BYRDE, Suzanne W. Introducción. In: \_\_\_\_\_. **La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca**. Madrid: Editorial Pliegos, 1984, p. 14.

<sup>126</sup> Ibid., p. 13.

*Compañia* para a obra de Lope de Vega inicia-se com *Laurencia* e *Pascuala* julgando a atitude do *Comendador*. Temos a cena,

*LAURENCIA*- *Luego la infamia condeno.*  
*¡Cuántas mozas en la villa,*  
*Del Comendador fiadas,*  
*andan ya descalabradas!*<sup>127</sup>

As mulheres de *Fuente Ovejuna* se veem abandonadas à própria sorte porque não existe por parte dos homens da cidade uma oposição ao *Comendador*, que as toma ao seu bel prazer. *Laurencia* diz a *Pascuala* que não admite ser enganada pelos subterfúgios deste e será arguta em defender-se. Ao fim do diálogo, surgem os moços que apostam em uma contenda sobre o amor. Temos o texto,

*PASCUALA*:  
*Pues ¿de qué nos desengañas?*

*MENGO*:  
*De que nadie tiene amor*  
*Más que a su misma persona.*  
[...]

*PASCUALA*:  
*En materia habéis entrado*  
*que, por ventura, acrisola*  
*los caletres de los sabios*  
*en sus academias y escuelas.*

*LAURENCIA*:  
*Muy bien dice, y no te muelas*  
*en persuadir sus agravios.*  
*Da gracias, Mengo, a los cielos,*  
*que te hicieron sin amor.*

<sup>127</sup> Nas palavras de LORCA Apud BYRD, Suzanne Wade. **La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca** / [reconstrucción por] Suzanne Wade Byrd. Madrid: Editorial Pliegos, 1984, p. 22.

MENGO:

¿Amas tú?

LAURENCIA:

*Mi propio honor.*<sup>128</sup>

Esta cena prenuncia a ação dos personagens de Fuente Ovejuna a agirem contra a situação de opressão em que se encontram, pois, a honra de toda uma comunidade está mexida. Após esta discussão sobre o amor, *Frondoso* e *Laurencia* se aproximam e apresentam-se como os protagonistas deste sentimento, chegando a prometem casamento um ao outro.

Segue-se o texto com a entrada de *Flores* a heroicizar o *Comendador* narrando as maravilhas por ele realizadas em uma guerra que acaba de terminar. Surge um cortejo que festeja essa vitória e dá-se o primeiro encontro entre *Laurencia* e o *Comendador* na versão de *La Barraca*. Todos os personagens masculinos saem de cena, o *Comendador* força *Laurencia* e *Pascuala* a entrar em sua casa, mas estas conseguem fugir. Porém, mais uma investida contra a moça acontece quando ela está no campo. *Frondoso* oportunamente a defende de ser violada por *Fernán Gomes*, colocando o *Comendador* sob a mira de sua própria balestra, pois por esperteza consegue tomar a arma das mãos do vilão. A moça foge e, em seguida, *Frondoso* faz o mesmo, orgulhoso de sua ação de defender a quem tomará por esposa.

Inicia-se o Segundo Ato da versão da *Companhia*. Desta vez, são suprimidas as cenas: em que os reis Don Fernando e Doña Isabel discutem sobre a situação político-militar, quando eles fazem saber que as tropas do *Comendador* conquistam a *Ciudad Real* e temem que os exércitos de Portugal entrem em Castela. O texto segue com o personagem *Juan Rojo* e um *Labrador* reclamando sobre a escassez de alimentos nas fazendas e destas queixas passam à história de *Laurencia*, filha do prefeito que foi salva de ser violada. O assunto do comportamento lascivo de *Fernán* se estende a outros personagens masculinos que entram em cena e representam as autoridades dos campônios. Em meio a este cenário, o *Comendador* chega à praça e

<sup>128</sup> LORCA Apud BYRD, Suzanne Wade. **La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca** / [reconstrucción por] Suzanne Wade Byrd. Madrid: Editorial Pliegos, 1984, p. 31.

expulsa a todos prometendo vingança a *Frondoso*, até mesmo *Esteban*, pai de *Laurencia* e prefeito da cidade, é coagido a sair do espaço público.

Na praça, permanecem *Fernán Gomes* e seus homens que conversam licenciosamente sobre as mulheres dos campônios. A esta cena segue-se a que *Jacinta* se vê fugindo, pois teme ser sequestrada por *Fernán*. *Pascuala* e *Laurencia* aparecem e sugerem que a moça seja defendida por um homem, o jovem personagem *Mengo*, que é um personagem cômico, se põe como zeloso pelo destino de *Jacinta*. Na tentativa de defendê-la, *Fernán Gomes* ordena a seus homens que o prendam a uma árvore para ser açoitado e levam a moça para que ela sirva de prostituta na guerra. Na cena seguinte, *Laurencia* e *Frondoso* se casam, mas ao final da celebração do casamento são surpreendidos pela chegada de *Fernán Gomes* que os levam presos, terminando assim, o segundo ato.

O terceiro ato, por conseguinte, começa com os homens reunidos em um conselho onde debatem sobre a situação ocorrida no casamento de *Laurencia* e *Frondoso*. Em meio a esta reunião, surge a noiva desgrenhada perguntando o que ainda fazem ali os homens de *Fuente Ovejuna*.

LAURENCIA – *Ovejas sois, bien lo dice  
de Fuente Ovejuna el nombre.  
¡Dadme unas armas a mí,  
pues sois piedras, pues sois bronces,  
pues sois jaspes, pues sois tigres...!  
Tigres no, porque feroces  
siguen quién roba sus hijos,  
matando los cazadores  
antes que entren por el mar,  
y por sus ondas se arrojen.  
Liebres cobardes naciste;  
Bárbaros sois, no españoles.  
¡Gallinas, vuestras mujeres  
Sufrís que otros hombres gocen!*<sup>129</sup>

<sup>129</sup> LORCA Apud BYRD, Suzanne Wade. **La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca** / [reconstrucción por] Suzanne Wade Byrd. Madrid: Editorial Pliegos, 1984, p. 90.

Incitando-os a libertar *Frondoso*, que está condenado sem julgamento justo pelo *Comendador*, a heroína segue convidando as mulheres a também lutarem pela defesa da honra delas usurpada. Os populares saem com os instrumentos de trabalho para enfrentarem o homem que os oprime, invadem a sua casa e matam-no.

A peça de Lope de Vega traz os campônios com a cabeça do *Comendador* em riste em uma lança, cena que também é suprimida na versão de *La Barraca* retirando-se a espetacularização da morte. Não era intenção das ações da *Companhia* um combate armado ou insuflar ainda mais a violência entre os populares. À estreia da encenação, em julho de 1933, ocorriam greves por todo o país, os sindicatos se organizavam, os ânimos se encontravam quentes nas demandas anarquistas, socialistas e comunistas a ponto de termos neste ano o Massacre de Casas Viejas. Este levante revolucionário no início de janeiro foi protagonizado por camponeses anarquistas na cidade de Casas Viejas na província de Cádiz, considerado um dos episódios dramáticos dos trabalhadores espanhóis, os quais, após enfrentarem as forças do exército e da guarda civil, morreram alvejados ou queimados por ordem do estado em desfazer a ação rebelde. No ano seguinte, a Revolução de Outubro<sup>130</sup> e a Revolução das Astúrias<sup>131</sup> foram oriundas destas circunstâncias de insatisfação dos trabalhadores.

No cenário da república, com o avanço da acirrada relação do momento político desenvolveu-se no interior da *Companhia*, com maior nitidez, a tendência de pertencimento do teatro universitário. Mas, a luta armada ainda não afigurava como uma tendência entre os *barracos*, eles até então permaneciam no campo do debate.

Na versão da *Companhia*, os reis são informados do ocorrido com o *Comendador* e enviam um juiz para descobrir quem o matou, mas a autoridade não obtém sucesso e fica sem desvendar o linchamento do verdugo. Após os

<sup>130</sup> Movimento de greve que ocorreu entre os dias 5 e 19 de outubro de 1934 que foi incentivado a partir de amplos setores e líderes importantes do PSOE e a UGT, pela Confederação Nacional do Trabalho (CNT), pela Federação Anarquista Ibérica (FAI) e pelo Partido Comunista Espanha (PCE).

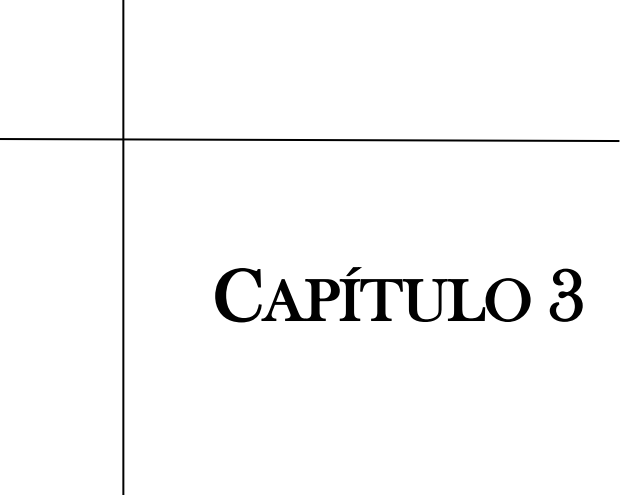
<sup>131</sup> Movimento de insurreição que ocorreu nas Astúrias, no mês de outubro de 1934. Era parte da greve geral revolucionária e do movimento armado organizado pelos socialistas em toda Espanha, conhecida como a Revolução de outubro de 1934.

populares darem cabo à vida do *Comendador*, combinam de responder que quem o matou foi *Fuente Ovejuna*. Todos respondem como o combinado, de tal modo todos são herói e vilão que defendem a causa da cidade. Segundo Toscano, os soviéticos em *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega encontraram o primeiro drama proletário europeu, preocupados que estavam com a imagem cênica de um povo camponês que, em uníssono, fosse capaz de definir os rumos futuros da coletividade e de barrar o poder autoritário que não age com justiça.<sup>132</sup> A *Companhia*, em determinada medida, também se apropria desta ideia, pois, no país em que se via recente uma república democrática, a peça punha como pauta a união dos espanhóis em objetivos comuns. Mas a forma de adaptação que sofreu o texto, além deste teor, procura não dar ênfase ao conflito com a monarquia e sim, instruía à unidade popular tentando levar uma ação conciliadora.

Parece-nos que importava muito mais a pacificação e o teatro de arte do que incitar os ânimos para uma luta de armas. Contudo, a encenação da *Companhia* ainda era um incômodo, Federico García Lorca foi considerado “pela crítica” ou por algumas lideranças políticas, “*mas peligroso con las palabras que con una arma en la mano*”.<sup>133</sup> A irritação que muitos tinham em ouvir suas obras-armas atacando as práticas partidárias nacionalistas, os comportamentos arraigados, as instituições opressoras e tantas outras mazelas da sociedade espanhola, o torna alvo de ódios e de admirações.

<sup>132</sup> TOSCANO, Antônio Rogério. Prefácio Lope de Vega e o tempo presente. In: \_\_\_\_\_. **Fuente Ovejuna**. Tradução de Mário Lago. São Paulo: Peixoto Neto, 2007, p. 15. (Os grandes dramaturgos; 25)

<sup>133</sup> Referência ao filme *El mar deja de moverse*, afirmação realizada pelo poeta, flamencólogo e crítico espanhol Félix Grande Lara.

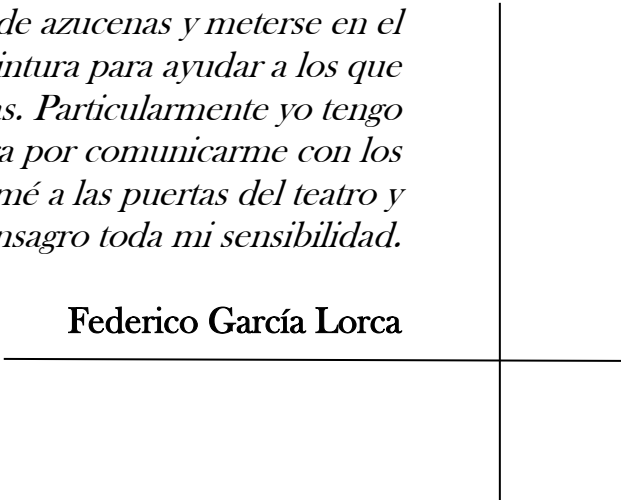


## CAPÍTULO 3

# FUNÇÕES PARA O TEATRO

*En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad.*

Federico García Lorca



“LA PREOCUPACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA en el poeta de Fuentevaqueros ha sido una de las facetas más escondidas de su arrolladora personalidad, que entronca de lleno con los principios éticos y filosóficos que regirían el espíritu de *La Barraca*.”<sup>134</sup> Esta afirmação de José Luis Plaza Chillón compreende uma interpretação, que para nós, justifica a falta de estudos sobre a *Companhia*, as questões “políticas” sobressaem de forma a encobrir a memória do teatro universitário. Como afirmamos anteriormente, participar de um grupo afeito ao processo de modernização da Espanha com o desenvolvimento de práticas culturais marca um lugar de atuação de Federico García Lorca.

Em 1931 existia um alto grau de analfabetismo na Espanha, segundo Gibson, “de uma população de 25 milhões, 32, 4 por cento eram analfabetos, e os republicanos estimavam a necessidade de 27.150 novas escolas”.<sup>135</sup> Esta situação vinha de encontro com o zelo dos *institucionistas* que foram engajados em mudar este quadro oneroso ao país. Mas a ação dos republicanos não se limita à educação formal tentando erradicar o analfabetismo, são tomadas medidas polêmicas, como a proposta de legalizar o divórcio, acelerar a reforma agrária e secularizar os cemitérios e os hospitais.

Nestas orientações reformistas, Federico García Lorca é mais um agente sensível às circunstâncias de seu país. Neste processo, a sua contribuição com o presente e o futuro da Espanha é concebendo um novo teatro espanhol. Ele opta por uma orientação do teatro como instrumento pedagógico, o que não é uma novidade, pois a arte teatral sempre teve a capacidade de articular o debate entre as pessoas e se constituir como uma atividade em que é possível ter visões. Na história do teatro, desde os primórdios constatamos uma narrativa em que o ponto de visão do espectador nunca é o mesmo de outro, pois os corpos da encenação são diversos, e a participação<sup>136</sup> também o é. Desde o ditirambo, é possível a visão não de uma

<sup>134</sup> PLAZA CHILLÓN, José Luis. **Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (1932-1937) (de pintura y teatro)**. Granada: Editorial Comares, 2001, p. 29.

