

# ouvirouver

Revista do Programa de Pós-graduação em Artes  
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

ISSN 1809-290x

Ouvirouver	Uberlândia	v. 10	n. 1	p. 1-184	jan./jun. 2014
------------	------------	-------	------	----------	----------------

Diretora  
Profª. Drª. Renata Bittencourt Meira

Coordenador do Programa  
Pós-Graduação em Artes  
Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva

Comissão Editorial  
Profª. Drª. Lilia Neves Gonçalves (Editora Responsável)  
Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade  
Profª. Drª Ana Maria Pacheco Carneiro

Conselho Consultivo / Científico  
Profª. Drª. Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)  
Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira (JUDESC)  
Prof. Dr. Amílcar Zani Netto (ECA/USP)  
Prof. Dr. Arão Paranaçuá de Santana (UFMA)  
Profª. Drª. Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU)  
Prof. Dr. Cesar Marino Villavicencio Grossmann (UNESP)  
Profª. Drª. Christine Greiner (PUC/SP)  
Prof. Dr. Edson Sekeff Zampronha (Universidad de Valladolid)  
Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli (UFMG)  
Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha (UFMG)  
Profª. Drª. Ileana Diéguez (UAM/México)  
Prof. Dr. João Cândido Lima Dovicchi (UFSC)  
Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UNB)  
Profª. Drª. Josette Feral (Université Du Quebec a Montreal)  
Prof. Dr. Juan Villegas (University of Califórnia)  
Profª. Drª. Márcia Strazzacappa (UNICAMP)  
Profª. Drª. Maria Guiomar de Carvalho Ribas (UFPB)  
Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi (UNESP)  
Profª. Drª. Marta Isaacson Souza e Silva (UFRGS)  
Profª. Drª. Maura Penna (UFPB)  
Profª. Drª. Patrícia Garcia Leal (UFRN)  
Profª. Drª. Sandra Rey (UFRGS)  
Profª. Drª. Sônia Tereza da Silva Ribeiro (UFU)  
Profª. Drª. Teresa Cascudo (Universidade de la Rioja)  
Profª. Drª. Wladilene de Sousa Lima (UFGA)

Conselho Editorial (UFU)  
Prof. Dr. Daniel Luis Barreiro  
Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo  
Profª. Drª. Heliana Ometto Nardin  
Prof. Dr. Hermilson Garcia do Nascimento  
Profª. Drª. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques  
Prof. Dr. Renato Palumbo Dória

Conselho Editorial Externo  
Profª. Drª. Elisa de Souza Martinez (UNB)  
Profª. Drª. Margarete Arroyo (UNESP)  
Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO)

Secretário Executivo da Revista  
Dênis Sebastião Ramos Firmino

Projeto Gráfico  
Prof. Dr. Paulo Roberto de Lima Bueno (UFU)

Imagem da Capa e Miolo  
Concepção gráfica: Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)  
Fotografia: Addressa da Mata.  
Espetáculo: "O Mensageiro do Rei". Texto de Rabindranath Tagore.  
Direção: Mário Piragibe. Atuação: Rafael Michalichem, Renata Sanchez, Emiliano Freitas, Jéssica Evangelista e Lucas Larcher.  
Teatro Rondon Pacheco, Uberlândia - MG, agosto de 2014.

Diagramação  
Luciano de Jesus Franqueiro | Gráfica UFU

[ouvirouver@gmail.com](mailto:ouvirouver@gmail.com)

Programa de Pós-Graduação em Artes  
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica – Bloco 1V  
38408-100 – Uberlândia-MG

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista OuvirOUver ou à Edufu. Proibida reprodução total ou parcial dos trabalhos sem a prévia autorização do editor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

OuvirOUver : revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU. v. 10, n.1 (2014)–. Uberlândia : Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2005–v.

Semestral, 2010–  
Anual de 2005 a 2009.

ISSN 1809-290X

1. Artes – Periódicos. 2. Música – Periódicos. 3. Teatro – Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. CDU: 7(05)



## Sumário

### DOSSIÊ: CORPO, MOVIMENTO E DRAMATURGIA

Editorial 5

#### ARTIGOS

Le corps, medium créatif et épistémologique, aux origines et dans la connaissance du « réel merveilleux » d'Alejo Carpentier 8  
Edwige Callios

Des métamorphoses de l'écriture du poète-arbre-corps masculin torturé dans la poésie de Federico García Lorca 18  
Jocelyne Aubé-Bourlignieux

A metafísica do corpo - o corpo em sofrimento  
no teatro de Garcia Lorca 50  
Irley Machado

Corpo dramático existencial: atriz e educadora (entre)laçadas  
Mariene Hundertmarck Perobelli 62  
Ida Mara Freire

A escultura cinética de Mary Vieira e a conexão entre  
arte e tecnologia 78  
Almerinda da Silva Lopes

*O Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe: um  
breve estudo de sua estrutura e das influências de Hans Joachin  
Koellreutter e Paul Hindemith em sua confecção 96  
Ernesto Hartmann

Dos encontros entre palhaças ou pistas para uma  
cartografia lúdica 120  
Andréa Bentes Flores  
Wladilene Lima



A encenação de Gerald Thomas: o espectador desestabilizado 132  
Robson Rosseto

Sonoplastia: breve percurso de um conceito 142  
César Lignelli

A parábola como recurso formal: um estudo sobre o mito de Joana D'Arc em Paul Claudel e Bertolt Brecht 152  
Ana Carolina Paiva

#### AUTORIA

A justiça está em greve! (Farsa-balé) 164  
Simone Zied Pinheiro

## Editorial

É com prazer que essa comissão editorial da Revista OuvirOuver entrega aos leitores o último número organizado por nós. Durante o tempo em que estivemos à frente da Revista OuvirOuver buscamos cada vez mais fortalecê-la como um espaço de divulgação e diálogo na área de artes. É importante também destacar o trabalho de nossos dois editores anteriores: Dra. Sonia Teresa da Silva Ribeiro e Dr. Narciso Larangeira Telles.

Este número da revista está organizado em três partes: na primeira parte estão os quatro artigos que fazem parte do dossiê “Corpo, movimento e dramaturgia”, na segunda estão artigos que abordam estudos nas áreas de artes visuais, música e teatro, e na última parte apresentamos uma autoria - uma peça teatral.

Dentre os artigos que têm como tema “corpo e dramaturgia” está o de Edwige Callios que salienta que as performances cênicas, desenvolvidas desde os anos 1940, contribuíram para alargar o campo de aplicação da noção do corpo como mediador, conferindo a ele um estatuto não mais de objeto - objeto de representação, objeto de arte, mas de sujeito. O texto de Jocelyne Aubé-Bourligueux analisa a imagem que os choupos da infância de Lorca assumiu em sua correspondência e em sua produção literária ao longo de sua vida, salientando que essas imagens acompanharam esse autor sem jamais cessar de representar para o poeta um papel criativo de primeira importância. A autora Irley Machado discute a metafísica do corpo, especificamente do corpo em sofrimento, na obra de García Lorca. E, por último nessa temática, temos o artigo das autoras de Mariene Hundertmarck Perobelli e Ida Mara Freire, que tem como objetivo compreender as relações, singularidades e entrelaçamento entre atriz e educadora como personas que co-habitam um mesmo indivíduo, a partir de um ensaio fenomenológico exposto na forma de um diálogo entre personagens.

Na seção de artigos, na área de artes visuais e música temos, respectivamente os artigos de Almerinda da Silva Lopes no qual a autora analisa a obra cinética de Mary Vieira que, na década de 1940, antes de se transferir definitivamente para a Europa, construiu em Minas Gerais as primeiras obras dotadas de movimento; e o de Ernesto Hartmann que busca a investigar as influências diretas e indiretas de Hans Joachin Koellreutter e Paul Hindemith na obra *O Melos e Harmonia Acústica 1988*, de César Guerra-Peixe.

Na área do teatro estão situados os outros quatro artigos que fazem parte dessa seção: no primeiro, Andréa Bentes expõe suas experiências como palhaça na região amazônica e, a partir do conceito deleuziano de ritornelo, analisa a importância dos fatores: mulher, comicidade e território na constituição cartográfica da pesquisa e de seus processos de criação; no segundo, Robson Rosseto apresenta uma reflexão sobre os processos estéticos do encenador Gerald Thomas, apontando a concepção desse artista a partir de fragmentos textuais e da intertextualidade, aglutinando/justapondo elementos da cena com a narrativa. No terceiro artigo, Cesar Lignelli aborda reflexões que perpassam sua pesquisa sobre visualidades e sonoridades

da cena, que envolve tanto o conceito de sonoplastia, como suas possibilidades de produção de sentido em performance. Finalmente, e no último artigo dessa parte Ana Carolina Paiva apresenta um estudo sobre o mito de Joana D'Arc nos textos *Joana d'Arc entre as Chamas* de Paul Claudel e *A Santa Joana dos Matadouros* e *As visões de Simone Machard*, de Bertolt Brecht.

Na última parte, temos a peça *A justiça está em greve*, uma farsa-balé, de autoria de Simone Zied Pinheiro. Uma peça escrita em 2008 e inspirada na greve do setor judiciário carioca.

Agradecemos aos autores, autoras, pareceristas, e os conselhos que contribuíram para a continuidade até aqui da Revista OuvirOuver.

Esperamos que tenham uma boa leitura!

Lilia Neves Gonçalves (Editora responsável)

Marco Antonio Pasqualini

Ana Maria Pacheco Carneiro

Comissão Editorial



Artigos

# Le corps, medium créatif et épistémologique, aux origines et dans la connaissance du « réel merveilleux » d'Alejo Carpentier<sup>1</sup>

EDWIGE CALLIOS<sup>2</sup>

■ 8

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado nas Jornadas científicas internacionais (10-12 avril 2014) : « **Le corps en mouvement. Les mouvements du corps. Emotions et passions dans la création artistique et littéraire** » Axe de recherche « Interactions et dynamiques créatrices en Europe et en Amérique(s) » du laboratoire CRINI (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité), Nantes, Faculté des Langues et Cultures Etrangères.

<sup>2</sup> Edwige Callios, Maître de Conférences, Université de Nantes, CRINI. Axe de recherche « Interactions et dynamiques créatrices en Europe et en Amérique(s) » du laboratoire CRINI (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité), Nantes, Faculté des Langues et Cultures Etrangères. edwige.callios@gmail.com

## ■ RESUME

Le discours qui entoure les expériences artistiques les plus récentes nous incite aujourd'hui à reconsidérer le rôle du corps dans le processus créatif du « réel merveilleux » et à émettre l'hypothèse d'un corps medium, à la fois support et vecteur de médiation. Le corps en tant que potentiel de production et non plus seulement de représentation, a donné lieu au cours des dernières décennies à des expériences artistiques inédites. La peinture d'action, le body art, les performances scéniques, développées dès les années 1940, ont contribué à élargir le champ d'application de la notion de medium en conférant au corps un statut non plus seulement d'objet – objet de représentation, objet d'art- mais de sujet –sujet agissant. Dans des pratiques artistiques qui engagent le corps de l'artiste dans le processus créatif en tant que medium artistique, le corps devient à la fois sujet agissant et support de l'activité d'art sans jamais cesser d'être cependant objet de création. C'est à la croisée de ces trois dynamiques que semble se situer le processus créatif du « réel merveilleux », dans ses états premiers et dans ses variations. Pour comprendre le rôle du corps dans la connaissance du « réel merveilleux », sa prise de conscience et l'acte de création qu'elle suscite, il nous faut revenir sur les potentialités signifiantes de la notion de medium.

## ■ MOTS-CLES

Alejo Carpentier, réel merveilleux, corps créatif.

## ■ RESUMO

O discurso que cerca hoje as experiências artísticas, as mais recentes, nos incita a reconsiderar o papel do corpo no processo criativo do “real maravilhoso” e a emitir a hipótese de um corpo mediador, por vezes suporte e vetor de mediação. O corpo, enquanto potencial de produção e não apenas de representação deu lugar, nas últimas décadas, a experiências artísticas inéditas. A pintura da ação, o corpo arte, as performances cênicas, desenvolvidas desde os anos 1940, contribuíram para alargar o campo de aplicação da noção de mediador conferindo ao corpo um estatuto não mais de objeto – objeto de representação, objeto de arte mas de sujeito – sujeito agente. Nas práticas artísticas que engajam o corpo do artista no processo criativo enquanto mediador, o corpo torna-se sujeito agente e suporte da atividade da arte sem jamais cessar de ser objeto de criação. É no cruzamento destas três dinâmicas que parece se situar o processo criativo do “real maravilhoso” em seu estado primeiro e em suas variações. Para compreender o papel do corpo no conhecimento do “real maravilhoso”, sua tomada de consciência e o ato de criação que ele suscita, é preciso retornar sobre as possibilidades significantes da noção de mediador.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Alejo Carpentier, real maravilhoso, corpo criativo.

Le discours qui entoure les expériences artistiques les plus récentes nous incite aujourd'hui à reconsidérer le rôle du corps dans le processus créatif du « réel merveilleux » et à émettre l'hypothèse d'un corps medium, à la fois support et vecteur de médiation. Le corps en tant que potentiel de production et non plus seulement de représentation, a donné lieu au cours des dernières décennies à des expériences artistiques inédites. La peinture d'action, le body art, les performances scéniques, développées dès les années 1940, ont contribué à élargir le champ d'application de la notion de medium en conférant au corps un statut non plus seulement d'objet – objet de représentation, objet d'art- mais de sujet – sujet agissant. Dans des pratiques artistiques qui engagent le corps de l'artiste dans le processus créatif en tant que medium

artistique, le corps devient à la fois sujet agissant et support de l'activité d'art sans jamais cesser d'être cependant objet de création. C'est à la croisée de ces trois dynamiques que semble se situer le processus créatif du « réel merveilleux », dans ses états premiers et dans ses variations. Pour comprendre le rôle du corps dans la connaissance du « réel merveilleux », sa prise de conscience et l'acte de création qu'elle suscite, il nous faut revenir sur les potentialités signifiantes de la notion de medium.

La notion de medium ne va pas de soi en littérature. Empruntée aux Beaux-arts, elle désigne le matériau, intellectuel ou palpable par lequel s'exprime le sens. Ces dernières décennies, elle a vu son champ d'application s'étendre et accueillir dans sa définition de nouveaux matériaux tels que le corps et des supports dématérialisés, les médiums dits « technologiques » par exemple (à l'origine du net art, bio art...). Etymologiquement, « medium » signifie « qui est au milieu, intermédiaire, au centre »<sup>3</sup> et comme l'explique Jacques Rancière, dans un article intitulé « Ce que « medium » peut vouloir dire » :

Dans le mot « medium », on entend d'abord « ce qui se tient entre » : entre une idée et sa réalisation, entre une chose et sa reproduction. Le medium apparaît ainsi comme un intermédiaire, comme le moyen d'une fin ou l'agent d'une opération (RANCIERE, 2013).<sup>4</sup>

■ 10

Le medium « donne accès à un milieu sensible inédit ». Il permet « aux choses de se donner à voir ». Dans le processus de création du « réel merveilleux », le corps de l'artiste-écrivain semble remplir cette fonction.

Le « réel merveilleux » est d'abord la prise de conscience de l'omniprésence du merveilleux dans la réalité américaine, son histoire, ses légendes, son quotidien. De retour en Amérique, à l'occasion d'un voyage en Haïti, Alejo Carpentier réalise que le mélange du réel et du fantastique, le monde magique, que les surréalistes français et anglais s'évertuent à recréer à travers ce qu'il appelle « les vieux clichés de la forêt de Brocéliande, des chevaliers de la table ronde, de Merlin l'Enchanteur et du cycle d'Arthur<sup>5</sup> », « par des tours de prestidigitation » ou encore en puisant dans « la boîte à outils à faire peur du roman noir anglais », est présent en continu en Amérique. Il n'est pas à inventer mais à capter. Il est un réel sur lequel l'artiste doit d'abord opérer une saisie avant de proposer une œuvre qui permettra au lecteur d'accéder à son tour à cet inconscient du visible qu'est le réel merveilleux.

Alejo Carpentier a explicité sa démarche artistico-politico-littéraire dans un essai édité en 1948 et transformé l'année suivante en prologue à son roman intitulé *Royaume de ce monde*. L'analyse des processus dynamiques décrits dans le prologue, comparée à son application concrète dans le roman, révèle l'importance du corps et des fonctions sensorielles dans la prise de conscience du réel merveilleux et dans l'acte de création qu'elle suscite. Ce n'est pas par déduction qu'Alejo Carpentier accède au réel merveilleux, mais par immersion dans le sensorium haïtien :

A fines del año 1943 tuve la suerte de poder **visitar** el reino de Henri Christophe [...]

<sup>3</sup> Dictionnaire Latin/Français. , Tournai, Hatier, 1993.

<sup>4</sup> RANCIERE Jacques, « **Ce que *medium* peut vouloir dire** : l'exemple de la photographie », Revue Appareil, N° 1, 2008 mis à jour le 23/7/2013.

<sup>5</sup> Extraits du «Prologue» au **Royaume de ce monde**.

Después de **sentir** el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber **hallado advertencias mágicas** en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber **oído** los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad vivida a la acotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. [...] Esto se me hizo particularmente **evidente** durante **mi permanencia** en Haití, al hallarme **en contacto cotidiano** con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. **Pisaba yo una tierra** donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal [...] Había **respirado la atmósfera** creada por Henri Christophe [...] **A cada paso** hallaba lo real maravilloso (CARPENTIER, 2007).<sup>6</sup>

Sa prise de conscience du réel merveilleux ne relève pas d'abord de la mentalisation –même si la mentalisation entre à divers degrés dans le processus de création– elle relève d'abord de la sensorialité. L'artiste écrivain fait l'expérience du réel merveilleux par imprégnation au contact de la réalité magique qui imprègne les lieux –les lieux d'histoire, les lieux de vie– et l'ordre social haïtien, anticipant en cela la théorie du corps de Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit*, le corps « touchant/touché », « voyant/vu », le corps « doublure externe » de l'âme, abolissant toute limite entre le corps et le monde entrelacés dans toute sensation. C'est par l'entremise du corps, qu'Alejo Carpentier accède à un milieu sensible inédit, celui d'Haïti, celui de la Caraïbe et plus largement encore celui de l'Amérique pénétrée d'influences culturelles (animisme, vaudou, christianisme) qui rendent une partie de sa réalité insaisissable par la raison seule car échappant à la grille de lecture formée par les structures a priori de l'esprit. Mais on remarque dans le passage cité plus haut que le vocabulaire est ceptuel, pour reprendre la terminologie de Léonard Talmy. Alejo Carpentier recourt à un vocabulaire primitivement perceptuel et gestuel en référence au toucher, au déplacement pour exprimer des processus intellectuels. Le « réel merveilleux », aux origines du processus créatif qui le fait émerger en tant que projet artistico-politico-littéraire, projet qui aura la résonance qu'on lui connaît dans les arts et dans les constructions identitaires américaines, opère un bouleversement dynamique dans la manière de concevoir le corps, siège des émotions mais également outil de connaissance car ce sera aussi par le corps, à travers les modalités sensorielles du discours littéraire, que l'artiste écrivain sera amené à faire accéder le lecteur à cet autre niveau de réalité. Aussi, l'approche ceptuelle du merveilleux semble-t-elle être la manifestation d'une réconciliation du corps et de la raison aux origines de ce processus créatif.

Dans le prologue au *Royaume de ce monde*, Alejo Carpentier soutient que les surréalistes français échouent à proposer un merveilleux littérairement authentique et impute cet échec au décalage qu'il perçoit entre l'offre littéraire et les croyances des lecteurs. La dynamique de comparaison avec l'art européen et de rejet de ses champs d'application ouvre la voie à une opération de saisie sur le réel, proprement américaine, et qui engage la foi. D'après l'auteur, le merveilleux est opérant lorsqu'il entre en concordance avec les croyances intimes, profondes, du lecteur, avec ses attentes et ses schémas de pensée naturels –ce qui n'est pas le cas selon lui du merveilleux qui sous-tend la légende arthurienne ou l'univers fantasmagorique des romans anglais, devenu anachronique dans l'histoire des croyances des lecteurs

<sup>6</sup> CARPENTIER Alejo, "Prólogo", *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

français et anglais du XX<sup>ème</sup> siècle. Pour saisir la réalité américaine dans toute sa complexité et faire accéder le lecteur à cet invisible du visible, l'artiste et le lecteur doivent partager –le temps de cette expérience artistique tout au moins- les croyances des peuples américains, aux miracles et à la magie. Or comment susciter cet acte de foi chez un lecteur profane, un lecteur ne partageant pas a priori les croyances animistes des esclaves haïtiens, ni leurs pratiques vaudous?

Dans le processus de création du réel merveilleux, l'artiste écrivain place au cœur de son dispositif non pas le *logos* mais la foi et privilégie la voie intuitive. De la même manière que la prise de conscience du réel merveilleux et l'acte de création qu'elle suscite engagent le corps et les fonctions sensorielles de l'artiste, la conceptualisation du réel merveilleux attendue du lecteur engage la cognition et privilégie dans le texte la voie associative. L'architecture cognitive du *Royaume de ce monde* – roman exemplaire dans le projet du réel merveilleux- exploite des processus cognitifs issus de notre ordinaire mental, des processus dynamiques, le plus souvent associatifs. Les métaphores, les métonymies, les analogies, le contrepoint sont plus que des figures de styles ou des procédés littéraires venant soutenir et enrichir l'esthétique baroque du roman. Ils engagent le corps et l'esprit du lecteur dans le processus créatif. Dans ce dispositif artistico-littéraire le lecteur est amené à « voir » le réel merveilleux et à le conceptualiser par la médiation d'un personnage dont la caractérisation fait ressortir les fonctions sensorielles et les structures cognitives impliquées dans le rapport au monde magique. En Amériques, d'après Alejo Carpentier, le merveilleux est partout, mais comme le disait Michelet à propos du peuple, « il faut des yeux faits à cette douce lumière » (MICHELET, 1992, p. 63).<sup>7</sup>

La stratégie narrative mise en œuvre dans le récit conduit le narrataire à épouser le point de vue d'un personnage portant sur la réalité un regard magique. Le récit du narrateur à la troisième personne à focalisation sur le personnage de Ti Noel instaure une empathie entre le point de vue de ce personnage ainsi privilégié et le narrataire qui adopte sa vision du monde. De cette manière, « l'altération de la réalité », le « miracle » au fondement même du merveilleux dans l'esthétique d'Alejo Carpentier, est d'abord « perçue » en focalisation interne, comme appréhendée et accréditée simultanément par le personnage et par le lecteur, avant que son caractère insolite ne soit révélé par un changement de focalisation.

La technique du contrepoint et les opérations mentales qu'elle implique, d'association, de transformation, de projection, et de transferts conceptuels, engagent pleinement le lecteur dans le processus de création en ce sens qu'elles requièrent de lui non seulement qu'il s'implique dans la construction du sens mais également qu'il adhère le temps de l'expérience artistique au point de vue proposé. Cet engagement d'abord requis par les conditions d'émergence du merveilleux évoquées par l'artiste écrivain dans le prologue «- la sensation du merveilleux présuppose une foi »-, a pour effet d'immerger le lecteur dans l'espace mental haïtien, un espace métissé, certains diront syncrétique, où se côtoient et parfois se mélangent deux visions du monde, deux façons d'appréhender la réalité, le monde européen représenté par les colons français et le monde américain pénétré d'influences multiples en grande partie héritées en Haïti des transferts de population servile depuis le Golfe du Benin, le Dahomey et le Nigéria en particulier.

<sup>7</sup> MICHELET, *Le peuple*, Paris, Flammarion, 1992, p. 63.

Dans le récit, ces deux mondes coexistent et le narrataire y accède, par le jeu des focalisations, à l'origine d'une alternance entre deux perspectives, une perspective magique et intuitive d'une part et d'autre part une perspective rationaliste et déductive. Dans le processus créatif du réel merveilleux, en effet, le narrateur assume une fonction de régie. La réalité qu'il décrit est magique mais sa vision ne l'est pas. C'est d'ailleurs en partie ce qui différencie le processus créatif du réel merveilleux du processus créatif du « réalisme magique » comme l'a expliqué Leonardo Padura Fuentes par exemple. Le récit du narrateur donne à voir l'insolite et révèle ce faisant les prodiges de la foi, les métamorphoses de Makandal, les pouvoirs surnaturels de Maman Loi.

Néanmoins, en plaçant au cœur de son dispositif non pas le *logos* mais la foi et en privilégiant la voie associative, Alejo Carpentier conduit le lecteur à faire l'expérience d'une méthode d'accès à la connaissance plus intuitive, issue du patrimoine anthropologique haïtien. Les conditions -matérielles mais également émotionnelles et intellectuelles- qui fondent la prise de conscience du réel merveilleux et l'acte de création qu'elle génère, s'impriment dans l'œuvre à travers la dévalorisation de l'être au monde occidental. Le « réel merveilleux » en tant que projet artistique, politique et littéraire répond à un double mouvement de désillusion – désillusion causée par la situation politique de l'Europe dans les années 1940 renforcée par la lecture d'Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident* et les productions surréalistes- et d'émerveillement devant la richesse du patrimoine américain.

Dès le premier chapitre, la technique du contrepoint et la focalisation du récit sur le personnage de Ti Noël placent le lecteur en situation de « voir » le monde occidental à travers les « yeux » d'un personnage haïtien. Outre sa plasticité, le titre « Têtes de cire » active un domaine notionnel allant bien au-delà de la « tête de cire », matérielle et utilitaire, employée dans le commerce des perruques. La tête de cire possède en effet un ensemble de propriétés physiques et culturelles acquises par opposition à la tête pensante : elle est artificielle, ne pense pas et ne ressent pas. Le regard de Ti Noël en se posant successivement sur les têtes de cire, les têtes des maîtres blancs, et les têtes de veaux, construit une référence par ricochet. En analysant le processus cognitif engagé par ces transferts et leur intégration, on constate que les propriétés matérielles et culturelles des têtes de cire (regard éteint, artificialité) et celles des têtes de veaux (lenteur et lourdeur, réjouissances de table, matérialisme) se mélangent à celles des têtes des messieurs blancs (rationalisme, primat de la raison, corps enveloppe) pour configurer l'image mentale d'une civilisation occidentale focalisée sur l'aspect mécanique et physique des choses, une civilisation « au regard éteint », « aux oreilles fermées », en somme une civilisation anthropocentriste et décadente.

En outre, la voie associative privilégiée dans ce mode opératoire est le vecteur d'une pensée logique en rupture avec la pensée occidentale, une pensée fondée sur l'analogie et la description, une pensée qui concilie le corps, « doublure externe de l'âme », le corps sentant, entrelacé au monde- et l'esprit. Dès l'incipit, ce mode de pensée fait l'objet d'une valorisation à travers les qualités prêtées au personnage de Ti Noël. Il est celui qui voit ce que son maître ne voit pas, celui qui comprend la logique cachée du monde. L'anthropologue Philippe Descola a défini l'animisme comme « l'imputation par les humains à des non-humains d'une intériorité identique

à la leur » (DESCOLA, 2005, p. 183).<sup>8</sup> Par intériorité, il faut entendre une âme, une subjectivité, une intentionnalité. D'après l'ethnologue Alfred Metraux, en créole, le mot « namn », âme, a pris un sens « plus vague » et dans le vaudou haïtien, il signifie « force », « principe spirituel » ou encore « sacré » (METRAUX, 2003, p. 136).<sup>9</sup> Ainsi, dans la perspective magique qu'Alejo Carpentier choisit pour faire accéder le lecteur au réel merveilleux, tout ce qui existe recèle une âme, et tout ce qui existe est sacré. La pensée animiste est une manière de voir le monde et de l'organiser fondée sur la croyance que toutes les entités qui le composent sont faites d'un substrat universel permanent, qu'une continuité matérielle unit tous les organismes. L'opérateur de différenciation n'est donc pas l'âme mais le corps, organique et vivant, qui permet à chaque espèce, selon les mots de Philippe Descola, « d'occuper un certain habitat et d'y mener un certain type d'existence par laquelle on l'identifie ».

Aussi la focalisation du récit sur le personnage de Ti Noël fait-elle émerger des schémas de pensée naturels que le temps de l'expérience artistique le lecteur est amené à épouser. Ces schémas de pensée, a la fois support et vecteur de médiation entre l'espace mental du lecteur et l'espace cible du réel merveilleux, engagent les sens. La vue, l'ouïe, le toucher prennent une part active dans les processus dynamiques et associatifs qui sous-tendent cette vision du monde et dans l'immédiateté de ce rapport au monde. L'illettrisme et la place de la tradition orale dans la transmission des savoirs, affirmés dès l'ouverture du récit, sont le signe d'une autre façon de « lire » le monde, de le déchiffrer et de s'y inscrire. Le rapport âme/corps s'en trouve bouleversé.

Dans le processus créatif du réel merveilleux, le corps – ses sens, son mouvement interne, sa foi- est donc bien « ce qui se tient entre », entre le monde sensible américain, dans sa complexité magique et sa représentation littéraire, entre le geste politique -d'affranchissement des modèles européens et d'appropriation identitaire- et sa réalisation artistique. Le corps est un intermédiaire. C'est par son entremise que l'auteur prend conscience du merveilleux et c'est à travers la mise en place d'un dispositif discursif destiné à reproduire les mouvements internes du corps organique et vivant, du corps pensant, que le lecteur accède à ce milieu sensible inédit qu'est le « réel merveilleux ». A la fois milieu dans lequel la performance artistique de l'artiste écrivain vient s'inscrire et milieu que cette performance contribue à configurer, le « corps pensant » devient le lieu d'une expérience inédite pour le lecteur, mais pas exclusive puisqu'à la faveur d'une technique narrative spécifique, la technique du contrepoint, le « corps enveloppe » reçoit la même fonction. L'expérience du « corps pensant » donne cependant accès à une seconde vérité, à un second milieu sensible inédit, en lien avec l'épistémologie. Son rôle dans le processus créatif, dans la prise de conscience du réel merveilleux et dans l'œuvre proposée, le donne à voir comme un instrument de compréhension du monde, un corps métaphore -un corps qui *porte* l'esprit *au-delà*- mais aussi un corps réceptacle des interactions du réel, un « microcosme qui réverbère le macrocosme » (JOUSSE, 2008, p. 58).<sup>10</sup>, dirait l'anthropologue Marcel Jousse. Il écrit d'ailleurs ces mots qui entrent en résonance

<sup>8</sup> DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 183.

<sup>9</sup> METRAUX Alfred, *Le vaudou haïtien*, Paris Gallimard, 2003, p. 136.

<sup>10</sup> JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, 2008, p. 58.

avec la caractérisation de Ti Noël dans le *Royaume de ce monde* :

Tout homme qui sait garder à ses organes leur fraîcheur naïve et native, est capable de jeter sur une toile, de modeler de l'argile, de rythmer par le son ou d'exprimer dans les mots de sa langue, des aspects d'un réel encore inconnu et même insoupçonnés [...]. Son œil voit le non-vu, son oreille entend le non-entendu, sa main manie le non-manié. Pourquoi ? Simplement parce qu'il est *lui* (JOUSSE, 2008, p. 77).<sup>11</sup>

Le « corps pensant » et le « corps enveloppe » coopèrent donc dans l'acte de création du « réel merveilleux », la perspective occidentale servant à faire ressortir le merveilleux d'un réel perçu selon la perspective américaine mais leur coexistence révèle, en outre que le rationalisme occidental, consistant à croire que tout le réel est rationnel, est une manière parmi d'autres d'appréhender le réel. Aussi, le regard croisé Europe/Amérique semble-t-il s'incarner dans ce projet artistico-politico-littéraire, à travers l'engagement du corps- sa foi, ses sens- dans le processus de création comme medium créatif mais également épistémologique, opposant de fait au primat de la raison occidentale, au corps « enveloppe », une alternative issue de l'héritage sacré des peuples américains.

## Bibliographie selective

15 ■

CARPENTIER Alejo. **El reino de este mundo**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

CARPENTIER Alejo. "Prólogo", **El reino de este mundo**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

DAMOME, Etienne. "L'**animisme en Afrique**". Bordeaux, Cours donné en deuxième année de Master Religions et Sociétés, 2014.

DESCOLA Philippe. **Par-delà nature et culture**. Paris: Gallimard, 2005.

DESCOLA Philippe, « L'animisme est-il une religion ? », **Les Grands dossiers des Sciences Humaines**, n. 4, décembre 2006-janvier-février. 2007.

ESPERATTI-PINERO Emma Susana. **Pasos hallados en El reino de este mundo**. México: El colegio de México, 1981.

GONZALEZ ECHEVERRIA Roberto. **Alejo Carpentier: El peregrino en su patria**. Madrid: Gredos, 2004.

JOUSSE Marcel. **L'anthropologie du geste**. Gallimard, 2008.

LAPAIRE, Jean-Rémi. « **Analyse linguistique du discours religieux**. Religion et cognition. Glossaire et Diaporama », Bordeaux, Cours donné en deuxième année de Master Religions et Sociétés, 2013.

MARMOUZ Fatima. « **Le corps est un medium extraordinaire** » propos recueilli par Abdelghni Fennane, le 16 juillet. 2013. Disponible sur <http://www.lemag.org>

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 77.

METRAUX Alfred. **Le vaudou haïtien**. Paris Gallimard, 2003.

PADURA FUENTES Leonardo. **Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso**. Ciudad de México: Fondo de cultura Económica, 2002.

PAZ SOLDAN Edmundo. "Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso". **Anales de Literatura Hispanoamericana**, v. 37. 2008.

PEREZ CANTERO Ramón. "Huellas surrealistas en **El reino de este mundo** de Alejo Carpentier", Universidad de Murcia.

RANCIERE Jacques. "Ce que *medium* peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », **Revue Appareil**, n. 1, 2008 mis à jour le 23/7/2013. Disponible sur <http://revues.mshparisnord.org>.

ROMERO R. Héctor. "Historia y realismo mágico en la visión haitiana de Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*", *Hipertexto* 17, 163, 2013.

THIBAUT Kathleen. « Sophie Calle : le corps exposé ». **Epistémocritique**, 2008.  
Disponible sur <http://www.epistémocritique.org>

VIGARELLO G., COURTINE et CORBIN. **L'histoire du corps**. Paris : Seuil, 2011. 3 v.

■ 16



# Des métamorphoses de l'écriture du poète-arbre-corps masculin torturé dans la poésie de Federico García Lorca

JOCELYNE AUBÉ-BOURLIGUEUX<sup>1</sup>

■ 18

---

<sup>1</sup> Jocelyne Aubé-Bourligueux- Professeur Emérite de l'Université de Nantes - Associé du Laboratoire CRINI (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité), Nantes, Faculté des Langues et Cultures Etrangères. [jocelyne.aube-bourligueux@univ-nantes.fr](mailto:jocelyne.aube-bourligueux@univ-nantes.fr)

## ■ RESUME

L'objectif de cette étude est d'analyser l'effet que l'image du peuplier de l'enfance de Lorca a pris dans sa correspondance et sa production littéraire tout au long de sa vie. Ce sont ces images qui ont accompagné l'homme jusqu'au bout, sans jamais cesser de jouer auprès du poète un rôle créateur de première importance. Il s'agit de trouver les multiples résonances symboliques dont le peuplier est l'expression d'une dualité fondamentale de cet homme-arbre, ce poète-arbre-corps masculin torturé toujours à la recherche d'une réponse à son inquiétude métaphysique.

## ■ MOTS-CLES

Corps, arbre, correspondance, poésie, García Lorca.

## ■ RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar o efeito que a imagem dos choupos da infância de Lorca assumiu em sua correspondência e em sua produção literária ao longo de sua vida. São estas imagens que acompanharam o homem até o final, sem jamais cessar de representar para o poeta um papel criativo de primeira importância. Trata-se de encontrar as múltiplas ressonâncias simbólicas das quais o choupo é a expressão de uma dualidade fundamental deste homem-árvore, deste poeta-árvore-corpo masculino torturado e sempre a procura de uma resposta a sua inquietude metafísica.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Corpo, árvore, correspondência, poesia, García Lorca.