<sup>135</sup> GIBSON, Ian. **Federico García Lorca: uma biografia**. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989, p. 357.

<sup>136</sup> Plateia, atores, diretores, músicos, técnicos e outros.

imitação corresponde à realidade realista,<sup>137</sup> mas de diferentes perfis que pela perspectiva do olhar e do repertório do espectador são apreendidos.

O que para nós se torna interessante na produção do teatro universitário é por que e como Federico García Lorca atua em *La Barraca Teatro Univeristario*. Ele se coloca como o idealizador do projeto que procura deixar um marco no teatro espanhol. No ano de 1935, isto se torna claro em *Charla sobre teatro*, quando expressa que a arte teatral é “*uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y un barómetro que marca su grandeza o su descenso*”.<sup>138</sup> Nesta orientação, ele estabelece um lugar no debate da história do país e da história do teatro.

Por sua orientação, compreendemos que na direção de *La Barraca* concorrem os debates que interseccionam os participantes do projeto, assim, submergindo em uma Península Ibérica distinta por sua cultura, o repertório apresentado era constituído por um patrimônio nacional. As regionalidades deixam o centro das discussões sobre uma hispanicidade e se torna uma responsabilidade do encenador apresentar o patrimônio cultural aos espanhóis.

Nesta perspectiva, Federico García Lorca ainda em *Charla sobre teatro* afirma que “*el teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre*”.<sup>139</sup> A conferência é um discurso amoroso deste artista, mas também é uma colocação oposicionista às verdades construídas. Como professor de um magistério que não quer reproduzir certas verdades, ele se propõe a apresentar outras hipóteses sobre o vivido.

Compreendemos que na direção dos ideais da *Companhia*, importando a experiência estética e as dimensões do conhecimento, o encenador coloca o debate com a sociedade com o objetivo de formular um futuro. Não tendo

<sup>137</sup> Considerando-se que as primeiras apresentações teatrais se faziam em meio ao rito com o consumo de alucinógenos, é preciso pensar na deformação da realidade a que esteve originariamente ligada esta linguagem.

<sup>138</sup> Fonte: *Charla sobre teatro*. Cf. GARCÍA-POSADA, Miguel. **Federico García Lorca**. Epistolario (Octubre de 1916 a julio de 1936), Obras VI. Madrid: Akal, 1994, p. 428.

<sup>139</sup> Fonte: *Charla sobre teatro*. Cf. GARCÍA-POSADA, Miguel. **Federico García Lorca**. Epistolario (Octubre de 1916 a julio de 1936), Obras VI. Madrid: Akal, 1994, p. 427.

somente a intenção do divertimento, mas de escola do homem e de um espaço de experiência artística, *La Barraca* leva arte e reflexão. Na obra encenada, por meio de uma licença poética, Federico García Lorca concebe um trabalho que detém distintas perspectivas como a criação de dramaturgos clássicos, dos estudantes de Madri e dos demais artistas envolvidos na concepção do espetáculo. Para dialogar com o presente coordena toda a ação do espetacular, se apropria de uma interpretação dedicando-se a dimensionar as contribuições dos diferentes artistas participantes deste repertório. Sublinhamos nisto, a sua autoria que projeta o que considera uma arte onde se aprenda e se encontre uma estética espanhola.

A conferência em comemoração ao centenário do poeta Luis de Góngora é um documento que se encaminha neste debate. Nela, também reconhecemos a liderança e a concepção de Federico García Lorca no universo artístico. Ele escreve:

*Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas.*<sup>140</sup>

Percebemos neste texto, como a sua compreensão de arte é performática, desde o clássico literário ele reconhece que o receptor deve envolver-se corporalmente com a obra. Transpondo esta concepção para o teatro, sua encenação excede uma visão estéril, a cena como a poesia necessita aguçar os sentidos do espectador. Ele afirma que não existe diferença entre literatura e teatro, sua compreensão é a de que o fazer artístico deve tocar o público.

Tendo a poesia como verdade para a construção de um bom teatro a ponto de torna-lo patrimônio, sua orientação é de que os artistas estejam comprometidos com o aqui / agora. Isto particularmente está em seu *fazer teatral* na *Companhia*, a qual está influenciada pelo debate da situação política e das instituições que querem reger o país.

<sup>140</sup> Fonte: La imagen poética de don Luis de Góngora. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p. 70.

Federico García Lorca é um agente político, segundo Alves, esta perspectiva se firma “[...] a partir da compreensão de que a atitude política do escritor esteve, fundamentalmente, relacionada à arte e não a participações partidárias ou ideológicas”.<sup>141</sup> Mas, é preciso considerar neste debate que, mesmo não sendo filiado a um partido, sua independência de pensar não está desenraizada. Ela possui laços com as discussões comunistas e socialistas, foi um aluno da *Institución de Libre Enseñanza*. Assim, ao afirmar que seu teatro é apenas teatro e não política demarca um posicionamento acerca do homem e da vida social ou comunitária que o encaminham para uma disputa com os conservadores. A *Companhia* tem um posicionamento político e social que tem outras dimensões acerca da vida prática, ao fim das discussões deste coletivo cujas percepções atribuem ao teatro um gênero visionário<sup>142</sup> ressoa uma atitude revolucionária.

Na concepção da realidade representada em diálogo com o tempo presente se entrevê um tempo histórico, os argumentos apresentados conduzem o espectador e os participantes da *Companhia* a encontrarem o vivido. Nisto, interpretar a produção do teatro universitário remete-nos ao que afirma Raymond Williams,

Significa olhar crítica e historicamente para obras e ideias que tem algumas ligações evidentes entre si e que deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É acima de tudo, observar essas obras e ideias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual.<sup>143</sup>

Entendemos que Federico García Lorca na idealização do projeto e na sua afirmação da arte como ação social responde em parte às perguntas referentes à função da *Companhia*. Na gerência da experiência de um teatro

<sup>141</sup> ALVES, Syntia Pereira. **Teatro de García Lorca: a arte que se levanta da vida**. (TES). 2011. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011, f. 23. Disponível em: [http://www.sapiencia.pucsp.br/tde\\_arquivos/8/TDE-2012-01-09T12:38:40Z-11988/Publico/Syntia%20Pereira%20Alves.pdf](http://www.sapiencia.pucsp.br/tde_arquivos/8/TDE-2012-01-09T12:38:40Z-11988/Publico/Syntia%20Pereira%20Alves.pdf). Acesso em: 13 de jul. 2012.

<sup>142</sup> ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 33.

<sup>143</sup> WILLIAMS, Raymond. **A tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naif, 2002, p. 34.

que toma um repertório considerado patrimônio, cuja prática interpela a práxis cotidiana encontramos uma ação política. Este é um teatro que aponta para um *telos*, as imagens e sons na horizontalidade do palco estão matizadas de uma performance inevitável.<sup>144</sup> Há uma construção consciente de um espaço que põe ao espectador a percepção da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade.<sup>145</sup> E nesse sentido, é reconhecida a dupla capacidade da concepção em por os enfrentamentos políticos e estéticos no mesmo arrolamento.

A licença poética do encenador tomou uma dramaturgia de determinados autores como capaz de novas verdades, o caráter criativo de García Lorca trabalha com a semântica dos textos, neles encena outras possibilidades. Roubine, a respeito da relação texto e encenação diz da

[...] possibilidade de uma semântica do palco. E pelo fato de anunciar a rejeição da ortodoxia em matéria de encenação, o direito do encenador de sustentar um discurso diferente daquele da celebração da obra-prima. A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também à reflexão do espectador.<sup>146</sup>

Considerando as possibilidades interpretativas de uma obra literária, a *mise-en-scène* da *Companhia* reconhece o valor de cada obra e autor, mas a direção lhes maneja; outros elementos além dos textos e dos discursos dos autores clássicos constam na tessitura. Ela dimensiona por um filtro, cujo critério era vislumbrar além do que era imediatamente visto na narrativa. Na escrita cênica do teatro universitário, o olhar do espectador não ficava restrito a apreciação do belo, mas deveria ser também uma atitude interpretativa. Ortega y Gasset, contemporâneo do encenador, na obra *A ideia do teatro* escreve,

<sup>144</sup> ZUNTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000; HOGGART, Richard. Nós e eles. In: \_\_\_\_\_. **As utilizações da Cultura 1**. Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Lisboa: Editorial Presença LDA, 1973.

<sup>145</sup> CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985, p. 12.

<sup>146</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 41.

Dir-se-ia que a realidade se retirou para o fundo a fim de deixar passar através de si, como a contraluz de si, o irreal. No palco encontramos, pois, coisas – as decorações – e as pessoas – os atores – que tem o dom da transparência. Através delas, como através do cristal, transparecem outras coisas. [...] Agora podemos generalizar o percebido e dizer: há no mundo realidades que tem a condição de apresentar-nos em lugar delas mesmas outras, distintas.<sup>147</sup>

Esse teórico também compartilha a ideia de que o ensaiado é motivo de debate. Na arte desponta também as realidades cotidianas, nela o espectador deve aperceber-se dos espaços, dos tempos e das pessoas que estão na tessitura do espetáculo. Percebemos neste contexto que a linguagem artística se dá como um veículo, nela está uma reflexão pautada em um movimento entre os conhecimentos histórico e estético. Há na propositura da *Companhia* uma estrutura que sustenta este processo. Em uma entrevista intitulada *Los artistas en el ambiente de nuestro tempo* ao jornal *El Sol* no ano de 1934, identificamos como as circunstâncias são um fator determinante na recepção da obra de Federico García Lorca, ele afirma,

*Estoy escribiendo una comedia, en la que pongo toda mi ilusión: Doña Rosita la soltera, o El lenguaje de las flores. Diana para familias dividida en cuatro jardines. Será una pieza de dulces ironías, de piadosos trazos de caricatura; comedia burguesa, de tonos suaves, y en ella, diluidas, las gracias y las delicadezas de tiempos pasados t de distintas épocas. Va a sorprender mucho, creo yo, la evocación de estos tiempos, la que los ruiseñores cantaban de verdad y los jardines y las flores tenían un culto de novela. Aquella maravillosa época de la juventud de nuestros padres. Tempo de polisón.*<sup>148</sup>

Ele ainda afirma que “llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar” manifestando, assim, sua intenção de homem comprometido com o aquí/agora. Os temas e problemas que as pessoas tem medo de abordar, podemos dizer se encontram no debate das ações reformistas. Para além da situação da Espanha, temos os embates

<sup>147</sup> ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 35.

<sup>148</sup> Fonte: Los artista en el ambiente de nuestro tiempo. Entrevista cedida a Alardo Prats ao jornal *El Sol*, 1934. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p. 1627.

nacionalistas e as crises nas relações internacionais que futuramente viriam a eclodir na 2ª Guerra Mundial. Nesta entrevista de García Lorca afirma,

*El ambiente de nuestro tiempo aparece muy confuso, pero no tanto para que se pueda uno convencer de que esta confusión no tenga aurora clara. Se percibe que en todo el mundo se pugna para desatar un nudo que ofrece grandes resistencias. De ahí esta oleada social que todo lo tenga.*<sup>149</sup>

Percebemos neste trecho da entrevista que o onde e o como se vive são motivos de reflexão em sua prática artística. Mas, mesmo diante de um diagnóstico não favorável às ações se coloca otimista diante das complexidades vividas no âmbito nacional e internacional. Ressaltamos a sua crença na elevação do país, na efetivação das propostas reformistas e do desenvolvimento social.

No texto dramático intitulado *Retabillo de Don Cristóbal*<sup>150</sup>, ele afirmava esta olhada ao vivido. Nesta dramaturgia, o personagem *Poeta*<sup>151</sup> expõe na sua metafórica condição que “[...] el poeta oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares”.<sup>152</sup> A esperança da arte como arauto de novos tempos é associada à sensibilidade dos sentimentos que nascem da terra, o artista não está dissociado de um contexto do espectador, mas de alguma forma está próximo dele.

Com um desejo de proximidade aos populares se desenvolve, podemos dizer, toda a obra lorquiana. Christopher Maurer,<sup>153</sup> em uma breve biografia para o site da *Fundación García Lorca*, afirma que a popularidade artística de Federico García Lorca era considerável. Além deste reconhecimento pelos populares, as numerosas declarações na imprensa

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> Peça escrita nos idos de 1931.

<sup>151</sup> Um boneco.

<sup>152</sup> GARCÍA LORCA, Federico. *Retabillo de Don Cristóbal*. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p. 929.

<sup>153</sup> BIOGRAFIA. **FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA** (site). Disponível em: <<http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx?Sel=La%20muerte>>. Acesso em: 05 jan. 2013.

sobre a injustiça social, o converteram em um personagem de destaque e considerado antipático e incômodo para a direita. Em uma entrevista de 1936, García Lorca afirma:

*El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio el aire con sus bostezos. Y el rico dice: '¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted el lirio que florece en la orilla'. Y el pobre reza: 'Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre'. Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la gran revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro?*<sup>154</sup>

Percebemos que Federico García Lorca é uma artista que traz um olhar voltado para as carências da grande população. Segundo Irlei Machado, “[...] vivenciando as relações sociais da época, frente às misérias e às grandezas de uma comunidade com valores díspares, o espírito generoso e humano de Lorca fez com que sua natural sensibilidade transcendesse a dimensão social”.<sup>155</sup> O seu conceito de arte traz a necessidade do ser humano para o primeiro plano, como dito por ele, o homem para poetizar tem que superar a subsistência.

No documentário *El mar deja de moverse*, Ian Gibson diz que García Lorca está atento ao ir e vir dos cidadãos da Espanha, pois, eles são a matéria de sua arte. Mas, os homens e as mulheres não são vistos como objetos, mas como humanidade e obviamente desta perspectiva opinaria sobre a situação da Espanha que se debatia diante de intercorrências tão caras à vida. Por isto, é importante considerar a liderança do artista. Deste olhar, é possível nós compreendermos que o teatro, por ele, estava para o comprometimento com as pessoas de seu país. Isto é o que apresenta na entrevista intitulada *Diálogos*

<sup>154</sup> Fonte: Declaraciones de García Lorca sobre teatro. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p. 1636.