19 ■

*-¿Mi vida? ¿Es que yo tengo vida? Estos mis años, todavía me parecen niños. Las emociones de la infancia están en mí. Yo no he salido de ellas. Contar mi vida sería hablar de lo que soy, y la vida es un relato de lo que se fue. Los recuerdos, hasta los de mi alejada infancia, son en mí un apasionado tiempo presente...*

*-Ma vie? Ai-je une vie? Les ans, ces ans que j'ai me paraissent appartenir encore à l'enfance.*

*Les émotions de l'enfance sont en moi. Je n'en suis pas sorti et elles y restent. Raconter ma vie serait parler de ce que je suis, or la vie est un récit de ce qui s'en est allé. Et les souvenirs, même ceux de ma plus lointaine enfance, sont toujours en moi un temps présent passionné....*

*-Y se lo contaré. Es la primera vez que hablo de esto, que siempre ha sido mío solo, íntimo, tan privado, que ni yo mismo quise nunca analizarlo. Siendo niño, viví en pleno ambiente de naturaleza. Como todos los niños, adjudicaba a cada cosa, mueble, objeto, árbol, piedra, su personalidad. Conversaba con ellos y los amaba. En el patio de mi casa había unos chopos. Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. El viento, al pasar por entre sus ramas, producía un ruido variado en tonos, que a mí se me antojo musical. Y yo solía pasarme las horas acompañando con mi voz la canción de los chopos...*

*...« Je vais vous raconter. C'est la première fois que j'en parle, parce que c'est quelque chose qui n'appartient qu'à moi, quelque chose de si personnel, de si intime, de si privé, que pas même moi n'ai voulu l'analyser; non, jamais. Tout enfant, j'étais dans une atmosphère naturelle, en pleine nature. Comme tous les enfants, j'attribuais une personnalité propre à chaque chose. Je conversais avec chacune en*

*particulier, avec amour... Dans le patio de ma maison, il y avait des peupliers. Une après-midi, il m'apparut que les peupliers chantaient. Le vent, en passant à travers leurs branches, produisait un son aux tonalités variées qui résonna en moi, musical. Et je pris l'habitude de passer des heures à écouter la chanson des peupliers... Un beau soir, je m'arrêtai net, stupéfait. Quelqu'un prononçait mon prénom en séparant les syllabes, comme s'il épelait : « Fe...de...ri...co... Je regardai tout autour mais ne vis personne. Cependant, dans mes oreilles, mon nom continuait à striduler. Après avoir écouté un long moment, je trouvai la cause : C'étaient les branches d'un vieux peuplier qui, en se frottant entre elles, produisaient un bruit monotone, plaintif, qui à moi me parut être mon prénom... »<sup>2</sup>*

C'est en fait dans une entrevue unique en son genre, réalisée avec le journaliste José R. Luna à Buenos Aires, le 10 mars 1934 que l'auteur en déplacement-tournée en Argentine raconte - une fois n'est pas coutume - ce souvenir absolument personnel, devenu l'un des plus marquants de son enfance à l'écho de certains autres, ce jour là curieusement révélés... L'épisode ici cité, vient témoigner de la présence insistante dans la mémoire de l'homme de trente-six ans d'un événement précis, très ancien, lié à des arbres eux-mêmes précisément nommés. Ceux qui semblent l'avoir ainsi tellement marqué sont, dit-il, les grands et gros peupliers de son propre jardin d'autrefois. À travers les impressions personnelles si bien conservées, soudain restaurées afin d'être proposées rétrospectivement pour de mystérieuses raisons d'ordre fantasmatique, l'évocation faite, remontée du lointain passé, est liée à une double série de sensations visuelles et musicales. En effet, à la vue des branches agitées par la brise s'ajoute alors les sons-syllabes de ce souffle tiède qui, sous l'effet de l'imagination débordante du petit garçon d'alors - et que « Federico » avouera beaucoup plus tard être d'une certaine façon resté -, continue de lui donner l'impression d'une mélodie identitaire. Lesdits arbres n'avaient-ils pas agité devant ses yeux et modulé à son oreille, durant des instants à jamais précieux, le chant syllabique harmonieux de son prénom?

Pour sa part, la lecture de l'ensemble de la correspondance, comme de la production littéraire de García Lorca, va bientôt montrer que le *peuplier*, d'abord sous la forme du massif peuplier noir du *chopo* du *patio* où il jouait jadis, mais aussi des *álamos*, les grands peupliers blancs du village de Fuente Vaqueros où il vécut durant quelque neuf années avant son déménagement pour Grenade, occupe une place de choix partout, en compagnie de ceux de la Véga dans laquelle il se promenait librement au contact direct de la nature. Ces deux espèces végétales, avec d'autres ultérieurement découvertes, accompagneront en réalité l'homme jusqu'au bout de son parcours humain et poétique, sans jamais cesser de jouer auprès de l'être vital et de son double créateur un rôle de première importance. Car il s'agit là d'arbres offrant de longue date, à qui va la chercher, la grande variété culturelle de leurs multiples résonances symboliques. Mais tandis que les légendes grecques présentent déjà le

<sup>2</sup> Toutes les citations des poèmes, proses, déclarations et lettres de l'auteur sont extraites des *Oeuvres Complètes* de Federico García Lorca, Bibliothèque de la Pléiade en deux volumes (TI et TII), édition établie par André Belamich, N. R. F., édit. Gallimard, 1981. Traductions de A. Belamich, J. Comincioli, C. Couffon, R. Marrast, B. Sesé, J. Supervielle. La présente déclaration est extraite d'une interview du 10 mars 1934, «La vie de García Lorca, poète», in TII de la présente édition, pp. 853-54. Pour la version espagnole, voir Federico García Lorca, *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1954 et svtes. Pour ce travail, a été utilisée la 22e édition (celle de 1986), en 3 vol (= *OCI* ; *Ocii*, *OCIII*) La citation qui précède se situe in *OCIII*, p. 1753.

peuplier comme l'expression d'une dualité ontologique fondamentale, cet arbre au demeurant associé à une descente aux enfers (l'Hadès) dont témoignent les deux faces opposées par leur teinte et leur texture de ses feuilles, est par ailleurs traditionnellement associé aux forces régressives de la nature. *Peuplier-chopo* puis *peuplier-álamo* du jardin-verger du moi secret : deux espèces charnellement et spirituellement plus que toutes autres lorquiennes par excellence, donc, quand on sait que chacun d'eux symbolise généralement le souvenir de l'hier plus que l'espérance du demain ; ou en appelle davantage au retour du temps passé qu'à l'avenir des renaissances... Sans oublier, bien sûr, l'aspect tourmenté, voire torturé, que présente au regard de l'auteur la forme qui se dresse à l'horizon de son être intime de musicien-poète...

**« Una Campana » : où la créativité lorquienne fait résonner le 'peuplier' de l'amour blessé de l'écho poétique de l'être crucifié.**

En Octobre 1920, un texte en vers du *Livre de Poèmes* fait parvenir jusqu'au lecteur le son de vers déchirés, oniriquement adressés par le poète, comme c'est souvent le cas au fil de l'oeuvre, à un arbre, mais pas n'importe lequel : car ce 'peuplier' vers lequel s'élève la plainte et convergent les regards du locuteur est issu de cet ancien jardin du moi de l'enfance qui précède : espace planté de troncs ornés de ramures jadis mélodieuses, confident et compagnon de jeu, maintenant devenu prétexte artistique à toutes sortes d'essais.

Or, cette composition intitulée «Une Cloche» dans la traduction de la Pléiade («*Una Campana*» dans l'original espagnol<sup>3</sup>) va curieusement dévoiler, au détour des lignes, le vrai visage du moi lyrique brisé, désormais identifié au «*chopo*» du patio de son enfance, mais également martyrisé à travers lui, dans son être profond. En ce sens, résonne ici l'écho très singulier de cette voix au timbre christique que le créateur donne à entendre depuis le début de son oeuvre et qui ne se taiera plus, y compris quand d'autres témoignages d'ordre vital, en particulier dans la correspondance, viendront confirmer auprès des amis, de manière plus ou moins avouée, la nature des véritables sentiments de l'homme, ou la cause réelle de ses maux, sur le plan physique, affectif, moral, spirituel :

*« Una campana serena / crucificada en su ritmo / define a la mañana con peluca de niebla y arroyos de lágrimas. / Mi viejo chopo / turbio de ruiseñores / esperaba / poner entre las hierbas sus ramas / mucho antes que el otoño lo dorara. / Pero los puntales de mis miradas / lo sostenían. / ¡ Viejo chopo, aguarda ! / ¿ No sientes la madera de mi amor desgarrada ? / Tiéndete en la pradera / cuando cruja mi alma, / que un vendaval de besos / y palabras / ha dejado rendida, / lacerada »<sup>4</sup>.*

Dès l'ouverture, c'est une cadence musicale très particulière qui s'impose sou-

<sup>3</sup> Federico García Lorca. *Libro de Poemas*, «Una Campana», Octobre de 1920, in *OCI*, p. 80.

<sup>4</sup> *Libre de Poèmes*, « Une cloche », Octobre 1920, «*Une cloche sereine / Crucifiée dans son rythme / Dessine le matin / En perruque de brouillard / Et ruisseaux de larmes. / Mon vieux peuplier / Trouble de rossignols / Espérait / Coucher parmi les herbes / Ses branches / Bien avant que l'automne / Ne vint le dorer. / Mais l'appui / de mes regards / le soutenait. / Attends, vieux peuplier ! / Vois-tu comme le bois de mon amour se fend ? Tu t'étendras au champ / Lorsque craquera mon âme / Qu'un ouragan de mots / Et de baisers / A laissé sans force, / Déchirée*», *Livre de Poèmes*, La Pléiade, I, op. cit., p. 60. Il arrivera qu'une mention particulière signale une modification ou une retraduction personnelle des vers cités.

dain à l'oreille de l'auditeur, à travers le tintement singulier perçu de cette unique 'cloche' matinale. Car le son à première écoute pacifié, sur lequel est poétiquement modelé l'écho en train de s'élever lentement au dessus du paysage émotionnel, se double aussitôt d'un rythme venu rectifier celui des coups portés, mais aussi contraster leur signification humaine subjective, par l'emploi du participe «*crucifiée*». L'élan rompu ainsi parvenu jusqu'à l'auteur, dans son présent textuel, est en réalité entendu autrement, parce que déformé, transformé et empreint d'une tristesse qui se fait ici le véhicule sonore de la lourde croix apparemment portée par lui, à l'automne 1920. La 'sérénité' apparente de la musique du premier vers disparaît, en effet, dès que retentit ce martellement à la tonalité sinistrement répétitive d'un glas : comme asséné à chaque fois par un battant intérieur qui enfoncerait un clou dans le vif<sup>5</sup> de l'être martyrisé, imprimant au profond de sa chair la cadence d'un lent supplice.

Dans cette perspective, la lugubre référence supposée détruit d'emblée la promesse éphémère amorcée, d'un jour neuf et prometteur d'une espérance nouvelle. D'ailleurs, ainsi que le montrent les vers suivants, le jour qui se lève est lui-même bientôt marqué au sceau d'un destin identique et d'un sort funeste commun, quand sous l'effet de mystérieuses correspondances souterraines, les sons heurtés jusqu'à briser chacun des membres du moi lyrique se font à ce point le calque auditif du paysage environnant, qu'ils en dessinent sans tarder les contours essentiels et en 'définissent' la silhouette à la fois douloureusement personnifiée et tragiquement travestie.

Dans un premier temps, grâce à l'approche esthétique très particulière mise en oeuvre, le ton élégiaque suggère l'agonie et le trépas audible d'un être, de la sorte musicalement esquissées sous l'apparition d'une aube voilée ou masquée («*perruque de brouillard*»), à son tour reflet mimétique d'un deuil humain lourd de peine («*Et ruisseaux de larmes*»). Mais de quel mort lente est-il question maintenant de traduire l'action en marche? Et de quel futur défunt s'agit-il de pleurer la disparition imminente, au seuil d'une telle aurore sans horizon visible aucun? De la fin prochaine qui touche son 'peuplier', selon le témoignage du locuteur de première personne présent dès le sixième vers ; disparition à venir qui le concerne directement aussi, à l'arrivée du mouvement créateur envisagé. Car le destin fatal de cet arbre, dont le sujet lyrique se sent et se veut en quelque sorte le double charnel autant que spirituel, apparaît désormais absolument inséparable du sien.

Le moi poétique ne s'introduit pas comme corps blessé et âme souffrante à ses côtés, comme pour mieux l'assister, l'accompagner, voire partager jusqu'au bout ? Sans doute, si l'on songe que la disposition rythmique du début du texte lorsquien contribue à conférer au morceau dans son ensemble, non seulement sa forme spécifique, à tous les niveaux originale, mais encore sa signification profonde de sacrifice peu à peu accepté, au sein d'une nature évocatrice de la mise en croix d'un homme et d'un peuplier emblématique : amis et confidents ensemble voués à subir la même condamnation à mort.

Or, il semble que le '*chopo*' soit ici en train de précéder de peu, dans l'agonie, l'artiste lancé dans un difficile combat de dernière heure : cœur malmené au creux de son écorce, sur le point de succomber sous les traits qui pleuvent et se plantent tels de nouveaux clous-dards dans ses membres-branches, pour l'entraîner inéluctablement à sa propre perte.

<sup>5</sup> L'auteur utilise de ce point de vue la métaphore qui précède: «*la madera de mi amor*» («*le bois de mon amour*»).

Un mois auparavant, en août 1920, dans un poème au titre significatif de « *In Memoriam* », García Lorca contemplant déjà l'arbre du jardin d'autrefois, auquel il s'adressait en ces termes<sup>6</sup>:

*« Dulce chopo, / dulce chopo, / te has puesto / de oro. / Ayer estabas verde, / un verde loco / de pájaros / gloriosos. / Hoy estás abatido / bajo el celo de agosto / como yo bajo el cielo / de mi espíritu rojo. / La fragancia cautiva / de tu tronco / vendrá a mi corazón / piadoso. / ¡Rudo abuelo del prado ! / Nosotros / nos hemos puesto / de oro.*

D'un bout à l'autre de cette brève composition, également présentée sous la forme d'un dialogue, bien qu'elle constitue en réalité un monologue intime, le regard porté sur le patriarche vieillissant restait empreint de tendresse confiante. En dépit du constat qui s'imposait, selon lequel un automne précoce avait remplacé le printemps de l'enfance, ou l'été de la jeunesse complice. Une autre saison s'y était substituée, lourde de sombres menaces 'sous le ciel d'août', en dépit du riche éclat dont paraissait briller encore le peuplier, dans les premiers vers. Apparemment, la palette colorée à base de jaune et de rouge du peintre correspondait à celle utilisée par le prosateur ou le correspondant, pour décrire la magnificence des soirées de Grenade et des ciels de la Véga durant toute cette période, voire même après<sup>7</sup>; mais le vert s'en était éclipsé avec la disparition des nids et de leurs habitants à plumes.

À l'évocation gongorisante antérieure du 'doux peuplier' au 'vert fou d'oiseaux glorieux', semble correspondre maintenant celle du 'vieux peuplier' 'trouble de rossignols'; tandis que les vers annonciateurs du déclin 'Bien avant que l'automne / Ne vînt le dorer' paraissent se faire à présent l'écho lumineux de ceux qui affirment de leur côté : 'Te voici / Tout doré'. Dans les deux cas, l'antique abri mélodieux, peuplé de vies, de chants et de bruissements d'ailes s'est tu dans le soir immobile, à l'heure du changement saisonnier venu affliger l'arbre comme l'homme, unis tous deux par le 'nous' de première personne du pluriel, au sein d'un ultime embrasement crépusculaire précédant la tombée imminente de la nuit. Or, après avoir été la source secrète des subtils et essentiels effluves d'un 'parfum captif', jadis susceptible de s'envoler vers le voyant en attente de quelque révélation initiatique de nature affective, voici l'arbre obligé de renoncer au secours de dernière minute porté par le poète, incapap-

<sup>6</sup> **Libro de Poemas**, « In Memoriam », agosto de 1920, *op. cit.*, p. 65. Cf. *Livre de Poèmes*, *op. cit.*, p. 49. *Doux peuplier / Doux peuplier, / Te voici / Tout doré. Hier tu étais vert, / D'un vert fou / D'oiseaux / Glorieux. Aujourd'hui tu gis / Sous le ciel d'août Comme moi sous le ciel / De mon esprit pourpre. / Le parfum captif / De ton écorce Viendra vers mon coeur / Aimant. / Rude aïeul des prés! Tous deux / Nous voici / dorés.*

<sup>7</sup> Du moins, le registre pictural utilisé rappelle-t-il singulièrement certaines évocations de Grenade, à travers le regard ému porté par Federico sur le paysage environnant. Il n'en serait pour preuve que ces lignes datées de novembre 1919 : « Grenade est merveilleuse, toute pleine d'or automnal ». Cf. Correspondance, à Ángel Barrios, Grenade 1919, La Pléiade I., *op. cit.*, p. 987. Nous pourrions dire la même chose en ce qui concerne la teinte qui, l'été, empourpre parfois la nature, provoquant l'admiration du spectateur : « Si tu voyais comme la montagne est belle ! Toute rouge et la Véga que l'on distingue de ces balcons, toute dans l'ombre » (Correspondance à Regino Sáinz de la Maza, été 1921 ? *idem*, p. 995). Peut-être un mois plus tard, l'épistolier dira encore, dans une lettre envoyée à Melchor Fernández Almagro : « tu ne peux imaginer la joie que j'ai eue à revoir la Véga qui tremblait sous un délire de brume azurée »; in Correspondance (Asquerosa, juillet 1921), *op. cit.*, p. 996. Comme au début de sa vie, García Lorca reste à ce stade infiniment sensible partout au charme de l'univers grenadin et andalou, toujours source pour l'homme et le créateur de sensations visuelles et auditives singulières, ainsi que d'émotions multiples, multipliées. Il en sera d'ailleurs constamment ainsi par la suite. Cf. la version espagnole des missives dont les dates d'expédition peuvent changer, in *Epistolario completo I y II*, éd. de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Madrid, Cátedra, 1997. Respect., Carta à Ángel Barrios (1), *Graná* (16 o 17 nov. 1919), *op. cit.*, p. 62 ; Carta à R. Sáinz de la Maza (5), *Granada*, 16 úseptiembre ? 1922 ; *op. cit.*, p. 158 ; Carta à M. Fernández Almagro (1), *Asquerosa, úfinales de junio ?*, 1921, *op. cit.*, p. 119.

ble de 'l'étayer' des yeux ni de le soutenir à la pointe du cœur, durant sa chute. Menacé d'une mort fruit d'une immense lassitude et issue de la difficulté d'aimer, ou plutôt de l'impossibilité d'être aimé, rien ne permet plus à l'homme d'arrêter l'effondrement du corps arborifère devenu celui de son propre corps, métaphoriquement chair érotisée de peuplier vaincu.

Comment celui qui interroge alors, aussi désarmé que désespéré : « *Vois-tu comme le bois de mon amour se fend ?* », avant de prédire le pire en terme d'effet de tornade dévastatrice, et de tourmente cyclonique soufflant sur son être végétal : « *Tu t'étendras au champ / Lorsque craquera mon âme / Qu'un ouragan de mots / Et de baisers / A laissé sans force, / Déchirée* », pourrait-il encore lui prêter main forte, du geste ou de la voix ? Alors que son tronc défaillant se fissure de partout, et que sa tête aux frondaisons vieil or éclate sous des orages de passion dévastatrice ? Une sorte d'union substantielle assimile donc maintenant l'homme à l'arbre sur le déclin, afin de mieux les rassembler dans le pré, emportés qu'ils vont être ensemble par un même coup de tempête de sentiments, dès que l'être crucifié au son de la cloche qui sonne<sup>8</sup> en fait le glas de son '*âme déchirée*', en aura donné le signal.

### «Chopo muerto» (1920) : l'arbre-corps de la maladie d'amour-mélancolie d'absence, chez Federico García Lorca.

■ 24

Dans ce poème dont l'intitulé traduit est « Peuplier mort », le lecteur se trouve soudain confronté à une expérience artistique très particulière, si ce n'est unique en son genre : quand le créateur Federico García Lorca, jeune homme alors âgé de vingt-et un ans, le met brusquement en présence du spectacle, soudain ressenti comme agonique, du même arbre devenu l'objet par excellence d'une nouvelle et émouvante élaboration littéraire. Pour sa part, '*le peuplier*' du paysage familier ne cesse, comme il a été dit, d'accompagner partout «Federico» homme et artiste, depuis son enfance andalouse. Ainsi profilait-il déjà sa silhouette reconnaissable, au fil des divers essais ébauchés par le jeune excursionniste de l'Université, partout en train de consigner au passage les notes de ses *Impressions et Paysages*. Lors de chacune de ses réapparitions visuelles et sonores sous la plume de l'artiste, il jouera de la sorte un rôle de plus en plus central : d'ami fraternel dans le partage de la douleur, de confident solidaire dans l'expression de la peine, si ce n'est de médiateur-messager toujours à l'écoute, chargé de traduire à travers ses métamorphoses successives celles d'une forme artistique elle-même en perpétuelle mutation.

Dans ce cas précis toutefois, la rencontre avec 'son' arbre du poète andalou lancé sur le chemin d'une écriture sans cesse en évolution prend un caractère mortel. Quand la voix poématique que n'abandonne jamais des accents vitaux authentiques va conférer au peuplier un sort fatal, à l'heure où l'arbre cristallisera d'un point de

<sup>8</sup> Le rythme dont résonne cette cloche est l'écho même de la vibration poétique intérieure, rompue et triste du «crucifié». Ici se dessine déjà la réalité du Lorca artiste parcourant son propre chemin de croix. Dès la «Ballade de la Placette», nous entendons : «Les enfants : *Que contient ton divin/Coeur en fête ?* Moi : *Un glas qui sonne/ Au fond du brouillard* » (*Livre de Poèmes, op. cit.*, p. 71). Dans «Poèmes tardifs», nous écoutons aussi dire : «*La voix de la cloche/me démantèle*», in *En marge du Livre de Poèmes, idem*, p. 121. Cf. « Balada de la placeta (1919), *Libro de Poemas, op. cit.*, p. 96. « Poemas tardíos », Ceci annonce déjà de loin, par exemple, les visions postérieures de l'écorché vif qu'est «l'homme aux veines» du scénario du *Voyage à la Lune*, ou encore celle du «Nu Rouge» de la pièce *Le Public*. Cf. respectivement Marie Laffranque, *F. G. Lorca, Viaje a la Luna*, Loubressac, Braad Ed., 1980 ; F. G. Lorca, *El Público*, Edic. Cátedra, Letras hispánicas, 1987.

vue esthétique l'existence d'une souffrance secrète, elle-même inéluctablement en marche : angoisse créatrice dont le faiseur de vers s'efforcera d'exprimer, au fil d'un chant élégiaque, la mélancolique résonnance existentielle. Ne s'agira-t-il pas là de suggérer, à l'écho du destin de l'arbre du 'patio' d'antan, le déroulement inexorable d'une disparition imminente, accompagnée des ravages résultant d'une mort lente pratiquement déjà consommée?

Nul ne sait en quelle saison affectivement complice du devenir menacé d'un arbre peu à peu vaincu par une maladie incurable, est exactement celle retenue par Federico García Lorca, dans sa vision du *Livre de Poèmes*. Non, car l'écrivain qui rédige ces vers, peut-être un soir de l'automne 1920, apparaît comme le moi lyrique en train d'évoquer l'étrange veillée funèbre à laquelle il assiste, après la disparition accomplie d'un ancien et fidèle compagnon de route : *Vieux peuplier, / Tu es tombé / Dans le miroir / De l'eau dormante. / Je t'ai vu / sombrer / Dans le crépuscule / Inclinant ton front / Devant le couchant*<sup>9</sup>. Au terme d'un long périple à la fois humain et artistique, débouchant cette fois sur sa lente agonie remémorée, puis relatée en détail, l'heure semble avoir définitivement sonné pour ce représentant par excellence d'une antique complicité artistique de tous les instants, désormais totalement remise en question.

Or dans la perspective de la maladie liée au génie qui, depuis le *Problème XXX* de la tradition péripatéticienne<sup>10</sup>, met en relation l'âme et le corps dans une perspective hippocratique, le lecteur se retrouve en fait confronté ici à un symbole dont la nature mélancolique et la nuance obscure se doivent d'être plus que jamais retenues. Car, contrairement aux '*álamos*', fins peupliers élancés, argentés au point d'en devenir '*bleus*'<sup>11</sup>, et souvent témoins des rêveries expérimentales menées au bord de la rivière par le promeneur, le noir '*chopo*' contemplé maintenant dans sa chute sans remède présente, pour sa part, une teinte sombre et des contours dévastés dont la représentation semble plus que jamais inséparable de la nécessité créatrice chargée de s'en faire l'écho lugubre. Celui dont s'élève la voix se retrouve ainsi soudain confronté au spectacle inattendu offert par un arbre appartenant en propre à sa géographie intime, mais qui lui est familier au point d'utiliser l'adjectif '*vieux*' pour qualifier d'emblée le patriarche auquel son grand âge avait permis l'acquisition, au sein du bois, d'une expérience ancienne, ainsi qu'en témoigne également la vision de son '*énorme tête*

<sup>9</sup> **Livre de Poèmes**, « Peuplier mort », *op. cit.*, pp. 80-81. *Libro de Poemas*, « Chopo muerto » (1920), « *Chopo viejo! / Has caído / en el espejo / del remanso dormido, / abatiendo tu frente / ante el Poniente.* », OCL, p. 109.

<sup>10</sup> Aristotle, **L'Homme de génie et la mélancolie**, Problème XXX, traduit du grec par Jackie Pigeaud. Éditeur : Rivages, Paris. Collection : Rivages-Poche, Petite bibliothèque.

<sup>11</sup> Essayant d'éclairer sa lanterne, au milieu de toutes les contradictions qui l'assaillent et sans faire cas de ses échecs successifs, l'auteur s'efforce encore de découvrir partout le mystère de ce «bleu» qu'il sait porter quelque part en lui : couleur onirique et spirituelle qui lui permettra, pense-t-il, de déchiffrer dans un au-delà de lui-même, enfin décrypté, les énigmes qui continuent de lui résister, ou plutôt d'échapper à sa vigilance au niveau du monde extérieur dont il veut capter les secrets. Il s'acharne donc sur le papier de fond bientôt bleuté, muni de sa plume elle-même teintée de la nuance céleste, rempli d'une foi certes bien malmenée, mais envahi, dira-t-il, de cet «*Azur des cœurs, des forces, / Azur au fond de moi*», susceptible de lui ouvrir, peut-être, les portes jusque là interdites : «*Je veux lancer mon cri, / sanglottant sur moi-même [...] En réclamant le bien de l'homme. Amour immense / et bleu comme les peupliers de la rivière.... / Et mon azur à moi, / Pour qu'il remette entre mes mains la grande clé / qui force l'infini. / Sans terreur et sans crainte en face de la mort, / couvert du givre du lyrisme et de l'amour, / Même foudroyé par l'éclair tel un arbre / Et quitte à demeurer sans feuilles et sans un cri.*» **Livre de Poèmes**, « Rythme d'automne, 1920, À Manuel Ángeles, I, vv. 121-135, *op. cit.*, p. 103. **Libro de Poemas**, « Ritmo de otoño », pp. 138-142. «*Sobre el paisaje viejo y el hogar humeante / quiero lanzar mi grito, / sollozando de mí como el gusano / deplora su destino. / Pidiendo lo del hombre, Amor inmenso / y azul como los álamos del río. / Azul de corazones y de fuerza, / el azul de mí mismo, / que me ponga en las manos la gran llave / que fuerce al infinito. / Sin terror y sin miedo ante la muerte, / escarchado de amor y de lirismo, / aunque me hiera el rayo como al árbol / y me quede sin hojas y sin grito.*

centenaire'. Mais il ressort d'une connaissance plus large de la vie et de l'oeuvre lorquiennes que le poète est cette fois mis en présence de la disparition redoutée de son arbre emblématique, évocateur d'un paradis depuis longtemps perdu et représentatif d'un difficile cheminement personnel, hors du labyrinthe boisé où le voyageur de l'imaginaire erre maintenant à la manière d'une âme en peine.

Brutalement abattu du haut d'un hier impossible à préciser, le «Peuplier mort» est vu baignant désormais dans une trouble nappe fermée, au calme suspect, qui n'est pas sans rappeler l'environnement corrupteur dont l'auteur des *Maladies IV* avait dit : «*L'eau stagnante transmet la chaleur de couche en couche vers le bas*»<sup>12</sup>. Peut-être était-ce effectivement après une «*transmission*» de cette nature que l'arbre s'était couché, pour avoir voulu - c'est là une autre hypothèse - passer de l'autre côté du 'miroir' attirant dans lequel, tel Narcisse, il souhaitait se refléter au point de se confondre avec lui, en dépit du risque de s'y retrouver finalement englouti.

Chacun éprouve néanmoins l'impression qu'à partir du constat initialement formulé de cette chute, laquelle coïncide temporellement avec le moment du coucher du soleil, s'ébauche un mouvement lyrique aux lueurs soudain 'crépusculaires'. Sans doute, au départ, les motifs du processus enclenché restent-ils mystérieux, même si l'évocation prend bientôt l'allure d'un écroulement intérieur inéluctable, quand le locuteur déclare : «*Ce n'est pas le rauque ouragan / Qui brisa ton tronc, / Ni la lourde hache / Du bûcheron / Qui sait que tu dois / Renaître / C'est ton esprit puissant / Qui a réclamé la mort, / Lorsqu'il s'est vu sans nids, / délaissé / Par les jeunes peupliers du pré*»<sup>13</sup>. Toutefois, il faut faire observer que la métaphore symbolisant l'absence d'oiseaux printaniers résonne bientôt de sons amères, quand elle suggère la fuite définitive des représentabnts de la vie ailée hors du possible abri réservé à leur éclosion, une fois passée la saison requise.

Loin de faire appel au seul châtement climatique olympien possiblement en vigueur, ni à cette autre allégorie traditionnelle de la destruction inexorable en marche que le dramaturge connaît bien et utilisera, par exemple dans la scène de la forêt de «*Noces de sang*» : «*Avant que de sa hache, orme du Douro, / le bûcheron ne t'abatte*», le témoin de la chute renvoie le lecteur à une fin programmée. Ne suggère-t-il pas l'idée d'un effondrement orienté vers une fin prévue, puisque fruit d'une volonté délibérée ? Si, quand il est révélé : «*Ce n'est pas le rauque ouragan / Qui brisa ton tronc, / Ni la lourde hache / Du bûcheron / Qui sait que tu dois / Renaître / C'est ton esprit puissant / Qui a réclamé la mort, / Lorsqu'il s'est vu sans nids, / délaissé / Par les jeunes peupliers du pré*»<sup>14</sup>. Le noir 'chopo' lentement envahi par une sorte de séve-bile de la même couleur, n'a-t-il pas été finalement vaincu au soir d'un dur combat mené contre sa propre tristesse suicidaire?<sup>15</sup>.

A la différence d'autres textes contemporains de celui-ci, la destruction de la silhouette végétale familière est dès lors présentée comme la conséquence inévitable

<sup>12</sup> D'après Hippocrate, *Nature de l'Enfant et Maladies IV*, édit. de R. Joly, Paris, Belles-Lettres, 1970. Jackie Pigeaud, *Une physiologie de l'inspiration poétique. De l'humeur au trope*, in **Les Etudes Classiques**, tome XLVI, n°1, 1918, pp. 23-31. Jackie Pigeaud, *op. cit.*, note 381, p. 321. *Maladies IV*, *op. cit.*, 25, 5.

<sup>13</sup> *Ibid*, vers 7-12. *Ibid*. pour la version en Espagnol : «*No fue el vendaval ronco / el que rompió tu tronco, / ni fue el hachazo grave / del leñador, que sabe / has de volver / a nacer. / Fue tu espíritu fuerte / el que llamó a la muerte, / al hallarse sin nidos, olvidado / de los chopos infantiles del prado. / Fue que estabas sediento / de pensamiento, / y tu enorme cabeza centenaria, / solitaria, / escuchaba los lejanos / cantos de tus hermanos*», *op. cit.*, p. 109.

<sup>14</sup> *Ibid*, vers 7-12. *Ibid*.

<sup>15</sup> *Ibid. Ibid*.

d'un désespoir sans remède, lequel avait peu à peu gagné cet *esprit fort*<sup>16</sup> au point de le plonger dans un abattement duquel n'émergeait plus que son désir de mort<sup>17</sup>. Car il ressort des vers rédigés cette fois, que la solitude absolue résultant du dialogue interrompu avec l'arbre axial de l'éden de jadis, était devenue la cause invisible d'un appel pressant lancé en faveur d'une solution extrême : « *C'est que tu étais assoiffé / De pensées / Et que ton énorme tête centenaire / Solitaire / Epiait les lointaines / Chansons de tes frères* »<sup>18</sup>. Aussi bien, cette même *puissance* manifestée sous la forme d'un élan par trop immodéré, rappelle également le langage de Chrysippe et la référence métaphorique faite à *la course*, qui permettait au Stoïcisme d'établir une utile, bien que difficile comparaison analogique, en expliquant :

*«Je pense qu'il y a quelque chose de très voisin pour les élans de l'âme, aussi, parce qu'ils excèdent le rapport logique, de sorte que, lorsqu'on s'élançe, on n'est pas docile à l'égard de la raison. Car il y a rapport de l'élan naturel selon la raison, d'une part en ce qui concerne la distance, d'autre part en ce qui concerne la valeur. C'est pourquoi l'élan débordant de ce qui excède ainsi est dit mouvement de l'âme contre nature et non raisonnable»*<sup>19</sup>.

Autodestruction volontaire, donc, plutôt que sacrifice imposé de l'extérieur par quelque divinité vengeresse; et solution de toute façon déraisonnable, seulement justifiée en la circonstance à partir du sentiment intérieurement éprouvé par l'arbre lui-même d'une inutilité coupable. Solution socratique, en ce sens également, du Maître dans l'erreur, ou non reconnu comme tel face à ses disciples. Car une telle décision suppose certainement la prise de conscience désespérée d'une nécessité de découverte de soi passant par le regard d'autrui, le sujet en cause vivant parmi un grand nombre d'autres. Or cet être ainsi doté de son libre arbitre, qui sera-t-il? Quelqu'un pour qui l'on n'éprouvera ni tendresse ni haine, en outre initialement estimé de la rumeur publique. Un vieillard unanimement reconnu comme un sage serait un bon choix, répond alors l'auteur du traité *Des Passions*<sup>20</sup>, estimant qu'Apollon avait raison qui exigeait que l'on se connût soi-même de la sorte. Or, la sensation d'échec guettait précisément ce pédagogue d'âge respectable, à ses yeux désavoué par les jeunes générations («*chopos infantés*») qui l'avaient soudain délaissé, en négligeant son enseignement ancestral humaniste, qualifié de fraternel.

Il est alors difficile de ne pas repenser sur ce point aux lignes extraites du livre du Professeur Jackie Pigeaud, venues souligner la nécessité de la relation sociale développé par Galien, comme dans la *Lettre 52* de Sénèque, quand il est expliqué par exemple : «*Le philosophe distingue trois catégories d'individus : ceux qui peuvent aller à la vérité sans aide, par exemple Epicure; ceux qui ont besoin d'aide; c'est le cas de Métrodore; et ceux, enfin, qui ont besoin d'un moniteur et d'un dresseur (quibus*

<sup>16</sup> *Ibid Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid Ibid.* pour la version en Espagnol.

<sup>18</sup> «Chopo muerto», *Ibid*, vers 13-22.

<sup>19</sup> Jackie Pigeaud. **La Maladie de l'âme** : étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique, thèse de doctorat, publiée en 1981 ; réimpr. avec une nouvelle préface, Paris, Les Belles Lettres, 2006, 590 p. *La maladie de l'âme*, «Stoïcisme et maladie de l'âme», «Chrysippe et l'analogie de la course», *op. cit.*, pp. 268-269.

<sup>20</sup> Galien explique par exemple : «*C'est aux autres de faire le diagnostic de ce que nous sommes, pas à nous-mêmes*», *Des Passions de l'âme et de ses erreurs*, trad., et comment., de R. van der Elst, Paris, Delagrave, 1914, t. I.

*non duce tantum opus sit, sed adiutore et, ut ita dicam, coactore*)<sup>21</sup>. Et l'auteur du livre-thèse cité d'ajouter alors ce commentaire comparatif : «*Galien ne conçoit pas qu'il puisse y avoir d'autre relation pédagogique que de moniteur à élève. L'on peut dire que le médecin s'arrête où le philosophe commence; ou encore qu'ils ont un niveau en commun qui représente le dernier niveau pour le médecin, le premier pour le philosophe dans la relation pédagogique*»<sup>22</sup>.

Le fait est que l'impression désolée, ressentie face au passage musico-poétique suggéré dans le poème, paraît aller dans le sens d'un tel discours, quand l'appel de mort intérieur – lequel précède le mouvement menant à la mort tout court - suppose un échec total en ce domaine dit 'relationnel'. Et sur ce point, l'on ne saurait oublier d'envisager les vers : »*Epiât les lointaines/ Chansons de tes frères*» sous l'angle, également analysé par Jean Starobinski<sup>23</sup>, de la dissonance existant entre l'homme mélancolique et la musique du monde. Ici, en effet, la discordance irréductible devient manifeste quand s'est creusée, avec la distance, l'infranchissable frontière séparant l'être-arbre de ses semblables aussi bien sur le plan physique que spirituel; à l'heure où celui qui était chargé d'une mission de nature culturelle auprès de ses jeunes congénères sait qu'il ne peut plus la remplir : et c'est alors le musicien-poète qui parle par la bouche de ce double de lui-même qui ne reçoit ni ne renvoie plus les échos mélodieux ou les notes harmonieuses des 'coplas' traditionnelles dans l'air crépusculaire.

Car il est encore une cause supplémentaire au désespoir du visiteur du soir, lequel pose sur le «Peuplier mort» son regard sibyllin chargé d'y rechercher de manière postume chacun des signes cliniques du mal susceptible d'avoir causé sa perte<sup>24</sup> ; quand le locuteur ajoute : «*En toi tu conservais / Les laves / De la passion, / En ton coeur / La stérile semence / de Pégase. / La terrible graine / D'un amour innocent / Pour le soleil couchant*»<sup>25</sup>. Or, la métaphore n'est-elle pas par excellence, comme il a été dit et démontré, le trope du mélancolique<sup>26</sup>? En ce sens, tandis que les coulées refroidies de matière liquide suggèrent le feu, maintenant éteint, d'un volcan souterrain incapable à l'avenir d'une nouvelle éruption, le sentiment sous-jacent qui jaillissait naguère impulsivement de l'écorce en fusion vient rappeler au lecteur l'échec d'un conflit larvé de l'Éros débouchant bientôt sur l'appel de Thanatos. Quelle solution trouver, en effet, face à l'autre combat sans merci hier mené contre la chair, alors que la conquête d'une hypothétique pureté crépusculaire en était, semble-t-il, l'enjeu vital inaccessible?<sup>27</sup>. L'arbre définitivement mutilé se comporte en fait exactement comme

<sup>21</sup> Jackie Pigeaud, *op. cit.*, p. 69, note 173. Cf. Sénèque, *Ep.* 52, 4.

<sup>22</sup> Jackie Pigeaud, **La maladie de l'âme**, *ibid.* La suite de la citation dit : [...] *L'on voit que la médecine ancienne s'est intéressée au problème de la relation de l'âme et du corps et que la question du monisme et du dualisme lui est essentielle*», *id.*, pp. 69-70.

<sup>23</sup> Jean Starobinski, **Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900**, Bâle, Geigy, 1962, pp. 35sq.

<sup>24</sup> Car le peuplier reste à la fois l'aïeul ancestral susceptible de guider les pas du petit fils sur le sentier de l'existence, et le «maître» capable d'enseigner sa leçon à l'écolier, au sein du pré. L'arbre des confidences de jadis, n'est-il pas à la fois possesseur d'une science ancestrale à transmettre à autrui, et chargé d'une véritable mission éducatrice auprès de ses jeunes disciples? Ce mentor à l'âme autrefois musicale s'est donc retrouvé bien seul, en se découvrant soudain «sans nids» - c'est-à-dire sans oiseaux capables de s'envoler depuis l'échafaudage de ses branchages -, puis plus tard plongé dans un profond désespoir, à la suite de la prise de conscience de la négation de son très ancien rôle culturel.

<sup>25</sup> *Ibid.*, vers. «*En tu cuerpo guardabas / las lavas / de tu pasión, / y en tu corazón, / el semen sin futuro de Pegaso. / La terrible simiente / de un amor inocente / por el sol de ocaso*».

<sup>26</sup> Cf. Jackie Pigeaud, **Une physiologie de l'inspiration poétique. De l'humeur au trope**, *op. cit.*, pp. 23-31. Cf. aussi, le chapitre III de *La Maladie de l'âme* : «Stoïcisme et maladie de l'âme», *op. cit.*, pp. 243-371.

<sup>27</sup> L'allusion à «la semence» stérile et sans avenir du Pégase mythique évoque aussi bien la genèse fortement compromise d'un art qui aurait perdu ses ailes, que la source maintenant tarie d'une hypothétique procréation

l'homme, au moment d'effectuer cet autre *saut* métaphoriquement exprimé qui faisait déjà dire à Sénèque, à propos *De la colère* il est vrai : «*Certaines choses au début sont en notre pouvoir, plus tard leur force nous entraîne et ne nous permet plus de rétrograder. L'homme précipité dans un abîme n'est plus maître de ses mouvements, et il ne peut ni arrêter ni retarder sa chute*»<sup>28</sup>. Une telle déclaration nous semble pourtant valoir également dans le cas qui nous concerne ici.

Car la comparaison avec le personnage mythique s'impose d'autant plus à présent, que chacun a encore en mémoire la vision des anciennes blessures de ce Bélérophon en quête des solitudes dont les vers lorquiens semblent se faire l'écho; quand, à la lueur du *Problème XXX*, il était montré par Homère en train de parcourir les plaines Aléion, sous l'effet des ravages d'une montée bilieuse qui lui faisait dévorer son propre cœur et éviter la rencontre des humains<sup>29</sup>. Après tant d'autres, ce «*peuplier-héros*» malheureux du texte a en fait lui-même impulsé un mouvement passionnel vers le bas, après avoir préféré l'appel terrestre de «*l'eau dormante*» à l'élan céleste du cheval volant toujours capable de faire jaillir quelque courant ailé, si l'on en croit la relation légendaire qu'il entretient avec l'eau vive.

À ce stade, l'impossibilité de se dominer soi-même, pour l'arbre comme pour l'être lyrique obligé de le contempler dans sa chute icarienne, vient renouer de manière originale avec l'antique définition stoïcienne des passions envisagées, aussi bien comme des maladies de l'âme, que dans leur rapport analogique avec les maladies du corps. Surtout, quand l'impossible fécondité suggérée dans les vers cités plus haut a elle-même pour siège, dans le passé végétal, un centre 'cordial' que le locuteur situe à la confluence d'une souffrance atteignant l'affectivité blessée et d'une douleur biologique venue éprouver les forces vives du végétal miné en profondeur. Dans le cadre de l'évolution de l'écriture lorquienne, se fait ainsi jour une expression métaphorique complexe, destinée à caractériser des affections valant à plusieurs niveaux, aussi bien pour le '*peuplier noir*' que pour l'homme : à son image physique-

29 ■

---

sans lendemain. En ce qui concerne la relation à l'orage, cf. Hésiode, *Les Travaux et les jours*, *Le Bouclier*, trad. par P. Mazon, Paris, Belles Lettres 1928, Pégase y est vu «*portant le tonnerre et la foudre pour le compte du prudent Zeus*», p. 42. Mais sans doute convient-il aussi de remarquer et de faire observer que le «*cœur*» est ici une fois encore directement concerné par l'échec. Ainsi, quand à la difficulté d'une créativité d'ordre spirituel favorisée par le galop, désormais ralenti du coursier ailé de jadis, vient s'ajouter l'impossible réalisation d'un rêve de pureté, jamais vraiment concrétisé ni concrétisable dans le cadre d'une saine complicité avec le coucher du soleil.

Cf. aussi les vers : «*J'aimerais dans ce livre*», p.115 : «*J'aimerais laisser dans ce livre / toute mon âme.../ On y voit un homme nu / sur Pégase sans ailes...*». En ce qui concerne différentes visions du cheval ailé voir encore : «*Ballade triste*» ou «*Petit poème*», Grenade, avril 1918, p. 23 («*Balada triste*», «*Pequeño poema*», avril de 1918, Granada, pp. 27-28) ; «*Le Pressentiment*», août 1920, Vega de Zujaira, p.41 («*El Presentimiento*», agosto de 1920, Vega de Zujaira, pp. 54-55) ; «*Cocotte en papier*», juillet 1920, p. 58 («*Pajarita de papel*», julio de 1920, pp. 76-77).

En dehors du mythe de Pégase, il est utile de rappeler la relation qui s'établissait, dans l'Antiquité, entre le cheval ailé et l'eau (ainsi qu'avec l'orage). Ceci permet de suivre ici le fil lorquien du thème, quand le poète voit «*les moustiques*» comme des «*pégases de la rosée*» («*pegasos del rocío*»), («*Le soleil s'est couché*», août 1920, p. 56) ; «*Se ha puesto el sol*», agosto de 1920, p. 75) ; ou quand il fait ici symboliquement du cheval volant, à tous les sens du terme, le contraire d'un nuage porteur de gouttes fécondes. Ni la créativité, ni l'amour, ni la spiritualité, ne s'abreuvent plus à cette source ailée. Dès lors, l'imagination faiblit et n'est plus sublimée ; l'inspiration est menacée ; l'impétuosité des désirs n'est plus alimentée, et l'homme n'est plus protégé du danger de perversissement. La source est à présent «*miroir de l'eau dormante*» qui accueille le «*héros des bois / sans ramages*», tandis que la chute de Pégase succède à l'élévation antérieure et que la stérilité remplace la fécondité première. (Cf. P. Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, préf. de G. Bachelard, Paris, 1952, 1966). 11

<sup>28</sup> *Idem*, I. 7. 4., traduction Bourgerly.

<sup>29</sup> *Problème XXX*, 953 a, t. 2, p. 318.

ment, moralement, psychologiquement, spirituellement attaqué, puis abattu, lors de la perte de ses illusions peu à peu battues en brèche.

Curieusement, l'auteur de ces strophes donne l'impression de se faire à sa manière originale l'écho littéraire renouvelé de la controverse ardue qui avait autrefois tant divisé médecins et philosophes, à propos du siège de l'âme rationnelle. Ainsi, par exemple, quand Chrysippe, au grand dam de Galien, oubliait l'autorité de Platon pour affirmer que l'hégémonie est dans le «coeur» :

*«Il me semble, dit Chrysippe (a), que le plus grand nombre est porté à cette affirmation, comme si les gens sentaient tous que les passions où la pensée est impliquée naissent dans la région du thorax, surtout dans la région où le coeur est situé, en particulier les chagrins, la colère, et surtout le désir, qui monte comme une vapeur et se répand au dehors (b) et envahit le visage et les mains, et devient pour nous notre apparence».*<sup>30</sup>

Et quand Sénèque expliquait, dans le *De ira* : «L'esprit n'a pas de siège à part, et il n'observe pas de l'extérieur les passions pour ne pas les laisser avancer au-delà du point qu'il convient, mais il se change lui-même en passion et pour cette raison ne peut appeler à son secours cette force utile et salutaire déjà trahie et affaiblie».<sup>31</sup>

■ 30

Il convient néanmoins de faire observer que la voix poématique lorquienne fournit une réponse dualiste au problème résolu en termes de monisme, chez les deux auteurs cités. Car, si l'approche faite du «*Chopo muerto*» propose ici au lecteur une variante originale du thème ancien de la folie du sage, il résout la question en montrant que l'impossibilité pour l'arbre désespéré de 'se vaincre soi-même', après une lutte farouche entre forces antagoniques, prend une signification duelle du fait qu'il existe un point de vue où 'la force de l'esprit' peut se regarder dans sa confrontation à la 'passion du corps'. Il se produit ainsi une conversion, une altération, une aliénation menant le sujet capable de 'pensée' au point de non retour susceptible de susciter sa chute finale, sous l'action d'une contamination de la maladie du corps sur celle de l'âme, ou inversement, selon le principe de l'interaction. À l'arrivée de cet étonnant mouvement poético-philosophique, est alors poussée l'exclamation traduisant l'impuissance éprouvée face aux conséquences d'une expérience 'amère' comme la bile, capable de s'infiltrer à la manière d'un âcre poison dans les ramures ou les veines, jusqu'à modifier le décor qui entoure l'arbre ainsi que son spectateur : «*Quelle amère et profonde désolation / Pour le paysage / Que le héros des bois / Sans frondaisons!*»<sup>32</sup>

Après tant d'autres, ce «*peuplier-héros*» a donc impulsé son propre élan destructeur vers le bas, après avoir préféré la noyade terrestre dans 'l'eau dormante' à l'appel céleste du cheval volant capable de faire jaillir quelque courant ailé, en fonction de la relation légendaire qu'il entretient avec la vive fontaine et la rosée des nuées. De sorte

<sup>30</sup> Et quand le même Chrysippe raisonnait en des termes que critiquait l'auteur de la *Maladie sacrée* 17 : «*Le coeur, dont certains disent qu'il est le centre de la pensée et que nous éprouvons par lui chagrin et souci*»; alors qu'à l'inverse, les médecins antiques estimaient pour leur part que l'on sent par où l'on pense. Cf. Jackie Pigeaud, *La Maladie de l'âme* : «*Stoïcisme et maladie de l'âme*», *op. cit.*, p. 379. Pour les références (a), cf. note 18, *ibid*; (b), 19, *ibid*;

<sup>31</sup> Sénèque, *De ira*, l. 8. 2, cité *id.*, p. 317.

<sup>32</sup> *Idem*, vv. 31-34. La traduction de la Pléiade ne rend pas compte ici de l'expression «*amargura tan honda*», évocatrice d'une «*profonde*» «*amertume*» ou «*aigreur*», âcre comme la bile noire en train d'envahir de l'intérieur la totalité du «*paysage*» poétique lorquien : «*Qué amargura tan honda / para el paisaje, / el héroe de la fronda sin ramaje!*», *ibid.* .

qu'au lieu de renouer avec le *pégé* - dont le nom rappelle précisément le coursier né *aux sources de l'Océan* et qui avait été trouvé par Bellérophon buvant à celle appelée Pirène -, l'arbre-Pégase lorquien sera au contraire englouti, puis entraîné dans une ultime course mortelle par l'onde venue lui servir finalement de glauque tombeau aquatique : « *Tu auras pour cheveux verts / Les orties / Et un jour le courant / Souriant / Emportera ton écorce / Tristement.* » Au préalable, une fois rappelés les motifs secrets de cette silencieuse mise à mal, partagée dans une solitude à deux, le moi lyrique prend des accents oraculaires pour évoquer, au futur, les étapes successives du destin tragique désormais réservé au végétal. Nous entendons alors le locuteur se faire le porte-parole de l'inéluctable : « *Tu ne seras plus le berceau / De la lune, / Ni le rire magique / De la brise, / Ni la canne d'un astre / Chevalier, / Tu n'auras plus de printemps / En ta vie, / Tu ne verras pas les semailles / Refleurir. / Tu seras le gîte des grenouilles / Et des fourmis* »<sup>33</sup>. D'un côté, le lecteur découvre que le peuplier lorquien est devenu le double vaincu auquel s'adressait jadis le message de Sénèque, par l'intermédiaire de la figure en usage pour la passion à l'origine de la mélancolie : « *Mais le fait de se jeter sans qu'on puisse revenir la-dessus, supprime toute délibération et regret, et il ne peut pas ne pas parvenir là où il aurait pu ne pas aller...* »<sup>34</sup>. De l'autre, il constate qu'à l'énergie céleste s'est substituée une activité circulant dans les entrailles de la terre ; œuvre des lunaires intercesseurs croassantes de la pluie dans lesquelles la civilisation égyptienne voyait quant à elle les forces obscures d'un monde encore inorganique ..., ou les « créatures spontanées des eaux primordiales à côté des grouillantes habitantes souterraines des souches en voie de pourrissement.

Mais la clé du texte qui assimile partout l'arbre et l'homme réside dans la dernière strophe, laquelle confère à l'ensemble de cette composition son véritable éclairage tragique, quand est enfin glissé l'aveu : « *Vieux peuplier, / Tu es tombé / Dans le miroir / De l'eau dormante. / Je t'ai vu sombrer / Dans le crépuscule / Et j'écris pour toi cette élegie (a) / Qui est aussi la mienne* ».<sup>35</sup> Car l'assimilation progressive entre la première personne poétique et son interlocuteur végétal y devient effective, grâce à la confession de l'existence d'une véritable symbiose des deux êtres lyriques, simultanément accablés d'un mal identique. L'un et l'autre ne sont-ils pas finalement réunis par une même souffrance physique, affective, mentale, au sein d'un destin funeste commun venu les imprégner tous deux du désir passionnel de mettre fin à leurs jours ? Et dès lors qu'un devenir fatal concerne aussi bien l'homme que le '*chopo*' de son jardin secret, il est certain que toutes les visions imagées qui précèdent résonnent doublement d'une signification analogique, à la lueur des derniers vers<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> « Peuplier mort », « Chopo muerto » : « *Ya no serás la cuna / de la luna, : ni la mágica risa / de la brisa, / ni el bastón de un lucero / caballero. / No tornará la primavera / de tu vida, / ni verás la sementera / florecida. / Serás nidar de ranas : y de hormigas. / Tendrás por verdes canas / las ortigas, / y un día la corriente / llevará tu corteza / con tristeza* », *ibid*, *ibid*.

<sup>34</sup> *Ibid*. *ibid*. Cf. à ce sujet les métaphores «*de la pierre et du saut de Leucate*».

<sup>35</sup> [plainte] dit de manière inexacte la traduction de la Pléiade, *op. cit.*, p. 81. «*Yo te vi descender / en el atardecer / y escribo tu elegía, / que es la mía*», *op. cit.*, p. 109.

<sup>36</sup> Une fois accomplie la chute du peuplier et du poète, brisé avec lui, c'est pour celui-ci que commence véritablement le drame, son propre drame présent et futur : c'est «sa» passion qui semble s'éteindre à jamais, «son» idéal qui, frustré, l'abandonne pour toujours, «son» innocence qui est compromise, tandis qu'il ressent comme coupable la relation qu'il entretient désormais avec le soir qui tombe. Et l'on peut se demander, étant donné le registre de vocabulaire utilisé, si le sentiment amoureux exprimé dans ces vers ne reste pas pour toujours frappé de quelque obscure malédiction. Car tandis qu'il présente initialement un aspect aussi illusoire et dangereux que non procréateur («stérile semence », ou «terrible graine »), il n'a en outre pour seul lendemain que «le soleil couchant» dans lequel il se meurt maintenant.

C'est donc véritablement la mort dans l'âme que le moi 'élégiaque', reflet fidèle de l'affligeant spectacle qu'il a dorénavant devant les yeux, exprime au bout du compte la sombre peine éprouvée de manière unique en son genre, dans les vers venus clore le poème à la manière d'une plainte douloureuse. Car, à ce dernier stade des manifestations dévastatrices d'une affection mettant en relation l'âme et le corps - et dont le *Problème XXX* de la tradition péripatéticienne fait traditionnellement celle du génie créateur -, la maladie d'amour-mélancolie d'absence du poète de Grenade suit un chemin artistique conduisant «*de l'humeur au trope*», au terme duquel l'artiste renoue à travers son langage propre, avec l'arbre métaphorique de l'impossible espoir.

### De l'expérience juvénile de «la porte étroite» (1916-1917) à son écho chez le correspondant, (1924) : «Federico-arbre » supplicié.

Un soir d'août 1924, soit quelques huit ans après ses deux visites à Burgos<sup>37</sup> comme étudiant de l'Université, le poète passe l'été à Grenade, d'où il écrit à ses amis. Or, dans une lettre adressée à Melchor Fernández Almagro, il va soudain interroger son destinataire en ces termes : «*Te ha gustado Burgos*»<sup>38</sup> Après quoi, il se laissera aller à l'afflux des émotions qui continuent apparemment à l'envahir, dès qu'il prononce le nom de cette cité : «*Qué dulce recuerdo, lleno de verdad y de lágrimas me sobrecoje cuando pienso en Burgos... ¿ Te choca ? Yo estoy nutrido de Burgos, porque las grises torres de aire y plata de la catedral me enseñaron la puerta estrecha por donde yo había de pasar para conocerme y conocer mi alma*»<sup>39</sup>. La 'porte étroite' dont il est question dans cette missive et sur laquelle nous ne nous attarderons pas ici, rappelle bien sûr la phrase de saint Matthieu : «Entrez par la porte étroite, parce que large est la porte et spacieux le sentier qui conduit à la perdition; et ils sont nombreux, ceux qui

■ 32

<sup>37</sup> Il faut se souvenir, en effet, que le lecteur retrouvera là l'étudiant García Lorca, au cours d'une série d'excursions universitaires organisées à travers l'Espagne entre le 8 juin 1916 et le 7 août 1917 par son maître Martín Domínguez Berrueta, «*professeur de Théorie des Arts et de la Littérature à l'Université de Grenade* ». Effectuées sous la houlette de l'actif pédagogue soucieux de confronter ses disciples de l'université à la réalité concrète des sites, des monuments, ainsi que des hommes de l'histoire et de la vie, de telles expériences allaient donc conduire successivement le jeune García Lorca, en compagnie d'autres camarades sélectionnés parmi les meilleurs étudiants, d'abord en Andalousie, à Baeza, Ubéda, Córdoba, Ronda (Du 8 juin au 16 juin 1916.); puis à Madrid, El Escorial, Avila, Salamanca, Santiago de Compostela, La Coruña, Lugo, León, Burgos Segovia (Du 15 octobre au 8 novembre 1916); ensuite, une seconde fois à Baeza (Fin mai à début juin 1917) ; enfin, à Madrid, Palencia, «*sans tenir compte d'un séjour d'un mois à Burgos* », avec l'exploration de tous ses environs : -Fresdelval / - San Pedro de Cardeña / -Real Monasterio de las Huelgas / -Santo Domingo de Silos / Covarrubias / -San Pedro de Arlanza / -Cartuja de Miraflores (Du 15 juin au 7 août 1917), le dernier itinéraire mentionné ayant eu lieu «*pour les seuls Lorca et Berrueta* ». Cf. Michèle Ramond, *Le passage à l'écriture... Le premier livre de Lorca*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Collection «Hespérides», 1989. pp. 24-25.

<sup>38</sup> Carta A Melchor Fernández Almagro, [Asquerosa, ¿finales, de julio-agosto, 1924], in *Epistolario, op. cit.*, pp. 237-238. «*As-tu aimé Burgos ?* », interroge le correspondant dans une lettre à Melchor Fernández Almagro, in Correspondance, Grenade, août 1924, La Pléiade, I, pp. 1034-35.

<sup>39</sup> Carta A Melchor Fernández Almagro (17), Trad. in Correspondance, Grenade, août 1924. *op. cit.*, p. 1034 : Quel doux souvenir me saisit, plein de vérité et de larmes, lorsque je pense à Burgos... Cela te surprend? Je suis nourri de Burgos : les tours grises d'air et d'argent de la cathédrale m'ont montré la porte étroite par où je devais passer pour me connaître et pour connaître mon âme «*. Dans un poème sans date (1918?), G. Lorca écrit ces vers, également significatifs, que nous traduisons ici, après les avoir utilisés en exergue, à propos de l'étude relative à Doña Rosita : »Une porte / n'est une porte / que lorsqu'un mort / est passé par elle. / Rose à deux pétales / que l'air ouvre et referme», «Une porte», En Marge du Livre de Poèmes, p. 125. Cette déclaration paraît renouer avec la porte symbolisant le lieu de passage entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres. Souvent, la porte ouvre sur un autre monde (celui d'une mort réelle ou symbolique) et invite l'homme à franchir un seuil du domaine profane au domaine sacré. C'est une incitation à un voyage vers l'au-delà. C'est aussi un intermédiaire initiatique conduisant vers différents «mystères» et susceptible de conduire l'être vers une transcendance qui n'appartient qu'à lui.*

s'y engagent. Mais elle est étroite, la porte, il est resseré le chemin qui conduit à la vie; et ils sont peu nombreux ceux qui le trouvent»<sup>40</sup> ; et elle symbolise plus que jamais le lieu de passage entre deux états et l'ouverture sur un mystère, présentant à travers ces lignes une valeur psychologique et dynamique très particulière. En effet, non seulement elle semble avoir indiqué à celui qui le cherchait, le chemin vers la lumière à partir des ténèbres, mais encore elle l'a invité à franchir le seuil à caractère initiatique et à suivre la voie tracée de l'autre côté. Une telle ouverture ne constitue-t-elle pas une invitation au voyage vers un au-delà? Mais lequel dans le cas présent?

En réalité, le correspondant ne le dit pas. Simplement, il fait appel à l'évocation des 'tours grises d'air et d'argent' d'une 'connaissance' personnelle de nature spirituelle. Et ce *connais-toi toi-même* aux couleurs et à la forme d'une révélation aérienne unique en son genre, auquel García Lorca affirme avoir accédé durant son excursion à la cathédrale de Burgos, constitue dit-il, pour lui, une véritable 'nourriture' qui continue à l'alimenter chaque jour, des années après en avoir fait l'expérience privilégiée. Or, une chose frappe aussitôt le lecteur de ces lignes : à savoir que le passage du domaine profane au domaine sacré auquel invite ici une perspective à l'écho quelque peu babélique pour l'écrivain (la tour de Babel, porte du ciel et de Dieu, mais aussi clé de son langage futur) et qui serait dans cette perspective, susceptible d'unir les trois mondes (ciel, terre, univers souterrain), passe curieusement par l'arbre qui sert également partout de clef de voûte à l'édifice physique, affectif, spirituel, et artistique lorquien. Mais cet arbre lui-même n'est-il pas, d'un point de vue symbolique, l'expression imagée des rapports qui s'établissent entre les trois niveaux du Cosmos, lui qui entre en relation avec le domaine d'en-dessous, par l'intermédiaire de ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent, avec la surface, par son tronc directement au contact du sol et les premières branches qui y sont reliées, avec les sphères éthérées, grâce à ses ramures supérieures et à sa cîme, attirées vers le haut sous l'effet de la lumière du ciel?

Voici, en effet, qu'intervient sans plus tarder, dans la lettre, la mention des peupliers obsédants, éléments végétaux certes intégrés à la nature environnante, dans cette circonstance précise, mais dont le rôle n'est pas seulement de caractériser un décor, puisqu'ils se font soudain l'écho d'une imagerie très propre au poète. Il est certain qu'une telle référence apparaît désormais à ses yeux aussi inséparable de l'évocation des monuments visités, que de l'expérience personnelle acquise à cette occasion, lorsque l'auteur s'exclame : « *iQué verdes chopos! Qué viejo viento! ¡Ay, torre de Gamonal y sepulcro de San Amaro! Y ¡ay, mi niño corazón! ... Mi corazón como nunca estará de vivo, lleno de dolor y gracia eterna* »<sup>41</sup>. Si la relation avec

<sup>40</sup> La symbolique chrétienne de la porte s'est inspirée de la déclaration de Jésus rapportée par l'Évangile selon saint Jean (X, 9) : «Je suis la porte : si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé...». C'est pourquoi le Christ en gloire surmonte généralement la porte centrale des cathédrales, cependant que les portes des églises représentent souvent, sous la forme de sculptures, les vertus chrétiennes en lutte avec les péchés. L'archange Michel et l'apôtre Pierre, muni des clés, sont ainsi les gardiens des Portes célestes. En ce qui concerne la «porte étroite», elle constitue l'une des deux voies dont parle saint Matthieu, dans *Le Discours sur la Montagne*, 7, 13-14. Le thème est classique. On le trouve même chez les moralistes païens, et à plusieurs reprises dans l'Ancien Testament, notamment dans le *Deutéronome*, par ex., 11, 26-28; 30, 1, 15-20; ces textes opposent le chemin de la vie, lequel est droit et lumineux, et le chemin de la mort, qui est tortueux et obscur. Il semble que l'é étroitesse de la porte et du sentier menant à la vie ne soient pas soulignés avant l'Évangile (ici et dans saint Luc, 13, 23-24). Il s'agit d'une loi propre au christianisme : «Si le grain ne meurt, il reste seul» (Jean, 12, 24) : «il nous faut passer par bien des épreuves pour entrer dans le royaume de Dieu» (Ac. 14, 20).

<sup>41</sup> Correspondance, Grenade, août 1924, *op. cit.*, p. 1034. Le texte dit : Quels peupliers verts! Quelle brise ancienne! Ah, tour de Gamonal et sépulcre de San Amaro! ah, mon coeur enfant!... Mon coeur comme je ne

l'univers affectif inséparable de l'existence du petit garçon d'autrefois s'établit ici une fois encore, dans toute sa force et son évidence, elle apparaît aussi dans sa grande complexité symbolique inconsciente. Les peupliers contemplés lors de l'excursion dans la région de Burgos<sup>42</sup> ne reverdissent-ils pas subitement, comme ressourcés à quelque onde vivifiante et printanière qui vient les colorer d'une espérance neuve? Le souffle de la brise écouté au passage ne vient-il pas résonner brusquement d'un autre son déjà entendu, des années plus tôt, par celui qui possédait un don de communication unique avec le monde naturel qui l'entourait alors? Tandis qu'un étrange processus de transformation s'effectue à cette occasion.

D'un côté, la teinte 'verte' redevient en un instant celle des arbres du patio de l'enfance heureuse et libre, ainsi que la nuance d'un imaginaire en proie à toutes les fantaisies, ou capable de toutes les métamorphoses ; de l'autre, l'aspect 'ancien' du vent suggère la réapparition nostalgique, dans la mémoire affective de l'homme de vingt-six ans, d'années de bonheur autrefois connues bien que lointaines, grâce à la possibilité d'un antique souffle traditionnel et culturel régénérateur<sup>43</sup>. Il ressort néanmoins des aveux de ce courrier que la manifestation mystérieuse dont il est question dans ces lignes a modifié le cours de l'existence lorquienne et représenté une véritable épreuve, comme en témoigne la phrase : « *Quel doux souvenir me saisit, plein de vérité et de larmes, lorsque je pense à Burgos...* »<sup>44</sup>. En fait, ce qui fait la grande originalité de la manifestation à laquelle il est fait allusion en la circonstance, est qu'elle semble s'expliquer à son tour depuis le regard porté, un regard définitivement marqué par l'antique perception à la fois colorée et musicale des «*peupliers*» de l'enfance andalouse : arbres vus et écoutés dans un passé très lointain et qui avaient à jamais marqués la sensibilité poétique. C'est du moins là ce que laisse entendre l'exclamation « *¡ay, mi niño corazón* » (dont la traduction « *ah, mon coeur enfant* » ne rend qu'imparfaitement le sens profond, en Français), au moment même où l'auteur se retrouve, non seulement spirituellement, mais surtout affectivement, tel qu'il était dans cet hier béni et joyeux de sa courte existence où il pouvait à loisir écouter le bruit « *ancien* » du vent dans les peupliers qui prononçaient son prénom en lui parlant un langage propre, compris de lui seul. De sorte qu'une telle bouffée d'air pur et qu'un tel bain de jouvence donnent l'impression de renvoyer doublement au passé : celui de la visite inoubliable de Burgos et de ses environs, au cours de l'année 1917, d'abord; celui des jeux en compagnie des

---

l'aurai jamais plus, plein de douleur et de grâce éternelle ».

<sup>42</sup> Pour les dates signalées, nous renvoyons le lecteur au travail de Michèle Ramond, *Le Passage à l'écriture*, «*Prélude et Fugue*», *op. cit.*, p.p. 9-20; «*l'âme du Livre*», *op. cit.*, pp. 23-51.

<sup>43</sup> En ce sens, l'importance revêtu par le souvenir des peupliers castillans dans un autre courrier expédié de Grenade, sans doute en août 1924, n'est-elle pas à négliger, puisqu'elle est pour l'auteur l'occasion d'autres retrouvailles authentiques avec lui-même, à travers des jalons ainsi semés sur son passage ; au fil d'étapes qui le renvoient simultanément aux arbres contemplés à diverses époques de sa vie et, au-delà, à ceux du jardin de son passé le plus précieux, lequel devait le poursuivre jusqu'à la fin de sa vie, à travers ses divers déplacements, y compris sur le continent américain, soit durant l'été 1917.

A ce stade, la référence au paysage est non seulement double ou triple (par le biais du renvoi aux visites de la ville à l'automne 1916, peut-être à l'été 1917, et de toute manière à l'enfance), mais encore extérieure et intérieure, au moment où l'évocation des monuments ainsi découverts, ainsi que l'expérience spirituelle de la *porte étroite* acquise à cette occasion, permettent chez l'auteur l'illusion fugitive de la réapparition du paradis perdu de l'enfance heureuse, avec son décor privilégié, jadis aimé et connu.

<sup>44</sup> En réalité, si une telle invitation au voyage intérieur passe initialement -et inévitablement- par une prise de conscience lucide d'une authenticité (appelée «*verdad*»), elle suppose en outre une démarche douloureuse, lourde de chagrin («*lágrimas*»). Il n'en est aussi pour preuve que l'autre constatation citée, relative au «*coeur*». A nouveau, le progrès en direction d'un approfondissement de la «*connaissance*» et de la «*vie*» est donc inséparable, chez Federico García Lorca, de la souffrance («*dolor*») qui l'accompagne toujours et lui donne son véritable sens.

arbres de son paradis perdu, soit dans le jardin de la maison maternelle, soit lors des promenades au coeur de la campagne grenadine, ensuite.

Cette assimilation progressive du peuplier, redevenu l'arbre de vie, à l'homme García Lorca est d'ailleurs si totale que le lecteur assiste, dans les lignes qui suivent, à une sorte de métamorphose qui fera dire à l'expéditeur du courrier : « *Tu tarjeta de Burgos ha coloreado mi viejo estigma doloroso y ha hecho brotar de mi tronco resina y nostalgia* »<sup>45</sup>. A cette date (1924), la seule vision d'une photographie rappelant l'expérience passée unique en son genre, provoque donc dans la mémoire affective du correspondant le retour d'émotions et de sensations elles-même si singulières, que celui qui les ressent à nouveau éprouve aussitôt l'impression de se transformer en être-peuplier physiquement affligé de plaies soudain rouvertes, à la manière de 'stigmates'. Et ce, jusqu'à porter les marques subitement visibles d'une Passion sans cesse revécue, après avoir avoué s'être remis à saigner d'une « douleur » soudain ravivée à l'écho de la récente « *carte postale de Burgos* ». Or, la plaie ainsi béante n'est autre que celle de l'homme-arbre qui, en quelque sorte métamorphosé une nouvelle fois (il dit « *mon tronc* »), sent couler en lui et hors de lui, désormais, de la sève épaisse à la place de sang.

Toutefois, cette sorte de rosée terrestre qui lui donne néanmoins l'impression de lui avoir un jour transmis une parcelle d'immortalité céleste, transpire maintenant de ses blessures à la façon d'une « *résine de lumière et de nostalgie* », comme pour signifier que c'est en réalité un ultime rayon d'espoir, liquide qui s'échappe de son corps meurtri, en proie aux effets d'un véritable calvaire. N'est-ce pas en effet l'humeur ombreuse, la substance mélancolique de l'ami en proie au regret de quelque passé disparu, qui lui sert d'encre pour s'adresser à son interlocuteur dans cette lettre ? Mais comment expliquer, en outre, la mutation de la 'bile noire' hipocratique issue du peuplier noir d'hier, en humeur résineuse davantage propre à quelque conifère de la famille du « pin » ?

Tout se passe dès lors ici comme si l'expéditeur du message à transmettre, le signataire Federico García Lorca, avait évolué à l'image de la transformation de ce symbole central du « *chopo-pino* », lequel, du cosmos jusqu'à l'homme qui l'habite, couvre désormais tout le champ de la pensée créatrice, de sa présence et de sa puissance : arbre vital à la fois que mortifère, dont la régénération périodique évoque le cycle des morts, mais également la possibilité des renaissances, et reflète donc l'existence de l'être dans sa difficile dynamique même. Ainsi que le rappelle en effet Mircea Eliade à propos de l'arbre : « *S'il est chargé de forces sacrées, c'est qu'il est vertical, qu'il pousse, qu'il perd ses feuilles et les récupère et que, par conséquent, il se régénère : il meurt et renaît d'innombrables fois* ».<sup>46</sup>

En un instant donc, grâce à l'intervention de la mémoire affective soudain réactivée par la vue d'une carte postale représentant ce centre initiatique lorquien particulièrement marquant, le miracle inespéré donne dès lors au lecteur l'impression d'avoir lieu. Brusquement, la relation directe passagèrement recréée avec l'univers

<sup>45</sup> *Ibid.* « Ta carte postale de Burgos a coloré mon vieux stigmaté douloureux et a fait jaillir de mon tronc une résine de lumière et de nostalgie », *ibidem*.