<sup>155</sup> MACHADO, Irlei. Federico García Lorca: uma heterodoxia social e religiosa. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE POESIA E DRAMATURGIA EM HOMENAGEM A FEDERICO GARCÍA LORCA, 2011. **Anais...** 2011.

de un caricaturista salvaje cedida a Luis Bagária em 10 de junho de 1936 ao jornal *El Sol* de Madri. Ele afirma,

*Yo soy español integral, y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; odio al que es español por ser español nada más. Yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista abstracta por el solo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la médula; pero antes que esto soy hombre de mundo y hermano de todos. Desde luego, no creo en la frontera política.*<sup>156</sup>

Como vemos, não é o nacionalismo o ingrediente relevante em sua obra, mas as pessoas. Neste ímpeto de elevar a Espanha, sua crença na arte como uma das concessões de dias melhores se apresenta a concepção da *Companhia*. Mas, as condições são adversas porque vive-se um período de peleja e o consenso sobre a atividade artística não é um fato, uma encenação, como qualquer obra artística, manifesta uma luta da produção. Nela se imprimem, ainda que de forma esfumaçada, os discursos de seus fazedores no presente em que ela ocorreu e os embates por eles tidos.

No que tange à *Companhia*, percebemos que a concepção do encenador propositalmente se insere como um jogo que apreende o cotidiano, mas, algumas coisas escapam a ele. Na apreciação do espetáculo, cuja apropriação deveria ultrapassar a vivência impotente, o povo sabe de sua memória, dos seus falares regionais, das histórias de que é personagem e testemunha, isto o leva a encontrar-se no interior do representado. Mas como estamos falando de um número relativo de espectadores e de pessoas que disputam o poder, não podemos desconsiderar as lutas que se travam em torno deste projeto. As afirmações de corrupção, a perda dos subsidio, a má recepção por parte de alguns povoados, as interposições de outros artistas e muito mais surge ao longo da *Companhia*. Na entrevista a Bagária ainda afirma,

*[...] tengo que decir que este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte*

<sup>156</sup> Fonte: Diálogos de un caricaturista salvaje. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p. 1639.

*puro, arte por el arte mismo. [...] En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad.*<sup>157</sup>

Como podemos ver, não interessa a García Lorca uma arte descompromissada, ao contrário, afirma que toda a sua sensibilidade está posta nela. Porém, a situação da grande população era difícil, levar arte onde muitas vezes faltava o pão era um problema. Percebemos que há no trabalho de Federico García Lorca um enorme respeito pelas pessoas, sua ação é de uma arte comprometida com a sensibilidade, mas haviam por parte do governo o gerenciamento de uma crise. Diante das necessidades de subsistência é possível afirmar que a arte se coloca em plano que não lhe é muito favorável. Neste sentido, as ações da *Companhia* terminam por deixar um desconforto mesmo para o governo republicano.

<sup>157</sup> Fonte: Diálogos de un caricaturista salvaje. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p. 1637.

## II

### EXPERIMENTAÇÃO ARTÍSTICA

Segundo o historiador da arte José Luis Plaza Chillón, o espaço de experimentação artística na companhia *La Barraca* era uma proposta ingênua e mesmo quixotesca, pois, nos moldes que tomou, as ações beiravam ao sacrifício. A ligação de Federico García Lorca com este coletivo teatral excede o trabalho individual na sala de ensaios, sua colocação é marcada por uma relação que está além da criação artística e intelectual. Vemos na rotina da *Barraca*, García Lorca acompanhando os estudantes vestido com um macacão azul, organizando o palco e os demais elementos da apresentação do teatro universitário, enfim, se desdobrando para que tudo aconteça a contento. A filmagem de Gonzalo Menéndez Pidal, a narrativa de Luis Sáenz de la Calzada apresentam um artista que não se priva do trabalho braçal, nem das demais funções exercidas pelos integrantes da *Companhia*. Percorrer a agenda, orientar os trabalhos, produzir literariamente e alavancar o teatro eram uma rotina de empenho considerável.



**Figura 12** – Calzada e Lorca.

Luis Sáenz de la Calzada (esq.) e Federico García Lorca (dir).  
Fonte: Colección Fundación Federico García Lorca (1933).



**Figura 13** – *La vida és sueño*.

Federico García Lorca interpretando o papel de “A sombra”, em *La vida es sueño*, de Calderón de La Barca. Fonte: Fundación Federico García Lorca. 1931

Esta dedicação que faz à *Companhia* é por compreendê-la como um laboratório espanhol de experimentação artística, ele quer inscrever-se no contexto das produções teatrais nacionais. Preocupado com a sensibilidade dos povos de Espanha, não se lhe perdera do horizonte o sentimento de grandeza do teatro espanhol, em seu fazer procura impulsionar esta arte. O fim do século XIX e início do século XX são característicos por um intenso debate sobre o teatro moderno, segundo Roubine,

De Craig a Vilar, durante a primeira metade do século XX, haverá um consenso quanto à condenação do espetáculo mimético herdado do naturalismo; e isso por razões, entre as quais o fato de que nesse tipo de espetáculo o espectador está reduzido à pura passividade intelectual. Uma vez que tudo lhe é mostrado e dado, não lhe resta outra tarefa senão a de engolir e digerir. Surge finalmente a afirmação de que é possível um outro modo de relacionar o espectador com o espetáculo, engajando-o no grande jogo da imaginação. Isso pressupõe uma outra opção estética, na qual a sugestão substitui a afirmação, a alusão ocupa o lugar da descrição, a

elipse o da redundância... Esse desejo de engajar o espectador na realização dramática, até mesmo de compromete-lo com ela, passou a nortear permanentemente as pesquisas de teatro moderno: as de Artaud entre as duas guerras, mas também as que dominaram a década de 1960, com as realizações do Living Theatre (Julian Beck e Judith Malina), do Teatro Laboratório de Wrocław (Grotowski), de Luca Ronconi e de Ariane Mnouchkine, por mais diferentes que sejam, aliás, as bases teóricas que orientam cada um desses empreendimentos.<sup>158</sup>

Neste ínterim, Federico García Lorca apresenta uma compreensão política sobre a atividade artística, seja nos círculos intelectuais ou na prática da *Companhia*. Ele participa da materialização de um teatro moderno e isto faz com a trilogia agrária *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936), suas obras mais conhecidas, e com a escrita das peças *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931), *Retablo de Don Cristóbal* (1931), *Así que pasen cinco años* (1931), *El público* (1933) e *Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores* (1935). Os anos de 1931 a 1936, definidamente foram muito produtivos, ainda se somam a estes trabalhos dramáticos a dedicação à poesia, bem como as conferências.

Das conferências, podemos citar *La imagen poética de Don Luis de Góngora* (1927), *Imaginación, inspiración y evasión en la poesía* (1929), *Teoría y juego del duende* (1930), *Soto de Rojas* (1930), *Lo que canta una ciudad de noviembre a noviembre* (1930), *Las nanas infantiles* (1930), *La arquitectura de cante jondo* (1931), *El canto primitivo andaluz* (1933), *Charla sobre teatro* (1935) e os prólogos da *Companhia* (1932-1936). Federico palestrou estes textos em círculos intelectuais na Espanha, em Nova York, Cuba, Argentina e Uruguai. Na América Latina, em sua estadia por seis meses em Buenos Aires y Montevideo, entre outubro de 1933 e março de 1934, dirigiu *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa*, *Mariana Piñeda* e *La dama boba* pela companhia de Lola Membrives.<sup>159</sup> Era com o intuito de alavancar uma arte espanhola que se fazia incansável a produção do granadino.

<sup>158</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 39.

<sup>159</sup> Lola Membrives (1888 – 1969). Dolores Membrives Fernández, atriz nascida em Buenos Aires, filha de espanhóis.

Apesar de não ter havido momento para escrever sobre a estrutura e as discussões no interior da *Companhia*, pensamos que suas produções se alinham ao gosto de poetizar sobre os povos de Espanha. Em *La Barraca*, García Lorca não encenou obras literárias de sua autoria,<sup>160</sup> mas realizou uma criação que não foge às suas demais obras.



**Figura 14** – Carta ao povo de *Almazán*.

Fonte: Fotograma de filme realizado por Gonzalo Menéndez Pidal, 1931. Coleção Fundación Federico García Lorca, Madri. O encenador está em frente ao cenário de *La guarda cuidadosa*.

Sua atividade artística era, podemos dizer um pensar constante sobre a arte. A organização da *Companhia* é uma materialização deste pensar, nela se ajusta um espaço de teoria/prática. Neste sentido, é interessante uma

<sup>160</sup> A única obra de Federico García Lorca representada pela companhia foi o teatro de bonecos *Retablo de Don Cristóbal*, com direção de Miguel Prieto e Angel Ferrant, em uma homenagem ao encenador.

observação de Luis Sáenz de la Calzada sobre a reescrita<sup>161</sup> do texto que é lido por García Lorca antes das apresentações aos populares. Ele escreve:

*Federico prefería leer a improvisar un speech; en el bolso llevaba siempre su cuartilla, si bien es verdad que, algunas cosas, a fuerza de repetirlas, no necesitaba leerlas; pero si pretendía explicar el sentido de lo que iba a representar, entonces echaba mano de su papel, tranquilamente, a la luz de los focos leía, sin una sola equivocación, esos sus escritos con sus letras de araña vacilante, amplias tachaduras y continuas rectificaciones.*<sup>162</sup>

O ato de ler repetidas vezes os papeis sobre a sua encenação, para nós, reforça a ideia de que apresenta uma interpretação à obra encenada e elabora o seu pensar sobre teatro. Tanto isto nos parece que com o avanço temporal das apresentações de 1932 a 1936 e as circunstâncias da Espanha, algumas ideias permanecem nas redações subsequentes e outras vão desaparecendo. Estes documentos sustentam as discussões sobre a estética teatral e as necessidades que se apresentam a Espanha pensada em sua arte.

O primeiro texto elaborado para as excursões do teatro universitário se expressa como cheio de esperanças de uma atividade teatral que se quer promotora do desenvolvimento do teatro nacional. Nesta fonte<sup>163</sup> organiza-se um escrito de cinco páginas datilografadas que estão digitalizadas no site *Edad de Plata*. É interessante mencionarmos que há a preocupação de um texto legível, por vezes, García Lorca não estava presente à representação, assim, era imprescindível ter um documento para que um dos *barracos* pudesse ler, dando continuidade<sup>164</sup> ao trabalho de esclarecimento.

<sup>161</sup> A reelaboração de seus textos é uma constante. Cf.: MENARI, Piero. El primer soneto de Federico García Lorca. **Centro Virtual Cervantes**, Actas VIII, 1983. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih\\_08\\_2\\_035.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_035.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2007.

<sup>162</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, Margarita. **La Residencia de Estudiantes**: Los Residentes. España: Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011, p.165.

<sup>163</sup> GARCÍA LORCA, Federico. Al Pueblo de Almazán. **Edad de plata** (site) Disponível em: <[http://www.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021249@fondo](http://www.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021249@fondo)>. Acesso em: 14 jul 2013. Não encontramos fontes que versem sobre a leitura da primeira excursão em Burgo de Osma, San Leonardo, Iglesia de San Juan de Duero, Sória, Ágreda e Vinuesa.

<sup>164</sup> Nisto, se justifica o mesmo texto estar escrito de próprio punho, cópia também digitalizada pelo site *Edad de Plata*.

Na introdução deste texto, como está em 1932 sob o amparo governamental, notamos uma escrita com a demarcação desta relação. García Lorca escreve,

*Los estudiantes de la Universidad de Madrid, ayudados por el Gobierno de la República y especialmente por el maestro D. Fernando de los Ríos, hacen por vez primera en España, un teatro con el calor creativo de un núcleo de jóvenes artistas destacados ya con luminoso perfil en la actual vida de la nación<sup>165</sup>. [...] Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que teniendo los españoles el teatro más rico u hondo de toda Europa, está para todo oculto; y tener encerradas estas prodigiosas voces poéticas es lo mismo que cegar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas.<sup>166</sup>*

Percebemos nesta fonte de 1932 e na exposição de *Charla sobre teatro* de 1935 uma unidade de concepção, mesmo destinadas a públicos diferentes. Observamos que em ambos os textos existem críticas às encenações exaltando os *divos* preterindo a fortuna literária nacional em detrimento de produções que ficam alheias ao valor do repertório clássico. Valorizar e popularizar o teatro de Cervantes, Lope de Vega e Calderón de la Barca se sublinha como uma emergência. No documento de 1932, ele ainda afirma:

*De los colores costumbristas de Cervantes, donde recoge ironizada y asimilado, toda la picante sexualidad de la época, hasta el auto de Calderón, está todo el ámbito de la escena y todas las posibilidades teatrales habidas y por haber. Por el teatro de Cervantes se llega a la farsa más esquemática, el mismo tiene rasgos que hoy se pueden encontrar realizados en Pirandello [...] Por el teatro popular de Cervantes, el camino humano de escena, por el Teatro de Calderón se llega a la evasión espiritual de todos los valores. Tierra y Cielo. Tierra Cervantes, tierra pura, llena de jugos y raíces y de colores y de ansia dramática de vuelo.<sup>167</sup>*

<sup>165</sup> GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas III**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, p. 215.

<sup>166</sup> Id. Al Pueblo de Almazán. **Edad de plata** (site) Disponível em: <[http://www.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021249@fondo](http://www.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021249@fondo)>. Acesso em: 14 jul 2013.

<sup>167</sup> Ibid.

Cervantes, Lope e Calderón compreendem possibilidades teatrais para o teatro moderno. Ele sublinha a experiência do teatro espanhol sugerindo que o espectador mergulhe na literatura espanhola, porque estes autores representam o cume da arte. Com esta avaliação, Federico García Lorca busca um vetor de unidade, procura um discurso em que demonstra ser um artista de um sentimento passional por seu país. E deste lugar de onde fala fica em meio a um debate complexo porque atribui uma síntese a uma cultura complexa. Segundo Buades,

[...] a união dos Espanhóis num mesmo ordenamento jurídico só foi possível na Idade Contemporânea, após as revoluções liberais. Foi então que essa unidade jurídica produziu um projeto nacional comum, mutuamente aceito pelo conjunto dos povos hispânicos. O peso do elemento castelhano na formação do Estado Espanhol e a confusão dos conceitos Castela e Espanha, até entre pensadores da envergadura de Ortega y Gasset, revitalizou as particularidades regionais e fortaleceu os movimentos nacionalistas de caráter centrífugo. A luta entre um nacionalismo-castelhano e os nacionalismos periféricos, que se negam a perder suas identidades nacionais, tem marcado a evolução política do Estado espanhol até os nossos dias.<sup>168</sup>

Como vemos, a situação é obtusa, a República tinha sob sua administração uma disparidade de desenvolvimento econômico e social, um choque no âmbito religioso, político e nacional. Há várias Espanhas e a conciliação dessas culturas e identidades é um embate de melindres. Neste efervescente meio, esta prática artística é sobrepujada por críticas quanto a esta imagem disputada por Federico García Lorca.

Percebemos que há, por parte do diretor, um esforço pela grandeza do teatro clássico em apresentar os grupos que possibilitam a sua continuidade. Neste sentido, em *Charla sobre teatro* afirma,

*[...] el teatro en verso, el género histórico y la llamada zarzuela hispánica sufrirán cada día más reveses, porque son géneros que exigen mucho y donde caben las innovaciones verdaderas, y no hay autoridad ni espíritu de sacrificio para imponerlas a un público al que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones. El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad, porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al*

<sup>168</sup> BUADES, Josep M. **Os espanhóis**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 327.

*maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar.*<sup>169</sup>

Essas declarações podem ser refletidas à luz de uma possível qualificação do encenador em escolher e interpretar as referências do teatro nacional.<sup>170</sup> Percebemos nos textos lidos antes dos espetáculos, em *Charla sobre teatro*, nas entrevistas de García Lorca, nas imagens de Menéndez Pidal e no livro de Luis Sáenz de la Calzada a afirmação de que existe um hiato na produção espanhola. A intenção de Federico García Lorca é realizar uma intervenção significativa na produção nacional. A república dava esta oportunidade e isto se expressa no agradecimento feito à Fernando de los Ríos. Porém, essa oportunidade vai minguando juntamente com os sonhos republicanos, é o que percebemos no documento datado de 1933. A partir dele García Lorca não fará referência ao professor Fernando de los Ríos que representa a vertente socialista no governo republicano. Talvez, possamos interpretar isto como uma tentativa de fugir aos vínculos partidários, segundo Calzada, em *La Barraca* “no éramos teatro del Pueblo, sino de la universidad”.<sup>171</sup> Esta é uma observação que sublinha o cunho extensionista da proposta e que encontramos nas afirmações de Federico García Lorca. Tanto na produção da memória sobre a *Companhia* como no texto do encenador, percebemos o quanto é frágil os laços que prendem o teatro universitário ao governo. Como uma equilibrista, a produção da *Companhia* fica entre as forças do poder instituído, o que nos parece é que o discurso do teatro de arte é apagado porque perde seus apoiadores. Este momento coincide com a perda do apoio do governo ao projeto da *Companhia* e a II República fica a cargo dos

<sup>169</sup> Fonte: *Charla sobre teatro*. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p. 35

<sup>170</sup> Gadamer escreveu que “[...] o artista que cria sua obra não é o seu intérprete qualificado. Como intérprete não tem nenhuma primazia básica de autoridade face ao simples receptor de sua obra. Na medida, em que ele próprio reflete, converte-se em seu próprio leitor. Sua opinião como produto dessa reflexão não é paradigmática”. GADAMER, Hans-Georg. Segunda Parte: a extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 264-265. V. I.

<sup>171</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. **La Barraca Teatro Universitario**. España: Madrid: Turner Libros, 1998, p.184.

partidos de centro-direita<sup>172</sup>. No período de 1933 a 1935, as reformas empreendidas no biênio anterior se viram comprometidas pelos interesses advindos da nova configuração do governo e de seus objetivos de intervenção que expressava a nítida posição dos conservadores. Se o projeto já enfrentava alguma dificuldade sob o apoio do ministério nos primeiros anos da república, agora ele era um desafio. Vivia-se nestes anos o Biênio Negro, assim chamado pela esquerda, um tempo que comprometeu a atuação dos *barracos*, quando a *Companhia* foi submetida a muitas críticas.

*La Barraca Teatro Univeristario* está diante de conceitos e questões que precisam ser compreendidos no âmbito da espacialidade e da cultura.<sup>173</sup> É preciso considerá-la como um organismo que produziu uma arte historicamente definida, dada a partir de um lugar social, formada por uma classe intelectualizada e que se propunha como reitora do país. Nela, as circunstâncias da ficção literária foram utilizadas como matéria-prima para a criação de outrem, a encenação concebida no corrente embate entre tradicional e moderno fez comprimir e unificar variadas reflexões em uma única tradição.<sup>174</sup> Compreendemos desta perspectiva que a representação teatral apresentava um registro mnemônico como uma resposta às influências do meio.

<sup>172</sup> Liderados pelo Partido Republicano Radical, de Alejandro Lerroux, aliado à direita católica do CEDA (Confederação Espanhola de Direitas Autônomas) e ao Partido Agrário.

<sup>173</sup> “Esse conceito funde e confunde as experiências e tendências radicalmente diferentes de sua formação. É impossível, portanto, realizar uma análise cultural séria sem chegarmos a uma consciência do próprio conceito: uma consciência histórica”. WILLIAMS, Raymond. Cultura. In: \_\_\_\_\_. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979, p. 17.

<sup>174</sup> WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naif, 2002, p. 33.

### III

#### MARGINALIDADE DO TEATRO

Federico García Lorca com a sua dedicação nas atividades da *Companhia* comprometia um grave tempo na busca de um sentido de teatro que coadunasse com o desenvolvimento da Espanha. Neste predicado, surgem algumas contendas sobre a função do teatro universitário sob a sua regência. García-Posada afirma que

*[...] para Lorca la función del teatro es a de promover el cambio de la sensibilidad comunitaria. No es su misión esencial el compromiso político o el adoctrinamiento específico de la masa, sino la transformación de los espíritus, sin la cual no hay mutación político-social posible.*<sup>175</sup>

Com esta vista, a encenação de Federico García Lorca em *La Barraca Teatro Universitario* possui um posicionamento que não estava somente sobre o palco era uma atitude cotidiana. Com uma proposta de reteatralização, ampliava o espaço cênico desde a sua preparação buscando na transformação dos estudantes em atores, na representação dos textos literários e espetacular um teatro genuinamente espanhol que procura tocar a todos os envolvidos neste processo. Podemos verificar, nesta vertente interpretativa, a intenção de uma arte de restituição e de crítica às instituições que empreendia uma arte humanista. Segundo Sastre e Lizarraga, as publicações que tomam como referência *La Barraca* são poucas,<sup>176</sup> a pesar de Federico García Lorca afirmar, “*La Barraca para mí es toda mi obra, la obra que mi interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria, como que por ella muchas veces he dejado de escribir un verso o de concluir una pieza*”.<sup>177</sup> É particularmente interessante como se torna marginal tratar deste espaço de experimentação artística. Ian Gibson escreveu no intuito de afirmar a importância artística da *Companhia*,

<sup>175</sup> GARCÍA-POSADA, Miguel. Introducción. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). **Teatro I García Lorca**. Prologo y notas de Miguel García-Posada. Madrid: Ajak, 1980, p. 21.

<sup>176</sup> SASTRE, Juan Aguilera; LIZARRAGA, Isabel. **Federico García Lorca y el teatro clásico: la versión escénica de La dama boba**. Logroño: Universidad de La Rioja / Servicio de Publicaciones, 2001.

<sup>177</sup> Ibid., p. 25.

O ano terminou brilhantemente para a Barraca, que em seus seis meses de atividade mais do que justificara as esperanças nela depositadas pelo governo. Nos três anos seguintes a vida de Lorca estaria inextricavelmente ligada ao Teatro Universitário, em cuja criação desempenhara um papel tão vital. **Por vezes, é verdade, seu envolvimento com a Barraca desviou-lhe a atenção de sua própria obra**, mas de modo geral ele se beneficiou enormemente dessa experiência, que lhe ensinou muita coisa não só sobre teatro como acerca das pessoas e da realidade da Espanha de seu tempo.<sup>178</sup>  
[Destaque nosso]

Afastados consideravelmente das circunstâncias da década de 1930, afirmar que a experimentação artística desvia o autor de sua obra nos parece caro à memória construída sob e sobre a obra de encenação. Nesta apresentação de Gibson, parece-nos que ela não se apresenta como escrita cênica. A consideração do encenador com um artista que concebe uma linguagem tão expressiva como qualquer outra não está na perspectiva do biógrafo.

A divisão dos fazeres em teatro é de longa data uma questão que permeia os estudos teatrais. Em estudo sobre o *Siglo de Oro*, Chartier chama a atenção para essa partição, escrevendo que

A primazia dada aos efeitos da representação criaram uma distribuição ambígua dos papéis do dramaturgo, “el poeta”, e do diretor da companhia, “el autor de comedias”. Temos que lembrar que na idade de ouro espanhola, o “autor” nunca era o dramaturgo (chamado “poeta”, ou “ingenio”), mas sim o homem que recebia a licença da companhia, que comprova as peças dos escritores, que alugava os “corrales” onde eram encenadas, e que era responsável pela distribuição dos personagens, da cenografia, dos costumes e da própria produção.<sup>179</sup>

Registramos, assim, uma apresentação dos lugares dos produtores de teatro no século XVII e uma dicotomia quanto ao seu fazer. Percebemos a diferença entre aquele que escreve e o que dirige, atribuindo-se, a este último, “*el autor de comedias*”, um outro lugar. Uma divisão é possível de ser

<sup>178</sup> GIBSON, Ian. **Federico García Lorca**: uma biografia. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989, p. 390.

<sup>179</sup> CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos VI-XVIII). Tradução Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1990, p. 83.

identificada na produção clássica entre o poeta, o *corega*<sup>180</sup> e o *corus disdascalus*,<sup>181</sup> atribuindo-se uma função específica a cada um destes. Essa divisão segmentária do conjunto do espetáculo ainda existe, como também é natural o sujeito que atua em mais de uma função no trabalho artístico. Neste sentido, a “teia do fato” nos leva a interpretações que diacrônica e sincronicamente se estabelecem na resistência em tratar da encenação no interior de *La Barraca*.

A dedicação de García Lorca à *Companhia* não é reconhecida pelos apoiadores da frente socialista como um trabalho primordial, exemplo disto é uma entrevista de 1934, com o jornalista Juan Chabás que apoia o governo no primeiro biênio republicano. Ele pergunta: “¿Es muy cansado su trabajo de director? [...] ¿No le apartará a usted ese trabajo de su producción literaria?”.<sup>182</sup> A esta questão, segue-se: “Decididamente, usted ha abrasado el teatro – digo al poeta, cantor de los gitanos y de las tierras del Sur – con un entusiasmo que la grata lisonja del éxito justifica bien cumplidamente”.<sup>183</sup> Percebemos em sua arguição um não consenso quanto à importância de Federico García Lorca dedicar um grave tempo ao teatro universitário. Seu trabalho como encenador é novamente tido como um empecilho à sua produção de poeta. Não consideram as atividades na *Companhia* como uma arte, ou uma ampliação em seu domínio de habilidades artísticas, nem mesmo como contribuição ao repertório da encenação.

Há um debate que desconsidera a relevância do trabalho com o teatro universitário, tanto por parte dos apoiadores da reforma quanto, pelos contrários a ela. O projeto *La Barraca*, definitivamente, não tinha o apreço da direita, no jornal ABC de 6 de julho de 1937, aproximadamente um ano após a morte de García Lorca, publicou:

*Nos trae esto a la memoria la famosa Barraca comunistoide del judaizante Fernando de los Ríos, que con aviesa finalidad de*

<sup>180</sup> Algum cidadão ateniense rico que pudesse financiar um espetáculo.

<sup>181</sup> Diretor do coro.

<sup>182</sup> Fonte: Federico García Lorca y la tragedia. Entrevista a Juan Chabás em 1934. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957, p.1622.

<sup>183</sup> Fonte: Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo. In: Ibid., p. 1627.

*propaganda sectaria recorría los pueblos y las aldeas españolas durante la era bochornosa de los cinco años, bajo la apariencia de ser difusora del arte y hasta valiéndose del anzuelo de los clásicos para pescar incautos.*<sup>184</sup>

O desmerecimento à “famosa” atividade artística acontecida em *La Barraca* foi construindo uma carapaça sobre o projeto de ação social de que participava Federico García Lorca. Recobriu-se de uma camada de censura tudo o que fosse pertencente a ela. Os sonhos de um espaço de experimentação artística sucumbiram à instauração da ditadura franquista. Segundo Gibson,

Durante quarenta anos os propagandistas de Franco insistiram em que Federico García Lorca era apolítico e que sua morte havia sido ou bem um acidente ou o resultado de alguma inimizade. [...] O que seria um grande erro, pois o fato é que Lorca era republicano; que era explícita e publicamente antifascista; que recusou a Espanha tradicionalista e católica de Fernando e Isabel e seus sucessores, então lembrada com saudade por muita gente de direita; que deplorou, outra vez em público, a repressão política realizada durante o “biênio negro” de 1933 a 1936; que apoiou publicamente a campanha eleitoral da Frente Popular em 1936 e considerou sua vitória como “a reconquista da República”; que, apesar de não pertencer a nenhum partido político de esquerda nem ser “militante” político, tinha ideias socialistas liberais; e que, da ótica direitista de então, era decididamente “vermelho”.<sup>185</sup>

Com tantos predicados, a sua colocação diante das circunstâncias, o apolítico, com certeza, é um adjetivo que devemos compreender no âmbito da violência da guerra. Muito se apregou sobre o apolitismo lorquiano, mas indiscutivelmente não se pode criar uma obra teatral que não esteja direcionada para o aqui / agora. Seja como autor de literatura ou de encenação, é falso afirmar que sua obra não tenha raízes profundas nas circunstâncias. Este suposto apolitismo pode ser compreendido como o apagamento das visões do encenador sobre o contexto que viveu e como se apropriou de seu discurso após a sua morte. A produção de esquecimentos

<sup>184</sup> PLAZA CHILLÓN, José Luis. **Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (1932-1937) (de pintura y teatro)**. Granada: Editorial Comares, 2001, p. 41.

<sup>185</sup> GIBSON, Ian. **O assassinato de Federico García Lorca**. São Paulo: L&PM Editores, 1988, p. 17.

diante da brutalidade da guerra é uma questão a ser considerada neste debate sendo exemplo de como uma cultura maneja a sua história.