<sup>46</sup> Mircea Eliade, **Traité d'Histoire des religions**, préface de Georges Dumézil, traduction du roumain, par M<sup>me</sup> Carciu, Jean Gouillard, Alphonse Juilland, Mihai Sora et Jacques Soucasse, édition revue et corrigée par Georges Dumézil, Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique », 1949 ; nouvelle édition, 1964 ; 1974.) ; « Petite bibliothèque Payot », 1977 ; 1983 ; 1989, *op. cit.*, p. 235.

lié à l'existence du petit garçon d'autrefois, puis de l'adolescent plus tard en voyage universitaire, se rétablit dans toute sa force interne, restituant à l'homme de vingt-six ans la quintessence de ses premières émotions, avec l'évidence des sensations récupérées : en lui restituant simultanément la couleur (le «*vert*»), le son et le mouvement (du «*vent*» de jadis dans les ramures), en compagnie des anciens sentiments remontés à la surface dans toute leur complexité symbolique inconsciente. Aussi bien le correspondant s'était-il écrié d'emblée, sous l'effet du rôle actif d'un «*coeur*» qu'il sentait battre à nouveau : « *Qué dulce recuerdo, lleno de verdad y de lágrimas* », ou encore : « *Mi corazón como nunca estará de vivo, lleno de dolor y gracia eterna* »<sup>47</sup> .

Et pourtant, en dépit de cette illusion de la possibilité d'un sincère et authentique retour de l'auteur aux sources de lui-même -car le «*souvenir*» ainsi émergé s'avoue dans toute sa «*vérité*» profonde, à cette date -, il ressort néanmoins de l'analyse détaillée des lignes citées qu'une telle invitation au voyage intérieur suppose également la mise en oeuvre métaphorique de toute une démarche complexe, supposant l'inexorable cheminement vers l'échec affectif, voire spirituel : ressenti non seulement par l'homme (ici l'auteur de la missive), mais encore par l'artiste (conscient à la fin de ces lignes d'une certaine impuissance créatrice, à travers « *¡ la alegría tristísima de ser poeta !* », « *la très triste joie d'être poète !* »).

Apparemment, la sombre *pensée-peine* est bien la source du mécanisme de mutation des images effectué, une fois encore, en direction d'un véritable Chemin de Croix personnel vécu et revécu par le poète-arbre que la vie a blessé et vidé de sa substantifique moëlle. A l'heure où ce sont aussi des «*larmes*» issues du précieux «*souvenir*» passé qui remontent aux yeux, témoignant de l'impossible rêve initialement promis au *coeur-vérité*. Quant à l'autre constat proposé sur ce point par le correspondant : « *Mon coeur comme je ne l'aurai jamais plus, plein de vie, de douleur et de grâce éternelle* », il montre que le progrès en direction d'un approfondissement de la «*connaissance*» de soi - c'est-à-dire en réalité de celle cherchée et poursuivie en direction de son «*âme*» -, reste inséparable, à ce stade, de la souffrance qui accompagne toujours chaque progrès à faire et transforme de la sorte l'escalade, puis le passage par « *la porte étroite* », en un martyre permanent. Car, après l'avoir définitivement fait renoncer à la reconquête d'une «*grâce*» spirituelle, toute de beauté et de pureté, - comme telles de caractère divin -, ce centre de l'affectivité qu'est « *el corazón* » ne pourra plus qu'agir en ennemi. C'est-à-dire faire redécouvrir et ressentir jour après jour, à *l'homme-peuplier-pin*, la réalité quotidienne du tourment insupportable, fruit de cette «*douleur*» morale et physique signifiée au niveau métaphorique de ce que l'auteur appelle « *mon vieux stigmaté* », en ce sens devenu l'expression artistique privilégiée de l'empreinte indélébile laissée sur son «*tronc*», partout entaillé.

Il convient dès lors de noter que le procédé en question, développé dans la fin de sa lettre par le poète andalou, non seulement témoigne clairement de sa progression artistique en cours dans les années 20-25, tout en le montrant déjà sous l'aspect de plus en plus attaqué, physiquement et moralement, qu'il présentera ensuite dans d'autres poèmes : tels la «*Casida des branches*»<sup>48</sup> et le «*Sonnet de la douce plainte*»<sup>49</sup>. Quelques dix ou onze ans en effet avant d'avoir composé l'un et l'autre texte,

<sup>47</sup> *Ibid.*, *ibid.*

<sup>48</sup> *Divan du Tamarit, Casidas*, III, «*Casida des branches*», La Pléiade, T. I, *op. cit.*, pp. 606-607. *Diván del Tamarit, Casidas*, III, «*Casida de los ramos*».

<sup>49</sup> *Sonnets de l'amour obscur*, «*Sonnet de la douce plainte*», T. I, *op. cit.*, p. 617. *Sonetos de amor*, II, «*Soneto de*

l'auteur de la lettre citée et commentée offre ainsi à son lecteur un exemple fondamental de son avancée littéraire, y faisant une démonstration terrifiante, aussi nécessaire à la compréhension vitale de l'homme de chair, qu'à la perception évolutive de l'homme de plume.

**Tout au bout du chemin de l'écriture des métamorphoses menant de la « Casida des branches » au « Sonnet de la douce plainte » : vers l'ultime destin tragique du moi-corps-pommier amputé de la Huerta del Tamarit, devenu poète-arbre-corps ébranché sans nom.**

Nombreux certes, oui, nombreux sont les poèmes que nous avons analysés au sein de l'œuvre lorquienne, et qui développent d'un vers à l'autre et d'une année à l'autre ces formes sans cesse en transformation d'elles mêmes, venues exprimer l'effrayant mécanisme visionnaire en marche de l'homme-arbre, chaque jour plus amoindri et mutilé... Deux exemples particulièrement significatifs de l'aboutissement du lent et complexe processus créateur ainsi mis en oeuvre sur des années par le poète de Grenade, à partir de l'écriture du corps masculin-arbre souffrant, seraient certainement ceux cités antérieurement et qui viendront conclure notre approche du thème véritablement sacrificiel, ici abordé. Le premier est en effet la « *Casida de los ramos* », un poème de *Diván del Tamarit*, daté du 26 décembre 1934<sup>50</sup>. Et le second nous renvoie vers « El soneto de la dulce queja », appartenant pour sa part aux derniers « Sonetos de amor », dits « de l'amour obscur », de datation très incertaine, voire parfois inexistante.

Dans la *Casida*, extraite d'un recueil que l'on considère par ailleurs souvent comme le « testament poétique » de García Lorca, l'auteur évoque à travers une sombre tonalité destructrice et un style de rejet personnel tout à fait particulier le jardin - jadis pourtant paisible - de la propriété familiale qui lui était si familière<sup>51</sup>. Et le lecteur a l'impression que si testament il y a là, il est bien celui d'un être créateur au seuil d'un crépuscule de l'âme et du corps définitif cette fois, néanmoins à l'origine de nombre de ses plus belles strophes dans ses derniers recueils. Comme sous l'effet d'un mystérieux enchantement, sans nul doute maléfique dont il est victime, l'auteur s'y livre donc de façon masquée à travers sa présence-absence; faisant en sorte de distiller au lecteur et commentateur, à leur tour captifs du charme, la quintessence d'un filtre magique qui paralyse et laisse sans voix les divers acteurs du drame secret en cours, ainsi annoncé à l'heure fatidique où : « *Sous les arbres du Tamarit / sont arrivés les chiens de plomb / attendant que tombent les branches / attendant que seules se brisent* » ; puis finalement clos ensuite, à l'instant fatal où « *Sous les arbres du Tamarit / il est beaucoup d'enfants très flous / attendant que tombent mes branches*

---

la dulce queja », *OCl*, p. 940.

<sup>50</sup> F. G. Lorca, *Diván del Tamarit*, «Casida de los ramos», *OCIII*, op. cit., p. 591. «Casida des branches», qui parut en version préoriginale, dans le numéro 1 de la revue *Ciudad*, du 26 décembre 1934, à Madrid. Dans l'édition française, se reporter à l'édit. de A. Belamich, in op. cit; pp. 606-607. Pour des explications complémentaires relatives aux manuscrits et variantes, cf. aussi *Diván del Tamarit*, *Notes et variantes*, in op. cit., p. 1596.

<sup>51</sup> Un oncle du poète avait, en effet, une propriété nommée «la Huerta del Tamarit», près du Genil. Le terme désignait, dans la langue des conquérants venus d'Afrique du Nord, le quartier où se trouvait également la «Huerta de San Vicente» appartenant à la famille Lorca. Nous renvoyons le lecteur à l'Introduction de Jorge Guillén intitulée : «*Federico en Persona*», «Prólogo», «*Expectación*», in *OCl*, op. cit., pp. LXXVII-LXXXI. Cf. aussi I. Gibson, *F. G. Lorca I, De Fuente vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, 2<sup>e</sup> édit., Barcelona, Grijalbo, 1985, pp. 197-228.

/ *attendant que seules se brisent* »<sup>52</sup>. Et chacun retrouve là, sous la plume crissante du moi lyrique, l'essence de ce qui constitue partout et toujours la clé essentielle de la genèse de ses vers : à savoir la restitution créatrice d'une mémoire affective issue du verger premier de l'être-peuplier blessé, en permanente métamorphose végétale métaphorique de lui-même ; comme c'est le cas dans ces strophes très suggestives d'un pronostic fatal, émis par une voix poématique au son oraculaire, donc éminemment créatrice, étroitement en relation de passage mortel avec un arbre central de son passé cordial.

Or, si le locuteur avertit d'abord en ces termes, de la menace qui plane dès la première strophe : « *Por las arboledas del Tamarit / han venido los perros de plomo / a esperar que se caigan los ramos, / a esperar que se quiebren ellos solos* », il conclut sur ces mots ne laissant aucun doute sur l'issue finale attendue : « *Por las arboledas del Tamarit / hay muchos niños de velado rostro / a esperar que se caigan mis ramos, / a esperar que se quiebren ellos solos* ». Et sans doute n'échappe-t-il à personne qu'au-delà du procédé anaphorique utilisé à titre d'ouverture et de fermeture, un glissement fondamental s'est effectué d'un avant dernier vers à l'autre, en particulier quand le possessif de première personne 'mes (branches)' est venu remplacer l'article défini 'les (branches)'. Bientôt placée sous le signe d'une saison automnale à caractère hautement symbolique, 'la Huerta' évoquée -, laquelle ne s'avoue d'ailleurs pas comme telle au départ - ne présente plus guère de point commun avec l'autre jardin réel connu, témoin des activités quotidiennes de jadis ou des jeux d'autrefois. Non, car le décor poétique créé, tout imprégné d'une atmosphère pesante d'attente angoissée, devient d'emblée l'envers du Paradis de l'enfance, mais aussi le décor inversé de la liberté et de la joie : à travers l'obscur danger qui s'y dessine déjà, peu à peu profilé aux contours d'une sentence mortelle. Le paysage imaginaire lorquien est ici constitué d'allées plantées d'arbres, confondus dans une indistinction suspecte d'où un seul d'entre eux émergera ensuite, aussi emblématique que lourd de connotations, sous sa forme de « pommier » : « *Le Tamarit a un pommier / et une pomme de sanglots / Un rossignol 'tient' les soupirs / Qu'un faisan chasse en la poussière* »<sup>53</sup>. Et tandis que les anonymes silhouettes végétales semblent soudain mystérieusement traquées par les molosses<sup>54</sup> au redoutable caractère saturnien, en train de guetter leur proie sans relâcher leur vigilance, d'autres jeunes spectateurs venus ensuite les rejoindre se trouvent donc présents à leurs côtés, comme pour assister au démantè-

■ 38

<sup>52</sup> «Casida de los ramos», *ibid. ibid.*, La traduction de la Pléiade dit : « Il est beaucoup d'enfants voilés », le texte espagnol étant « *de velado rostro* ». Jorge Guillén précise sur ce point : «Según la primera estrofa, a las arboledas del Tamarit han venido los perros de plomo; según la última estrofa, vienen los niños de rostro velado. Es la misma angustiosa espera. ¿Y de qué? Ramajes y troncos aparecen empujados, y no por el agua o por el viento, sino por la penumbra, también henchida de grandeza monumental...» Van a caer o quebrarse los ramos -o ramas- del Tamarit : los perros o los niños -perros de plomo, niños velados - vienen a presenciar la catástrofe», Jorge Guillén, «Expectación», in *OCl, op., cit.*, p. LXXX.

<sup>53</sup> «*El Tamarit tiene un manzano / con una manzana de sollozos. / Un ruiseñor agrupa los suspiros / y un faisán los ahuyenta por el polvo* », *ibid., ibid.*, Jorge Guillén dit à propos de «ces êtres jamais vus, destinés à manifester une émotion réelle» : «Por eso el poema acoge esta serie de símbolos concordantes : perros de plomo, una manzana de sollozos, un ruiseñor que apaga los suspiros, un faisán que los ahuyenta. Esta fruta y esos animales de prodigio poseen una razón común de ser : todos están murmurando una angustia y una espera», Jorge Guillén, «Expectación», in *op., cit.*, pp. LXXIX-LXXX.

<sup>54</sup> Pour d'aussi mystérieuses raisons, le souvenir revient des deux vers du *Romancero gitano* : «*Tienen por eso no lloran, / de plomo las calaveras*», se profilant ici à l'horizon de la mémoire du lecteur. Cf «Romance de la Guardia Civil española», 15, *OCl*, vers 4-6, *op. cit.*, p. 426. Car la valeur symbolique du «plomb» qui y pèse de tout le poids de son indifférence et de sa lourdeur est la même, ainsi que la sensation d'une dureté et d'une cruauté porteuses de mort, chez ceux, gardes ou chiens de garde, à caractère féroce.

lement progressif du sujet atteint dans ses forces vives, puisque mutilé, ramure après ramure, au cours d'une lente et douloureuse agonie personnelle. Le moi lyrique en effet, tronc-corps-pommier attaqué de l'intérieur et devenu incapable de déjouer la surveillance de ses gardiens, impuissant à surmonter l'épreuve du temps sur ses branches-bras, renoue ici avec l'antique chemin créateur supposant avatars et métamorphoses formelles aux allures de sentence d'ordre supérieur, conduisant le locuteur vers des profondeurs infernales terrifiantes.

Passagèrement, pourtant, aurait pu venir, peut-être, l'heure d'une embellie, quand le texte de la troisième strophe poursuit, à la manière d'un refrain populaire allègrement fredonné dans une chanson véhiculée par la voix de tradition orale : «*Pero los ramos son alegres, / los ramos son como nosotros. / No piensan en la lluvia y se han dormido, / como si fueran árboles, de pronto*»<sup>55</sup>. Car, à la manière d'une baguette magique, la branche de pommier paraît être dotée parfois du pouvoir particulier de faire disparaître la tristesse, comme si elle émettait soudain des sons étranges, charmeurs, capables de renouveler l'être d'une «*joie*» neuve elle-même issue d'un «*sommeil*» réparateur, puisque porteur de songe. Mais certainement les apparences sont-elles trompeuses, quand se manifestent les effets de cette autre magie qui est à présent celle du poème derrière lequel se dissimule partout le péril omniprésent, toujours prêt à resurgir. Ainsi, quand par exemple, quand règne l'autre mystère qui fait dire, à l'imparfait : «*Sentados con el agua en las rodillas / dos valles esperaban al otoño. / La penumbra con paso de elefante / empujaba las ramas y los troncos*»<sup>56</sup>...

Et sans doute faut-il remarquer que le vers «*Mais les branches ont leur gaieté*» (littéralement : «*sont joyeuses*»), établit bientôt subtilement une relation à l'homme, non pas en tant que personnalité individuelle, mais comme personnage collectif du poème, à travers l'assimilation réalisée par l'intermédiaire de la première personne du pluriel qui suit : «*les branches sont comme nous sommes*». / *Oublie la pluie et puis s'endorment / telles des arbres, rapidement.* » Humanisées, dotées de la faculté d'oublier la tristesse qui caractérise leur nature, au même titre que les êtres pensants, les rameaux sont de la sorte dotés de la faculté de vivre la même expérience destructrice d'un enchantement coupable, d'un faux rêve d'immortalité qui les conduira (en réalité qui les a déjà conduites) à leur perte. Aussi bien, l'impression première préalable éprouvée par le lecteur d'un moment d'insouciance légère, au fil de ces vers marqués au sceau d'une musique-bonheur mensongère, n'est-elle qu'un leurre, quand le rappel du destin fatal qui pèse sur les éléments du décor comme sur les individus vient sonner le glas de manière très originale, en montrant qu'une mémoire qui ne joue pas son rôle, au niveau des ramures d'un oubli coupable, occasionne la perte de l'arbre tout entier. Il est donc très révélateur, dans le cas présent, que le créateur transforme une aventure mythique collective de l'humanité souffrante en une véritable épreuve

<sup>55</sup> «La Casida de los ramos», *Ibid.* Trad, p. 607. Jorge Guillén commente : «Los ramos son alegres como nosotros cuando olvidamos o ignoramos, y no saben que van a caer y quebrarse ellos solos por culpa de una interna fatalidad, completada por el empuje de la penumbra», «Federico en Persona», «Prólogo», «Expectación», *in OC.*, 1986, I, op., cit., p. LXXXI.

<sup>56</sup> «L'eau étalée sur leurs genoux/ deux vallées attendaient l'automne. / La pénombre au pas d'éléphant / poussait les branches et les troncs » «, op. cit., p. 607. Le commentaire de Jorge Guillén est le suivant, à propos de ces vers : «Es la espera del otoño compartida por el hombre y por dos valles, concebidos con una grandeza de monumento : los valles están sentados y el agua se les sube a las rodillas. No importa la incoherencia real de esos enlaces; los ve la imaginación y los retiene la emoción que en ellos se encauza y patentiza», ajoutant : («Esta penumbra con paso de elefante acompaña de manera coherente, dentro de la misma estrofa, a los dos valles sentados y al agua en la s rodillas»), Jorge Guillén, «Expectación», *in op., cit.*, p. LXXX.

commune du monde environnant, conduisant en direction d'une véritable descente aux enfers sur le plan personnel, lorsqu'il passera de l'utilisation de la première personne du pluriel (nous) à l'emploi de la première du singulier (je).

Coupable une fois encore d'on ne sait quelle faute commise, et condamné à *mourir de corps*, c'est-à-dire dans ce cas de désintégration de *matière d'arbre*, l'auteur des vers sait d'avance qu'il subira un véritable châtement castrateur, non sans échos biographiques et littéraires, parfois anciens, ou plus récents. Ainsi remonte dans la mémoire du lecteur les lointaines remarques de nature artistique autant que charnelle, faites par le correspondant à Antonio Gallego Burín, durant l'été 1920 : « *iSi vieras qué puestas de sol tan llenas de rocío espectral !...este rocío de las tardes que parece que descende para los muertos y para los amantes descarridados, ique viene a ser los mismos ! iSi vieras qué melancolía de acequias pensativas y qué rodar de rosarios de norias! Yo espero que el campo pula mis ramas líricas este año bendito con las rojas cuchilladas de las tardes* »<sup>57</sup>. Ou encore ces autres constats amers réservés à Jorge Zalamea (1), au mois d'août 1928 : « [...] *Yo hablo siempre igual y esta carta lleva versos míos inéditos, sentimientos de amigo y de hombre que no quisiera divulgar. Quiero y retequiero mi intimidad. Si le temo a la fama estúpida es por esto precisamente. El hombre famoso tiene la amargura de llevar el pecho frío y traspasado por linternas sordas que dirigen sobre él los otros[...]* »<sup>58</sup>; suivis des aveux et conseils de l'expéditeur à son ami, sur les deux plans de la vie et de la créativité : « *Me apena que te pasen cosas malas. Pero debes aprender a vencerlas, sea como sea... Todo es preferible a verse comido, roto, machacado por ellas. Yo he resuelto estos días con voluntad uno de los estados más dolorosos que he tenido en mi vida.[...] Y luego... procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía, porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben nunca verlo* »<sup>59</sup>.

On sait aujourd'hui que le 6 août 1936, par exemple, une escouade de phalangistes commandée par le responsable du massacre des anarchistes à Casas Viejas, Manuel Rojas Feigespán de bien sinistre mémoire, avait fait irruption dans la Huerta, fouillant aussitôt les lieux sans ménager aucunement les hôtes qui les occupent. Le prétexte de leur intrusion impromptue serait de découvrir un émetteur qu'ils ne trouveront évidemment pas, mais qu'ils prétendent caché dans la maison ou le jardin, et qui serait censé servir au poète pour faire passer des messages clandestins aux Russes. Il est vrai que le lendemain, la famille Lorca n'hésitera pas à aider un jeune architecte en péril dans une échappée à travers champs, puis en favorisant son évasion jusqu'à la frontière de la zone républicaine. Federico, qui aurait pu l'accompagner dans sa fuite, mais qui refusa d'abandonner les siens en proie à diverses menaces accrues, se souvint-il, ce soir-là, de ce qu'il avait vu et pressenti si obscurément, dans sa « *Casida des branches* » ? À l'heure où le jardin-verger de la paix et du bonheur d'antan était devenu, pour de mystérieuses raisons, en de sombres circonstances mal définies, le centre de convergence de tous les dangers mortels réunis, présentant

<sup>57</sup> Carta à Antonio Gallego Burín (1), [Asquerosa, 27 (¿Agosto 1920?)], *Epistolario*, I, *op. cit.*, p. 80. Cf. *Correspondance*, À Antonio Gallego Burin, Asquerosa, 27 [août 1920], *Pléiade I*, *op. cit.*, p. 989.

<sup>58</sup> Carta à Jorge Zalamea (1), [Granada, Agosto 1928], (« Fragmentos »), *Epistolario*, II, *op. cit.*, p. 577. Cf. *Correspondance*, À Jorge Zalamea, Grenade, [Fragment d'une lettre, août 1928], I, *op. cit.*, p. 1152.

<sup>59</sup> Carta à Jorge Zalamea (2), [Granada, Agosto / Principios de septiembre, 1928], *Epistolario*, II, *op. cit.*, p. 582. Cf. *Correspondance*, À Jorge Zalamea, [Grenade, septiembre 1928], I, *op. cit.*, p. 1154. [Granada, finales de Agosto 1928], (« Fragmentos »), *Epistolario*, II, *op. cit.*, p. 582. Les soulignements sont de l'auteur.

le caractère cauchemardesque des scènes déjà entrevues :

Ce qui rendrait toutefois ensuite sa situation de plus en plus inquiétante serait la brusque multiplication, les jours suivants, de présences inopportunes à l'intérieur de la propriété sous des prétextes divers ; car avec de telles incursions sans motif réel, l'hostilité croissante à l'égard des propriétaires et de leurs domestiques allait se montrer sous son vrai jour de règlements de comptes féroces de la part de voisins, si ce n'est de familiers, acharnés à leur perte. Il est frappant, en outre, que les méthodes employées désormais au grand jour aient été systématiquement celles de l'insulte grossière, de la plus froide accusation, quand ce n'est pas d'exactions immédiates, pratiquées sur des prétendus coupables dont il faut tirer rapidement renseignements et preuves, quoi qu'il advienne et quels que soient les moyens utilisés pour y parvenir.

Ainsi le 9 août, le domaine serait à nouveau envahi par des individus peu recommandables, venus chercher trois des frères d'un ouvrier agricole nommé Gabriel Perea Ruiz, accusés avec des complices de leur parentèle d'être 'un rouge assassin' dont ils veulent retrouver immédiatement la trace. Faute de trouver les coupables présumés au logis, les intrus s'en prendraient violemment à ses proches, malmenant et terrorisant femmes, vieillards et enfants compris, puis frappant du fouet et du gourdin un autre frère qui se trouvait là. Celui-ci, attaché à un arbre, serait alors flagellé et assommé sans pitié à l'aide d'un nerf de bœuf, pour la seule raison qu'il devait bien savoir où se cachaient les coupables et qu'il allait avouer. C'est durant cet épisode insoutenable que García Lorca, pourtant ennemi de la force brutale, devait s'interposer courageusement, avant d'être accablé d'injures, jeté à terre puis roué de coups à son tour. L'un des membres de la troupe des envahisseurs dira ensuite avoir reconnu en lui, sur le terrain, « *le petit ami pédé de Fernando de los Ríos* », l'homme certainement le plus haï de la droite au pouvoir. Et sur cette double attaque infamante d'ordre personnel et politique, les visiteurs furieux avaient fini par ressortir, en emmenant avec eux le gardien pour le faire parler « *par d'autres moyens* ». Mais en partant, ils conseilleraient personnellement à García Lorca de ne pas bouger de Grenade, et de ne plus sortir de chez lui : l'auteur, sous haute surveillance, serait désormais assigné à résidence et devrait s'en tenir strictement aux ordres reçus ; y compris si on revient le chercher pour l'arrêter, afin de procéder à diverses vérifications, lui est-il spécifié.

Les vers antérieurement étudiés, ainsi que ceux qui seront analysés, rédigés dans l'un des sonnets de 'l'amour obscur' avaient de leur côté déjà évoqué de tels comportements brutaux pour forcer le passage en pénétrant chez l'habitant ; l'auteur avait même envisagé la venue incongrue d'assaillants prêts à lâcher des insultes en se livrant à des commentaires infamants, suivis de sévices physiques. L'écrivain luttant sur tous les fronts était en effet depuis longtemps l'objet de sévères critiques relatives à l'engagement de sa vie publique, et victime de maints commérages concernant son existence privée. Certes, on lui reprochait ses prises de positions politiques tranchées en faveur des droits de l'homme et ses franches déclarations contestataires contre les injustices, bien davantage encore que ses relations de caractère homosexuel, sur lesquelles les autorités au pouvoir ont plus tard voulu trop longtemps mettre l'accent, afin de minimiser les causes politico-historiques réelles de sa mort planifiée et programmée au plus haut rang de l'armée franquiste. Mais il n'en est pas moins qu'il y avait là un prétexte de plus, saisi et utilisé pour le traîner honteusement dans la boue, à l'heure de l'arrêter, de le faire prisonnier, puis de l'exécuter. C'est ainsi que l'artiste visionnaire avait écrit, dans les tercets de « L'amour endormi sur le sein du poète » :

« Un groupe de passants saute dans nos jardins / à l'affût de ton corps et de mon agonie / en selle de chevaux aux verts crins de lumière. / Mais ne t'éveille pas du dormir, ô ma vie. / Entends mon sang brisé en l'écho des violons ! / Vois comme on nous épie et toujours on nous guette »!<sup>60</sup>

Or précisément, c'est bien là de telles intrusions qu'il s'agit de dénoncer la possibilité, ou la réalité, dans la Casida analysée où la voix poématique qui s'élève, se dit précisément gagnée par une sorte de mal, lèpre ou gangrène répandue parmi les rameaux jusqu'à provoquer leur démantèlement et leur chute, comme dans le cas de membres humains attaqués, 'rongés, brisés, broyés', donc nécessairement 'émonvés', à l'arrivée du poème.

## De la Casida au Soneto

Le *Diván del Tamarit* était pratiquement achevé en 1934<sup>61</sup>. Prenant alors quelque recul avec d'autres formes de création<sup>62</sup>, Federico García Lorca allait se remettre un an plus tard à écrire des poèmes d'amour, des *sonnets* venus constituer l'ensemble portant le nom de *Sonetos de amor* : en réalité sa dernière oeuvre poétique<sup>63</sup>. Dès le début du recueil, le ton est donné : « ¡Ay voz secreta del amor oscuro », dit l'un des vers douloureux d'un poème sans titre<sup>64</sup>, exprimant par là même le cri authentique sous-jacent, pourtant délicat à divulguer, lancé depuis les profondeurs de la genèse en cours par le locuteur souffrant jusqu'à son dernier jour mille morts affectives arborifères. Celui-ci n'y dévoile-t-il pas, tout en prétendant la masquer, la passion véhémement cachée, interdite ressentie, en ce sens toujours objet de critiques malveillantes de la part d'observateurs partout et toujours aux aguets ?

Et à ce moment de sa vie et de son oeuvre, ne cherche-t-il pas à traduire en termes universels, grâce au retour vers des formes « traditionnelles »<sup>65</sup> imprégnées d'influences avouées de Góngora<sup>66</sup> ou empreintes de certains accents tragiques de

<sup>60</sup> « L'amour endormi sur le sein du poète », deux derniers tercets, *Pléiade II*, *op.cit.*, p. 620. « *El amor duerme en el pecho del poeta* », *OCI*, *op.cit.*, p. 948.

<sup>61</sup> C'est-à-dire après le travail réalisé pour le *LLanto por Ignacio Sánchez Mejías*, également composé entre septembre et octobre 1934, (Le torero ami de García Lorca était mort le 13 août au matin, après avoir été blessé le 11 août dans les arènes de Manzanarès), puis lu intégralement le 4 novembre chez son ami Carlos Morla Lynch, (Cf. *En España con Federico*, *op. cit.*, p. 422), le dramaturge devait se consacrer entièrement au théâtre jusqu'en mai 1935, date à laquelle il allait achever *Doña Rosita la soltera*.

<sup>62</sup> C'est en effet avec une certaine distance que le poète commence à composer la série de poèmes intitulée *Sonetos del amor oscuro*, sans doute au cours de l'été suivant (1935). Parmi eux, un petit groupe de textes que l'on pourrait intituler les « sonnets de la séparation » portent la trace du séjour à Valence de García Lorca, dans la première quinzaine de novembre 1935. Il s'agit des sonnets : « Soneto de la dulce queja », *OCI*, *op. cit.*, p. 940; « El soneto de la carta », *op. cit.*, p. 942 (« Le poète demande à son amour de lui écrire », *op. cit.*, pp. 617-18); « El poeta habla por teléfono con el amor », *op. cit.*, p. 944; « Soneto Gongorino » en que el poeta manda a su amor una paloma », *op. cit.*, p. 946. Voir sur ce point la *Notice* de ces textes in *La Pléiade*, édit. A. Belamich, *op. cit.*, pp. 1599-1602. Cf. aussi *Notes et variantes*, *id.*, pp. 1603-1609.

<sup>63</sup> Contrairement à ce qu'il affirme à Felipe Morales, dans l'interview du 7 avril 1936, le livre des « *Sonnets* » n'était pas achevé lorsque le poète, réfugié chez Luis Rosalès dans la première quinzaine de juillet, consacre encore ses derniers jours à leur composition. Le temps a donc manqué pour permettre au poète, assassiné quelques jours plus tard, d'amplifier et de terminer ce qui devait rester comme sa dernière production artistique en vers.

<sup>64</sup> Vers 1 d'un sonnet qui ne porte pas de titre, [« ¡Ay voz secreta del amor oscuro »], *OCI*, *op. cit.*, p. 947. « *Ó voz secreta de l'amour obscur* », *Pléiade*, I, *op. cit.*, p. 620.

<sup>65</sup> García Lorca déclare de ce point de vue à Felipe Morales, le 7 avril 1936 : « *El libro de Sonetos, significa la vuelta a las formas de preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima* », in « *Una conversación inédita con F. García Lorca, índice de las obras que dejó el gran poeta* ». « Los cuatro libros por publicar », *OCIII*, *op. cit.*, p. 676.

<sup>66</sup> En témoigne, par exemple, le « Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma », VIII, *OCI*, *op. cit.*, p. 945. Cf. « Sonnet à la manière de Góngora dans lequel le poète envoie à son amour une colombe »,

Quevedo<sup>67</sup>, des sentiments à résonance personnelle ? Sans doute ; même si l'être affecté, caché derrière l'écrivain blessé de l'ombre, s'efforce de dérober l'essentiel de sa vie privée à ces '*lanternes sourdes que braquent sur lui les autres*' dont il avait préalablement évoqué l'éclairage néfaste, susceptible de le mettre trop en lumière, dans les lignes du courrier cité de l'automne 1928, adressé à son ami Jorge Zalamea<sup>68</sup>.

Dans le «*Soneto de la dulce queja*»<sup>69</sup>, l'élaboration artistique paraît répondre exactement à l'analyse préalable de l'auteur qui avouait : «*Je parle toujours le même langage*», tout en confessant : «*j'ai confié ...des sentiments d'ami et d'homme que je ne voudrais pas divulguer*». Il renoue là, en fait, avec l'une des ultimes déclarations faites par lui, dont nous donnons la traduction : «*C'est pourquoi je ne conçois pas la poésie comme une abstraction, mais comme une chose réelle qui existe, qui me côtoie. Tous les personnages de mes poèmes ont vécu. L'essentiel, c'est de mettre la main sur la clef de la poésie. Au moment où l'on s'y attend le moins, vlan !! La porte s'ouvre et le poème arrive, éblouissant[...]La poésie n'a pas de limites. Elle peut nous attendre, assise au seuil de la porte, dans l'eau d'une fontaine, perchée sur la branche d'un olivier...*»<sup>70</sup>.

Certes, puisqu'il s'agit bien pour lui d'utiliser, après le langage du peuplier, du pin, du pommier, de l'arbre-corps masculin tourmenté, tordu et amputé, celui toujours à décrypter d'une souffrance tenace, éprouvée et dite charnellement, cordialement, spirituellement, au contact d'autres essences, non seulement issues de paysages réels, mais encore jaillies de son moi-jardin intérieur onirique ou visionnaire. Or, après la longue série d'expériences poétiques angoissées et angoissantes qui précèdent, révélatrices d'une même quête anxieuse d'amour envisagée sous toutes ses formes ; et suite à une lente prise de possession d'espèces peu à peu modifiées, comme telles à l'origine de nombreuses métamorphoses d'images, ce sera désormais le seul cri du poète-arbre-sans-nom cette fois, que nous entendrons, définitivement damné sur fond de crépuscule et de fin d'été.

Ainsi dans cet ultime essai en vers, d'où ressort une silhouette entre végétale et humaine impossible à reconnaître physiquement, parce que affreusement torturée dans le décor désolé imaginé ou recréé. Au terme d'un premier quatrain dans lequel la voix poématique anxieuse résonne soudain pour dire au présent, à la première personne, sa crainte de voir disparaître l'objet de sa passion, simultanément *regard* posé sur lui et *souffle* perçu sur sa peau<sup>71</sup>, le second exprime en ces termes désespérés le chagrin douloureusement ressenti par l'amant du texte : «*Tengo pena de ser en esta orilla / tronco sin ramas; y lo que más siento / es no tener la flor, pulpa o arcilla, / para el gusano de mi sufrimiento*»<sup>72</sup>. Le lecteur découvre ainsi, à travers la «douce

*op. cit.*, pp. 619-620.

<sup>67</sup> Quevedo pour lequel l'écrivain professe à l'époque une énorme admiration. Il dit dans l'entretien cité : «*Hablaré en Méjico de Quevedo, porque Quevedo es España*», in: «Una conversación inédita con F. García Lorca», «*Mientras espera el cable de Margarita*», *op. cit.*, p. 676.

<sup>68</sup> Cf. A Jorge Zalamea (1), [fragmentos] [Granada, agosto 1928], *Epistolario, op. cit.*, p. 576 et svtes. Trad. «Lettre à Jorge Zalamea», Grenade, août 1928, *Correspondance, op. cit.*, p. 1152. Cf. note 488, *op. cit.*, p. 577.

<sup>69</sup> *Sonetos del amor oscuro*, «Soneto de la dulce queja», *op. cit.*, p. 940. Cf. *Sonnets de l'amour obscur*, «Sonnet de la douce plainte», *op. cit.*, p. 617

<sup>70</sup> «Un entretien avec F. G. Lorca», 7 avril 1936, Pléiade, T II, *op. cit.* p. 925.

<sup>71</sup> *Op. cit.*, vv. 1-4: «*Tengo miedo a perder la maravilla / de tus ojos de estatua, y el acento / que de noche me pone en la mejilla / la solitaria rosa de tu aliento*», *ibidem*. Trad., *op. cit.*, p. 617. «*J'ai peur de perdre la merveille / de tes yeux de statue et cet accent / que vient poser la nuit près de ma tempe / la rose solitaire de ton souffle*» («*haleine*» dit le texte traduit en Français).

<sup>72</sup> «Soneto de la dulce queja», second quatrain, vers 5-8, *op. cit.*, p. 940. Trad., *op. cit.*, p. 617 : «*Je m'attriste de*

*plainte*» annoncée dès le titre du texte et qui s'élève maintenant du fond d'une «*nuit obscure*» source de cauchemar, que le ton est donné, avec le contenu personnel qui l'accompagne. Si le poète a choisi d'utiliser ici la forme traditionnelle du sonnet, parfois considérée comme un peu figée et à laquelle il veut redonner vie, c'est précisément pour lui insuffler de l'intérieur, à travers la contrainte formelle à laquelle il se sait obligé de se soumettre pour signifier ses sentiments, la chaleur de sa parole créatrice, absolument unique en son genre. Or de ce point de vue, il apparaît aussitôt que la voix élégiaque perçue ici sera celle née du sentiment d'incomplétude, quand la «*peur*» de départ cède peu à peu la place à la douleur sans remède, et quand la «*peine*» devient celle éprouvée par le poète-corps-arbre, errant de vers en vers à la recherche de l'autre, tel une véritable *âme végétale-humaine en peine*.