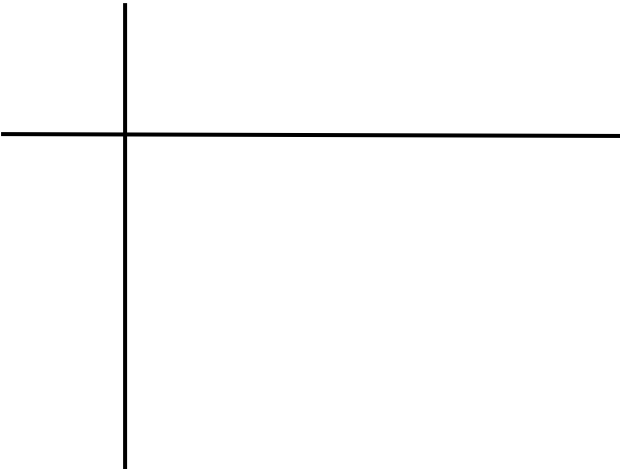
Federico García Lorca, propondo a companhia de teatro universitário e dela participando voluntariamente ligado ao grupo dos intelectuais da *Institución de Libre Enseñanza* contraria a afirmação de apolitismo. Quando nos deparamos com a sua prática em *La Barraca* e mesmo com a sua formação, identificamos que ele está circunstanciado pelo objetivo de modernizar a Espanha. Neste viés, é importante considerar “os grupos” que o consagraram poeta e dramaturgo do *gitanos*. Segundo Francisco Alamo Felices, o teriam passado por um processo de mitificação, tanto em vida quanto após a sua morte, o que por vezes o levou a ser considerado como um artista distante das questões de seu tempo e imerso somente na poesia. No entanto, é interessante sublinhar que seu fazer é luta que trava em um teatro que se pretende lançar como presença. Conjugam-se no interior da *Companhia* uma demanda evocada desde a geração de 1898 e que as circunstâncias dos anos 1930 continuam a chamar à valorização do homem espanhol, ao questionamento das instituições e por uma projeção de futuro, isto leva às pretensões da geração 1927. Há, desse modo, na escrita cênica de *La Barraca*, uma ideia de pertencimento e continuidade. Esse projeto de legitimação apostado por Federico García Lorca foi vencido e isto condiciona a memória que se tem dele. Vesentini afirma que a

[...] memória histórica [...] bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido, com os temas dessa memória.<sup>186</sup>

Em *La Barraca* encontramos o grupo dos vencidos, ela se tornou de tal forma marginal que a teia interpretativa por vezes, insere García Lorca como homem encerrado na escrita literária, avesso às questões políticas de seu

<sup>186</sup> VESENTINI, Carlos A. A instauração da temporalidade e a (re) fundação na História: 1937 e 1930. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, v. 1, out.-dez., 1986, p. 104 Apud PATRIOTA, Rosângela. **Rasga Coração**: Diálogos com as utopias dos anos 1960. 1995. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, f. 167.

tempo. Há uma fragmentação da memória que impede que se recupere o processo e desconsidera os motivos do teatro em obter reconhecimento ao mesmo tempo em que imprime um sentido de futuro. Encerrada a vivência da *Companhia*, foram excomungadas todas as relações com seu teatro de tábuas onde procurou entrever os anseios de suas gentes. O projeto cultural de legitimação e de renovação do teatro espanhol que se encontra em *La Barraca Teatro Universitario* foi subjugado, tanto no tempo de sua execução quanto posterior a ela, tornando-se um sonho ilhado dentro de um contexto hostil.



**CONSIDERAÇÕES**

**FINAIS**



SEGUNDO ALFREDO BOSI, em toda atividade artística impõe-se a presença de uma forte motivação, as formas expressivas são geradas no bojo de uma intencionalidade que as torna momento integrante ou resultante do *pathos*, a dissociação posterior de forma e força interior só se cumpre historicamente<sup>187</sup>. Neste sentido, compreendemos que nossa interpretação sobre a *Companhia* acontece em um tempo e espaço distante de sua existência, talvez possamos falar de certa isenção ao tratar deste assunto e nos sintamos mais livres para algumas afirmações. Do lugar onde enunciamos esta pesquisa, procuramos realizar uma análise que compreendesse esta companhia envolta em circunstâncias, deste modo, verificamos que a existência dela dependeu de condições do momento propício de suas relações com a *Residencia de Estudiantes* e com a proposta reformista. Como afirma Pierre Broué,

No dia 12 de abril de 1931, a Espanha vota para designar os seus Conselhos Municipais. Há mais de um ano, o General que governava como ditador deste 1923, Primo Rivera, partiu, mandado embora pelo Rei Afonso XIII, que ante não lhe poupou apoio. Foi substituído pelo General Berenguer, depois pelo Almirante Aznar, que organizou essas eleições – apesar dos riscos evidentes – para dar ao regime frágil, durante abalado pela crise e por um descontentamento geral, uma certa base. No dia 12 de dezembro precedente, dois oficiais, os Capitães Galán e García Hernandez tentaram, em Jaca, um pronunciamento (= revolução) em favor da República. Fracassaram, e Afonso XIII insistiu, pessoalmente, para que fossem fuzilados, o que foi feito. Contudo, se o Rei correu o risco de apelar às urnas e promover o restabelecimento das garantias constitucionais suspensas durante a ditadura, é que ele espera que as estruturas espanholas tradicionais – o reinado dos caciques – darão a vitória eleitoral aos candidatos monarquistas. Ele não é o único a prever um tal resultado, pois o dirigente socialista Largo Caballero e o republicano Manuel Azaña pensam, como ele, que essas eleições serão “como as outras”: uma razão suficiente, aos olhos dos dirigentes socialistas, para solicitar que não tomem parte num voto, com certeza fraudado... Ora, para a surpresa geral, essas eleições municipais constituem um verdadeiro maremoto eleitoral: comparecimento excepcionalmente elevado, maioria esmagadora para os republicanos em todas as grandes cidades, e principalmente em Madri e Barcelona.<sup>188</sup>

<sup>187</sup> BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1989, p. 52.

<sup>188</sup> BROUE, Pierre. **A Revolução Espanhola (1931-1939)** / Pierre Broue. Tradução Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 18.

O Rei Afonso XIII para que não viesse lançar o país em uma “revolução vermelha”, em outras palavras, uma revolução camponesa e operária saiu em exílio. Instaurada a II República com o poder concentrado na burguesia comercial-industrial, o projeto de Federico García Lorca, que antes era inviabilizado, tornou-se então possível de realização. Com esta chancela para conceber um teatro nacional, não podemos perder de vista que o representado era posto em um campo conflitado, as forças que lutavam pelo poder de governar a Espanha interferem nos resultados da arte posta em cena. Não obstante, a encenação e a direção se matizaram de um enquadramento teórico-prático que a urdidura estética denotou um evidente diálogo com a discussão dos interiores dos gabinetes.

A concepção de teatro desta *Companhia* se punha de maneira a pensar as rotinas da Espanha usando diacronias e sincronias. Esses movimentos são possíveis de identificarmos, pois, o debate com o presente e as indagações ao futuro aparecem nas rotinas do teatro universitário, a exemplo disto, está o uso da novidade da energia elétrica. Esta criava uma atmosfera com um quê de onírico, segundo Roubine:

A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar enriquece a teoria do espetáculo com um novo polo de reflexão e de experimentação, com uma temática da fluidez que se torna dialética através das oposições entre o material e o irreal, a estabilidade e a mobilidade, a opacidade, e a irisação, etc. Em suma, aparece pela primeira vez, sem dúvida, a possibilidade técnica de realizar um tipo de encenação liberto de todos os materiais tradicionais. Esse sonho, mesmo se reencontra modernamente uma nova juventude, foi sempre alimentado pelo teatro, como testemunha o requinte dos processos ilusionistas inventados e postos em prática pelos cenógrafos dos séculos XVII e XVIII.<sup>189</sup>

Fugindo a proposta realista e construindo um teatro poético em um espaço aberto, a encenação tinha um poder de arrebatamento. Segundo Chillón, *“desde el punto de vista técnico, destacará todo en el tratamiento de la luz, para acentuar su sensación de misterio. Gustará de una luz fría y de los espacios silenciosos, propios del realismo mágico, creando una serie de*

<sup>189</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 23.

*atmosferas muy peculiares*".<sup>190</sup> É do sonho que se projeta uma nova forma de teatro, a dura realidade sofria uma intervenção que projetava novas realidades.



**Figura 15 – Arturo Ruiz**

Arturo Ruiz manejando a mesa de luz. Almazán, 1932. Coleção Fundación Federico García Lorca, Madrid.

Somavam-se à luz, a maquilagem delineando os rostos, os figurinos extravagando os corpos, tudo isto impunha um teatro em que se sabendo ilusão era um espaço de planejar o novo. Deste caráter de obra pictórica, marcadamente uma expressão da ruptura com a inércia dos dias monótonos em que nada é possível mudar, a atuação acontecia no palco e no plano dos espectadores.

<sup>190</sup> PLAZA CHILLÓN, José Luis. **Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (1931-1937) (de pintura y teatro)**. Granada: Editorial Comares, 2001, p. 372.



**Figura 16** – Cena de La Guardia Cuidadosa  
Fotograma de filme realizado por Gonzalo Menéndez Pidal. Almazán, 1932. Coleção Fundación Federico García Lorca, Madrid.

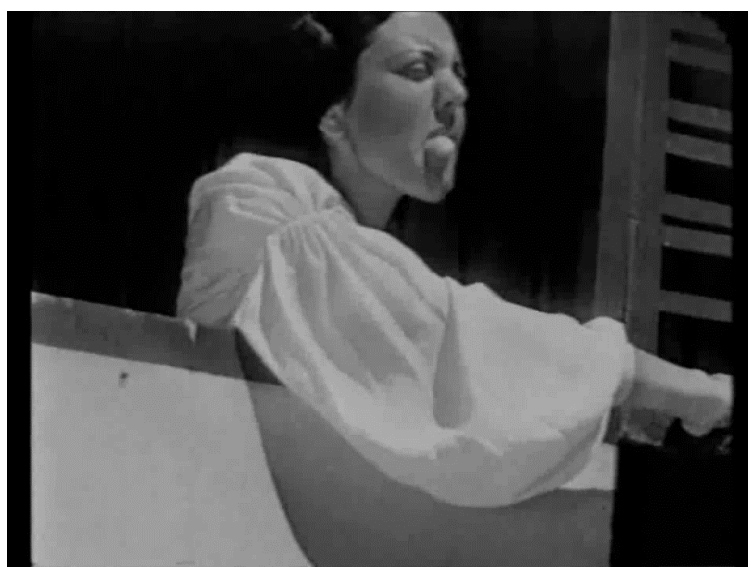


**Figura 17** – Personagem Cristina  
Fonte: Fotograma de filme realizado por Gonzalo Menéndez Pidal. Almazán, 1932.  
Coleção Fundación Federico García Lorca, Madrid.

A atmosfera criada no espaço cênico era, como afirma Ruiz Ramón, uma investida para “[...] evitar el ghetto y el salto en el vacío, el remedio histórico de la vanguardia española ha solido ser el salto prodigioso fuera del hueco, a otro espacio donde la historia sea proceso y dialéctica, no repetición y

*autumoribundía*<sup>191</sup>. Federico García Lorca não está distante dos povos de Espanha, nem das aspirações do teatro europeu, estava circunstanciado por políticas de estado, ligado aos projetos de reforma. Nisto pouco a pouco se cria uma inadequação do projeto extensionista, segundo Calzada,

*Todo ha muerto ya y nada dejó huella, ¿cómo la dejaríamos nosotros? Tal vez en alguna hemeroteca local el erudito pueda leer, en forma de noticia, el paso de La Barraca por aquellos lugares – el éxito, lo que nuestro teatro representaba, la labor llevada a cabo – pero, ¿a quién pude importar todo ese montón de polvo sin destino? A mí, desde luego, y a los que conmigo colocamos, uno a uno, nuestros pequeñísimos granos de pasado, que es olvido.*<sup>192</sup>

Assim, como questiona Calzada se traz algum interesse a história de um grupo de jovens dirigidos por um poeta, o mesmo perguntam os opositores desta *Companhia*. A diferença está no lugar social que estes personagem interrogam e por que o fazem. Os jovens do teatro universitário foram as vozes silenciadas, a ditadura segundo Alves,

seguiu até a morte de Franco, em 1975, quando foi instaurada a monarquia constitucional, sendo promulgada a nova constituição de 1978. Ao longo de 36 anos de regime franquista, sob o silêncio da ditadura, somente fora da Espanha a guerra espanhola pode ser olhada desde muitos pontos de vista, não apenas pela ótica dos falangistas. No entanto, as conclusões viram-se limitadas pela falta de acesso a fontes primárias, afinal, o ideal de limpeza – da memória, do passado, dos indesejáveis – imposto pelo regime do General Franco, pautado no terror, em muitas partes da Espanha vigora até os dias de hoje. Além disso, os perdedores não puderam levar consigo suas bases documentais.<sup>193</sup>

Nas esparsas informações sobre *La Barraca*, ampliar o olhar sobre as relações que interferem na afirmação desse grupo e em sua proposta estética

<sup>191</sup> RAMÓN, Francisco Ruiz. Espacio Dramatico / Espacio escenico o El conflicto de codigos teatrales. In: \_\_\_\_\_. **El teatro en España entre la tradición y la vanguardia**. (1918-1939). Madrid: Tabacalera, 1992, p. 24.

<sup>192</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, Op. cit., 1998, p. 202

<sup>193</sup> ALVES, Syntia Pereira. **Teatro de García Lorca: a arte que se levanta da vida**. (TES). São Paulo: PUC, 2011. Doutorado em Ciências Sociais. Orientador Prof. Dr. Miguel Wady Chaia. Disponível em: [http://www.sapiencia.pucsp.br/tde\\_arquivos/8/TDE-2012-01-09T12:38:40Z-11988/Publico/Syntia%20Pereira%20Alves.pdf](http://www.sapiencia.pucsp.br/tde_arquivos/8/TDE-2012-01-09T12:38:40Z-11988/Publico/Syntia%20Pereira%20Alves.pdf). Acessado em 13 de julho de 2012

toca sensivelmente problemas que manifestam uma indisposição por manter qualquer resquício de sua existência.

Pensamos a companhia considerando-a como um produto de uma reunião de pessoas que pela teatralidade deram sentidos e significados a uma dramaturgia. Nesta escolha, a compreensão das possibilidades da produção artística impôs-se à consideração de que esta relação é circunstanciada.<sup>194</sup> Utilizando-se os escritos do *Siglo de Oro*, vislumbrando a união de presente e do passado pensando obter reconhecimento ao mesmo tempo em que imprime um sentido à memória e ao futuro, foi vencido o projeto cultural de legitimação e de renovação do teatro espanhol que se encontra em *La Barraca Teatro Universitario*.