Toutefois, si le sujet en cause dissimule à nouveau son éros souffrant sous l'écorce rugueuse qui lui sert une fois encore de rempart allégorique protecteur - carapace vulnérable certainement désormais de plus en plus mince et enveloppe de plus en plus fragile -, il est certain également que la silhouette ici offerte au lecteur présente un aspect plus épouvantable que jamais. Car le choix de l'image centrale (au-delà des figures qui l'entourent, ainsi que des métaphores constitutives du registre poétique environnant) fait à présent de lui, non seulement un arbre sans nom, c'est-à-dire désormais impossible à identifier, mais encore ce «*tronc sans branches*» qui ne ressemble même plus à un arbre. Ni «*chopo*» (peuplier axial de tout l'échafaudage créateur lorquien), ni «*álamo*» (colonne textuelle structurante de nombre de vers), l'un et l'autre à la source de la majorité des poèmes rencontrés ; ni même pommier-de-larmes hier métamorphosé par le chagrin («*manzano / con una manzana de sollozos*», donc arbre d'une connaissance interdite et substitut lorquien de l'arbre de vie), il ne s'avoue plus qu'en terme de souche tronquée sans tête-cîme ni membrure-charpente, ou de segment décapité et estropié, au point que nul ne saurait plus deviner à quelle espèce il appartient.

Bien que toujours posé sur «*la rive* » de l'autre, «*esta orilla* »<sup>73</sup> qui lui sert néanmoins d'ultime point d'ancrage friable, comme pour mieux alimenter son seul dessèchement par l'intermédiaire de ses racines absentes, il cherche en vain quelque onde nourricière susceptible de nourrir sa douleur de «*ver* » abject : «*fleur, pulpe ou argile* ». En ce sens, redevenu porteur du Franciscanisme lorquien originel des strophes du «*Livre des Poèmes* » ou du Prologue du «*Maléfice de la Phalène* »<sup>74</sup>, il

---

*n'être en cette rive / qu'un tronc sans branche et mon plus grand tourment / est de n'avoir la fleur ou la pulpe ou l'argile / qui nourrirait le vers de ma souffrance », op. cit. p. 617.*

<sup>73</sup> Rive symbolique, mais également référence réelle susceptible de permettre de situer exactement la composition du poème, si l'on envisage que le poète de Grenade se trouve, dans la première quinzaine de novembre 1935, sur les bords du Turia qui baigne Valence et dont on note la présence, explicite ou non, dans les poèmes rédigés à l'époque. Ainsi, le même «*Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma* » déjà cité, *op. cit.*, p. 946, où il est dit : «*Este pichón de Turia que te mando, / de dulces ojos y de blanca pluma, / sobre laurel de Grecia vierte y suma / llama llena de amor do estoy parando* »/. «*Sonnet à la manière de Góngora dans lequel le poète envoie à son amour une colombe* » : La traduction dit : «*Ce pigeon de Turia qui te retrouve/ avec ses tendres yeux, ses blanches plumes, / sur un laurier de Grèce verse et résume / la lente flamme d'amour que je souffre* », *op. cit.*, pp. 619-620. Nous proposons plutôt : «*Ce pigeon de Turia que je t'envoie/ avec ses tendres yeux, ses blanches plumes, / sur un laurier de Grèce verse et résume / la flamme enflée d'amour qui me supporte* ».

<sup>74</sup> Le lecteur en traquera la preuve jusque dans certains vers de «*Rythme d'automne* » de 1920, où il entendra la voix poématique empreinte d'un Franciscanisme, lui-même teinté d'une mélancolie diffuse et bienfaitrice, s'écrier en termes de *Béatitudes* remontant à une époque regrettée, parce que depuis longtemps disparue : «*Heureux ceux qui coupent la rose / Et moissonnent le blé !.../...Ceux que bénit d'un triomphant sourire / Le frère saint François. / Nous souffrons bien des peines / À travers nos chemins. / Nous voudrions savoir ce que nous*

se présente de manière totalement dégradée à travers les deux sentiments dont il se sent encore capable à ce dernier stade : d'abord «*tengo miedo*», puis «*tengo pena*», se donnant ainsi à voir craintivement et douloureusement comme une sorte de corps goyesque, à son tour issu des désastres de la guerre après le passage de l'ennemi. Mais n'est-ce pas là aussi, selon la vision maintenant proposée du squelette arborifié-re complètement mis à nu, revenir à la perception première susceptible de mettre en relation les sentiments spécifiques éprouvés avec l'humeur hippocratique particulière à l'origine de la créativité 'géniale' : *tristesse et crainte d'un côté, bile de plus en plus noire de l'autre*? Sans nul doute, tout en faisant ainsi renouer l'auteur sur le plan privé, à la date du texte, avec la définition traditionnelle du concept initialement issue de l'aphorisme d'Hippocrate selon lequel : «*Si crainte et tristesse durent longtemps, un tel état est mélancolique*» (6ème section, § 23, IV L 568) : mélancolie éminemment créatrice, s'entend.

C'est dès lors de ce reste d'arbre invalide voué à l'anonymat qu'émane cependant la voix moribonde du sonnet : son «*plaintif*» qui se cherche à travers celui de «*l'amour obscur*» de son inspiration menacée, à instar de sa passion de caractère cristique, : murmure non alimenté par la sève du sentiment nourricier qui constituait préalablement l'essentiel de son pouvoir de rénovation-résurrection, en lui apportant force et vie retrouvées. Une fois encore, pourtant, le je-moi du dialogue instauré avec le tu-toi de l'interlocuteur sans nom lui aussi, va chercher à dépasser le pire, pour délivrer un ultime message littéraire à l'autre, en lui adressant dans le premier tercet l'écho sourd de la «*douleur mouillée*» bientôt noyée, qui est alors la sienne. Et le lecteur a l'impression d'entendre là le gémissement du 'chien' blessé par un maître cruel, à l'adresse de l'être néanmoins qualifié de «*trésor occulte*» dont nul ne sait où il se cache, mais qui prend partout le visage anonyme du bourreau indifférent face à sa victime, responsable d'avoir à nouveau cloué celle-ci sur le bois, tel un nouveau Christ, torturé et impuissant<sup>75</sup>. «*Federico*» n'est-il pas redevenu à ce stade ce «*Chien andalou*», celui que Salvador Dalí et Luis Buñuel avaient pris pour cible des années auparavant, en 1929, dans leur film «*Un perro andaluz*»... ?

Mais voici que l'appel se fait pressant, voire même supplique de dernière heure,

---

*disent les peupliers de la rivière*», in *Livre de Poèmes*, op. cit., pp. 100-103. Dans une lettre du 19 septembre 1918, F. G. L expliquait déjà sur ce point à Adriano del Valle : «*Je travaille actuellement à mon oeuvre de Saint François d'Assise, qui est une chose tout à fait nouvelle et curieuse*», sans doute un essai théâtral perdu dont il ne reste du moins aucune trace, in *Correspondance*, op. cit., p. 990. Les textes écrits durant l'été difficile de 1920 vibraient quant à eux des différents échos qui précèdent, à l'unisson des ramures complices : de la passion inassouvie ou inexistente, au sein d'une nature morte dans laquelle «*L'automne a laissé sans feuillage / Les peupliers de la rivière*» (*Livre de Poèmes*, «*Nocturne*», p. 102), et où les arbres confidents bruissent tristement, comme autant des cris de la douleur du poète : «*Pater Noster pour mon amour ! / (Plainte des peupliers / Et des futaiés)*» in *Livre de Poèmes*, «*Paysage*», Juin 1920 , p.51. Ils se font aussi notes de la solitude et de l'abandon du promeneur : «*Les champs sont dépeuplés, / Les montagnes éteintes / Et les champs déserts. / De temps en temps, tout seul, / Chante un coucou dans l'ombre / Des peupliers*» (id., «*Le vieux lézard*», 1920, p.70. Et résonnaient alors les accords d'un franciscanisme teinté de symbolisme, exprimés à travers le «*je délire*» des «*vers*» avides de connaître le secret des arbres amis qui poussent au bord l'eau : «*Heureux... Ceux que bénit d'un triomphant sourire / Le frère saint François. Nous souffrons bien des peines A travers nos chemins. / Nous voudrions savoir ce que nous disent les peupliers de la rivière*» (Id «*Rythme d'automne*» (1920), p. 100-103).

<sup>75</sup> «*Si tú eres el tesoro oculto mío , / si eres mi cruz y mi dolor mojado, / si soy el perro de tu señorío* », vv. 9-11, op. cit., p. 940. Trad., op. cit., p. 617 : «*Si tu es le trésor que je recèle, / ma douce croix et ma douleur noyée, / et si je suis le chien de ton altesse* »... «*Le chien*» dont il s'agit dans ce vers n'est plus à ce stade celui du précédent poème. Il est au contraire l'expression de la fidélité amoureuse passant par un absolu renoncement de soi et confronté à l'autre, 'de plomb', qui le domine et le maltraite. Dans le «*Sonnet*» [i Ay voz secreta del amor oscuro!], nous lisons par exemple : «*iAy perro en corazón, voz perseguida*», op. cit., p. 947. Trad., «*Ô voix secrète de l'amour obscur* », op. cit., p. 620.

dans le second tercet : «no me debes perder lo que he ganado / y decora las aguas de tu río / con hojas de mi otoño enajenado »<sup>76</sup>. Et voici que revient maintenant l'image de la «rivière», représentée par le courant de l'autre qui l'entraîne inexorablement dans son lit pour y succomber, tandis que résonne la prière montante adressée au responsable de son malheur en marche. Or à cette étape du sonnet, le lecteur découvre qu'une volonté d'union d'une nature différente est finalement exprimée, afin de permettre les retrouvailles entre les deux partenaires que la vie a séparés. Toutefois, il s'agira là d'un étrange mariage symbolique, d'une alliance inattendue de l'arbre et de l'eau, d'une cérémonie rituelle spéciale au cours de laquelle l'amant malheureux, végétal agonique préalablement dépouillé de ses branches, et avec elles de ses «feuilles», fait à l'amour cause de son malheur, avant de périr emporté au fil de l'onde, l'offrande mortuaire de sa végétation automnale à titre de présent bucolique, guirlande ou couronne encore non flétrie<sup>77</sup>.

Comme nous le disions, d'un point de vue symbolique, le locuteur de ce sonnet vit dès lors une véritable amputation ressentie comme honteuse (ou disqualifiante) qui le place métaphoriquement en marge du monde diurne, en fait un exclus, « un chien » errant, c'est-à-dire le rejette sous toutes ses formes hors de l'ordre humain. Devenu arbre-homme-deshumanisé désormais sans nom, impitoyablement ébranché, il rejoint donc progressivement l'univers végétal nocturne, caché et invisible, depuis une passion aux allures de chemin de croix (au sens du calvaire humain qu'elle engendre et du sacrifice subi dans la chair et l'esprit qu'elle suppose<sup>78</sup>) ; car elle est vécue comme un martyr infernal (du fait de l'interdit qu'elle représente, de son caractère nécessairement secret et de sa nature ressentie comme affection coupable<sup>79</sup>). La question qui surgissait forcément dans l'imaginaire du lecteur trouvera en fin de comptes sa réponse plausible : un tel arbre-manchoth peut-il être réintégré dans un cycle temporel, grâce à un nouvel usage de ses rameaux et de ses pousses ? La lecture du dernier tercet laisse en effet penser que non ; du moins pas au sens attendu, au moment où l'hommage final rendu à l'amour meurtrier se manifeste esthétiquement (avec le verbe «decorar», ou sa variante «embellecer»), en terme de cérémonie sacrificielle à volonté artistique. Puisque ce rite singulier- qui rappelle quelque mystère grec ou cérémonie antique – se déroule au moyen de l'offrande de feuilles mortes, tombées de «l'automne» du coeur, détachées des branches et du tronc lui-même déjà

■ 46

<sup>76</sup> «Soneto de la dulce queja», *ibid.*, « ah, garde-moi le bien que j'ai gagné / et prend pour embellir ta rivière / ces feuilles d'un automne désolé », v. 9-14, *Sonnets de l'amour obscur*, «Sonnet de la douce plainte», *op. cit.*, p. 617.

<sup>77</sup> C'est maintenant le verbe signifiant «orner et embellir » qui introduit dans l'imaginaire du lecteur la vision, présente dans d'autres morceaux, de ces «guirlandes» unissant à jamais les amants dans le tourbillon du courant : «¡Esa guirnalda! / ¡ Teje deprisa!» («Soneto de la guirnalda de rosas», *op. cit.*, p. 939. « Sonnet de la guirlande de roses », *op. cit.*, p. 615); «Son guirnalda de amor, cama de herido» («Llagas de amor», *op. cit.*, p. 941. « Plaies d'amour », *op. cit.*, pp. 616-617); «[...] y mi llanto prendió por primera vez / coronas de esperanza por el techo» («El poeta habla por teléfono con el amor», *op. cit.*, p. 944. « Le poète parle au téléphone avec l'amour », *op. cit.*, p. 618).

<sup>78</sup> D'autres «Sonnets» confirment l'existence de ce chemin de croix poétique, par exemple à travers la question : «¿Han besado tus dedos los espinos / que coronan de amor piedra remota?» («El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca»), *op. cit.*, p. 945. « Le poète demande à son amour après la 'ville enchantée de Cuenca', *op. cit.*, p. 619; chemin souvent « hérissé de venin » : «Este alacrán que por mi pecho mora» («Llagas de amor», *op. cit.*, p. 941) ; ou d'une connaissance qui prend parfois des accents socratiques : «con cicuta y pasión de amarga ciencia» («Llagas de amor»), *ibid.*, « Plaies d'amour », *ibid.*, pp. 616-617; «¡ay agua de hiel! (¡ Ay voz secreta del amor oscuro!», *op. cit.*, p. 947. « Ô voix secrète de l'amour obscur », *op. cit.*, p. 620.

<sup>79</sup> Le moi interroge par exemple, dans un autre poème : «¿Te acordaste de mí cuando subías / al silencio que sufre la serpiente / prisionera de grillos y umbrías ?», («El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca», p. 945. « Le poète demande à son amour après la 'ville enchantée de Cuenca', *op. cit.*, p. 619).

hivernal, saignant leur sève comme autant de blessures, puis lancées au fil d'une eau vive, à travers l'image du flot qui les emporte avec lui<sup>80</sup>.

En ce sens, le mouvement poétique ainsi envisagé renoue en profondeur, à la manière lorquienne propre, avec le mouvement inhérent aux strophes de las «*Coplas*» de Jorge Manrique, dans les autres vers qui disaient : «*No se engañe nadie, no / pensando que ha de durar / lo que espera / más que duró lo que vió, / pues que todo ha de passar / por tal manera*»<sup>81</sup>. Et sans doute le sage (mais l'homme passionné refuse la sagesse) se devrait-il plutôt de méditer cette autre strophe, immédiatement antérieure : «*Pues si vemos lo presente / cómo en un punto s'es ido / e acabado, / si juzgamos sabiamente, / daremos lo non venido por pasado*»<sup>82</sup>. Car le présent grammatical chargé de véhiculer ici l'expression craintive, mais aussi tristement souffrante, de la destruction intérieure en cours, jusqu'à déboucher sur la sensation fugitive de l'ultime fuite éperdue des rameaux envoyés vers l'eau de la rivière à travers l'impératif employé, ne saurait en aucun cas fixer le sentiment éprouvé dans un présent de certitude quelconque. Et ce, d'autant plus, que le tercet précédent s'ouvrait sur l'hypothétique «*Si tu es le trésor*», lourd de sous-entendu... La forme grammaticale utilisée ne saurait donc traduire que le doute en marche, l'angoisse croissante, tout en soulignant la seule durée d'une illusion savamment entretenue, finalement destinée à «*se noyer*» à son tour dans l'onde mouvante dont chacun sait qu'elle incarne, emblématiquement et simultanément dans les fragments conservés d'Héraclite, à la fois ce qui a été de manière éphémère, ce qui n'est pas encore et ne sera peut-être pas ; ce qui déjà s'en est allé, s'en va et s'en ira inéluctablement.

Dans cette fugace perspective comparative littéraire et philosophique, l'acte de se jeter dans le fleuve par l'intermédiaire de l'image d'une végétation élaguée que le courant toujours changeant emporte, fait implicitement le lien avec l'antique vision héraclitéenne, à travers sa théorie relative à l'eau qui, parce qu'elle coule sans s'arrêter et fuit sans cesse, devient ainsi la représentation de la fluctuation universelle, de l'incessante métamorphose des formes, ainsi que de l'impermanence de toutes choses. Quel devenir, humain ou non, peut donc être ensuite celui de ce pauvre tribut feuillu qui n'est provisoirement restitué à une temporalité vitale et affective qu'à travers sa qualité de *substance périssable*, c'est-à-dire livrée au seul caprice d'une nappe toujours changeante avec laquelle le présent offert n'est à nouveau uni que pour mieux s'en séparer? Car, ainsi que le rappelle le dernier fragment héraclitéen : «*par la promptitude et la rapidité de sa transformation, elle (la substance en question) se disperse et se réunit à nouveau, ou plutôt, ni à nouveau ni après, c'est en même temps qu'elle se rassemble et qu'elle se retire, qu'elle survient et s'en va*»<sup>83</sup>.

L'ultime rituel de dépossession dès lors accompli par l'être-bois-feuilles, définitivement aliéné selon le propre texte («*otoño enajenado*»), consistera donc en ce don ultime désintéressé, purement symbolique de la part du poète manchot : offrande

<sup>80</sup> Le lecteur repense ici aux vers de «*Corriente lenta*», poème qui accompagnait les «*Meditaciones y alegorías del agua*» : «*(Mi corazón va contando / las horas que está dormido). El río trae hojas secas, / el río... / El río es claro y profundo, / el río... / (Mi corazón me pregunta / si puede cambiar de sitio)*». OCL, op. cit., p. 885. «*Méditations et allégories de l'eau*», «*Rivière lente*», Pléiade, I., op. cit., p. 309. Car cette eau vive qui emporte dans son courant des feuilles sèches et ce «*coeur*» qui s'interroge pour savoir «*s'il peut s'envoler*» annoncent déjà le mouvement poétique de notre actuel sonnet.

<sup>81</sup> «*Coplas a la muerte del maestro de Santiago, don Rodrigo Manrique, su padre*», op. cit., respectivement vers 25-27 et 19-24.

<sup>82</sup> Jorge Manrique, «*Coplas*», *ibid.*, vers 14-18.

<sup>83</sup> Héraclite, **Fragments**, [Citations et témoignages] traduits et présentés par J. F. Pradeau, Poche, G. Flammarion.

cérémonielle de ce qui est devenu l'expression même («*dolor mojado*») de son échec affectif et de son calvaire terrestre, livrés tous deux à l'être adoré, bien qu'indifférent, dont la course se poursuit vers une commune disparition jusqu'à l'embouchure... fuite «*automnale*» ornée des dépouilles végétales de l'*autre*. De ce point de vue, il convient certainement d'envisager le geste proposé sous l'angle du double et de l'altérité, par l'intermédiaire de ce que le texte définit comme «*enajenamiento*» : égarément vers un 'autrui' entendu comme «*otredad*», et «*autreté*» à son tour saisie dans toutes les acceptions du mot '*otro*' («autre», «différent», «second» et «double», défini le plus souvent chez le créateur andalou sous l'angle de «l'autre moitié» ('*la otra mitad*'). Il en est souvent question, ainsi que l'ont montré certains vers correspondant à la période du voyage du *Poeta en Nueva York*, en 1929.

Nous retrouvons dès lors ici le poète andalou qui n'est plus tout à fait lui-même, au cours de sa nouvelle expérience initiatique de mort sans vraie renaissance, si ce n'est littéraire. Car, ainsi que le montre le dernier vers de ce sonnet, le déchirement physique et mental éprouvé au terme du voyage onirique et cauchemardesque du corps-arbre en proie à sa noyade amoureuse, conséquence de sa propre mort intérieure, passe par son absolu sacrifice, jusqu'à la totale dépossession, et suppose le don de soi jusqu'à l'égarément, le désintéressement jusqu'à la perte de la raison et la folie.

■ 48

L'analyse détaillée de la progression dans le temps de telles images ou métaphores constituent donc, semble-t-il, l'aboutissement amnésique désespéré de l'itinéraire humain, mais aussi créateur, qui faisait s'écrier au moi lyrique, dès ses premières compositions en vers : «*El poeta es un árbol / con frutos de tristeza / y con hojas marchitas / de llorar lo que ama*»<sup>84</sup> Déjà loin semble le temps pas si lointain où, dans la «Gacela de la raíz amarga», le cri était encore capable de dénoncer le drame issu de la «*racine amère*» : aigreur d'un fiel âcre au goût de poison, remontant depuis la base de l'être jusqu'à la pointe des cheveux, glissant tout au long du «*tronc*» envahi d'une douleur tenace et «*coupante*» comme le fil d'un rasoir, au sein d'une «*nuît*» devenue végétale et mutilée sous sa «*fraîcheur*» d'arbre : «*Hay una raíz amarga [...] / Duele en la planta del pie / el interior de la cara, / y duele en el tronco fresco / de noche recién cortada / ¡Amor, enemigo mío, / muerde tu raíz amarga*»<sup>85</sup>

Sans doute, cette terreur dernière éprouvée dans la triste douleur ressentie d'une «*morsure*» cruelle suggérait déjà implicitement la vision obscure du cerbère prêt à satisfaire sa faim de destruction ; et l'angoisse était manifeste, en présence de la certitude de l'impossible réconciliation de la chair et de l'âme. À l'arrivée du long et douloureux cheminement vital et artistique lorquien, le peuplier-humain sans tête et sans visage, l'homme-peuplier finalement dépossédé de son nom, de son identité, de ses branches-bras, de ses feuilles-mains-doigts, cherche néanmoins à puiser une

<sup>84</sup> «[«A las poesías completas de Antonio Machado»,] strophe 8, in *OCI, op. cit.*, p. 994. Trad., in **En Marge de Livre de Poèmes**, «J'aimerais laisser dans ce livre», *op. cit.*, p. 115. Ce poème a été écrit sur la page de garde d'un exemplaire de *Poesías completas* d'Antonio Machado. Il est daté du 7 août 1918.

<sup>85</sup> «Gacela de la raíz amarga», VI, vers 1, 10-15, in *OCI, op. cit.*, p. 578. Publiée en préoriginale, dans la revue *Héroë*, n° 6, Madrid, 1932. Nous renvoyons sur ce point à l'étude de Bernard Sesé : «Les racines dans l'univers imaginaire de Federico García Lorca», D'«Une racine amère», in *Les Langues Neo-Latines*, N°170-171, sept.-déc. 1964, pp. 44-63. L'âcreté contenue et dite renoue également avec la vision de «l'arc» d'un passage vers une «rencontre» suggérant le sacrifice de Socrate et la «ciguë», dans deux vers de la «Gacela del recuerdo de amor» : «*Por el arco del encuentro / la cicuta está creciendo*», vers 21-22, VII, in *OCI, op. cit.*, p. 579. Une vision très proche de celle-ci est contenue dans le dernier tercet du sonnet «*Llagas de amor*» : «*ma da tu corazón valle tendido / con cicuta y pasión de amarga ciencia*», in *Sonetos de amor, op. cit.*, p. 941.

dernière fois à l'eau vive de *l'Amour son ennemi* de toujours, en buvant à la source de ce double guetté dont il voudrait pouvoir être à son tour le clair ruisseau et la sève nourricière. Mais il est trop tard : il n'en a plus la force et Thanatos l'attend désormais de l'autre côté du rivage du fleuve d'Eros.

...Seules nous seront-sont laissées pour l'éternité, noblesse littéraire oblige toutefois chez Federico García Lorca, les précieuses « *feuilles* » volantes de ces strophes sublimes, d'abord restées secrètes et jamais achevées avant son arrestation puis son passage devant le peloton d'exécution : *las hojas de su otoño enajenado...*

# A metafísica do corpo - o corpo em sofrimento no teatro de Garcia Lorca<sup>1</sup>

IRLEY MACHADO<sup>2</sup>

■ 50

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado nas Journées scientifiques internationales: Le corps en mouvement. Les mouvements du corps. Émotions et passions dans la création artistique et littéraire. Organizado pela Université de Nantes – França, de 10 a 12 abril de 2014. Apoio Fapemig.

<sup>2</sup> Irley Machado, professora doutora que atua na graduação em teatro (UFU) e nos mestrados em Artes (IARTES-UFU) e Estudos Literários (LEEL-UFU). Associada ao Laboratório CRINI (Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité), Nantes, Faculté des Langues et Cultures Etrangères. coordenadora do grupo Drapo: A dramaturgia poética de Federico García Lorca (IARTES) e vice-coordenadora do grupo Poeima: Poéticas do Imaginário (LEEL). irley\_machado@yahoo.com.br

## ■ RESUMO

Este estudo tem por objetivo analisar questões ligadas a uma temática da metafísica do corpo. Dividido em três partes, ele tenta esclarecer de início os postulados de uma teologia católica que aprisiona os sentidos e releva os valores do racionalismo dominante o que produz uma espécie de desconexão de toda experiência sensorial. Em um segundo momento, vamos nos deter sobre a metafísica do corpo na busca de uma resposta e da interiorização dos sentidos a partir de uma visão e de estudos realizados por homens de teatro, como Artaud, Tadeusz Kantor, Jacques Lecoq e Peter Brook – para quem o corpo assume uma importância capital e para quem é preciso atingir o espírito, abandonando o princípio racional. A partir de nossa própria experiência acrescentaremos observações sobre a rigidez e a limitação que encontramos no corpo de atores com os quais trabalhamos. Após estas considerações entraremos na análise do corpo em sofrimento na obra de García Lorca. Na dramaturgia de Lorca, os seres são reais na representação de suas dores e no aprisionamento de seus corpos negados e condicionados por uma cultura cujo autoritarismo tem por função subjugar os seres. O espaço psicofísico do texto, condensado em sua própria função, acaba por gerar um mecanismo complicado na transposição literária deste corpo texto-personagem para o corpo-intenção do ator.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Metafísica, corpo, ator, dramaturgia, Garcia Lorca.

## ■ RESUMÉ

Cette étude a pour objectif d'analyser les questions qui nous font considérer la thématique liée à la métaphysique du corps. Partagée en trois parties, elle essaye d'éclaircir d'emblée les postulats d'une théologie catholique qui apprivoisent les sens et relèvent l'importance des valeurs du rationalisme dominant et qui ont produit une sorte de déconnexion de notre propre expérience sensorielle. Dans un second temps on s'attardera sur la métaphysique du corps, à la recherche d'une réponse et de l'intériorisation des sens à partir d'une vision et d'études réalisées pour des hommes de théâtre tels que Artaud, Tadeusz Kantor, Jacques Lecoq et Peter Brook, - pour qui le corps assume une importance capitale et pour qui il faut atteindre l'esprit et le manifester, tout en abandonnant le principe rationnel. A partir de notre propre expérience on ajoutera un rapport sur la rigidité et la limitation que l'on voit dans le corps des acteurs. Après ces considérations on rentrera dans l'analyse du corps en souffrance dans l'œuvre de García Lorca. Dans la dramaturgie de Lorca, les êtres sont réels dans la représentation de leurs douleurs et dans l'apprivoisement de leurs corps niés et conditionnés par une culture dont l'autoritarisme a pour fonction de subjuguier les êtres. L'espace psychophysique du texte, condensé dans sa propre fiction, finit par générer un mécanisme compliqué dans la transposition littéraire de ce corps-texte-personnage pour le corps-intention de l'acteur.

51 ■

## ■ MOTS-CLES

Métaphysique, corps, acteur, dramaturgie, García Lorca.

As questões que nos levam a considerar e a refletir sobre a temática ligada a metafísica do corpo são numerosas. Sabemos que os valores dominantes de uma cultura condicionam e podem nos desconectar de nossa própria experiência. A tradição religiosa e filosófica, subjacente à história do corpo desenvolvida por Santo Agostinho, Platão e Descartes irá atribuir um valor mínimo à existência do corpo. Se pensarmos na profunda transformação ocorrida no corpo do ser humano, com o desenvolvimento da era industrial e do desenvolvimento do pensamento cartesiano, poderemos compreender a urgente necessidade de retomarmos uma valorização diferenciada do corpo e do movimento. É preciso considerar o corpo em toda sua

significação afetiva e erógena que nossa cultura se esforça em ignorar.

No final do século XIX o racionalismo cartesiano vai estar definitivamente instalado em inúmeros domínios da filosofia, da medicina e da educação ocidental. O racionalismo, do qual Descartes é seu representante emblemático define o homem pela razão e defende esta como a única forma de conhecimento. Por outro lado a teologia católica e a manutenção em um sistema de crenças que nos coloca à mercê do julgamento de especialistas, produzem um potente impacto sobre a visão que temos de nosso próprio corpo.

A divisão teológica entre as sensações do corpo e do espírito acaba por criar uma atmosfera na qual o conhecimento sensorial é associado ao pecado e a ilusão. A religiosidade pretende possuir uma receita para o físico e outra para a alma, uma receita que nega um para salvar a outra. Nós nos encontramos diante de uma teologia que defende a busca da felicidade por meio do crescimento do sofrimento e que quer impedir a manifestação de nossos impulsos vitais e nossos pensamentos de ordem sexual. Esquece-se o que há de positivo na pulsão de vida. É então que o grande fosso cartesiano se cria. Aprende-se que a experiência sensorial subjetiva não tem nenhum valor quando comparada ao conhecimento científico.

É assim que o corpo começa a ser treinado e condicionado para servir a revolução industrial. A linha de montagem exige corpos que possam tornar-se propriedades de seus empregadores. O corpo torna-se um estranho e o eu não o reconhece mais, como se ele fosse um não eu. Para o conhecimento médico o corpo será visto como uma coleção de partes distintas e jamais como um todo. Fragmentado, seus recursos naturais e sensoriais serão empobrecidos e negados. A renúncia a sua existência como fonte significativa de conhecimento irá gerar os inumeráveis males da sociedade moderna. Vivemos em uma sociedade que cria uma dicotomia entre o espírito e o corpo e dá ênfase aos preceitos de um racionalismo religioso que quer impedir o prazer. Ela se fixa na dor como única possibilidade ao homem de salvar sua alma. Seguidamente esquece-se que o corpo é o envelope e o instrumento da alma. À alma são atribuídos a justiça e o amor espiritual, e ao corpo a luxúria, a hostilidade e o peso. Em nossa cultura ocidental a vida do corpo é constantemente esboçada por imagens da morte: mesmo quando ela quer nos fazer crer na ressurreição de Jesus e na alma imortal -, são imagens de um corpo martirizado e crucificado que encontramos espalhadas pelo mundo. Como afirma a este propósito Guy Corneau: “durante longo tempo as religiões judeu-cristãs atribuíram um aspecto redentor ao sofrimento, a ponto de escolher como emblema um corpo crucificado” (CORNEAU, 2000, p. 173)<sup>3</sup>.

Don Johnson nos lembra que “aprisionados por uma ideologia, os valores dominantes de nossa cultura se insinuam em nossas respostas neuromusculares e formam nossa percepção do mundo” (JOHNSON, 1990, p. 23). São percepções que funcionam como fraturas e tornam-se um entrave em nossa capacidade de nos movermos livremente. Aprende-se a disciplinar o corpo, a organizar suas ações e a canalizar suas forças de forma utilitária, reduzindo e negando sua capacidade sensitiva e seu potencial de comunicação. Se virmos no corpo uma simples coleção de partículas organizadas no espaço, agindo sob as leis da física, e se o consideramos apenas como uma máquina, acabamos por impor sérias limitações a nossa vida sensorial.

<sup>3</sup> No original : Pendant longtemps, les religions judéo-chrétiennes ont accordé un aspect rédempteur à la souffrance, au point de choisir comme emblème un corps crucifié. NT.

No trabalho realizado com atores e alunos do curso de teatro, por meio de laboratórios nos quais a memória afetiva havia necessidade de ser ativada, as lembranças registradas nos mostraram um estado do corpo bem diferente do conhecimento que se acreditava possuir dele. É no trabalho com a arte do teatro que encontramos uma dimensão metafísica do corpo, pela vivência de uma prática que se encontra além das leis da física.

Para Schopenhauer a metafísica funda-se sobre a impotência da física em fornecer uma explicação para tudo que se encontra por trás das interrogações sobre a natureza do homem e do mundo e sobre a finalidade da existência humana e a essência da vida. Questões que deram nascimento a ciência, a filosofia, a religião e igualmente à arte. Por outro lado encontramos uma definição da metafísica como sendo “um conhecimento pela razão e não por uma revelação de tipo religioso, de realidades imateriais, além das realidades físicas materiais” (CLEMENT, 2001, p. 287)<sup>4</sup>.

Para Nietzsche (1982, p. 476), “a arte é a atividade metafísica por excelência”, mas atribuir a arte uma função puramente metafísica seria restringi-la. A maior função da arte é tornar visível ao homem à essência de um mundo inacessível ao intelecto. Antonin Artaud e Tadeusz Kantor defendem uma visão da arte que a reconcilia com a dimensão espiritual da vida. A originalidade de Artaud se afirma graças à importância capital que ele dá ao corpo nesta nova “metafísica”. Na verdade sabe-se que é por meio do corpo que se consegue criar uma metafísica teatral, se assim se pode dizer, capaz de atingir o espectador. Artaud declara: “é pela pele que faremos entrar a metafísica nos espíritos” (2004, p. 565)<sup>5</sup>. Embora o autor tenha deixado às bases teóricas de seu pensamento, ele não as realizou em sua prática.

A ideia de uma metafísica ligada ao corpo por D. Lamberterie “não tem sentido a não ser à luz de um profundo questionamento de nossa civilização” (2012, p. 27)<sup>6</sup>, questões que foram colocadas pela arte do Butô. Sem querermos nos debruçar especialmente sobre esta arte, é preciso mencionar que o Butô, movimento de dança japonesa em busca de uma nova forma de expressão, aparece nos anos sessenta e se opõe as tradições artísticas do oriente e do ocidente que a precederam. Trata-se de uma dança que reenvia a um estado de espírito muito mais que a decodificações precisas e que reivindica sua filiação a Artaud. É neste sentido que se insere a definição dada por Odette Aslan sobre o Butô. Para Aslan “o Butô é uma exploração artaudiana do corpo japonês” (2002, p. 294)<sup>7</sup>, enquanto que para Myrian Sas “O Butô ... que cava selvagemmente o espaço primal do pensamento, do grito e da carne, materializa de forma única, bem além do surrealismo, a herança da metafísica teatral como Artaud a havia sonhado” (2002, p. 49)<sup>8</sup>. Naturalmente existem grandes diferenças entre a proposição artaudiana e a dança Butô: o contexto cultural e histórico entre a França dos anos 1930 e o Japão dos anos 1960 é absolutamente significativo, tanto quanto os gêneros a que pertencem: teatro e dança. Existem, entretanto, pontos comuns entre essas artes: O dançarino como o ator deve se transformar para tornar-se criança, velho, homem, mulher, animal, etc.

<sup>4</sup> No original : La connaissance , par La raison ET non par une révélation Du type religieux, dès réalités immatérielles, au-delà des réalités physiques matérielles. NT.

<sup>5</sup> No original : C'est par La peau qu'on fera rentrer La métaphysique dans lês esprits. NT.

<sup>6</sup> No original : N'a de sens qu'à La lumière d'une profonde remise em question de notre civilisation. NT.

<sup>7</sup> No original : Le butô est une exploration artaudienne du corps japonais. NT.

<sup>8</sup> No original : Le butô ... que fouille sauvagement l'espace primal de La pensée et le cri de la chair, matérialise de façon unique, bien au-delà Du surréalisme, l'héritage de La métaphysique théâtrale telle qu'Artaud l'avait rêvée. NT.

A metafísica do corpo defendida por Artaud por meio de uma arte teatral inovadora e fora dos parâmetros conhecidos, tanto quanto a dança Butô, coloca em cheque as bases de nossa cultura e de certa forma constitui-se numa espécie de revolta contra ela. Somos constantemente agredidos por mensagens não verbais que modelam nosso corpo e somos educados para não confiarmos em nosso conhecimento sensorial. Wilhelm Reich, em seus estudos sobre o corpo, concluiu que as ideologias autoritárias tiram proveito do controle sobre as pulsões corporais do homem e exigem um ser de corpo endurecido e resistente ao prazer. Entretanto, não se pode esquecer que é em função da dor ou do prazer que nosso corpo se torna consciente.

## Uma experiência

O teatro e seus jogos são sempre o resultado de uma experiência vivida e não apenas o resultado de uma prática fundada sobre exercícios técnicos. Neste sentido a questão que se coloca é como tornar possível esta experiência aos neófitos da arte teatral. Qual a bagagem que eles trazem sendo tão jovens? Como auxiliá-los a transcender o movimento mecânico do corpo no espaço? Como dar um sentido ao movimento para criar uma manifestação metafísica do corpo dos atores? Tornar-se um encenador ou professor desta difícil arte, torna-se uma busca de respostas a ideia seguinte: como tornar o corpo consciente de suas emoções, consciente da vida física e sensorial e o tornar presente em sua totalidade e não somente como um presença física sobre a cena. É preciso ensinar pra conhecer e aprender. É ensinando que descobrimos e que compreendemos melhor os mecanismos desta metafísica, quando o ator deve lançar-se inteiro em busca de uma expressão carregada de significação. É ensinando, por meio da observação das realidades humanas que se descobre que o corpo sabe e conhece coisas que nosso pensamento ignora. É exatamente este gênero de coisa que é preciso manifestar, para construir o jogo do ator no qual encontramos o mistério, o fantástico, o grotesco. É pela observação que o ator se apropria do jeito como os seres e as coisas tomam forma sobre a cena, como eles se refletem em nós e como nós os refletimos. Se por um lado é fundamental estar atento a tudo que existe de forma intangível fora de si mesmo, é somente a partir de uma referência conhecida que os atores encontram sua própria forma de expressão.

Nosso teatro ocidental não permite que os atores tenham o tempo suficiente para desenvolver, uma experiência que favoreça a introjeção de imagens geradoras de movimentos a partir de uma relação com seu eu íntimo e profundo. Por outro lado, nossa cena não aceita os movimentos estilizados do teatro oriental. Então, onde buscar o elo que potencialize um trabalho no corpo para que este possa alcançar uma dimensão metafísica.

Quando se trabalha o teatro é o movimento do personagem – de um rei, de uma rainha, ou de um criado – em sua essência a mais sensível, na urgência de viver que se deve procurar levar a cena. Não se trata de transformar a realidade cotidiana, mas de abraçá-la, de saudá-la, de lhe dar uma nova vida, sempre a partir de si - mesmo. É ela que se transforma quando nos apropriamos do personagem ao invés de reproduzi-lo simplesmente. Para Kantor “são os acontecimentos e os fatos, pequenos ou importantes, sejam eles neutros e cotidianos, convencionais, tediosos, que criam o impacto da realidade” (2008, p. 140).

No momento de empreender o trabalho prático da encenação do espetáculo

*Yerma* de Federico García Lorca, encontramos-nos diante de um quadro preocupante: os participantes apesar de sua formação teatral e de seu domínio do aspecto físico do jogo e do corpo, demonstraram uma consciência corporal deficitária. Havia alguns que não conheciam seus mecanismos de respiração, o que bloqueava a pélvis e impedia a interiorização das sensações necessárias à criação do personagem. Entre os exercícios adotados como auxiliar no desenvolvimento do processo de sensibilização e na criação de uma memória corporal, seguimos alguns conceitos e exercícios utilizados por Lowen e ligados à bioenergética:

A bioenergética, como outras terapias, pretende ajudar a pessoa a desenvolver um melhor senso do eu, isto é, a ser mais ela própria. O eu, entretanto, não é uma qualidade abstrata, mas a totalidade do funcionamento desta pessoa. O eu não pode ser separado da autoexpressão, porque é nas atividades expressivas que nós o percebemos. Todavia, ao contrário do que muita gente pensa, não é necessária a via consciente para tentar expressar este eu. A maior e mais importante parte de nossa autoexpressão é inconsciente [...] Se uma pessoa está bloqueada na sua habilidade de expressar sensações e sentimentos, estará amortecendo seu corpo e reduzindo sua vitalidade (LOWEN, 1985, p. 57).

O trabalho de laboratório tinha a intenção de auxiliar os atores a desenvolverem seu autoconhecimento e a se conectarem ao seu eu corporal adormecido. Para os atores, habituados a um trabalho de técnicas corporais mecânicas, mergulhar neste eu negligenciado, mas rico de sensações inexploradas, gerava certo receio e ao mesmo tempo se constituía num desafio. Fazê-los sentir e tornar presente, compreender a importância de realizar um movimento com a consciência plena da ação – fosse ela física ou emocional – que estava acontecendo foi uma tarefa difícil. Como afirma Jacques Lecoq “o movimento não é um percurso, é uma dinâmica, outra coisa além de um simples deslocamento de um ponto a outro. O que importa é como se faz o deslocamento. O fundo dinâmico [...] é constituído pelas relações entre ritmos, espaços e forças” (LECOQ, 1997, p. 32)<sup>9</sup> e acrescentaríamos emoções e sensações justas.

O desenvolvimento de uma técnica nem sempre promove a sensação correta e necessária a expressão, na qual a origem do movimento parte de uma reação física criada por uma emoção interior. Segundo Kantor, “o ambiente que acompanha a criação de uma obra de arte está sistemática e conseqüentemente mimado pelo movimento, pelo automatismo, pelo acaso, pelo informe, pelo equívoco do sonho, pela destruição e, pela colagem” (2008, p. 140). É justamente o automatismo do ator que é necessário rever e repensar. Aprender técnicas de dança, não é necessariamente dançar: se minha alma não dança comigo e com meu corpo, a dança não acontece. É fundamental sentir, se deixar guiar pelo corpo onde encontramos níveis sutis de movimentos que negligenciamos. É necessário manter a emoção viva, atingir o espírito e manifestá-lo por meio do corpo, esquecendo o princípio racional. Assim, no trabalho com os atores era preciso fazê-los treinar este corpo físico sem priorizá-lo enquanto forma. Exercitar o corpo criando novas memórias para utilizá-lo como

<sup>9</sup> No original : Le mouvement n'est pas un parcours, c'est une dynamique, autre chose qu'un simple déplacement d'un point à un autre. Ce qui importe c'est comment se fait le déplacement. Le fond dynamique [...] est constitué par les rapports de rythmes, d'espaces, des forces. NT.

algo novo: buscar onde no indivíduo - ator pulsa a dor do personagem. Observar e recriar. Atualizar a pulsação vibratória dolorosa do ator para encontrar a metafísica do próprio corpo, para fazê-lo entrar em frequência com o fluxo corporal do personagem. Construir o imaginário no espaço para provocar um encontro entre o corpo do ator – o corpo do personagem e o espectador. Construir por meio do movimento do corpo liberado de seus entraves e de toda censura uma realidade diferente, mais profunda, mais viva, mais comunicativa.

A consciência da emoção pode provocar a transformação do que é mecânico em algo de vivo capaz de evoluir. Para Kantor a evolução do artista não é um “aperfeiçoamento da forma” (p. 100), mas uma aventura e uma surpresa constante e permanente. Assim a relação entre a realidade do “eu” ator que representa o “eu” personagem, não é uma relação imutável nem fixa, ela vem carregada de vida.

Há uma realidade espiritual invisível que faz parte de nossa identidade corporal real e profunda. Para realizar um trabalho de arte e, sobretudo, com a arte do teatro é necessário estar em posse de nossa identidade plena, o que significa estar consciente da realidade metafísica de nosso corpo. É esta consciência que coloca o ator em disponibilidade para a devoção que o teatro exige. Se as leis do movimento organizam as situações teatrais pode-se dizer que um texto é uma estrutura organizada em movimento. Um texto é bem mais que um objeto: ele é um material histórico, um documento: o registro de uma ou mais vidas pessoais e, por vezes um arquivo cultural.

O texto literário nos é apresentado como algo de definitivo, algo condensado que possui seu próprio espaço psicofísico e se encontra submetido às mesmas leis orgânicas que tudo o que participa de um espetáculo teatral: os acontecimentos e os corpos que se mimam sobre a cena. Como lembra Peter Brook “o teatro não é apenas um lugar, não é apenas uma profissão. Ele é uma metáfora. Ele ajuda a tornar mais claro o processo de vida” (1997, p. 309)<sup>10</sup>. Se o teatro em sua origem possuía a capacidade de purgar emoções, devia-se ao seu poder de cura: quando a população reunida em um espaço definido e sob condições particulares participava de um mistério, uma cura momentânea reconciliava os membros dispersos com a comunidade e verdades profundamente ocultas a propósito da condição humana eram expressas.

## O corpo em sofrimento

*Una cosa es querer con la cabeza y otra es que el cuerpo,  
!maldito sea el cuerpo!, no nos responda.*

*Callar y quemarse es el castigo  
más grande que nos podemos echar encima.*

*No puedo oír tu voz.  
Es como si me bebiera una botella de anís  
y me durmiera en una colcha de rosas...  
Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente...*

<sup>10</sup> No original : Le théâtre n'est pas un lieu, n'est pas seulement une profession. Il est une métaphore. Il aide à rendre plus claire les processus de la vie. NT

Federico García Lorca em toda sua obra teatral e lírica permanece um observador fascinado por certos enigmas presentes na relação entre o homem e o cosmos no qual o jogo teatral nasce. O autor, carregado de uma forte consciência social, poeta, diretor e homem de teatro, nos mostra sua vontade de ir em direção a um público popular com um teatro simples e direto. Ele cria um teatro pleno de uma poesia sensível capaz de denunciar o sofrimento de seres que não são nem mais nem menos do que o duplo da realidade, uma realidade invisível, perigosa, quando olhada de frente e que somos muitas vezes levados a negar. Para estudar Lorca é preciso ver além dos limites do texto. O poeta afirmou que sua obra e seus personagens são seres saídos da observação e o fruto da realidade. Ele declarou: *rigurosamente autentico es el tema de cada una de sus figuras*. O homem de teatro que era Lorca perguntava a outros dramaturgos: *A que no eres capaz de expresar la angustia del mar en un personaje?* (1957, p. 32) e acrescentava em uma de suas conferências :

*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos* (GARCIA LORCA, 1997, p. 630) .

57 ■

É bem a ideia subterrânea de seus personagens que Lorca defende. Seu realismo é, pois, profundo e nos parece que se projeta em direção ao simbolismo, em que uma tragédia íntima e cotidiana aparece e onde cada personagem esconde um símbolo. Jung dizia que “aquilo que nosso pequeno ego acredita ser não é a totalidade, é uma aquisição cultural” (1969, p. 211). Atrás dele há o inconsciente, este mundo subterrâneo que conhecemos tão pouco: há todo um universo mais potente e milhares de anos da história da humanidade. Assim, quando pensamos na história de uma Espanha amordaçada, reduzida ao silêncio por séculos de autoritarismo, é no sofrimento experimentado pelo corpo feminino, obrigado a calar-se que pensamos. Deste sofrimento encontramos bem uma amostra na dramaturgia de Lorca. No dramaturgo os seres são passionais e o sofrimento que vivem não é senão o resultado dos desejos em que a vida se manifesta e a paixão torna-se fatalidade. A injustiça do mundo e a dor de corpos impedidos de expressarem seus sentimentos tornam-se sofrimento.

Pode-se começar por analisar um personagem chave de seu teatro: Yerma. Segundo a etimologia da palavra ela é uma mulher estéril, seca como a terra desértica, o que nos remete a desnaturalização do desejo sexual do corpo feminino. É um corpo desejante, mas infértil. Entretanto sua esterilidade nos parece muito mais psicológica, reforçada pela indiferença do marido, pelo sentido de integridade da heroína, pela manutenção da honra e pela constante vigilância a que se vê submetida por parte de suas cunhadas. Ela carrega um desejo obsessante e quer atingir uma felicidade que lhe escapa: a felicidade de tornar-se mãe.

O corpo da personagem é um corpo em sofrimento. Em seu desejo ela quer experimentar “ *un gran dolor... un dolor fresco, bueno, necesario para la salud* (como a dor de sua irmã)... *que daba de mamar a su niño con el pecho lleno de grietas*” (1957, p.

1193). Esta dor ela a suportaria, mas ela não suporta mais ser possuída por um marido “*que quando me cubre hace su deber, pero yo le noto la cintura fria, como si tuviera el cuerpo muerto*” (1957, p. 1239). Seu desejo pela criança que não chega torna-se um veneno corrosivo que a queima, faz sofrer seu corpo e destrói sua alma. Yerma é a personagem que põe em cheque a questão que colocamos no início de nossa exposição: o racionalismo exacerbadamente desenvolvido impede o corpo de sentir, de realizar-se em toda sua potência. Há um momento no texto que ela exclama: *Una cosa es querer con la cabeza y otra es que el cuerpo, ! maldito sea el cuerpo!, no nos responda* (1957, p. 1245). A jovem não compreende: é com o corpo que ela deve querer e não com a cabeça. Ela se comporta de forma diferente da Velha pagã que exclama, tentando fazê-la compreender: *Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua* (1957, p. 1198). Esta Velha deitada de costas sobre a terra, em uma posição de espera, representa um corpo que experimenta a sensação de uma mulher planta, uma mulher terra, o símbolo de uma fertilidade que Yerma não alcançará jamais: seu corpo em sofrimento não responde aos seus anseios. Em uma passagem ela diz a Maria: *Yo no debo tener manos de madre* (p. 1227). As palavras da personagem são significativas. A mão tem uma importância fundamental na evolução da espécie humana, ela possui uma dimensão criativa e afetiva. Sem as mãos não se pode tocar e as relações de afeto são amputadas. A mutilação de uma mão significa a perda de contato concreto com seu ambiente. Marie-Louise Von Franz afirmava que “são sempre as heroínas que se fazem cortar as mãos e nunca os heróis porque é a criatividade feminina que foi reprimida pela cultura patriarcal” (VON FRANZ, 1979, p. 147)<sup>11</sup>. Mutilada a personagem perde contato com a criação que deve vir de suas entranhas e não pode mais controlar seu destino. As exigências de seu ser primordial, de seu sangue feminino, de sua carne, não serão jamais satisfeitas: ela será condenada a sofrer para sempre o vazio de seu corpo, um vazio metafísico. Yerma morrerá sem ter experimentado o prazer da maternidade que tanto desejava: não podendo tornar-se mãe ela se deixará absorver pela mãe terra.

Lorca faz transcender a identidade cultural de suas heroínas sutilmente. Suas personagens irão expressar seu sofrimento corporal por meio de um discurso da alma feminina adormecida.

Em *Bodas de Sangue* encontramos a mesma dor dos personagens que não conseguem realizar suas pulsões vitais o que provoca um profundo sofrimento. Tomemos como exemplo a personagem da Noiva e Leonardo. São seres tocados pelo fogo da paixão. Segundo Bachelar, o fogo é sempre o objeto de uma interdição social. Um fogo que não apenas aquece, mas que é capaz de destruir tudo que toca. Leonardo é um personagem cheio de fogo, alguma coisa queima em seu interior. Em seu diálogo com a Noiva ele declara: *No quiero hablar, porque soy hombre de sangre* (1957, p. 1123). Um sangue que ferve, domina e se espalha como a larva de um vulcão e cujo desenrolar se anuncia trágico. Leonardo é um digno representante do enxofre, igneo, corrosivo. Sua personalidade está ligada ao desejo sexual, ao poder e a satisfação imediata. Em seu carácter corrosivo ele é como uma chama na qual se encontram intimamente ligados o instinto de vida e morte. Seu desejo durante um longo tempo reprimido explode como um vulcão que vomita enxofre, metal e fogo.

<sup>11</sup> No original : Ce sont toujours les héroïnes qui se font couper les mains et jamais les héros parce que c'est la créativité au féminin qui a été réprimée par la culture patriarcale ». NT.

Quando ele se aproxima da Noiva, diz : « *Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima.* » (1957, p. 1124). Leonardo acabará por consumir-se em sua própria chama, fundir-se em seu próprio elemento ígneo.

Em todo o texto é bem a imagem de um fogo que queima o corpo e dilacera a alma, devido a esta impossibilidade de concretizar o amor que os une, que se manifesta. A Noiva olhando Leonardo se sente impotente para aliviar o desejo que a queima, entregando-se a ele, ou libertando-se definitivamente deste desejo. Ela experimenta igualmente o ardor deste sentimento que a dilacera, e que não pode ser descrito, um sentimento, um fogo impossível de arrancar e que o tempo não apaga. No texto há um verdadeiro desfile de sentidos que denunciam o desejo insaciado. A Noiva diz : « *No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas...* » (1957, p. 1125). São sensações físicas nas quais todos os sentidos estão presentes : ouvir, ver, tocar, ser tocada; é a voz que ela escuta, é a sensação de estar embriagada, de afogar-se, de alongar-se sobre um leito de rosas e por meio do contato das pétalas aliviar o calor de um corpo em chamas. É a irresistível atração que grita e a sensação de um sangue aprisionado no corpo e a ferver no interior do peito. É o sofrimento de um corpo que não sabe e que não encontra uma forma de tornar-se livre. Após a morte dos personagens masculinos, quando a Noiva encontra a personagem da Mãe ela se justifica:

*Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera... y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego...* (1957, p. 1179).

Assim ela esclarece seu ato e sua incapacidade em controlar seu desejo. O fogo não representa apenas a imagem da destruição, aqui ele representa a força do amor. Um amor que acaricia e faz explodir tudo que toca. Este amor é o elemento que pela fricção provoca o calor e cuja faísca incendeia : é um fogo íntimo, um fogo primordial, luz incandescente que nos inflama. Como diz Bachelar: “O amor não é senão um fogo a transmitir. O fogo não é senão um amor a surpreender” (1999, p. 59). Em *Bodas de Sangue* o amor entre os personagens é bem a expressão de um fogo profundo que a proximidade física acende. Um fogo cuja origem vem carregada de afetividade e que a negação mentirosa de um desejo íntimo não pode ocultar. O sofrimento experimentado por um corpo submetido a opressão da sociedade e a auto repressão do desejo e do instinto erótico não pode senão tornar-se um corpo mutilado, um corpo incapaz de erradicar sua dor atroz.

Em *A casa de Bernarda Alba* encontramos Adela, personagem que desde o início do texto mostra sua revolta e não esconde seu instinto erótico em movimento na busca da plenitude. É uma jovem de 20 anos que não quer estar confinada. Nesta casa em que a morte parece ser a presença a mais marcante, ela se sente como um pássaro em uma gaiola. Ela quer a todo custo fugir desta casa cárcere onde não encontra espaço para realizar-se, onde sente sua juventude fenecer como uma flor e sua pele tornar-se pálida.

Adela se deixa arrebatada por um amor proibido e não oferece resistência. Condenada a viver em uma atmosfera que se torna o signo de um calor abrasador, tudo nela grita por liberdade. Obrigada a vivenciar suas emoções às escondidas, ela se sente devorar por um incêndio interior, um fogo tão vulcânico como o da Noiva de *Bodas de Sangue*.

No imaginário de Lorca, Adela irá se tornar uma vítima, por ter escolhido viver e ter ousado fazer dom de seu corpo e de seu amor a um homem que lhe era proibido, por ter querido viver o doce martírio das carícias masculinas. Corajosa ela vai romper com o modelo de comportamento tradicional. Ela permite que os valores de Eros sejam lançados contra uma sociedade hipócrita em que predominam valores como honra, moral, virgindade, obediência e fidelidade no casamento, sem considerar o indivíduo e suas necessidades prementes e sagradas. Adela se permite viver um momento decisivo na vida de todas as mulheres: o do despertar erótico, que emergindo de seu inconsciente ira proporcionar o encontro individual com o masculino e o reconhecimento do amor. Ela assume seu sexo com ousadia e vive sua emoção com toda a intensidade. Ela se desembaraça da angústia coletiva e torna-se um indivíduo, embora não sem sofrimento. Em seu diálogo com La Poncia ela conta já o sofrimento que vive, pelo amor a Pepe: « *Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente* ». (1957, p. 1392).

Sabe-se que o sofrimento psicológico é tão verdadeiro quanto o sofrimento físico. Em um mundo marcado pela fatalidade, em que os dramas de seus personagens tornam-se a narrativa de revoltas impossíveis, segredos ocultos queimam e ao serem revelados impulsionam os seres à morte. Lorca cujo imaginário foi profundamente alimentado pela cultura espanhola, desnuda brutalmente as forças misteriosas e íntimas da natureza dos seres e que transcendem seus segredos. São seres que sofrem, que queimam, animados pelo fogo da paixão e pela impossibilidade de compartilhar seus segredos. Segredos que devoram, signo de pertencimento a potências que fazem com que todos os sentidos participem deste embriagar da paixão que é preciso esconder a todo preço, mas que nenhuma prisão pode reter por muito tempo. Os personagens se dilaceram na tentativa de ocultar seus segredos, mas a vida neles se manifesta com tal violência que os ultrapassa e torna-se a razão de seu intolerável sofrimento.

Tendo conhecimento da problemática que envolve os seres lorquianos e desejando encenar as obras *Yerma* e *Bodas de Sangue* a grande questão que se colocava era: como fazer para que os atores transmitissem sobre a cena a dor dos personagens. Onde encontrar neles, além das técnicas e dos mecanismos de interpretação que eles conheciam a chave das emoções que poderiam ser compatíveis com o sofrimento destes seres de ficção? Como libertar os atores desta carapaça racional e fazê-los sentir com o corpo? Não se pode mentir em cena, pois, o corpo desmente e os espectadores percebem. Foi necessário um longo e doloroso percurso. Começamos por ajudá-los a descobrir as antigas sensações da infância quando o corpo não havia ainda registrado os interditos sociais. Era preciso brincar e brincar muito. Fazê-los dançar sem coreografia, fazê-los cantar desafinado, fazê-los correr até perderem o ar, tomar banho de chuva, saborear o silêncio, comer frutas sem descascá-las, tocar com o corpo, sem o uso das mãos, cheirar como animais, rolar na terra, caminhar na água com os pés nus, amassar o barro, enfim criar sensações que pudessem lhes fornecer uma nova memória corporal e aproximá-los dos personagens de Lorca, personagens dotados de uma vida toda deles.

Fazendo isto eu me obrigava a sentir com eles e quando os escutei chorar compreendi que estavam prontos para a cena. Como dizia Grotowsky é preciso de início “purificá-los” para poder sensibilizá-los. Eles não poderiam manifestar nenhum a *priori* sobre os personagens que deveriam interpretar. Durante as montagens vivemos experiências enriquecedoras em conjunto: havia vida em cena e não a simples representação técnica. Alguns fenômenos em nível corporal foram experienciados. A atriz que representava o

papel da personagem Mãe em *Bodas de Sangue* apresentava um ricto do lado esquerdo de seu rosto, que o deformava e que ela não conseguia controlar. Ele pertencia ao personagem e não a atriz, assim era necessário incorporá-lo ao papel e deixá-lo acontecer.

Após esta experiência houve uma mudança importante na forma de interpretar dos atores. Alguns testemunharam que se sentiam mais vivos em cena e que estavam buscando diferentes formas de descobrir seus personagens. Formas que lhes permitiriam sentir com o corpo e não apenas expressar a ideia que eles possuíam do personagem a ser representado. Eles haviam atingido um nível superior no jogo cênico e haviam permitido que uma verdadeira metafísica do corpo se estabelecesse, tendo dado vida aos seres e aos corpos em sofrimento do teatro de Lorca.

## Referências

- ARTAUD, Antonin. Le théâtre et son double. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2004.
- ASLAN, Odette ; PICON-VALLIN, Béatrice. **Butô**. Paris: CNRS, Editions, 2002.
- BACHELAR, Gaston. **La psychanalyse du feu**. Paris: Gallimard. 1999.
- BROOK, Peter. **Les voies de la création théâtrale**. Paris: CNRS, 1985. V. XIII
- CLÉMENT, Elizabeth. **La pratique de la philosophie de A à Z**. Evreux: Hatier, 2001.
- CORNEAU, Guy. **La guérison du cœur**. Paris: Ed. Robert Laffont, S.A., 2000.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1957.
- JOHNSON, Don. **Corpo**. Tradução de: Aduari Bastos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- JUNG, Carls. **Los complejos y el inconsciente**. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 2008.
- LAMBERTERIE, Domitie. **La métaphysique de la chair**. Lille: Éditions du Cénacle de France, 2012.
- LECOQ, Jacques. **Le corps poétique**. Arles: Actes Syd, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Œuvres Complètes II**. Édition établie para André Belamich. Paris. Ed. Gallimard, 1990.
- LOWEN, Alexander. **Exercícios de Bioenergética**: o caminho para uma saúde vibrante. São Paulo: Ágora, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Fragments posthumes**, Paris, Gallimard, 1982.
- VON FRANZ, Marie. O Processo de individuação. In: Jung, Carl. **O homem e seus símbolos**. Tradução de: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

## Corpo dramático existencial: atriz e educadora (entre)laçadas

MARIENE HUNDERTMARCK PEROBELLI<sup>1</sup>  
IDA MARA FREIRE<sup>2</sup>

■ 62

---

<sup>1</sup> Professora efetiva do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, possui especialização em Docência para o ensino superior pela UNISUL (2006) e Comunicação pela UDESC (2009). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, corporalidade, educação, infância e formação de educadores.

<sup>2</sup> Professor Associado na Universidade Federal de Santa Catarina, possui formação em Pedagogia e Dança. Pós-doutorado em Tópicos Específicos da Educação (Disability Arts) pela University of Nottingham (2002) e Pós-Doutorado na área de dança na University of Cape Town (2011-2012). Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação - Comunicação, atua principalmente no estudo e na pesquisa sobre os temas: alteridade, arte, cegueira, corpo, dança e formação de professores. Autora do blog: [www.escrevedance.blogspot.com](http://www.escrevedance.blogspot.com)

## ■ RESUMO

O presente texto revela uma experiência de entrelaçamento da atriz e da educadora observado no corpo da autora. Tal entrelaçamento é revelado na existência do outro. Esta pesquisa busca compreender as possibilidades de coexistência entre personas que co-habitam um mesmo indivíduo, no caso a própria pesquisadora. É um ensaio fenomenológico dirigido por Maurice Merleau-Ponty em diálogo com Jerzi Grotowski, Eugênio Barba, entre outros... Na tentativa de compreender as relações, singularidades e entrelaçamento entre atriz e educadora, surge a forma do texto dramático. As personagens se encontram em um café, conversam, percebem suas diferenças e semelhanças ao passo em que digerem a fenomenologia e se reconhecem na existência entrelaçada.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Teatro, educação, fenomenologia.

## ■ ABSTRACT

The present text reveals an experience of interaction between the actress and the educator, observed in the body of the author. Such an interlacement is revealed in the existence of others. This research looks to understand the means of coexistence between personas who exist in the same individual, in this case, the investigator herself. It is a phenomenological test directed by Maurice Merleau-Ponty in dialogue with Jerzi Grotowski, Eugênio Barba ... In an attempt to understand relations, singularities and interlacement between actress and educator, is the form of dramatic text. The characters are in a coffee, to talk, percept their differences and similarities while in that digest the phenomenology and recognize the existence interwoven.

63 ■

## ■ KEYWORDS

Theatre, education, phenomenology.

O texto dramático aqui apresentado é fruto e parte da dissertação de mestrado intitulada *O avesso do corpo: uma experiência de reversibilidade entre Teatro e Educação*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2009.

Tal pesquisa visava investigar o entrelaçamento do Ser-atriz e o Ser-educadora no corpo da pesquisadora. A questão-problema que norteou a jornada da pesquisa foi: como se afetam as dimensões atriz & educadora neste corpo em experiência de pesquisa? A expectativa foi gerar impulsos que provoquem deslocamentos. Descobrir pontos de encontro e entrelaçamento dos corpos: atriz e educadora em experiências com o Teatro e a Educação em um ensaio fenomenológico.

No prefácio da *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (2006) diz que é em nós mesmos que encontramos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido. Mas é o próprio filósofo quem afirma que a fenomenologia só é acessível a um método fenomenológico. Não se trata de explicar nem de analisar, mas de descrever, pois o mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele.

Sendo assim, o método da fenomenologia pode ser entendido como empírico no sentido que depende das experiências e reações de cada indivíduo, envolvendo, portanto aspectos culturais, intelectuais e emocionais.

Esta pesquisa pretendeu observar e descrever como acontece o encontro entre o corpo-atriz e o corpo-educadora, as artes cênicas e a educação através de um

estudo de caso experimental. Para isso utilizamos o método de observação nas abordagens qualitativas, pressupondo um grande envolvimento com a situação estudada, visto que os vividos, o corpo atriz e educadora são o ponto de partida e a própria trajetória da pesquisa. O referencial teórico dialoga com as experiências e vividos.

Diversas experiências entre Teatro e Educação foram vividas, percebidas, refletidas e descritas ao longo da pesquisa. Realizamos oficinas de Teatro com educadores/as da Educação Infantil ao Ensino Médio, desvelando saberes sensíveis intrínsecos à experiência teatral. Descrições de experiências do trabalho da atriz incorporam a pesquisa. Três artistas-educadores são convidados a escreverem juntos um texto sobre suas percepções a partir da pergunta: o que me acontece quando ator/atriz e educador/a se afetam? Na busca do espelhamento, realizamos uma entrevista com uma atriz-educadora, investigando em seus vividos a relação entre o corpo atriz e educadora.

Mas, ao longo desta pesquisa, atriz e educadora entrelaçaram-se de tal forma, que se tornou quase impossível a percepção de uma e outra como singulares. Porém, para que pudéssemos compreender como se dá o entrelaçamento entre elas, precisávamos distingui-las. Tornou-se necessário perceber suas diferenças, peculiaridades, singularidades. Como separá-las, visto que juntas formam um único Ser que é e está no mundo?

O contexto da realidade naquele momento mostrava-se confuso. Estavam atriz e educadora tão entrecruzadas que suas singularidades não se tornavam perceptíveis. A pesquisadora, encorajada pela orientação, decide então experienciar o contexto da ficção como possível caminho. A forma encontrada para observá-las uma a uma, surgiu na escritura de um texto dramático, onde atriz e educadora se encontram, conversam, discordam, entram em acordo e se reconhecem. Forma e conteúdo entrelaçados formando um corpo textual. Este texto dramático não teve, portanto, em sua criação, a pretensão de vir à cena. Mas sim, apresenta uma forma possível de fazer, criar e pensar a pesquisa em Artes Cênicas. Foi preciso mais uma vez, arriscar-se. Como a ciência aprovaria um texto dramático em uma dissertação de mestrado?

Assumir os riscos. Realizar e ser a própria experiência, como propõe a fenomenologia. Ela, a fenomenologia, é o lugar de onde falamos e seu método é o que dá suporte a tamanha ruptura textual. Decidir ser-personagens: Atriz; Professora e Garçom.

Atriz e Professora se encontram em um café: *La Reversibilité*. Ações e falas revelam as singularidades de cada uma. O Garçom apresenta o cardápio e faz sugestões de bebidas e pratos a serem provados e digeridos. Mas estes não são alimentos quaisquer. O cardápio brinca com os conceitos da fenomenologia que foram trazidos e refletidos ao longo da pesquisa. Atriz e Professora digerem a fenomenologia e a partir dela, se reconhecem e encontram a cisão que não separa: diferenciação de si a si (Atriz; Professora; Garçom): a fissura do Ser.

No momento presente, quebram-se os padrões, sem perder o rigor. Iluminamos atriz e educadora neste espaço cênico de pesquisa:

Título:  
Encontro no *La Reversibilité*!

Personagens:

Professora – Mulher. Atrapalhada, mas compenetrada. Discreta. Realista. Intelectual.  
Roupas clássicas.

Atriz – Mulher. Expressiva. Observadora. Autêntica. Sonhadora. Artista.  
Roupas coloridas.

Garçom – Homem. Observador. Discreto. Veste-se de preto e branco.

No espaço, uma pequena mesa redonda com duas cadeiras de madeira. Logo ao fundo um balcão de bar. A professora entra com uma pilha de livros em uma mão e uma pasta cheia de folhas na outra. Ela está um pouco descabelada; com os olhos bem abertos observa o espaço e se encaminha diretamente para a mesa. Senta em uma das cadeiras. Sobre a mesa formam-se duas pilhas: uma de livros e a outra de papéis. Ela olha no relógio. Inspira profundamente. Abre a bolsa (grande). Mexe e remexe em busca de algo. Não encontra. Revira, remexe. Aproxima-se o garçom:

Garçom (Apresenta o cardápio e oferece um olhar misterioso) - Boa tarde. O que a senhora gostaria de ver?

Professora (com a cabeça enterrada na bolsa, levemente irritada) - Não consigo ver!

Garçom - A senhora precisa de alguma ajuda?

Professora – Não, obrigada, quero ver com meus próprios olhos.

Garçom - Vejo que...

Professora (olha subitamente para o Garçom) - Você está vendo?

Garçom - Sim...

Professora (volta para a bolsa) - Onde?

Garçom - Vejo que a...

Professora (tirando a cabeça de dentro da bolsa, dirigindo-se ao garçom) - Não, não me diga!

Garçom - Senhora...

Professora (volta para a bolsa) - Preciso ver por mim mesma.

Garçom - A senhora está...

Professora - São esses meninos que me deixam assim...

Garçom - Um tanto atordoada.

Professora - Assssssim! Achei! Finalmente!

Ergue-se de dentro da bolsa com um estojo *pink*. Abre, pega os grandes óculos e veste.

Professora - Ah, agora sim... Sim! Eu quero ver! Obrigada.

O garçom entrega-lhe o cardápio. Ela analisa atentamente.

Entra no café a Atriz. Todos os olhos dirigem-se para ela. Ela faz uma pausa dramática. Observa ao redor. Seus olhos encontram a Professora. Ela respira e se encaminha para a mesa.

Atriz – Olá! O que você está vendo?

Professora – Oi! Tudo bem? Estou aqui, analisando as alternativas.

Atriz – E como te parece?

Professora – Hummm... múltiplas escolhas...

Atriz – A fome me atravessa!

Professora – O que a fome te suscita?

Atriz - Vazio. Desejo. Movimento.

(Pausa.)

Atriz – E a você?

Professora – Se tenho fome e não como, fico muuuuito irritada! Uma fera mesmo, não se aproxime que eu avanço!

(Risos)

Atriz – Mas você ainda não chegou nesse ponto, não?

Professora – Ainda não.

Garçom (aproxima-se) – Nosso *maitre*, Rubem Alves, sempre diz que é a fome que põe em funcionamento o aparelho pensador.

Atriz e Professora (juntas) – Sinto-me afetada.

Atriz – Estou faminta! Deixe-me ver esse cardápio. (Surrupia outro cardápio das mãos do garçom)

Garçom (lentamente) - Sim, senhora... A verdadeira cozinha é aquela que sabe a arte de produzir a fome...

Atriz – Hummmm!!! Quanta delícia!!! Nem sei por onde começo...

Professora – Podemos chamar algo para entrada...

Atriz – Sim, parece bom.

Garçom – Já que fome é afeto e o pensamento nasce do afeto, nasce da fome, sugiro canapés de *affecare*. Eles vêm do latim, que quer dizer “ir atrás”. Nosso *maitre* elaborou esse prato especialmente para colocar em movimento a alma em busca do objeto de sua fome.

Atriz (expressiva) – Nossa!!! Parece-me ótimo! Perfeito para o que desejamos, não?

Professora (pensativa) – Sim, perfeito.

Atriz (olhando intrigada para a Professora) – Querida, o que está te afetando?

Professora – Esse prato nunca me foi oferecido na escola...

Atriz – Verdade, na escola jamais comi algo parecido... Mas o pessoal lá do teatro costuma se alimentar diariamente com refeições de *affecare*. Sabe como é, né, amiga? A gente se alimenta com movimentos em busca de nossos desejos.

Professora – Não compreendo.

Atriz – O vazio, a falta.

Professora – Você preenche o vazio do estômago com refeições de *affecare*?

Atriz – O vazio do estômago é fácil de preencher. Eu me refiro aos vazios da alma. Às minhas faltas, ausências... Aquilo que me coloca em suspensão...

Professora – Você foi suspensa da escola por conta disso?

Atriz – Não! Ah! Esquece o que eu falei...

Professora – Como assim, esquece? Você é responsável pelas palavras que emite.

Atriz – Mas eu não estou sendo irresponsável, estou?

Professora – Você é assim: solta as coisas no ar, sai de cena e depois deixa a gente se debatendo pra entender.

Atriz – Eu não tenho e nem quero mastigar nada para ninguém!

Professora – Mas nem quero e nem preciso que você mastigue por mim!

Atriz – Você me cansa... Tem a pretensão de entender tudo. Quer saber de tudo, quer ver tudo, quer explicar tudo...

Professora (arregala os olhos) – Eu? Você às vezes me perturba...

Atriz – O que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas. Faço de meu trabalho o próprio caminho para

esse vazio e para determinar minhas indeterminações, levando à expressão o que antes nunca havia sido expresso.

Garçom (interrompendo o clima tenso, fala para a Atriz) – Desculpe a intromissão, mas percebo que nosso *drink Espirito Selvagem* lhe cairá muito bem com os canapés de *affecare*.

Professora (sussurra) – Metido, esse garçom, não? Nem pede licença e já vai tomando a palavra...