Neste sentido, estamos diante de conceitos e questões que precisam ser compreendidos no âmbito da cultura e como quem num instante se volta e depara-se com um muro, damos conta de que há que se descobrir de que substância o mesmo é feito, só a sua localização não nos é suficiente à reflexão. É necessário compreender mais das substâncias e das razões que o fazem estar ali neste lugar, impedindo o avanço ou protegendo o que está por trás. Um muro não é somente um muro, é uma construção feita com objetivos, materiais, operários e outros ínterins que estão no plano do pensar e do fazer dentro de um fragmento do tempo.<sup>195</sup>

Ao longo da análise das fontes, dos procedimentos metodológicos e da leitura da bibliografia desta tese, concluímos que Federico García Lorca realizou uma encenação em que estão colocadas a tradição e a contemporaneidade possibilitando ao espectador a crítica na presentificação do

<sup>194</sup> A percepção da interlocução das práticas e do vivido é mais um dos critérios interpretativos a contribuir para a compreensão da criação artística dessa companhia e suas intencionalidades. Para além dessa diretriz, a própria investigação que se faz do objeto é resultante da relação pesquisador e objeto, nisto, não se perde a relação dos sujeitos interpretados. Cf. MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. **Repensando a história**. São Paulo: ANPUH / Marco Zero, 1984. p. 37-64.

<sup>195</sup> “Meu Deus, que tenho eu com as leis da natureza e com a aritmética, se, por algum motivo, não me agradam essas leis e o dois e dois são quatro?”. Está claro que não romperei esse muro com a testa, se realmente não tiver forças para fazê-lo, mas não me conformarei com ele unicamente pelo fato de ter pela frente um muro de pedra e de terem sido insuficientes as minhas forças. (DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Memórias do subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 25.)

visto em cena. Ele inserindo o espectador no contexto da encenação para uma tomada de consciência, cumpria a função de ação pedagógica e política, ressaltava a cultura do povo, a literatura clássica do *Siglo de Oro* e questões coetâneas. Era uma metodologia de formação, a qual compreendia o sujeito em suas interfaces com a sociedade, pela arte teatral, Federico García Lorca e seus companheiros de companhia falavam do passado, do que era imediato e faziam projeções, disponibilizavam uma imagem criadora e recriadora de mundo. A proposta estética trazia uma percepção sensível da situação em que o país vivia, era o homem se metamorfoseando através de uma arte que não acontece em outro lugar senão na vida das pessoas.

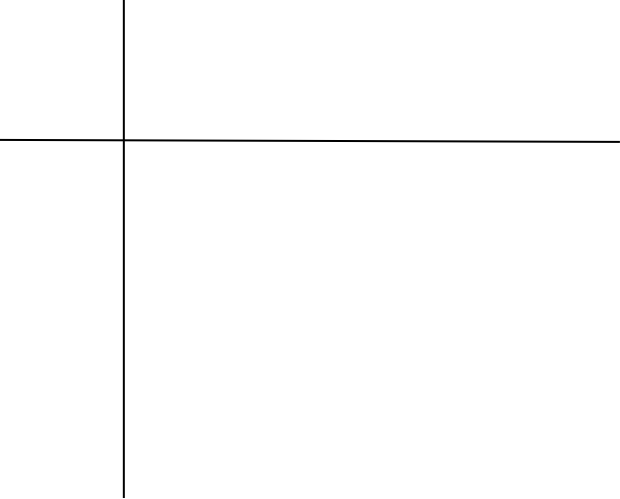
Pelo suporte teatral, os *barracos* disponibilizavam imagens de “mundos”, uma vez que na linguagem, como afirma Barthes, não se “pode esquecer ou ignorar de maneira ingênua ou convencional as línguas múltiplas que o<sup>196</sup> circulam”.<sup>197</sup> O encenador Federico García Lorca estava atento a isto, tanto pela temática das obras interpretadas, quanto pelo estilo de representação, bem como pelo público selecionado para assistir aos espetáculos. A escrita cênica trazia o reconhecimento por analogia,<sup>198</sup> relacionando uma presença que, além de física, passeia por uma experiência metafísica, havia uma transmutação do cotidiano em poesia.

Ao longo da análise, percebemos que este projeto é absorvido pela circunstância e que toda a intenção inicial se esvai, porque se dissocia de “grupos” que o consideravam como um espaço de elaboração de um novo teatro nacional. Esta produção artística com ideais que não se ajustam às práticas dos que estavam ligados à ditadura de Franco termina por ser uma prática não bem quista e encerrada em muros que cercam determinadas histórias.

<sup>196</sup> Este “o” refere-se a discurso.

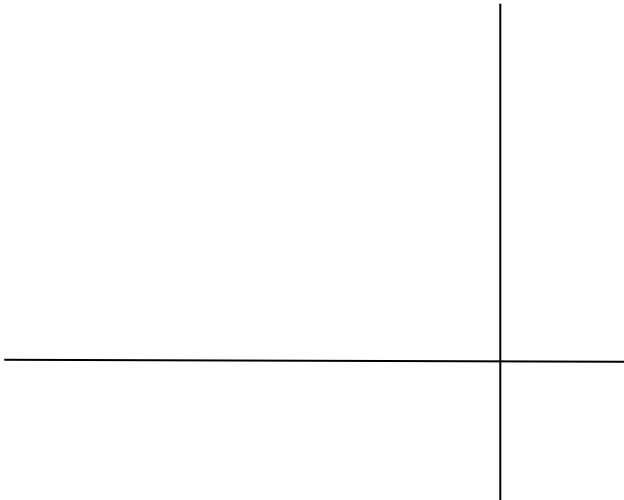
<sup>197</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1998, p. 134.

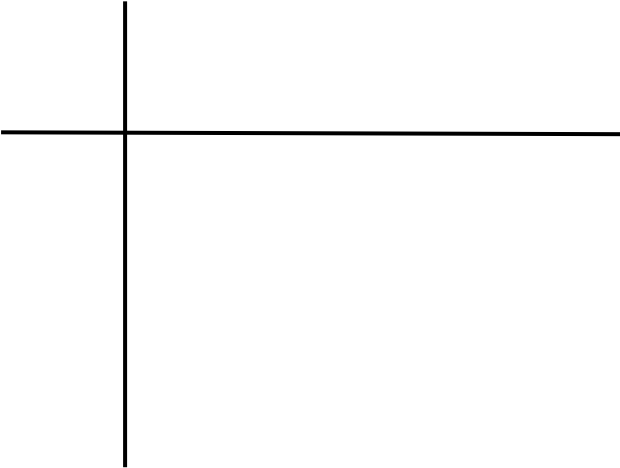
<sup>198</sup> A arte tem um poder transformador, porque lida diretamente com o arquétipo. Para Campbell “[...] a abordagem do mítico e da arte propriamente dita (e poderíamos acrescentar também, da religião) é o reconhecimento, por meio das metáforas, de uma epifania além das palavras”. CAMPBELL, Joseph. **A extensão interior do espaço exterior**: a metáfora como mito e religião. Rio de Janeiro: Campus, 1991, p. 13.



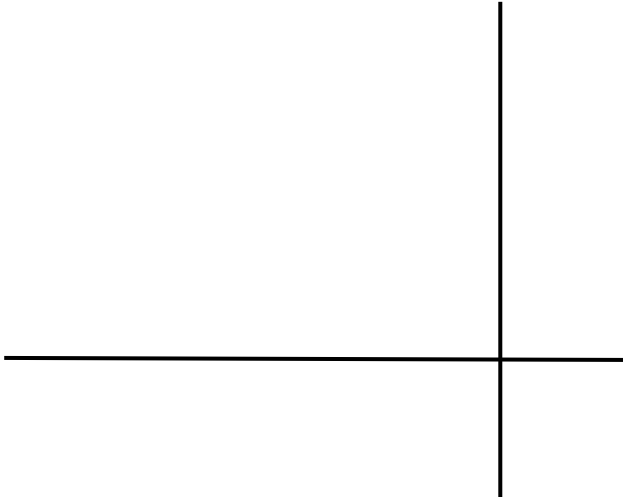
*... o teatro é um vigoroso instrumento  
capaz de problematizar a consciência do espectador,  
este sim capaz de agir na vida real  
junto às forças da nação,  
interessadas na transformação da vida social.*

**Fernando Peixoto**





# **FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



**FONTES:**

- Al pueblo de Almazán (Federico García Lorca).
- Charla sobre teatro (Federico García Lorca).
- Declaraciones de García Lorca sobre teatro (Federico García Lorca).
- Diálogos de un caricaturista salvaje (Federico García Lorca).
- El retablo de las maravillas (Cervantes)
- Estampa de García Lorca (Federico García Lorca).
- Federico García Lorca y la Tragedia (Federico García Lorca).
- Fuenteovejuna (Lope de Vega)
- La Barraca (Gonçalo Menéndez Pidal)
- La Barraca Teatro Universitario (Luis Sáenz de la Calzada)
- La cueva de Salamanca (Cervantes)
- La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca (Suzanne Wade Byrd)
- La guarda cuidadosa (Cervantes)
- La imagen poética de don Luis de Góngora (Federico García Lorca).
- La vida es sueño (Calderón)
- Lope de Vega en un teatro nacional (Federico García Lorca).
- Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo. (Federico García Lorca).
- Los dos habladores (Cervantes)
- Palabras antes de una representación de tres entremeses de Cervantes
- Retablillo de Don Cristóbal. (Federico García Lorca).
- Una interesante iniciativa: el poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales (Federico García Lorca).
- Vacaciones de la Barraca (Federico García Lorca).

**FILMES:**

**LORCA, MUERTE DE UN POETA** (1987). Dirección: Juan Antonio Bardem. Producción: Acción Films S. A. Uninci S. A. para TVE. España

**MUERTE EN GRANADA** (1996). Dirección: Marcos Zurinaga. Producción: Estados Unidos-España. Producción: Enrique Cerezo y Marcos Zurinaga, para

Enrique Cerezo PÁG.C. y Miramar Films. Presentada por: Columbia TriStar Films de España

**LA MALETA DE PENÓN.** Documentos TV – La maleta de Penón. **A la Carta**, 28 abr. 2009. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/documentos-tv-la-maleta-de-penon/491810/>> Acesso em: 13 de outubro de 2012.

**EL MAR DEJA DE MOVERSE** (2006). Dirección: Emilio Ruiz Barrachina. Producción: Aragón Televisión, Ava Digital, Canal Sur Televisión. España

**LITTLE ASCHES** (2008). Dirección: Paul Morrison. Producción: APT Films, Aria Films, Factotum Barcelona S.L.

### BIBLIOGRAFIA GERAL:

ALVES, Syntia Pereira. **Teatro de García Lorca: a arte que se levanta da vida.** (TES). 2011. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011. Disponível em: [http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/8/TDE-2012-01-09T12:38:40Z-11988/Publico/Syntia%20Pereira%20Alves.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/8/TDE-2012-01-09T12:38:40Z-11988/Publico/Syntia%20Pereira%20Alves.pdf). Acesso em: 13 de jul. 2012.

ARELLANO, Ignacio. **Historia del teatro español del siglo XVII.** Madrid: Catedra, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance.** São Paulo: UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis García. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BIOGRAFIA. **FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA** (site). Disponível em: <<http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx?Sel=La%20muerte>>. Acesso em: 05 jan. 2013.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte.** São Paulo: Ática, 1989.

BRENAN, Gerald. **Historia de la literatura española.** Barcelona: Editorial Crítica, 1984.

BROUE, Pierre. **A Revolução Espanhola (1931-1939)** / Pierre Broue. Tradução Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUADES, Josep M. **A guerra civil espanhola**: o palco que serviu de ensaio para a segunda guerra mundial. São Paulo: Contexto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Os espanhóis**. São Paulo: Contexto, 2008.

BYRD, Suzanne Wade. **La Barraca and the Spanish National Theatre**. Madrid & New York. Ediciones Abra, 1975.

\_\_\_\_\_. **La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca** / [reconstrucción por] Suzanne Wade Byrd. Madrid: Editorial Pliegos, 1984.

CALVO POYATO, Carmem. **Las misiones pedagógicas**. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **A extensão interior do espaço exterior**: a metáfora como mito e religião. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CANTERO, Chus. **El concepto de la extensión universitaria a lo largo de la historia**. Andalucía: Universidad Públicas Andaluzas – Proyecto Atalaya, 2006.

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade**: a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: Mortos sem sepultura. São Paulo: Hucitec, 2011.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. (Prismas)

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERVANTES, Miguel. **Entremés de la cueva de Salamanca**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A., 1947.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos VI-XVIII). Tradução Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1990.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Memórias do subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

Entrevista a Juan Chabás em 1934. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957.

Entrevista cedida a Alardo Prats ao jornal *El Sol*, 1934. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957.

Entrevista de Federico García Lorca ao jornalista Felipe Morales Felipe Morales ao jornal *La Voz* em Madri em 7 de abril de 1936. GARCÍA LORCA, Federico. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: J. Zahar, 1978.

FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA (site). Disponível em: <<http://www.garcia-lorca.org/Home/Home.aspx>> Acesso em: 20 dez. 2009.

GADAMER, Hans-Georg. Segunda Parte: a extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes, 2008. V. I.

GARCÍA LORCA, Federico. Al Pueblo de Almazán. **Edad de plata** (site) Disponível em: <[http://www.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockkey=HIS\\_AVC2000021249@fondo](http://www.edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockkey=HIS_AVC2000021249@fondo)>. Acesso em: 14 jul 2013.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1957.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas III**. Barcelona: Galaxia de Gutemberg, 1997.

GARCÍA-POSADA, Miguel. (Ed.). **Teatro I García Lorca**. Prologo y notas de Miguel García-Posada. Madrid: Ajak, 1980.

\_\_\_\_\_. **Federico García Lorca**. Epistolario (Octubre de 1916 a julio de 1936), Obras VI. Madrid: Akal, 1994.

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

\_\_\_\_\_. **O assassinato de Federico García Lorca**. São Paulo: L&PM Editores, 1988.

GRAHAM, Helen. **Guerra Civil Espanhola**. Tradução Vera Pereira. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GUINSBURG, Carlo. Descrição e citação. In: \_\_\_\_\_. **Os fios e os Rastros**: Verdadeiro, Falso, Fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **A identidade anti-fascista no Cancioneiro da Guerra Civil Espanhola**. 2004. 349 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

HOGGART, Richard. Nós e eles. In: \_\_\_\_\_. **As utilizações da Cultura 1.** Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Lisboa: Editorial Presença LDA, 1973.

JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio. **El krausismo y la institución libre de enseñanza.** Madrid: Cincel S.A., 1985.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado:** contribuição a semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-RIO, 2006.

LA BARCA, Calderón. **La vida es sueño.** Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000092.pdf> . Acesso em 20 de fev. 2009.

LA BARRACA DE García Lorca. Ayer y hoy de una utopía teatral. **AC/E – Acción Cultural Española, Conferencias y Congresos.** Disponível em: <<http://www.accioncultural.es/es/actividades/la-barraca-de-garcia-lorca-ayer-y-hoy-de-una-utopia-teatral/>>

LÓPEZ, José García. **Historia de la literatura española.** Barcelona, Ediciones Vicens Vives, 2006.