Atriz (para o Garçom) – Adoro pessoas de atitude!

Garçom (para Atriz) – Este *drink* fortalece o sujeito que não diz “eu penso”, e sim “eu quero”, “eu posso”, mas que não saberia como concretizar isto que ele quer e pode senão querendo e podendo.

Atriz – Parece-me perfeito.

Garçom (para Professora) – E você, o que deseja para acompanhar?

Professora (de canto de olho para a Atriz, provocativa) – Você aceita minha companhia? Ou está muito cansada de mim?

Atriz – Querida, não vamos permitir que nossas diferenças criem desafetos. Cada qual é o que é.

Professora - Bem, como eu... não sou tão ousada, aceito esse (apontando no cardápio) *Atitude Natural* para começar.

Garçom – Providenciarei.

Professora – Desculpe, eu me exaltei. Ando muito estressada. Crianças hiperativas, adolescentes sem limites, mal educados, escola sem estrutura, colegas de trabalho desmotivados... Isso tudo me tira do eixo...

Atriz – Tudo bem. Eu tenho muito o que aprender com você. Essa sua paciência infinita de repetir incansáveis vezes aquilo que as pessoas nem sempre estão interessadas em saber... Eu sou assim, digo o que quero dizer, faço o que sinto vontade de fazer. Talvez soe como provocação, mas no fundo acho que é apenas uma brincadeira, talvez um jogo...

Professora (sorrindo) – Você e seus jogos... teatrais?

Atriz (sorrindo) – Você e suas explicações... didáticas?

(As duas riem juntas.)

Professora – Mas sabe que esses nossos encontros no *La Reversibilité* tem me afetado?

Atriz – Mesmo?

Professora – Sim. Cada dia falo menos. Semana passada dei uma aula sem emitir sequer uma explicação.

Atriz – Nossa! O que está te acontecendo?

Professora – Sim, tenho elaborado cada vez planos mais arriscados.

O Garçom entra e serve os canapés de *affecare*, o *drink Espirito Selvagem* para a Atriz e o *Atitude Natural* para a Professora. Elas comem enquanto prosseguem com a conversa.

Atriz – Hummm... Esses canapés são deliciosos! Sou capaz de voar em busca do objeto de minha fome...

Professora – Não tenho emitido conceitos, mas venho oferecendo estímulos que provocam deslocamentos.

Atriz – Muito interessante isso!

Professora – Tenho experimentado descrever as atividades em forma de perguntas.

Atriz – Para isto que deveriam existir as escolas, não para ensinar as respostas, mas para ensinar as perguntas.

Professora – Quem me ensinou a perguntar?

Atriz – Amo os porquês! Creio que talvez sejam a mola propulsora que me ejetam nesse mundo.

Professora – Questionar é arriscado. Então me entrego à exposição com tudo o que ela tem de vulnerável e arriscada.

Atriz – Prova esse *Espírito Selvagem*, vejo que você vai gostar.

Professora – Sim, eu quero. (Bebe.) Eu posso! Posso agir, realizar uma experiência e ser a própria experiência, não?

Atriz – O que você sente?

Professora – Começo a sentir uma... falta?

Atriz – Falta de que?

Professora – Não sei... um... vazio?

Atriz – São os primeiros sinais.

Professora – Começo a retornar. Preciso de um tempo...

A Professora silencia por alguns instantes.

A Atriz a observa com olhar de encantamento. Ouve-se uma música que toca ao fundo no café, enquanto o Garçon serve Batatas Husserlianas.

*Love-Devotion*

*Feeling-Emotion*

*Don't be afraid to be weak*

*Don't be too proud to be strong*

*Just look into your heart my friend*

*That will be the return to yourself*

*The return to innocence.*

*If you want, then start to laugh*

*If you must, then start to cry*

*Be yourself don't hide*

*Just believe in destiny.*

*Don't care what people say*

*Just follow your own way*

*Don't give up and loose the chance*

*To return to innocence*

*That's not the beginning of the end*

*That's the return to yourself*

*The return to innocence.*

*(Enigma, 1994)*

Professora – Sinto que, pela primeira vez começo a retornar às coisas mesmas...

Garçon (para a Professora) – Creio que já podemos suspender seu *drink* “Atitude Natural”, não?

Professora – Sim. Parece não me cair bem...

O Garçon tem em mãos espátulas em forma de parênteses, com as quais retira o copo de “Atitude Natural” da mesa. Professora e Atriz se entreolham com ares de estranhamento.

Atriz – Essas Batatas Husserlianas estão me fazendo retornar ao irrefletido, ao mundo vivido...

Professora – Parece que agora posso abrir-me ao mundo e aos outros.

Garçon – Percebi que vocês aprovaram as Batatas Husserlianas, trouxe mais uma porção.

Atriz – Grata.

Professora (comendo) – Agora percebo que a verdade não habita o “homem interior”, ou antes, não há homem interior, o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece.

Atriz – Sim, reconheço-me nisso.

Professora – Qual o meu lugar, como professora, neste mundo?

Atriz – A escola?

Professora – Pois é... Eu não me reconheço na escola. É paradoxal. Sou professora, meu lugar de ação deveria ser a escola, mas sinto repulsa. É como se eu não coubesse na escola, compreende?

Atriz – Sim.

Professora – Sinto-me presa.

Atriz – Presa a quê?

Professora - Presa ao sistema, à forma, ao currículo, ao tempo, ao espaço, à mesmice, à repetição, à falta de alegria e motivação... Falta-me o ar!

Atriz – O que te faz feliz como professora?

Professora – As descobertas. Os olhos que brilham, sabe? Quando percebo que o outro desperta. Algo lhe acontece. Ele se remexe. Então se move em busca de algo que lhe causa interesse. Poder provocar e acompanhar esse processo. Nossa, isso me deixa completamente feliz!

Atriz – Sei, sinto algo semelhante quando atuo. Percebo que as pessoas estão comigo. Sinto que seus olhos me tocam, ouço sua respiração, sinto que os tenho em minhas mãos. Quando somos juntos, apenas um, e capazes de suspender o tempo e o espaço. Isso é alucinante!

Professora – Esses momentos fazem valer a existência!

Atriz – Sinto-me leve, expandida... Eu, os outros e o mundo somos um...

Professora – Sabe, até mesmo aquele que me faz uma provocação me deixa feliz. Mas não falo da provocação de birra, e sim da provocação que me move, me transforma em interrogação e aí suspendo tudo o que antes acreditava saber. Os conceitos caem ao chão. O outro me provoca a retornar, abandonar as certezas e recomeçar.

Atriz – E então recomeçamos juntos... Amo esse jogo! Quando o outro ator me surpreende e faz o que jamais pensaria em fazer. Vejo o que não podia antes ver. Perco o chão, o risco é total. O instante presente passa a ser uma incógnita. Nada mais é o que era antes. Sou capaz de dizer o indizível! (Solta uma gargalhada). Sendo assim, desse ponto em diante tudo é possível. Então não há espaço para pensamentos e devaneios, apenas o improvisado e a ação. É algo que vem com o exercício, ninguém ensina a ninguém. O teatro me ensinou que aprender é coisa de fazer.

Professora – Sinto muita falta disso na escola. Fala-se muito. Você estava certa

quando disse que eu quero saber de tudo, entender tudo. Parece que há uma pressão para que tenhamos respostas prontas e imediatas para todas as perguntas e ocasiões.

Atriz – Foi assim que nos ensinaram...

Professora – Pode existir uma professora sem certezas?

Atriz – Será?

Professora – Apesar de muitas pesquisas contemporâneas proporem o contrário, a escola ainda é o lugar das respostas certas.

Atriz – Não há lugar para o erro.

Professora – Os erros são punidos. Na prática, não temos o direito de aprender com nossos próprios erros.

Atriz – Eu também sou muito exigente comigo mesma. Creio que todos nós queremos acertar. Mas em alguns momentos, só errando conseguimos ver o caminho certo. Mas, para permitir-se errar, é preciso não temer o ridículo.

Professora – Talvez hoje não haja tempo para errar. Quando o aluno erra, corrigimos. Como não há tempo para que ele encontre por si o caminho certo, mostramos para ele e seguimos com a “matéria”, pois o tempo corre e precisamos dar conta dos conteúdos curriculares programados para o ano letivo. (Pausa.) Muitas vezes o aluno ainda nem viu aquilo que mostramos, mas temos que passar logo para o tópico seguinte, pois os outros precisam prosseguir.

Atriz – Errar não deveria fazer parte da experiência?

Garçom (trazendo guardanapos) – A possibilidade de que algo nos aconteça requer um gesto de interrupção.

Atriz e professora ficam imóveis, com os guardanapos paralisados na boca enquanto o Garçom prossegue seu discurso.

Garçom – Jorge Larrosa esteve aqui outro dia e disse que para que a experiência nos aconteça, é preciso parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Atriz e Professora voltam a se mexer lentamente, como em câmera lenta. Comem e bebem.

Professora (fala lentamente) – Já não sei se alcanço aquilo a que me proponho.

Atriz – (fala lentamente) – Já não me defino mais por meus sucessos e poderes.

O Garçom recolhe os pratos e copos.

Professora – Percebo que sou...

O garçom passa a mão por trás da Atriz para recolher guardanapos sujos, esta

se inclina para trás na cadeira, levando as mãos à cabeça. A Professora faz sinal com os braços para avisar a Atriz e com isso bate na pilha de livros, que vai ao chão. A Atriz bate no Garçom, que derruba a bandeja com pratos e copos. A Atriz vai ajudar a recolher, bate na mesa e derruba as pastas e folhas.

Os três paralisam os movimentos, criando uma imagem congelada.

Silêncio.

Pausa.

Juntos e lentamente retomam os movimentos e se entreolham.

Garçom – Algo nos passou.

Atriz (calmamente) – Estamos tombados.

Professora (tranquilamente) – Derrubados.

Garçom – Parece que somos um território de passagem...

Atriz (lentamente reorganizando os objetos no espaço) – Sinto agora que não há separação entre sujeito e objeto.

Garçom – Percebo em vocês abertura para desfrutarem de nosso prato principal: Sequência de Ponty.

Professora – Sugestivo.

O Garçom sai com os objetos recolhidos na bandeja. Atriz e Professora voltam a sentar.

71 ■

Atriz – Retorno... o que é ser atriz?

Professora – Você está perguntando isso para mim?

Atriz – Para mim... Buscar em mim a manifestação do humano no mundo. Penetrar em mim para encontrar a humanidade, o ponto que toca os demais seres. Sair de mim, para encontrar o outro e então encontrar a mim mesma. Abertura, mergulho, entrega, desvelamento, criação, brincadeira, jogo, espontaneidade, trabalho, disciplina...

Professora – Você gosta dessa exposição?

Atriz – Gosto da exposição do Ser. Poder trazer à visibilidade os aspectos invisíveis. O que é muito diferente da exposição que a mídia faz com os atores, criando celebridades.

O Garçom retorna.

Garçom – Aqui estão os bolinhos de Ponty, que dão abertura à sequência.

Atriz – Obrigada.

Elas comem e prosseguem dialogando.

Professora – Sim. Há certos atores que vejo em cena e nada me tocam, não posso ver nada além de sua aparência. O rosto, o corpo e suas virtuosidades. Onde moram suas fraquezas? Onde se esconde a “feiúra”? O que há para além da visível beleza? A serviço de que está a sua arte?

Atriz – Conheço muitos artistas que caem nessa cilada. O que para mim é uma cilada, pois é um mundo que não passa de ilusão.

Professora – A questão é: qual é o seu processo? Você é fiel a ele ou luta contra ele?

Atriz – A essência é amiga da simplicidade. Mas esse mundo está tão poluído de conceitos, sentidos e juízos que nos perdemos das essências e muitas vezes nem somos capazes de perceber que não estamos vivendo nossa existência.

Professora – O que seria viver sua existência?

Atriz – Vivo minha existência quando estou em harmonia com minha essência. Logo sei que sou fiel ao meu processo quando amo verdadeiramente e me entrego ao que faço. (Retira um caderno de anotações da bolsa e abre.) Outro dia mesmo retornei à Grotowski e anotei aqui: Se o processo está ligado à essência, somos então levados ao que Grotowski chama de “corpo-e-essência” e assim somos capazes de captar o próprio processo.

Professora – Às vezes olho para você e percebo que seu corpo não está resistente, é quase transparente.

Atriz – Sim, quando vivo minha existência em essência, percebo que sou leve, iluminada e evidente.

Professora – Estes bolinhos me fazem digerir uma questão... O processo a que se refere Grotowski poderia ser a existência que provamos em Merleau-Ponty?

Atriz – Boa pergunta! Recordo de uma antiga história que conta Grotowski no artigo *O Performer*: “Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que observa. Um vai morrer, um vai viver.” O problema é que estamos ocupados com o bicar, bêbados com a vida dentro do tempo e então nos esquecemos de manter viva a parte, em nós, que observa.

Professora – Parece então que há o perigo de existir somente dentro do tempo, e em nenhum momento fora do tempo.

Atriz – Sentir-se visto pela outra parte de si mesmo, a que está como que fora do tempo, nos dá outra dimensão. É isso o que sinto quando atuo. É como se existisse um Eu – Eu.

Professora – Esse segundo tu seria quase virtual?

Atriz – Sim. Não é em nós o olhar dos outros e nem o julgamento. É como um olhar imóvel. Uma presença silenciosa. Como o Sol que ilumina as coisas.

Professora – Talvez o processo de cada um a que se refere Grotowski somente possa se completar no contexto dessa presença imóvel.

Atriz – Livre de pensamentos, julgamentos e conceitos. Colocamo-nos em suspensão.

Professora – Mas esse Eu – Eu significa ser dividido em dois?

Atriz – De forma alguma. A dupla Eu – Eu não está separada, mas plena e única.

Garçom – É chegada a hora de vocês provarem o *Ser Bruto*. (Serve-as).

Professora (provando) – Hummmm... sinto que sou um ser de indivisão... Já não estou submetida à separação entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento.

Atriz (provando) – Sinto a nervura secreta que sustenta e conserva unidas as partes, dando-me uma estrutura que mantém diferenciados e inseparáveis o direito e o avesso: é o invisível que faz ver porque sustenta por dentro o visível; o indizível que faz dizer porque sustenta por dentro o dizível; o impensável que faz pensar porque sustenta por dentro o pensável.

Professora – Percebo que é por um “sistema de equivalências” diferenciado e

diferenciador que há o mundo.

Atriz – Parece que estamos desatando os liames costumeiros entre as coisas.

Professora – Esse tal “Ser Bruto” cai muito bem com o *drink* “Espírito Selvagem”, prove!

Atriz – Hummmmm... Sim, eles parecem abraçados, entrelaçados...

Professora – Esse entrelaçamento faz com que o invisível permita o trabalho de criação do visível; o indizível, o do dizível; o impensável o do pensável... para então fazer surgir o jamais visto, jamais dito, jamais pensado!

Atriz – A obra! Isto é a obra de arte! É dessa exibição que falo, que nada mais é que o desvelamento do Ser.

Garçom – Dando sequência, entrelaçamos “Ser Bruto” ao molho de “Espírito Selvagem”, temos então, a “Polpa Carnal do Mundo”.

Professora – Desculpe, mas somos vegetarianas.

Garçom – Mas essa é uma carne que todos somos capazes de provar, visto que não é uma carne qualquer.

Atriz – Mas então o que é essa tal polpa carnal do mundo?

Garçom – Carne de nosso corpo e carne das coisas.

Atriz e Professora – Éca!

Garçom – Não falo de carne relacionada a esse corpo como máquina de músculos e nervos ligados por relações de causalidade e observável do exterior. Mas é interioridade que se exterioriza, é e faz sentido.

Atriz – Que lindo!

Garçom – Se as coisas do mundo e nós nos comunicamos, não é porque elas agiram sobre nossos órgãos dos sentidos e sobre nosso sistema nervoso, nem porque nosso entendimento as transformaria em ideias e conceitos, mas porque elas e nós participamos da mesma Carne.

Professora – Eu quero provar!

Atriz – Você me convenceu...

(As duas comem).

Garçom (dando uma risadinha) – Mesmo os vegetarianos não escapam da “Carne do Mundo”.

Atriz – “Carne do Mundo”?

Garçom - O que é visível por si mesmo, dizível por si mesmo, pensável por si mesmo.

Professora (mastigando) – Essa tal “Carne do Mundo” não é um ser pleno maciço, e sim um ser pleno poroso.

Atriz (mastigando) – Sim, é habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira por ser, uma falta no próprio Ser.

Garçom - A “Carne do Mundo” é o “Quiasma” ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofado do mundo.

Professora – Veja! Uma fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se.

Atriz - Não é, pois, uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser.

Professora – Agora compreendo o vazio, a falta de que você falava no início do

nosso encontro, e que te leva a ser atriz. Parece que seu corpo vive uma osmose com seu processo.

Atriz – Já não sei se me encontro na personagem ou na não-personagem...

Professora – Será que posso me expor e ser verdadeiramente eu em sala de aula?

Atriz – Minha essência se revela no espaço cênico ou no espaço cotidiano?

Professora – Creio que posso ser eu em sala de aula. Revelar minha maneira de ser, por mais diferente que seja da maioria dos demais professores. Mas há aspectos que não posso revelar no espaço docente. Trago à visibilidade aquilo que é aceito nas convenções da escola. E ainda assim, provoço estranhamentos... Aquilo que torno visível é sustentado pelo invisível. As palavras que engulo, por não poder expressá-las (o indizível), sustenta o dizível. O ser que digo não caber na escola – o impensável – sustenta o ser que se adapta à escola – o pensável.

Atriz – Qual a atração que o palco exerce sobre o meu Ser e sobre tantos outros Seres?

Professora – Por que as pessoas vão ao teatro?

Atriz – Talvez o espaço do palco, por ser o espaço da ficção, do virtual, uma abertura para outras dimensões, nos permita o desvelamento, trazer à visibilidade o invisível. Sinto-me plena em cena por isso, posso revelar o que no dia-a-dia é invisível, indizível, impensável...

Professora – Talvez por isso as pessoas vão ao teatro: para ver o invisível, para escutar o indizível e pensar o impensável.

Atriz – A obra de arte se revela por mim ou no espectador?

Professora – A obra de arte existe entre mim e você.

Atriz – O espetáculo teatral não é; ele está em constante movimento. Ele se refaz a cada apresentação. Mesmo que o texto, os atores, a direção e mesmo que o público fosse composto hoje pelas mesmas pessoas que assistiram à apresentação de ontem; a obra não será a mesma. Há sempre o novo por vir, pois o eu e os vocês de hoje já não são os mesmo de ontem...

Professora – Quando você entra em cena, você preenche ou esvazia o palco?

Atriz – Quando você entra em sala de aula, você preenche ou esvazia os conteúdos?

Garçom – Observem este queijo suíço.

Atriz e Professora olham atentamente.

Garçom – Quanto mais queijo, mais furo.

Professora - Mas quanto mais furo, menos queijo!

Garçom – Sim. Logo, quanto mais queijo, menos queijo.

Atriz - E quanto menos queijo, mais queijo...

Professora – Que loucura!

Atriz – Estou confusa... sinto-me enlaçada pelo mundo e as coisas do mundo...

Professora – Sinto-me entrecruzada... visível e invisível, dizível e indizível, pensável e impensável...

Atriz – Compartilho da mesma sensação...

Atriz e Professora se entreolham reconhecendo-se uma na outra.

Voz em off:

*Vejo a Atriz em cena falando tudo isso. Vejo as pausas e o desejo de ser compreendida. O que acontece em você acontece no outro à medida que flui e percorre*

*os seus poros. Parece um ensaio tudo isso. Aquele momento anterior à cena e quando nos perguntamos o que estamos fazendo ali, prestes a encantar os outros todos. Mais fácil ficar em casa, tranqüila, tranqüila. Mas seria possível?*

Fim.

Pulsa uma questão: Como seria o encontro entre Atriz e Professora no teatro pós-dramático?

## Referências

ALVES, Rubem. **Ao professor, com o meu carinho**. Campinas: Verus, 2004.

\_\_\_\_\_. **Um céu numa flor silvestre**: a beleza em todas as coisas. Campinas: Verus, 2005.

BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Tradução de: Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. **Merleau-Ponty**: obra fecunda. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/website> Acesso em: 4 mar. 2009.

FERNANDES, Ciane. Escrevendançando: teoria e prática na pesquisa em Artes Cênicas. In: BIÃO, Armin-do e LEMOS, André. **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000.

\_\_\_\_\_. **Corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

\_\_\_\_\_. El Performer. In: **Mascara**, México: Escenologia, ano 3, n. 11-12, 1993.

\_\_\_\_\_. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flazen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HEIDEGGER, Martin. La esencia del habla. In: **De camino AL habla**. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1987.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. p. 20-28, jan/abr. 2002.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia profana**: danças piruetas e mascaradas. Tradução de: Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito.** Tradução de: Paulo Neves e Maria E. Glavão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac& Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível.** Tradução de: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. (org.) **Pesquisa social:** teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 1994.

REZENDE, A. M. **Concepção fenomenológica da educação.** São Paulo: Cortez, 1990.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia.** Tradução de: Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Edições Loyola, 2004.



# **A escultura cinética de Mary Vieira e a conexão entre arte e tecnologia**

ALMERINDA DA SILVA LOPES<sup>1</sup>

■ 78

---

<sup>1</sup> Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora e Pesquisadora de Teoria, Crítica e História da Arte do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista de Produtividade do CNPq, curadora independente, autora de livros e outras publicações na área, com foco da investigação na arte moderna e contemporânea.

## ■ RESUMO

Este artigo analisa a obra cinética de Mary Vieira que, na década de 1940, antes de se transferir definitivamente para a Europa, construiu em Minas Gerais as primeiras obras dotadas de movimento. Tornava-se pioneira no Brasil e no mundo neste gênero de escultura, concretizando assim uma antiga aspiração: retirar a arte de sua tradicional imobilidade. Nesse sentido, reflete-se, também, sobre alguns investimentos e premissas anteriores, que contaminaram e impulsionaram essa e outros artistas a empreender pesquisas que iriam revolucionar a arte do século passado.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Arte cinética, arte e tecnologia, Mary Vieira, interatividade.

## ■ ABSTRACT

This article analyses the kinetic works of Mary Vieira that, in de 1940´s decade, prior to her definitive moving to Europe, built in Minas Gerais the first gifted works of movement. It became pioneer in Brazil and around the world as this kind of sculpture, coming true an ancient aspiration: taking from the art its traditional immobility. In that sense, it reflects upon some investments and previous assumptions that infected and boosted this and other artists to undertake researchs that revolutionized the art from the last century.

## ■ KEYWORDS

Kinetic art, art and technology, Mary Vieira, interactivity.

## Introdução

A partir da Revolução Industrial, instaurava-se um processo de crise e de ruptura com os valores espirituais e os paradigmas estéticos do passado. Gerava-se, em contrapartida, um clima propício ao capitalismo e ao racionalismo, difundia-se a crença na ideia de progresso e em uma nova ordem social e econômica pautada no conforto e na liberdade individual. A esse “espírito positivo”, de base instrumental e pragmática, também iria se vincular a ideia de autonomia do fenômeno artístico e instituir-se um novo estatuto social para o artista. Este investiria, assim, na busca de eficiência técnica, visando aumentar a produção e a rentabilidade econômica, o que significa que, de maneira utópica e ambivalente, a arte iria se colocar como qualquer mercadoria, integrando-se às “formas de poder que outrora atacava”, como observa Subirats (2001, p. 1 e 26).

A máquina, por substituir a força humana, assumia o papel de liberadora do homem moderno, e por sua eficiência técnica, postulava o aumento da produção industrial, colocando-se como uma espécie de “totem moderno” (emprestando a expressão de Lewis Mumford). Acreditava-se na sua capacidade de impor mudanças na estrutura urbana e social, impulsionar a pesquisa científica e alterar o pensamento e os processos de criação. E se a arte, como já citado, deixava de centrar-se em uma ordem espiritual ou divina, para inserir-se como meio de expressão, como conhecimento específico e como um bem de mercado, também deixaria de se pautar exclusivamente numa fatura manual. Sem entrar no mérito da polêmica que isso gerou, alguns logo passariam a recorrer a anteparos mecânicos (fotografia), a utilizar-se de materiais industriais e a confiar a execução de determinadas obras aos operários de uma fábrica, como preconizaram os signatários da Bauhaus, no início do século passado.

Ao vincular-se a praxe artística ao espírito funcionalista da vida moderna, os investimentos adotados, até então, pelos artistas, com o objetivo de imprimir movimento às formas, também iriam ser revistos. Investiam em novos recursos e materiais industriais, buscando a eficiência que os efeitos gráficos e pictóricos adotados com tal finalidade não lhes proporcionavam, por apenas simularem, de maneira fictícia ou ilusória, a ideia de dinamismo. Assim, logo após a invenção da fotografia várias experiências pautadas na simbiose arte/ciência, visavam desmontar a tradicional concepção estática, representativa e retiniana das formas artísticas. O processo mimético ou representativo do mundo objetivo através da arte passava a ser questionado, abrindo espaço à experiência criativa aliada à potência do pensamento científico.

A constatação de que os elementos do mundo não são estáticos, mas dinâmicos, seria confirmada pelos experimentos fotográficos desenvolvidos por Marey e Muybridge, o que contribuiria para modificar os processos de criação até então em vigor e ampliar as pesquisas e investimentos artísticos voltados para a questão do movimento. Depois de instigar a metamorfose da imagem e entrar na disputa pelo estatuto de arte, a fotografia imporia mudanças na maneira de compreender e representar o mundo, mais enfaticamente a partir do impressionismo, quando a “representação imutável das coisas era abalada e relativizada” e sua “aparência passava a ser determinada pelo Tempo, pela Luz e pelo Movimento”, observa Bihalji-Merin (1979, p. 60-61).

■ 80

No início do século XX, com o surgimento das primeiras vanguardas, a “máquina adquire um valor cultural universal” e torna-se “um princípio de homogeneização e de organização social”. Entretanto, no contexto da modernidade, a máquina não deixava de ser objeto de contradição e controvérsia. Para alguns, tornava-se objeto “demiúrgico, profético e messiânico”, isto é, “força redentora capaz de pôr fim às guerras, às visões de decadência e às próprias revoluções sociais”, surgidas durante ou em decorrência da I Guerra Mundial; para outros, não passava de instrumento “demoníaco, infernal e destrutivo” (SUBIRATS, 1984, p. 26-31).

Por sua vez, futuristas, construtivistas e dadaístas creditaram à dinâmica da máquina e ao caráter enunciativo do cinema o poder de instaurar uma nova ordem social e produtiva, sintonizados com o frenesi da vida moderna. Para eles, o cinema tornara-se fonte de novas percepções, expressas pela simultaneidade, pelo dinamismo e pela potência reverberante da luz. Por essa razão fascinava a multidão urbana e inspirava a praxe e a reflexão teórica de um número sempre crescente de artistas, que pleiteavam pôr em xeque os postulados perceptivos e visuais do passado.

Ao apresentar pela primeira vez desenhos que confirmavam o seu interesse pela máquina, na revista *291*, editada por Stieglitz na cidade de Nova York, em 1915, o dadaísta francês Picabia assim se posicionou em depoimento à imprensa:

Quase imediatamente depois de minha chegada aos Estados Unidos tive a intuição de que o gênio do mundo moderno estava na maquinaria e que por meio dela se encontraria uma forma de expressão das mais vigorosas [...]. A máquina tornou-se mais do que um simples acessório da vida. Ela é, na verdade, parte da vida humana – talvez a própria alma (apud TOMKINS, 2004, p. 190).

Esses e outros fatores contribuíram de diferentes maneiras, para modificar o ideário poético e as propostas criativas, ampliando as pesquisas e investimentos que se propunham desmontar e romper com a representação naturalista e estática das formas e obje-

tos artísticos. Com tal propósito, seriam levadas às últimas consequências, por cubistas, futuristas, construtivistas, ou mesmo por dadaístas, como Léger, Picabia e Duchamp, em diferentes pesquisas experimentais, extensivas inclusive ao cinema, desenvolvendo, respectivamente, entre 1924 e 1926: *Ballet Mécanique*, *Entr'acte* e *Anémic Cinéma*.

Se tais experiências significavam considerável mudança em relação às propostas artísticas precedentes, também atestavam que esses e outros artistas se conscientizaram de que não seria possível imprimir movimento real às formas artísticas, recorrendo tão somente aos materiais e processos tradicionais da pintura e da escultura, passando a investir, quase que simultaneamente, em variados processos, materiais e recursos eletromecânicos com tal propósito. Entre elas, vale citar as desenvolvidas por Naum Gabo, Marcel Duchamp e Moholy-Nagy, envolvendo projeções luminosas para gerar efeitos dinâmicos e reverberantes no espaço.

Com a ajuda de um engenheiro, Duchamp construiu seu primeiro mecanismo ótico, *Placas de vidro rotativas* (1923). Apresentou a seguir outra proposta mais sofisticada, denominada *Semi-esfera Rotativa (Ótica de Precisão)* (1925). Tratava-se de objeto-máquina, que continha um pequeno círculo branco de madeira com uma incisão no meio, em cuja superfície o artista pintou círculos concêntricos pretos. Montado “sobre um disco de cobre, girava impulsionado por um pequeno motor, encerrado em uma redoma de vidro coberta de veludo preto”, fazendo com que as linhas das circunferências pintadas “parecessem mover-se para frente e para trás no espaço” (TOMKINS, 2004, p. 281-284).

O húngaro Moholy-Nagy (1895-1946) realizou inusitadas experimentações com fotografia e cinema e prestou, ainda, significativa contribuição teórica aos primórdios da arte cinética, ao anunciar os efeitos do movimento e da luz sobre a percepção, concepção e recepção dos novos objetos culturais. Profetizou a mudança de postura do espectador, postulando que este passaria da posição de contemplador para a de participante ativo da obra de arte, num manifesto lançado em parceria com Alfred Kemeny, em 1922 (BARRET, 1991, p. 153). Esse professor da Bauhaus procurou pôr tais ideias em prática, criando um complexo objeto cinético, o *Modulador de Luz-espaço (Light-Space Modulator)*, concluído em 1930, para emitir efeitos luminosos surpreendentes no cenário de uma ópera. Ao ser acionada mecanicamente, a máquina lançava fachos de luz que tornavam a própria superfície metálica do objeto translúcida e reverberante. A luz transformava-se, assim, em matéria escultural e mantinha implícita a ideia de ritmo dinâmico e de princípio de dissolução da forma, além de pôr em xeque ou em crise a velha questão da resistência e perenidade dos materiais.

Esses e outros inventos cinéticos de autoria de Moholy-Nagy foram contemporâneos às experiências do americano Alexander Calder, que culminaram com a criação dos primeiros *móviles* movidos por motores ocultos na base dos objetos, e substituídos depois por uma fonte natural de energia: corrente de ar ou de vento, ou que se movimentavam por um simples toque do espectador (1932).

Esses inventos experimentais acabariam se tornando a base de formulação da arte cinética, que, no entanto, iria se instituir como vertente artística, apenas na metade da década de 1950, em decorrência, principalmente, do aumento da produção e da disponibilidade de materiais industriais e de pesquisas tecnológicas, após o término da II Guerra Mundial. Foi quando a produção de objetos/esculturais/máquinas dotados de movimento eletromecânico ou eletromagnético se tornou possível, aparecia de maneira quase concomitante em países mais ou menos desenvolvidos, com destaque para a França, Estados Unidos e Brasil. Por meio de soluções criativas, ma-

teriais, técnicas e efeitos plásticos muito diversificados, artistas como Yaacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Jean Tinguely, Kramer, Frank Malina, Nicolas Schöffer, Von Graevenitz, Takis, Davide Boriani, Abraham Palatnik, Mary Vieira e Maurício Salgueiro criaram obras dinâmicas, que exigiam conhecimentos em engenharia ou em algum domínio técnico no campo da mecânica e da eletricidade. Aqueles que não dispunham de tais conhecimentos uniram-se a engenheiros ou a técnicos especializados que obter os resultados desejados em seus respectivos projetos.

O atraso tecnológico, a incipiente tecnologia disponível, os altos custos dos investimentos e a inexistência de um mercado para esse gênero de obras, não impediu que aqueles artistas brasileiros ou de outros países da América Latina desenvolvessem experiências cinéticas pioneiras, a exemplo dos argentinos Gyula Kosice e Julio Le Parc e dos venezuelanos Jesús Raphael Soto e Carlos Cruz-Diez. A maioria deles, inicialmente, tirou partido dos efeitos óticos e dinâmicos de linhas e formas geométricas, como decorrência natural da praxe concretista por eles professada. Em contato com exposições de obras cinéticas durante a permanência que mantiveram, de modo especial em Paris, imprimiriam novos rumos a seus projetos criativos.

No caso específico de Palatnik e Vieira a produção de obras dotadas de movimento teve início no país no final da década de 1940, respectivamente em efetivo diálogo com a pintura e com a escultura concretista. O primeiro criou objetos/caixas, nas quais se alojavam fontes luminosas (lâmpadas coloridas) e um pequeno cilindro pintado. Ao serem impulsionados por um pequeno motor elétrico (que o artista aprendeu a montar durante estudos em Israel), a luz produzia efeitos dinâmicos sobre a superfície/écran transparente de uma das faces da caixa, lembrando pinturas abstratas. Tal como no cinema, para que a ação performática da caixa voltasse a se repetir, bastava que o público interativo acionasse um pequeno interruptor. Mary Vieira, por sua vez, assumia outra direção, criando esculturas de metal, que rodopiavam no espaço, seja com o auxílio de um pequeno motor, seja pela ação do público disposto a interagir e a mover uma sequência de lâminas de metal, fixadas a um eixo central.

Embora ambos obtivessem imediato reconhecimento no exterior, apenas muito recentemente é que o legado cinético desses e de outros artistas passou a merecer alguma atenção dos estudiosos e das instituições culturais brasileiras, e a participar mais frequentemente de exposições. Para justificar a indiferença e mesmo o desconhecimento que paira, de modo especial sobre as obras cinéticas de Mary Vieira, é comum se afirmar que ela as produziu na Europa, para onde se transferiu em 1952. Todavia, se a argumentação não é de todo verdadeira, considerando que as primeiras obras dotadas de movimento foram executadas por ela ainda no Brasil, a matriz de grande parte das obras que ela executou na Europa foram pequenas maquetes ou protótipos concebidos aqui, mas levados por ela quando se mudou para lá, como veremos adiante.

Na década de 1960, número um pouco mais dilatado de artistas passaria a investir na produção de obras dinâmicas, ampliando o leque de pesquisas e criações envolvendo arte e tecnologia. Entre eles o supracitado capixaba radicado no Rio de Janeiro, Maurício Salgueiro (1930), o cearense (com longa permanência em Paris) Sérvulo Esmeraldo (1929), o italiano residente na capital paulista, Danilo Di Prete (1911-1985) e o japonês Yutaka Toyota (1931), nomes que apenas recentemente tiveram sua obra revitalizada e retirada do esquecimento.

Dada a impossibilidade de refletir neste artigo sobre a produção de todos os artistas citados, optou-se por discorrer, mesmo que de maneira conscientemente

parcial, sobre a especificidade da escultura cinética de Mary Vieira. Primeiro, por ter realizado as primeiras obras cinéticas em Minas Gerais, onde também se deu a sua formação, e por comemorar-se este ano os sessenta anos da ida da artista para a Suíça, lá atuando até à morte em 2001. Segundo, por ter sido também ela a primeira artista brasileira a produzir obras cinéticas de grandes dimensões, para serem instaladas em espaços públicos no Brasil e no exterior. Além disso, sua obra, como já citado, é quase desconhecida e pouco estudada no país de origem, embora a artista tivesse participado de algumas edições da Bienal de São Paulo e realizado mostras individuais em diferentes instituições culturais brasileiras, durante o longo período vivido na Europa.

### **O investimento isolado de Mary Vieira**

Nascida no interior de São Paulo, mas criada no Sul de Minas Gerais, Mary Vieira (1927-2001) tornava-se uma das pioneiras da arte cinética no Brasil e no mundo, ao construir, ainda na segunda metade da década de 1940, as primeiras esculturas dinâmicas, denominadas *Polivolumes*. Tal fenômeno se torna ainda mais marcante, considerando que isso ocorreu pouco depois da jovem iniciar a produção de desenhos, pinturas e esculturas abstratas, de formulação geométrica, fora do eixo hegemônico. A praxe desenvolvida por Mary Vieira também ratifica a afirmação de Ronaldo Brito, de que foi o concretismo que desvendou aos artistas o encontro com a “recém-criada autonomia” e o desvendamento de “um método de produção artística que reuniu manipulação, inventiva das formas e equacionamento rigoroso”, no esforço de retirar a arte “do terreno do puro intuicionismo” (BRITO, 1985, p. 37-39).