MACHADO, Irlei. Federico García Lorca: uma heterodoxia social e religiosa. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE POESIA E DRAMATURGIA EM HOMENAGEM A FEDERICO GARCÍA LORCA, 2011. **Anais...** 2011.

MELCHIOR, Reto. **Viaje a la luna:** uma biografia em projeção (análise de um roteiro de Federico García Lorca). 2004. 192 f. Tese (Doutorado em Ciências da Computação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MENARI, Piero. El primer soneto de Federico García Lorca. **Centro Virtual Cervantes,** Actas VIII, 1983. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih\\_08\\_2\\_035.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_035.pdf) >. Acesso em: 20 ago. 2007.

MENDES, Marise Pimentel. **“Ai, Lorca de todas as dores”:** o trágico em “Bodas de Sangre”, “Yerma” e “La Casa De Bernarda Alba”. 2002. 149 f. Tese (Doutorado em Ciências Da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo. Algunos recuerdo de Gonzalo Menéndez-Pidal. In: OTERO, Eugenio; et al. **Las Misiones Pedagógicas (1931-1936).** Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.

MENORCA. **Diario Insular,** 7 mar. 1999.

MONTEBELLO, Natália Monzon. **Federalismo e autogestão:** anarquismo – Proudhon, guerra civil espanhola. 2009. 370 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. **“Trilogia Dramática da Terra Espanhola” de Federico García Lorca: A tradução como processo e como resultado.** 2008. 305 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

GOMES MONTERO, Rafael. **Intierro de García Lorca.** Granada: Septma Edición, 1977.

ONTAÑÓN, Elvira. Gonzalo Menéndez Pidal, historiador analítico. **El País**, Archivo, Necrológica, 14 dic. 2008. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2008/12/14/necrologicas/1229209202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/12/14/necrologicas/1229209202_850215.html)>. Acesso em: 13 jan. 2013.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro.** Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. **História como sistema.** Tradução de Juan A. Gili Sobrinho e Elizabeth Hanna Cortes Costa. Brasília: Ed. da UnB, 1982.

OTERO, Eugenio; et al. **Las Misiones Pedagógicas (1931-1936).** Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.

PASSOS, Simone Aparecida dos Passos. O sagrado e o profano: uma experiência do teatro universitário. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE POESIA E DRAMATURGIA EM HOMENAGEM A FEDERICO GARCÍA LORCA, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2011. p. 1-11.

PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: a interlocução entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs). **A História invade a cena.** São Paulo: Hucitec, 2008.

\_\_\_\_\_. **Rasga Coração:** Diálogos com as utopias dos anos 1960. 1995. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. Teatro: espaço do sensível e da sociabilidade. In: RAMOS, Alcides Freire; MATOS, Maria Izilda Santos de; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Olhares sobre a história.** São Paulo: Hucitec, 2010.

PAULA, Elisângela Aparecida Zaboroski de. As artes mágicas na cova de Salamanca: um encontro entre dois mundos. **Revista Litteris**, Literatura, n. 5, Julho de 2010. Disponível em: <[http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/ASARTESMAGICAS\\_ELIZANGE LA.pdf](http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/ASARTESMAGICAS_ELIZANGE LA.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. O Estudante Salmantino: O Personagem-tipo das Lendas Espanholas sobre a Cova se Salamanca. **Revista Litteris**, Literatura, n. 6, Nov. 2010. Disponível em:

<[http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/OESTUDANTE\\_ELIS.pdf](http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/OESTUDANTE_ELIS.pdf)>.  
Acesso em: 14 nov. 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. [Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira]. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. Teoria e Prática nos estudos teatrais na Universidade. **Sala Preta**, Disponível em <[http://www.eca.uspág.br/salapreta/PDF03/SP03\\_02.pdf](http://www.eca.uspág.br/salapreta/PDF03/SP03_02.pdf)>.  
Acesso em: 20 ago. 2011.

PEIXOTO, Fernando. Teatro ao encontro do povo. In. RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs). **A História Invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

PERSIA, Jorge. Música y Teatro. Tradición y vanguardia. In: CALZADA, Luis Sáenz de la. **La Barraca Teatro Universitario**. España: Madrid: Turner Libros, 1998.

PLAZA CHILLÓN, José Luis. **Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (1932-1937) (de pintura y teatro)**. Granada: Editorial Comares, 2001.

RAMÓN, Francisco Ruiz. Espacio Dramatico / Espacio escenico o El conflicto de codigos teatrales. In: \_\_\_\_\_. **El teatro en España entre la tradición y la vanguardia**. (1918-1939). Madrid: Tabacalera, 1992.

REGINO, Sueli Maria de Oliveira. **“Verde Luna”**: o drama agro-lunar na dramaturgia de García Lorca. 2007. 271 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

ROSALES, Luis. **Cervantes y la libertad**. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica)

SÁENZ DE LA CALZADA, Luis. **La Barraca Teatro Universitario**. España: Madrid: Turner Libros, 1998.

SÁENZ DE LA CALZADA, Margarita. **La Residencia de Estudiantes**: Los Residentes. España: Madri: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011.

SASTRE, Juan Aguilera; LIZARRAGA, Isabel. **Federico García Lorca y el teatro clásico**: la versión escénica de La dama boba. Logroño: Universidad de La Rioja / Servicio de Publicaciones, 2001.

SILVA, Leonardo Amaro Nolasco da. **A Senhora do Álbum de Família no mar que afoga a casa e não devolve os Corpos**: a sociologização do texto teatral como método de leitura a partir de Garcia Lorca – La Casa de Bernarda Alba – e Nelson Rodrigues – Álbum de Família e Senhora dos Afogados. 2008. 294 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

SILVA, Marcos A. **Repensando a história**. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1984.

SOUSA, Ana Luiza Lima. **A história da extensão universitária**. Campinas: Alínea, 2000.

TOSCANO, Antônio Rogério. Prefácio Lope de Vega e o tempo presente. In: \_\_\_\_\_. **Fuente Ovejuna**. Tradução de Mário Lago. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. (Os grandes dramaturgos; 25)

TOVAR, Isabel Pérez-Villanueva. **La Residencia de Estudiantes 1910-1936**. Grupo universitario y Residencia de Señoritas. Madrid: Residencia, 2011.

VALCÁRCEL SISO, Ramón Luis; et al. **Val de Omar y las Misiones Pedagógicas**. Madrid: Publicaciones de La Residencia de Estudiantes, 2003.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a Memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1977.

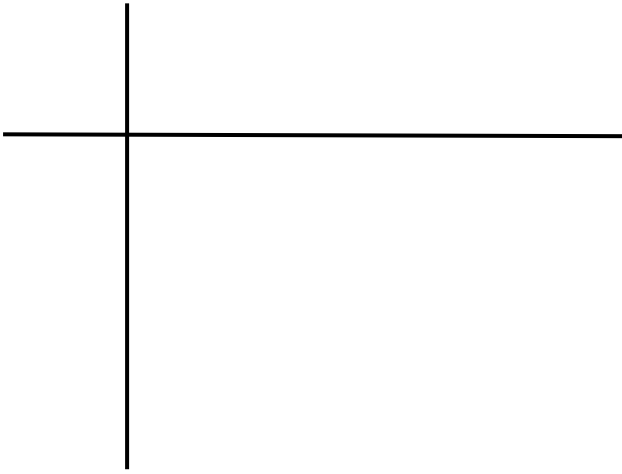
WILLIAMS, Raymond. **A tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

\_\_\_\_\_. Cultura. In: \_\_\_\_\_. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. **A tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

WILSON, Edward M.; MOIR, Duncan. **Historia de la literatura española 3 Siglo de Oro**: Teatro. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

ZUNTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000.



**ANEXOS**



## ANEXO I – ITINERÁRIO DA COMPANHIA

| Turnê          | Mês/ Dia    | Cidade                               | Textos encenados                                                                   |
|----------------|-------------|--------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 <sup>a</sup> | Julho 1932  | Burgo de Osma                        | Entremeses de Cervantes e primeiro ato de La vida es sueño de Calderón de la Barca |
|                | Julho 1932  | San Leonardo                         | Entremeses de Cervantes e primeiro ato de La vida es sueño de Calderón de la Barca |
|                | Julho 1932  | Iglesia de San Juan de Duero , Sória | Entremeses de Cervantes e primeiro ato de La vida es sueño de Calderón de la Barca |
|                | Julho 1932  | Ágreda                               | Entremeses de Cervantes e primeiro ato de La vida es sueño de Calderón de la Barca |
|                | Julho 1932  | Vinuesa                              | Entremeses de Cervantes e primeiro ato de La vida es sueño de Calderón de la Barca |
|                | Julho 1932  | Almazán <sup>199</sup>               | Entremeses de Cervantes e primeiro ato de La vida es sueño de Calderón de la Barca |
|                | Julho 1932  | Madrid                               | Entremeses de Cervantes e primeiro ato de La vida es sueño de Calderón de la Barca |
| 2 <sup>a</sup> | Agosto 1932 | La Coruña                            | Entremeses de Cervantes                                                            |
|                | Agosto 1932 | Santiago de Compostela               | Entremeses de Cervantes                                                            |
|                | Agosto 1932 | Pontevedra                           | Entremeses de Cervantes                                                            |
|                | Agosto 1932 | Villagarcía de Arosa                 | Entremeses de Cervantes                                                            |
|                | Agosto 1932 | Vigo                                 | Entremeses de Cervantes                                                            |
|                | Agosto 1932 | Bayona                               | Entremeses de Cervantes                                                            |

<sup>199</sup> Texto lido na apresentação pág. 165.

|                |                       |                |                                                                                    |
|----------------|-----------------------|----------------|------------------------------------------------------------------------------------|
|                | Agosto 1932           | Ribadeo        | Entremeses de Cervantes                                                            |
|                | Agosto 1932           | Cangas de Onís | Entremeses de Cervantes                                                            |
|                | Agosto 1932           | Grado          | Entremeses de Cervantes                                                            |
|                | Agosto 1932           | Avilés         | Entremeses de Cervantes                                                            |
|                | Agosto 1932           | Oviedo         | Entremeses de Cervantes                                                            |
| 3 <sup>a</sup> | Outubro 1932          | de Granada     | Entremeses de Cervantes e La vida es sueño de Calderón de la Barca, completo       |
| 4 <sup>a</sup> | Outubro 1932          | de Madrid      | Entremeses de Cervantes e primeiro ato de La vida es sueño de Calderón de la Barca |
| 5 <sup>a</sup> | Outono 1932           | de Valdemoro   | Entremeses de Cervantes e La vida es sueño de Calderón de la Barca, completo       |
| 6 <sup>a</sup> | Inverno 1932          | de Madrid      | Entremeses de Cervantes                                                            |
| 7 <sup>a</sup> | Dezembro-janeiro 1932 | Alicante de    | La vida es sueño de Calderón de la Barca, completo                                 |
|                | Dezembro-janeiro 1932 | Elche de       | La vida es sueño de Calderón de la Barca, completo                                 |
|                | Dezembro-janeiro 1932 | Murcia de      | La vida es sueño de Calderón de la Barca, completo                                 |
| 8 <sup>a</sup> | Março de 1933         | Toledo         | Entremeses de Cervantes e La vida es sueño de Calderón de la Barca, completo       |
| 9 <sup>a</sup> | Semana Santa de 1933  | Valladolid     |                                                                                    |
|                | Semana Santa          | Zamora         |                                                                                    |

|                 |                                  |            |  |                                                                                                 |
|-----------------|----------------------------------|------------|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                 | de 1933                          |            |  |                                                                                                 |
|                 | Semana Santa                     | Salamanca  |  |                                                                                                 |
|                 | de 1933                          |            |  |                                                                                                 |
| 10 <sup>a</sup> | Primavera de 1933 <sup>200</sup> | Madrid     |  | El Retablo de las Maravillas                                                                    |
| 11 <sup>a</sup> | Julio de 1933                    | Valencia   |  | Estreia de Fuenteovejuna de Lope de Vega, Entremeses                                            |
|                 | Julio de 1933                    | Utiel      |  | Fuenteovejuna de Lope de Vega, Entremeses                                                       |
|                 | Julio de 1933                    | Játiva     |  | Fuenteovejuna de Lope de Vega, Entremeses                                                       |
|                 | Julio de 1933                    | Almansa    |  | Fuenteovejuna de Lope de Vega, Entremeses                                                       |
|                 | Julio de 1933                    | Albacete   |  | Fuenteovejuna de Lope de Vega, Entremeses                                                       |
|                 | Julio de 1933                    | Alcaraz    |  | Fuenteovejuna de Lope de Vega, Entremeses                                                       |
|                 | Julio de 1933                    | Infantes   |  | Fuenteovejuna de Lope de Vega, Entremeses                                                       |
|                 | Julio de 1933                    | Valdepeñas |  | Fuenteovejuna de Lope de Vega, Entremeses                                                       |
|                 | Julio de 1933                    | Madridejos |  | Fuenteovejuna de Lope de Vega, Entremeses                                                       |
|                 | Julio de 1933                    | Tembleque  |  | Fuenteovejuna de Lope de Vega, Entremeses                                                       |
| 12 <sup>a</sup> | Agosto de 1933                   | León       |  | Estreia de Fiesta del Romance, La tierra de Jauja, Fuenteovejuna, Entremeses e La vida es sueño |
|                 | Agosto de 1933                   | Mieres     |  | Estreia de Fiesta del Romance, La tierra de Jauja, Fuenteovejuna, Entremeses e La vida es sueño |
|                 | Agosto                           | Santander  |  | Estréia de Fiesta del Romance, La tierra                                                        |

<sup>200</sup> Primeira atuação de Calzada

|                       |               |               |                                                                                                 |
|-----------------------|---------------|---------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                       | 1933          |               | de Jauja, Fuenteovejuna, Entremeses e La vida es sueño                                          |
|                       | Agosto 1933   | de Burgos     | Estréia de Fiesta del Romance, La tierra de Jauja, Fuenteovejuna, Entremeses e La vida es sueño |
|                       | Agosto 1933   | de Logroño    | Estréia de Fiesta del Romance, La tierra de Jauja, Fuenteovejuna, Entremeses e La vida es sueño |
|                       | Agosto 1933   | de Jaca       | Estréia de Fiesta del Romance, La tierra de Jauja, Fuenteovejuna, Entremeses e La vida es sueño |
|                       | Agosto 1933   | de Huesca     | Estréia de Fiesta del Romance, La tierra de Jauja, Fuenteovejuna, Entremeses e La vida es sueño |
|                       | Agosto 1933   | de Ayer       | Estréia de Fiesta del Romance, La tierra de Jauja, Fuenteovejuna, Entremeses e La vida es sueño |
| <b>13<sup>a</sup></b> |               | Valladolid    | Fuenteovejuna                                                                                   |
| <b>14<sup>a</sup></b> | Agosto 1934   | de Sevilla    | Fuenteovejuna e Entremeses                                                                      |
| <b>15<sup>a</sup></b> | Abril de 1934 | Ceuta         | Fuenteovejuna e Entremeses                                                                      |
|                       | Abril de 1934 | Tetuán        | Fuenteovejuna e Entremeses                                                                      |
|                       | Abril de 1934 | Tanger        | Fuenteovejuna e Entremeses                                                                      |
| <b>16<sup>a</sup></b> | Agosto 1934   | de Santander  | Estreia Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa              |
|                       | Agosto 1934   | de Ampuero    | Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa                      |
|                       | Agosto 1934   | de Villarcayo | Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa                      |
|                       | Agosto 1934   | de Frómista   | Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa                      |
|                       | Agosto 1934   | de Villadiego | Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa                      |

|                       |                   |                              |                                                                                                                  |
|-----------------------|-------------------|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                       | Agosto 1934       | de Palencia                  | Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa                                       |
|                       | Agosto 1934       | de Peñafiel                  | Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa                                       |
|                       | Agosto 1934       | de Cuéllar                   | Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa                                       |
|                       | Agosto 1934       | de Sepúlveda                 | Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa                                       |
|                       | Agosto 1934       | de Riaza                     | Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa                                       |
|                       | Agosto 1934       | de Segovia                   | Écogla de Plácida e Victoriano, El Burlador de Tirso e o resto do programa                                       |
| <b>17<sup>a</sup></b> | 1935              | Madrid                       | Fuenteovejuna                                                                                                    |
| <b>18<sup>a</sup></b> | Agosto 1935       | de Santander                 | Estreia de El caballero de Olmedo, não se levou E Burlador, nem Fiesta del Romance, levou o restante do programa |
|                       | Agosto 1935       | de Medina de Pomar           | El caballero de Olmedo, não se levou E Burlador, nem Fiesta del Romance, levou o restante do programa            |
|                       | Agosto 1935       | de Espinosa de los Monteros  | El caballero de Olmedo, não se levou E Burlador, nem Fiesta del Romance, levou o restante do programa            |
| <b>19<sup>a</sup></b> |                   | Madrid. Teatro de la comedia | El caballero de olmedo                                                                                           |
| <b>20<sup>a</sup></b> | Inverno 1935-1936 | Madrid                       |                                                                                                                  |
|                       | Inverno 1935-1936 | Salamanca                    |                                                                                                                  |
|                       | Inverno 1935-1936 | Bejar                        |                                                                                                                  |
| <b>21<sup>a</sup></b> |                   | Ciudad Real                  | El Retablo de las maravillas e                                                                                   |

Fuenteovejuna

|                 |               |           |                                     |
|-----------------|---------------|-----------|-------------------------------------|
| 22 <sup>a</sup> | Abril de 1936 | Sabadell  | Entremeses e El caballero de Olmedo |
|                 | Abril de 1936 | Barcelona | Entremeses e El caballero de Olmedo |
|                 | Abril de 1936 | Tarrasa   | Entremeses e El caballero de Olmedo |

## ANEXO II

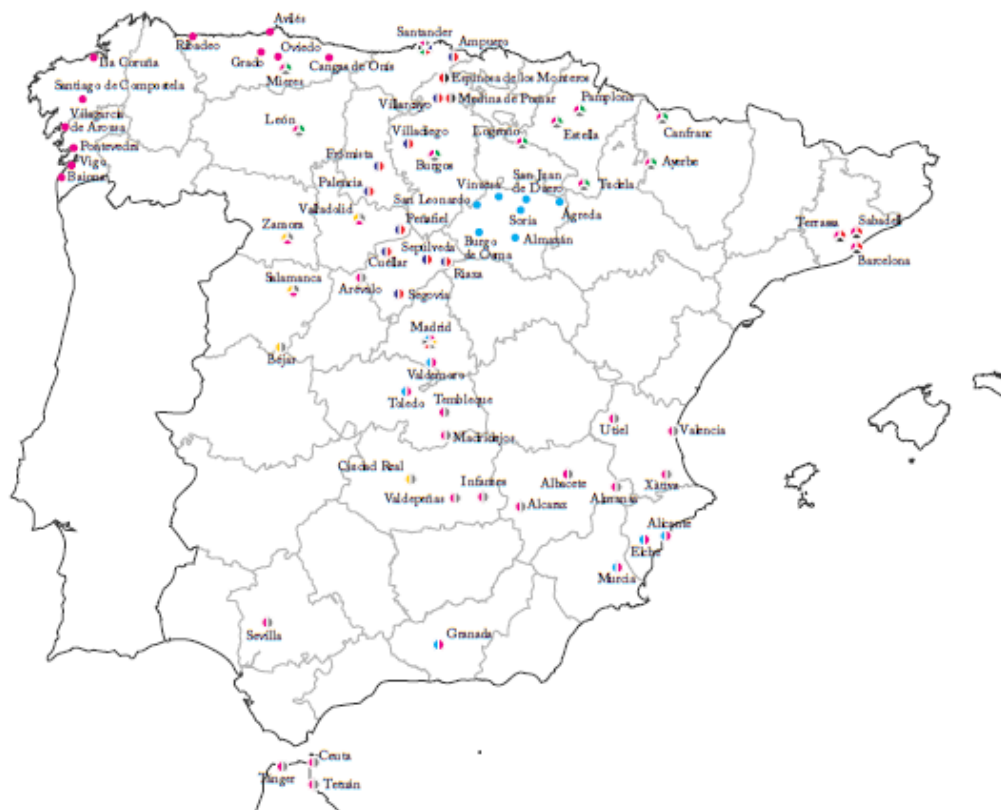


**Figura 18** – *Locais de atuação da companhia La Barraca Teatro Universitário.*  
Fonte disponível em: <<http://www.accioncultural.es>>. Acesso em 22 de junho de 2013

### ANEXO III



**Figura 19** – Personagem Terra  
Arquivo da Fundación Federico García Lorca. Auto Sacramental La vida es sueño.  
Maria del Carmen García Lasgoity no papel de Terra. 1932

## ANEXO IV



**Figura 20 – Personagem Fogo**  
Arquivo da Fundación Federico García Lorca. Auto sacramental La vida es sueño.  
Arturo Sainz de la Calzada. Personagem Fogo. 1932

## ANEXO V



**Figura 21** – Representação de La vida es sueño

Arquivo da Fundación Federico García Lorca. Universidad Central. Auto Sacramental La vida es sueño. Fila superior da esquerda para a direita: Joaquim Sánchez Covisa, Alberto Quijano, Congosto, Arturo S. de la Calzada, Diego Marín, Modesto Higuera. Fila inferior: Julia Rodríguez Mata, Federico García Lorca, María del Carmen G. Lasgoity.

## ANEXO VI



**Figura 22 – Cenários e figurinos I**  
Arquivo da Fundação Federico García Lorca. Benjamin Palencia. Elementos para cenário e figurino para La vida es sueño.

## ANEXO VII



**Figura 23 – Cenários e figurinos II**

Arquivo da Fundação Federico García Lorca. Figurinos desenhados por Benjamín Palencia. Auto sacramental La vida es sueño.

## ANEXO VIII

Pueblo de Almazán:

Los estudiantes de la Universidad de Madrid, ayudados por el Gobierno de la República y especialmente por el maestro D. Fernando de los Ríos, hacen por vez primera en España, un teatro con el calor creativo de un núcleo de jóvenes artistas destacados ya con luminoso perfil en la actual vida de la nación.

Este grupo hace ahora su temporada preliminar, una temporada de ensayo, para que los actores vayan formándose al contacto del público y adquiriendo una cierta soltura precisa siempre aún para las técnicas dramáticas de más rígida interpretación. Así pues, estas representaciones no son todavía perfectas, pero sí se puede notar en ellas, un criterio nuevo de plasticidad y ritmo que será superados y vencidos con el natural ~~del~~ tiempo.

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro alivado y gran repertorio clásico, ya que es de el caso vergonzoso de que teniendo los españoles el teatro más rico y hondo de toda Europa, esté para todo oculto; y tener encerradas estas prodigiosas voces poéticas es lo mismo que cegar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estío duro de las estrellas.

Hay mucho que hacer. El poco teatro clásico que Uds. han visto, ha sido bajo una absurda y sentimental visión romántica que quitó a Lope y Calderón y a Vélez de Guevara y a todos, su eternidad y su frescor para dar lugar al ridículo lucimiento de un divo.



popular, del tabernáculo del pusato sobre el río lleno de historia y del villancico tierno donde España ha puesto su diálogo desde el clavel perfecto de Góngora a la Tagada de melón de Murillo y Juan de la Encina.

Hay el Teatro Universitario presenta el auto de "La vida es Sueño" de Don Pedro Calderón de la Barca. El péndulo teatral español oscila de modo violento entre estos dos mundos antagonicos, Calderón y Cervantes, pasando por el drama de Lope de Vega donde el mal llamado realismo ibérico adquiere tinte misterioso e insuperables, de iracunda pasión, tonos de vidrio antiguo que se llamas de pronto con ruidos de luz y lejanías de nebulosa.

Es el mismo péndulo eterno del arte en España que va de Murillo a Goya, pasando por Zurbarán y llegando a Picasso, cumbre del arte andaluz universal. El péndulo que va de Cristóbal de Castillejo a Góngora pasando por Barrera, la melodía entrecañable que nace del órgano de Vitoria, gira llena de estambres de arceuth y de escarcha en la vitruvia de Salinas y se rompe con una granada nostálgica y azul en las manos de Manuel de Falla.

Para donde se acusa con rangos mas definidos la curva de este péndulo, verdadera rasca barroca de nubes y sirenas, es en el teatro. De los colores costabristas de Cervantes, donde recoge ironizada y aislado, toda la picante sexualidad de la época, hasta el auto de Calderón, está todo el ámbito de la escena y todas las posibilidades teatrales habidas y por haber. Por el teatro de Cervantes se llega a la farra mas esquemática; el mismo bicho rangos que hoy se pueden encontrar resiliados en

Pirandello. Por el teatro de Calderón se llega al Fausto y yo creo que él mismo ya llegó con "El Mágico Prodigioso", y se llega al gran drama, al gran drama que se representa miles de veces todos los días, a la mejor tragedia teatral que existe en el mundo; me refiero al Santo Sacrificio de la Misa.

Por el teatro popular de Cervantes, está el casino humano de la escena, por el Teatro de Calderón se llega a la evasión espiritual de todos los valores. Tierra y Cielo.

Tierra Cervantes, tierra pura, llena de jugos y de raíces y de alucos y de ansia dramática de vuelo. Cielo Calderón y su teatro, cabana inteligentísima donde sabemos que hay una paloma encerrada que algún día saldrá por la boca y se perderá por el aire, un aire gris, sin matices, antagónico de la pulpa de su poesía, toda columnas salomónicas.

Por eso, el Teatro Universitario, al comenzar sus tareas todavía modestas y reducidas y desde luego, imperfectas porque en ocho meses no se puede hacer otra cosa con muchachos que no son profesionales, ha elegido estos dos mueros, norte y sur del teatro, con objeto de subir a lo alto de la escalera donde están los símbolos, desde la primera barandilla; barandilla donde están los zapateros y las fragoras y las mujercitas indecenas de San Miguel, no por baja indigna de estar alta, pero ya soy la puse en el cielo, al pintarlo en la cúpula de San Antonio de la Florida. Llegar a Calderón que puede bratar con suficiente frialdad temas peligrosos y salir tranquilo. Porque todo lo que hay en la Tempestad y en la segunda parte del Fausto es magia pura. Goethe y Shakespeare son dos magos, dos aprendices

de brujos que se ahogan en el agua del cielo, Calderón es un sagel que se deja mandar por el agua y el agua le regala dos calabazas en forma de estrella para que nada sobre el peligro.

Goethe y Shakespeare buscan la ciencia, anhelan la ciencia y este Don Pedro, busca el amor y se lleva el premio por humilde.

El auto de "La vida es Sueño" es, a mi juicio, el auto de altura de este poeta. Es el poema de la creación del mundo y del hombre, según el catolicismo, la versión católica, pero tan elevada y profunda que, en realidad, salta por encima de todas las creencias positivas.

La lucha de los cuatro elementos de la Naturaleza por dominar al mundo, el terror del hombre recién nacido, todavía tembloroso de oreilla y los planetarios y la escena de la Sombra con el pálido príncipe de las tinieblas, son momentos dramáticos de difícil superación en ningún teatro.

Hemos tenido en cuenta para la edición de los actores, huir de la enfática declamación romántica, sin olvidar el acento barroco del poema.

La interpretación plástica ha sido realizada por el pintor Benjamín Palencia, uno de los valores más puros y más firmes de la actual juventud española. Esta versión no es la definitiva sino la que se da en las plazas públicas pues la verdadera interpretación de la obra, requiere escenaria y es la que se dará próximamente para que los trajes y las ritmas queden en sus planos y con sus propios valores.

Naturalmente, toda esta modesta obra la hacemos

- 5 -

con absoluto desinterés y por la alegría de poder colaborar  
en la medida de nuestras fuerzas, en esta hermosa hora de la  
nueva España.

- Salud a todos -

[Federico García Lorca.]

1932

El original de estas palabras  
lo posee Aurelio Romeo del Valle  
en México.

original no fechado



**Figura 24** – Apresentação do teatro universitário ao povo de Almazán

Disponível em

[http://edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS\\_AVC20000021249@fondo](http://edaddeplata.org/buscador/busqueda/view.jsp?dockey=HIS_AVC20000021249@fondo).

## ANEXO IX



**Figura 25** – Os *barracos* em 1933

De cima para baixo e da esquerda para a direita: Aurelio Romeo, Modesto Higuera, Ambrosio Fernández Llamazares, Conchita Polo, José García García, Eduardo Rodenas, Maria del Carmen García Lasgoity, Carmen Galán, Edmundo Rodríguez Huéscar, Julia Rodríguez Mata, Dona Pilar, Rafael Rodríguez Rapún, duas pessoas não identificadas, Diego Marín, pessoa não identificada, Federico García Lorca, Eduardo Ugarte, José Obradors, Jacito Higuera e Diego Taracón. Fundación Federico García Lorca, Madri.