E também não deixa de ser curioso o fato de Mary Vieira iniciar a sua trajetória criativa pela tendência construtiva, antes mesmo que as premissas da abstração tivessem sido formuladas e alcançassem maior difusão no nosso país. Opunha-se, assim, à representação figurativa, em que se pautava a maioria dos artistas brasileiros, ainda naquele momento. Antecipou-se, portanto, às premissas que seriam preconizadas, anos depois, pelos membros dos grupos Ruptura e Frente, respectivamente na capital paulista e no Rio de Janeiro, no início dos anos 1950. Convicta do projeto poético que se propunha desenvolver, a artista procuraria consolidar e dar maior consistência a sua linguagem concreta, ao optar seguir para a Europa, para beber diretamente na fonte onde foi formulada essa tendência.

Nesse sentido, parece-nos pertinente indagar: a que atribuir o interesse inusitado dessa jovem criada no interior de Minas Gerais? Segundo costumava afirmar a própria artista, muito precocemente demonstrou preferência por se expressar através de elementos geométricos, por lhe parecerem mais pertinentes à solução de determinadas questões espaciais, do que as formas representativas ou figurais. Estaria, então, a música e o teatro no cerne do despertar precoce de Mary Vieira pela experimentação espacial e pensamento abstrato? Sem a intenção de encontrar resposta para a questão, vale destacar que essa filha de abastados proprietários rurais e amantes da arte, teve contato, desde a infância, com diferentes manifestações artísticas e culturais. Algumas dessas manifestações eram promovidas pelos próprios familiares, que chegaram, inclusive, a constituir e manter uma pequena orquestra, que se apresentava na região de Alfenas, no sul de Minas Gerais. A residência paterna da jovem era também frequentada por notáveis pintores, músicos e escritores.

E se ainda muito jovem Vieira teve contato com as telas de Segall, Anita, Tarsila, Portinari, Di Cavalcanti - numa época em que a pintura figurativa de caráter social dominava a cena brasileira -, ao contrário do que se poderia esperar, ao decidir seguir a carreira artística, a jovem transferiu-se para a capital mineira, frequentando o recém-criado Instituto de Belas Artes, do Parque Municipal, idealizado pelo então Prefeito, Juscelino Kubitschek de Oliveira, tornando-se aluna de desenho e pintura de Guignard, em 1944. Embora esse artista-professor, logo constatasse que o processo expressivo da aluna não coincidia com o seu não iria tolher a liberdade criativa ou interferir nos exercícios de desenho e pintura, ao constatar que em seus exercícios ela iria refutar as deformações expressionistas, equacionados por outros pintores que lhe eram familiares.

Em depoimento concedido anos mais tarde, Mary Vieira afirmara que Guignard foi seu único e verdadeiro mestre, e o grande incentivador, primeiro, por não ter pretendido lhe “ensinar nada”, e segundo, por “estimulá-la a prosseguir”, sem persuadi-la a mudar ou redirecionar o foco de sua opção criativa, além de tê-la ajudado a equacionar melhor os problemas de espaço (apud COUTINHO, 1988).

Se como se depreende nesse e em outros depoimentos, a questão espacial foi fator determinante para Mary Vieira, também parece ter sido determinante para que, desde o início de sua trajetória artística, optasse por expressar-se por meio de composições geométricas, e não pela figuração. Anos mais tarde afirmava em entrevista, que embora acalentasse profunda admiração e respeito por inúmeros expoentes da pintura figurativa, para ela “arte sempre significou a possibilidade de fazer algo além da natureza” (apud ARAÚJO, 1979, p. 118).

Curiosa e inquieta, com a chegada de Franz Weissmann ao Instituto de Belas Artes, a estudante de arte logo passaria a frequentar as aulas de modelagem e de escultura ministradas pelo mestre, decidindo abandonar a pintura pelas formas tridimensionais. Tornava-se colega de Amílcar de Castro, com quem iria partilhar os anseios em torno das experiências concretistas e a vontade manifesta de atribuir movimento às formas.

Passava a elaborar, com grande desenvoltura e senso de equilíbrio, pequenas maquetes e projetos de futuras obras tridimensionais, pautadas pela síntese formal em exímias composições geométricas, que irrompiam no espaço e pareciam tributárias de Arp e Brancusi, que não passariam indiferentes ao mestre. Embora nessa época Weissmann ainda elaborasse esculturas figurativas, respeitou a determinação construtiva da aluna, sem interferir no seu processo criativo, pois como afirmaria anos depois, logo percebeu ter diante de si uma “escultora nata”.<sup>2</sup>

Fora do âmbito daquela instituição o ineditismo da obra escultórica da jovem Mary Vieira seria visto com estranhamento e indiferença, o que não a demoveu de prosseguir no rumo da arte concreta. Com convicção e perseverança investia na continuidade desse projeto criativo, mesmo que se ressentisse do isolamento, e principalmente da dificuldade de interlocução com outros artistas. Na maturidade parece

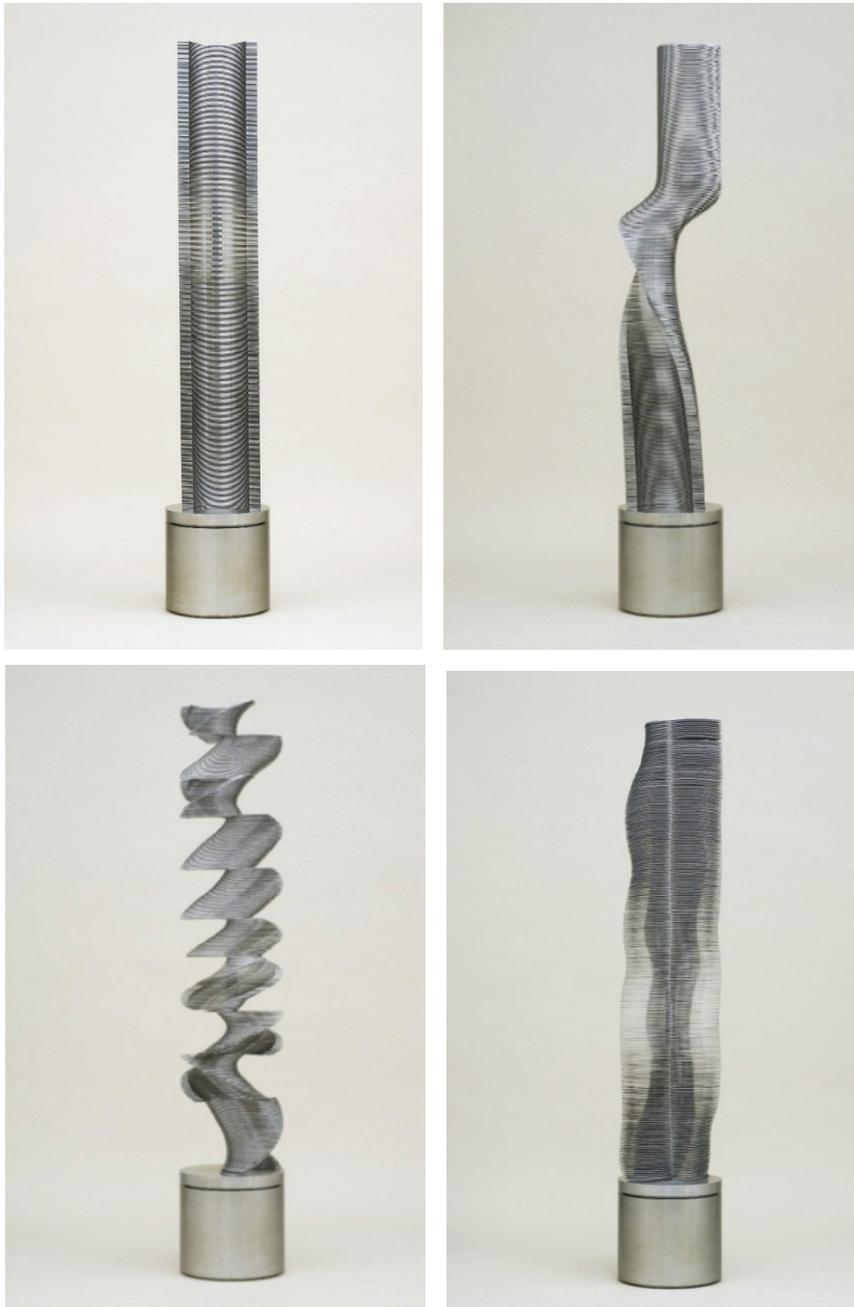
<sup>2</sup> Formado pela Escola Nacional de Belas Artes, esse professor e escultor elaborava, então, no ateliê que instalou na capital mineira, esculturas de figuras humanas alongadas e sintéticas, nas quais explorava a contraposição entre cheios e vazios, numa referência a Henry Moore e Alberto Giacometti. A produção de obras concretas, por parte de Weissmann teve início na década de 1950, o mesmo ocorrendo com seu colega Amílcar de Castro. E embora eles não chegassem a produzir obras cinéticas, Mary Vieira observaria que esses dois escultores pleitearam atribuir a suas obras, através de alguns artifícios, um movimento virtual.

ter mudado de posição, ao destacar que o isolamento é necessário ao processo de transformação, à investigação e à busca da verdade, por todo “aquele que deseja criar e não apenas brincar com arte” (apud TAVARES, 1980).

Essa incansável e compulsiva pesquisadora de formas, meios e materiais, iria se defrontar, pouco depois de concluir os estudos, com o desafio de imprimir às formas abstratas um movimento real. Com tal objetivo, executou alguns protótipos e iniciou a investigação de soluções para movimentar as obras, no ateliê que instalou em Sabará (1947), na antiga capela de Nossa Senhora do Ó, então fechada ao culto. E para a elaboração das primeiras esculturas cinéticas em metal, Mary Vieira recorreu às oficinas da CSBM (Companhia Siderúrgica Belgo Mineira), empresa que possuía, então, as mais modernas instalações industriais do país.

Ali foram executadas entre outras: *Formas Espirálicas, Eletro-rotativas de Perfuração Virtual* (1948), medindo seis metros de altura, acionada por um motor elétrico, a qual foi enviada à Exposição Nacional das Classes Produtoras Brasileiras, realizada em Araxá (MG), no mesmo ano. Considerada pela crítica internacional como a primeira escultura cinética monumental e interativa realizada no mundo, ao término do evento a obra foi instalada no espaço externo do Grande Hotel, naquela cidade. A empresa Belgo Mineira adquiriu, na mesma ocasião, à artista, algumas das esculturas executadas em suas oficinas para a sua sede em Araxá.

Se na época a arte abstrata não era ainda compreendida e assimilada no país, bem se pode imaginar o estranhamento e a perplexidade que teriam causado aos interlocutores e à crítica mineira, as primeiras esculturas dinâmicas de autoria de Mary Vieira. Basta considerar que até a transferência da artista para a Europa (1952), a crítica brasileira não se pronunciou a respeito desse gênero de obras por ela produzidas. Indagada sobre o processo de intermediação entre arte, ciência e tecnologia, a artista iria afirmar não revelar apreço pelas teorias racionalistas ou por conceitos matemáticos. Atribuía a eficiência e a precisão incondicional de suas obras a uma “indispensável disciplina e liberdade de criação” e ao “aprofundamento da consciência pela observação e o pensamento” (VIEIRA, 1976). E parece ter sido a perseverança que lhe facultou atualizar e diversificar as possibilidades expressivas e cognitivas, calculando e plasmando com coerência e maestria esculturas cinética, denominadas genericamente pela autora de *Polivolumes*, sem se desviar jamais da poética construtiva.



Figuras 1 a 4 - Mary Vieira, *Circuito Elipsoidal Côncavo e Convexo nº 1* (Interações em quatro tempos), alumínio anodizado. Acervo Museu de Arte Brasileira da FAAP. Fonte: Fotografia do Acervo FAAP (Autor ignorado).

Para obter os investimentos necessários à pesquisa e concretização desse gênero de obras, Mary Vieira executou ainda no final da década de 1940, projeto de arquitetura e ambientação na boate do Cassino Palace, em Poços de Caldas e por encomenda do Prefeito Miguel de Carvalho Dias, produziu, ainda, para as termas estaduais de Poços de Caldas um polivolume de solução dinâmico-espacial. Para a cidade de Lambari

(MG), além de trabalhos de programação visual,<sup>3</sup> executou alguns polivolumes ludo-táteis, entre eles o *Circuito Elipsoidal Côncavo e Convexo nº 1*, (acima reproduzido), hoje no acervo do Museu de Arte Brasileira da FAAP (SP), entre outros que acabaram se dispersando. Esses sólidos cilíndricos, constituídos por uma sequência de lâminas fixadas num eixo central, ganhavam novas versões e dimensões na década de 1960. Acionados um meio eletromecânico, empreendem no espaço, e por um tempo programado, um movimento de rotação helicoidal, cuja ação faz com que a matéria de que são constituídos pareça entrar em dissolvência ou desintegração, apresentando-se à visão como uma sobreposição de planos instáveis, inapreensíveis ou moveidões.

No Rio de Janeiro, a artista aceitava o desafio de elaborar um projeto inovador de programação visual para o Hotel Quitandinha. E durante o período em que permaneceu em Petrópolis (final dos anos 1940), a artista executou vários projetos escultóricos no ateliê que lá instalou. A artista não diferenciava assim, os projetos de sua funcional ou prático dos processos artísticos, recorrendo aos mesmos princípios formais, isto é ao emprego da geometria na estruturação do espaço-tempo. Confirmaria tais premissas ao afirmar inúmeras vezes “que a forma nada mais é do que um movimento no tempo” (VIEIRA, depoimento a Gândara, 1978, p. 18). Assim, antes ainda de se transferir para a Europa, Mary Vieira elaborou os desenhos da primeira fase de uma sequência litográfica denominada *Tempos de um Movimento*. A série seria editada logo depois de sua chegada à Europa em dois volumes, pela Casa Spiral Press, de Berna (Suíça), em 1953, por incentivo e com a colaboração de Max Bill.

A aproximação da brasileira e do suíço ocorreu durante a exposição realizada por Max Bill, no Museu de Arte de São Paulo (1950) e da participação e premiação na I Bienal (1951). O impacto causado pelas obras concretistas de Bill revestiu-se de entusiasmo e identificação, segundo a própria Mary Vieira, que, ao adentrar a exposição na companhia da pintora Maria Leontina teria desabafado a esta: “Há gente no mundo procurando e fazendo o que eu também procuro e penso. Não estou mais sozinha. Se aqui não me compreendem, vou trabalhar na Europa, pois quero e preciso descobrir a origem da forma” (VIEIRA apud PONTUAL, 1976).

Se o projeto criativo de Max Bill permitiu à brasileira compreender a verdadeira acepção de nosso atraso artístico, também foi determinante para que ela decidisse se transferir para a Suíça (1952), tornando-se aluna daquele artista. Ao levar com ela as pequenas maquetes das esculturas que se propunha elaborar, confirmava a obstinação de ali dar prosseguimento à rota precocemente definida por ela. Assim, não iria alterar ou se desviar do projeto programático de sua linguagem escultórica, afirmando, anos depois, que os protótipos levados daqui para lá foram transformados por ela em obras monumentais, instaladas em várias cidades europeias, brasileiras e norte-americanas. Segundo a artista, ao olhar atentamente aquelas maquetes certificou-se que não lhe interessava “criar uma forma atrás da outra, mas (queria) encontrar o ponto de origem de toda a forma” e o “movimento contínuo, que aspira ao infinito” (apud TAVARES, 1980).

<sup>3</sup> A partir dessa época, em paralelo às obras escultóricas Mary Vieira iria desenvolver, no Brasil e no exterior, inúmeras obras de design gráfico, atividade que também foi exercida por vários outros concretistas e neoconcretistas brasileiros, a exemplo de Amílcar de Castro, Geraldo de Barros, Alexandre Wollner, Almir Mavignier, Lígia Pape. Deixamos de abordar esse gênero de produção, por fugir do foco deste artigo. Vale ressaltar, no entanto, que nos cartazes e projetos visuais criados para divulgar feiras industriais, realizadas em estâncias hidromineiras, do circuito das águas mineiro, e exposições de arte brasileira em instituições culturais européias, a artista se manteve fiel aos princípios concretistas, buscando um processo de comunicação eficiente, economizando no emprego de elementos formais e nas cores chapadas.

Na verdade, além da vontade de dar prosseguimento ao projeto iniciado no Brasil, almejava ser aceita e compreendida, encontrando em Max Bill (1908-1994) seu principal interlocutor e generoso incentivador, acolhendo-a logo no respeitado grupo concreto *Allianz* (Zurique), por ele liderado. Isso não apenas facultou a rápida inserção de Mary Vieira no meio artístico europeu, como permitiu a sua participação em exposições realizadas por esse grupo concretista, que além de Bill era integrado por uma plêiade de artistas do porte de Richard Lhose, Leo Leupi, Walter Bodmaer, Camille Graesser e Verena Loewnsberg, os quais fundamentavam as respectivas produções em cálculos matemáticos, recorrendo a uma gramática considerada universal, constituída por formas geométricas.

Na Europa a brasileira iria se aproximar, também, de escultores que admirava e com os quais se identificava esteticamente, desde o início da carreira artística: Brancusi, Arp, Vantongerloo, Pevsner, Gabo, Lipchitz, além do teórico alemão Max Bense. Dessa maneira, evidencia-se nos polivolumes criados por ela em Minas Gerais, um possível diálogo com obras como: *Construção Cinética* (1920), de autoria de Naum Gabo, *Pássaro no Espaço* (1928) e *Coluna sem fim* (1938), de Brancusi.

E ainda que Mary Vieira afirmasse desconhecer a obra cinética de Pevsner e Gabo, antes de se instalar na Europa, sabe-se que sempre se manteve atenta à produção artística internacional, além de enfatizar, em depoimentos, a significativa contribuição dos latino-americanos à arte construtiva. Entre os brasileiros, afirmaria alguns anos depois, considerar-se tributária de conterrâneos como Amílcar de Castro e Lygia Clark, incluindo, ainda, na sua lista de preferências Franz Weissmann, Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Sérgio Camargo.

Salvaguardadas as devidas concepções plásticas e temporais, de modo especial no que concerne às diminutas proporções e efeitos visuais obtidos por Mary Vieira em seus polivolumes cinéticos seminais, as *Rotogravuras* de autoria de Marcel Duchamp, parecem ter sido sua fonte de inspiração e diálogo. Esse prognóstico parece evidenciar-se, ainda, seja nas formas espiraladas dos polivolumes, seja nos círculos concêntricos recortados em alumínio ou acrílico, que se movem em torno de um eixo central, acionados por um mecanismo elétrico, tal como ocorre em *Disco Plástico*, *Ideia para uma Progressão Serial* (1953-1962), pertencente à coleção do Museu de Arte Contemporânea da USP. O movimento empreendido pelas linhas e planos, provoca no interlocutor a sensação de visualizar efeitos côncavos e convexos, num incessante jogo de relações virtuais e de articulação de sentidos inesgotável.

Na década de 1950, algumas esculturas cinéticas produzidas pela brasileira patenteavam o seu empenho em promover a interação entre espaço, luz, tempo e movimento. A especificidade e o título atribuído a um de seus polivolumes: *Luz-Espaço: Tempo em Movimento* (1953-5), hoje pertencente ao MAM-SP, parece confirmar tal assertiva. Entretanto, mesmo não mantendo similaridade formal, funcional ou estrutural, essa obra não deixa de remeter, de alguma maneira, ao *Modelador de Luz e Espaço* (1923-30), de autoria de Moholy-Nagy.

A ousadia criativa e a simplicidade funcional das propostas cinéticas elaboradas pela nossa artista nas décadas de 1950 e 1960 não deixam de confirmar-se, principalmente, se comparadas, a objetos criados na mesma época, por outros congêneres brasileiros e estrangeiros, a exemplo de Jean Tinguely, Abraham Palatnik e Maurício Salgueiro. Embora de funcionamento preciso e fascinante, as engenhocas produzidas por esses e por outros artistas utilizam na sua construção uma paraferná-

lia perdulária de fios, lâmpadas, motores e outros materiais. E mesmo que em alguns casos esses materiais viscerais permanecessem ocultos no interior dos objetos, estes assumem uma aparência estranha ou mesmo caótica, lembrando geringonças mecânicas, máquinas irônicas ou assustadoras.

Em contrapartida, as cinéticas de autoria de Mary Vieira, balizam-se por absoluta economia, precisão e justeza de meios e materiais, objetividade e equilíbrio. Pautando-se da ideia de síntese e possuidoras de volumetrias lisas e assépticas, tanto as obras de pequenas como as de grandes dimensões, não deixam de remeter às esculturas minimalistas de Robert Morris, Carl Andre ou Donald Judd. De configuração cilíndrica ou prismática, as formas escultóricas em metal ou mármore polido, eram elaboradas por empresas especializadas, a partir de pequenos protótipos e com a supervisão da autora. Mesmo possuindo proporções e pesos variados, não apresentam diferença significativa no que se refere a funcionamento, nem grande variação nos módulos formais. Assim, mesmo os polivolumes elaborados com avantajadas dimensões e considerável peso das respectivas estruturas metálicas, ao se movimentarem em rodópio no espaço, esbanjam elegância, leveza e volúpia.

As obras de pequenas dimensões movimentam-se, na maioria das vezes, por meio de mecanismos eletromecânicos, a exemplo de *Momento* (década de 1970). A rotação do corpo cilíndrico em torno de si mesmo dá a sensação de deformar, fragmentar, facetar e multiplicar a matéria sólida, gerando planos diáfanos, que neutralizam o volume, a densidade e o peso da matéria de que se constitui.

Nas obras monumentais construídas para espaços públicos, em aço cromado, aço inoxidável, mármore, alumínio, concreto, madeira, ou hibridizando diferentes materiais, foi necessário que a artista engendrasse outras maneiras de o público interagir com elas, com o intuito de movimentá-las e modificá-las. Essas soluções decorreram, tanto em virtude dos altos investimentos que seriam necessários para manter em funcionamento contínuo os mecanismos eletromecânicos, quanto para a integridade das obras. Por essa razão, a artista não recorreu a motores, mas a lâminas flexíveis de metal, que podem ser movidas e reordenadas, manualmente, pelo público interativo, para gerar variadas configurações visuais.

Para isso, Vieira seccionava as formas cilíndricas das esculturas em duas partes, inserindo as lâminas paralelas de aço inoxidável, em um eixo vertical, que interliga os blocos seccionados. Segundo a vontade formadora do público, esse intervalo ou interconexão entre as duas partes do sólido, podia assumir, entre outras configurações, a de uma coluna espiralada ou helicoidal, quebrando a regularidade e a lisura formal da escultura, para assemelhar-se a colunas barrocas. A sinuosidade empreendida pelo reposicionamento das lâminas flexíveis atribui aos polivolumes um contorcionismo voluptuoso ou a sensualidade de um corpo dançante, como em: *Coluna Centrípeta: Ritmo 2 Rotatório* (1954), *Ponto de Encontro* (1970) e *Conexão Livre* (1979), ambas com seu corpo cilíndrico construído em alumínio, cada uma delas com vários metros de altura, instaladas respectivamente em Brasília e São Paulo.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> As duas primeiras obras foram encomendadas à artista por Oscar Niemeyer. Uma delas para ser integrada à Praça dos Três Poderes a outra destinada ao saguão do edifício do Ministério das Relações Exteriores (Itamarati), em Brasília, projetado por Sérgio Bernardes. A terceira escultura foi instalada no Parque do Ibirapuera, na confluência da Avenida 23 de Maio e Pedro Álvares Cabral. Executada em alumínio, pesa cerca de 230 quilos e mede 5 metros de altura por 22 metros de diâmetro territorial. Possui na parte inferior uma sucessão de placas móveis de aço que permitem que o público as movimente de diversas maneiras.



Figura 5 - Mary Vieira, *Ponto de Encontro*, 1970, alumínio anodizado e concreto. Monumento Público, Parque do Ibirapuera, SP. Fonte: Fotografia da Autora.



Figura 6 - Mary Vieira, *Ponto de Encontro* 1970 (pormenor das lâminas flexíveis). Parque do Ibirapuera (SP). Fonte: Fotografia da autora.

E mesmo que Vieira elaborasse esculturas de formas puras e de absoluta precisão, costumava afirmar que procurava atribuir-lhes uma “espiritualidade brasileira”. Se tal atributo não deixava de ser paradoxal, a artista parecia estabelecer assim algum tipo de relação entre seus próprios *Polivolumes* e os *Bichos*, de Lygia Clark, que pela manipulação e interação do público se modificavam e se transformavam incessantemente, dirimindo a racionalidade, a rigidez e frieza das formas concretas.

### Considerações finais

Com perspicácia e engenhosidade Mary Vieira aspirava imprimir às formas concretistas de suas esculturas cinéticas o que ela chamou de “espiritualidade brasileira”, que têm no toque, na gestualidade e na volúpia do movimento dançante, alguns de seus mais marcantes atributos. A energia do movimento em rodopio no espaço, ao atingir a plenitude, torna dissolvente e translúcida a matéria densa de que é feito o corpo da obra, fazendo-o reverberar, adquirir leveza e liberdade, peculiaridades que a artista perseguiu e redimensionou ao longo de sua atividade criativa. Se o movimento parece quebrar a opacidade e a estabilidade dos volumes geométricos, a elegância e a força contorcista desses corpos escultóricos a rodopiar no espaço, dota-os de uma energia vital, que parece expandir-se do interior para o exterior, contagiando o espaço à sua volta. O movimento das formas configura-se, assim, como gesto libertador: desdobra-se e entrecruza-se numa montagem de tempos fragmentários, que se repetem em um eterno recomeçar. Tal como observa Gil (2005, p. 15), “todas as formas do movimento se esboçam antes de se desdobrarem e apresentam movimento antes do movimento”.

A vertigem do movimento não traduz apenas a oposição ao caráter estático da escultura convencional, mas encontra seu pé de apoio na dinâmica natural da vida, no transcurso inexorável do tempo, na espontaneidade e singularidade dos gestos, na energia dos movimentos sincronizados de uma dança. Ao criar esculturas modificáveis ou interativas, a brasileira propugnou a criação de diferentes possibilidades rítmicas e arranjos formais, sem se desviar da relação estrita com a precisão da geometria e o rigor da tecnologia, às quais aliou uma função social. Entendida por esse viés, a linguagem artística de Mary Vieira embora conscientemente universal, mantém no agenciamento entre o tocar, o mover, o modificar, o transformar, o manipular e o fruir a obra ativamente, por meio da ação participativa do público, o vínculo com a “afetividade” e a “espiritualidade” da gente brasileira, a que tantas vezes se referiu Mary Vieira:

Os problemas de pesquisas de ideação estética, sendo universais, não possuem fronteiras geográficas. O real operador plástico possui uma linguagem internacional. A característica da própria origem nacional ou territorial se revela muito mais na escolha da linguagem do que na modalidade de comunicação. Considero-me uma artista de problemática internacional, mas de espiritualidade brasileira, o que poderá ser lido em minha obra, se analisada cuidadosamente (VIEIRA, 1976).

Se a preocupação em promover a integração e a participação social, pautou as propostas de outros artistas cinéticos brasileiros e europeus, tornava-se a principal aspiração de Mary Vieira, antes mesmo de deixar o país. Numa época em que a

“estética participacionista” (emprestando a expressão de Frank Popper) constituía-se ainda em novidade no campo das artes visuais, a artista afirmava que suas obras não suportavam o espaço sacralizado e o confinamento dos museus, preferindo vê-las instaladas ao ar livre: em jardins, edifícios públicos, indústrias, escolas. Admitia ser essa a única possibilidade da obra oferecer-se, generosamente, à participação espontânea de iniciados ou não, que no ato de interagirem com ela modificam-na e lhe atribuem novos significados.

Sem se desvincular da ideologia e da retórica propugnada pelos concretistas, o contato com os postulantes do grupo suíço potencializou o anseio da escultora de transformar essa gramática aparentemente racional e fria, numa arte de caráter social:

[...] os *polivolumes* envolvem uma arte social para uma sociedade sem ilusões coletivas; uma forma capaz de suscitar formas individuais; um ludo tátil para um evento visível e multiformal. Os *polivolumes* inauguram o conceito de *arte social* no quadro da participação direta do público na co-formação da obra de arte. Antes que os *polivolumes* pedissem ao espectador para agir pessoalmente sobre o evento formal, a escultura era monoformal, univolúmica e pedia participação passiva à sua mensagem de beleza hedonística, áulica. Com a possibilidade de contínua renovação formal e espacial que a obra de arte oferece, o espectador torna-se protagonista ativo do espetáculo plástico e a própria escultura se transforma em evento de alcançada sociabilidade lingüística (VIEIRA apud AULER, 1977).<sup>5</sup>

A artista procurou soluções inéditas, mas ao mesmo tempo inalcançáveis, pois iria debater-se ao longo de décadas com a problemática do dinamismo das formas, questão que desde muito precocemente iria instigá-la. Essa aspiração levou-a a almejar para cada obra um gênero diferenciado de movimento, procedimento que parece encontrar correspondência na individualidade da vertigem empreendida pelo corpo de cada bailarino, no ato de deslizar e flutuar livre no espaço.

O conceito de neobarroco, propugnado por Omar Calabrese, parece estabelecer simetria com o contorcionismo, a instabilidade, a metamorfose das formas, o ritmo labiríntico e o movimento ascendente empreendido pelas esculturas cinéticas de Mary Vieira, repetindo-se e se projetando infinitamente num tempo e numa espacialidade abstrata, em efetivo diálogo com a paisagem que as rodeia. É também por meio do movimento que a obra introduz uma abrupta quebra da ordenação e do equilíbrio equalizador do tempo, “em troca da instabilidade, da polidimensionalidade e da mutabilidade” que a vertigem do dinamismo impõe ao espaço circundante. A volúpia do rodopio e a compulsão pelo monumental tem a nítida intenção de quebrar a monotonia e a rigidez da matéria e dos sólidos volumétricos, o conceito de homogeneização, repetição e equalização pela geometria, o que segundo o teórico

<sup>5</sup> Foi com essa mesma intenção social que a artista facultou à Casa A. Furst, de Berlim, em 1955, a edição de série experimental de duzentos exemplares de uma de suas esculturas, que explorava o dinamismo óptico-visual, denominada *Luz-Espaço: tempo em movimento*, a partir de um protótipo. A rede de lojas *Globus*, de Zurique, editou em 1965 uma série de cinco mil exemplares do polivolume *Disco Plástico* (1953-1960), cujo protótipo foi incorporado à coleção do MAC/USP. Entretanto, a Casa Spiral Press, de Berna já havia editado, em 1953, um álbum de litografias, elaboradas a partir de uma série de desenhos e guaches, produzidos no ano anterior por Mary Vieira, na qual tratava de problemas cinético-virtuais no espaço bidimensional. Tornava-se, portanto, pioneira no processo de produção de arte múltipla ou serial, posteriormente adotado também por Lygia Clark na serialização de seus *Bichos*.

italiano encontra explicação na eterna “procura da forma e na sua valorização” (CALABRESE, 1987, p. 10).

Os escassos estudos desenvolvidos, até então, sobre a arte cinética produzida no passado recente e aquela que continua a ser elaborada por uma nova geração de artistas, ainda não geraram investigações que permitissem um aprofundamento e uma visão de conjunto sobre o tema, capazes de abarcar a verdadeira dimensão, abrangência e especificidade da obra dessa artista brasileira. Tampouco se especulou, ainda, sobre a possível contribuição ou mesmo contaminação entre os conceitos e postulados da arte cinética e outras linguagens artísticas, ou mesmo as tecnologias analógicas e digitais mais recentes. A questão torna-se pertinente considerando que, no âmbito internacional, artistas cinéticos como Schöffer e Malina, depois de investirem na elaboração de obras cinéticas realizaram propostas ambientais inusitadas e complexas, mediante a utilização de computadores, circuitos de TV e raios laser, na década de 1960. De maneira similar alguns artistas brasileiros, como Waldemar Cordeiro, Maurício Salgueiro e Wesley Duke Lee, iriam conceber projetos interativos com funções programadas, nos quais hibridizaram fontes de luz, motores, microfones, semáforos, buzinas de automóvel, sirenes de ambulância, computadores, circuitos internos de TV, aparelhos para gravação a emissão de sons, entre outros.

## Referências

93 ■

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Obra aberta ao povo. **Veja**, São Paulo, 8 ago. 1979. p. 118-9.

AULER, Hugo. Mary Vieira no espaço cultural. **Correio Brasiliense**, Brasília, 17 jul. 1977. Segundo Caderno.

BIHALJI-MERIN, Oto. **La fin de l'Art à l'ère de la science?** Bruxelles: La Connaissance, 1970.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1985.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COUTINHO, Wilson. Mary Vieira criando beleza nas cidades. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1988.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

PONTUAL, Roberto. Mary Vieira: o nascer da forma. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1976.

POPPER, Frank. **Art, action et participation: l'artiste et la créativité aujourd'hui**. Paris: Éditions Klincksieck, 1980.

POPPER, Frank. Arte Cinética. **Artes**, São Paulo, ano 3, n. 15, 1968.

SUBIRATS, Eduardo. **Culturas virtuales**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Da vanguarda ao pós-moderno**. Tradução de: Luiz C. Daher e Adélia B. de Meneses. São Paulo: Nobel, 1984.

TAVARES, Célia L. Mary Vieira: o movimento como origem da forma, **O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 15 jul. 1980.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**. Tradução de Maria Thereza Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VIEIRA, Mary. Polivolumes: brinquedos plásticos do homem-criança. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 ago. 1976.

\_\_\_\_\_. Mary Vieira: linguagem internacional e espiritualidade brasileira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 jul. 1976.



## **O Melos e Harmonia Acústica 1988 de César Guerra-Peixe: um breve estudo de sua estrutura e das influências de Hans Joachin Koellreutter e Paul Hindemith em sua confecção**

ERNESTO HARTMANN<sup>1</sup>

■ 96

---

<sup>1</sup> Ernesto Hartmann é Bacharel em Piano pela UFRJ, Licenciado em Música pela UCAM/RJ, Mestre em Práticas Interpretativas (Piano) pela UFRJ e Doutor em Música (Linguagem e Estruturação Musical) pela UNIRIO. Produziu trabalhos publicados como artigos em diversas importantes revistas científicas nacionais abordando temas ligados a Análise, Teoria e Linguagem Musical. Foi professor colaborador da UFF-CEIM/RJ, Professor Substituto de Harmonia e Piano da UFRJ, Professor Substituto de Harmonia da UFMG e Coordenador dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música do Conservatório de Música de Niterói/RJ. Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES. E-mail: [ernesto.hartmann@ufes.br](mailto:ernesto.hartmann@ufes.br)

## ■ RESUMO

O presente artigo é um desenvolvimento da conferência “O conceito de motivo no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de Guerra-Peixe”, proferida na ocasião do I Ciclo Nacional de Eventos de Extensão e Pesquisa do Programa de Pós-graduação da UNIRIO realizado em maio de 2012 na UNIRIO na cidade do Rio de Janeiro. Trato aqui de investigar as influências diretas e indiretas sofridas pelo compositor de, respectivamente, Hans Joachin Koellreutter e Paul Hindemith. Para tal, busco comparar o *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* e o conhecido tratado de Paul Hindemith *The Craft of Musical Composition* com o *Melos e Harmonia Acústica 1988* nos aspectos de estrutura, conteúdo e estratégia didática. Por fim, trato do conceito de célula e motivo utilizado por Guerra-Peixe em comparação ao utilizado por Arnold Schoenberg, particularmente, no universo de seus escritos teóricos, os expostos no livro *Fundamentals of Musical Composition*.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Guerra-Peixe, *Melos e Harmonia Acústica 1988*, motivo musical, Hans Joachin Koellreutter; Paul Hindemith.

## ■ ABSTRACT

This paper is an expansion of the conference “O conceito de motivo no *Melos e Harmonia Acústica 1988* de Guerra-Peixe” proffered by me at the occasion of the I National Cycle of Extension and Research Events sponsored by UNIRIO and held at May 2012 in UNIRIO, Rio de Janeiro, Brazil. It aims to investigate the main influences that are present in the *Melos and Acoustic Harmony 1988* written by Brazilian composer César Guerra-Peixe, mainly Hans Joachin Koellreutter and Paul Hindemith. To do so, first I've compared the *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* and *The Craft of Musical Composition*, Hindemith's well known treatise in composition, with the *Melos and Acoustic Harmony 1988* concerning structure, content and teaching strategies. To conclude, I've approached the concept of *Music Motive* and *Music Cell* as it is present in Guerra-Peixe's book with that as used by Arnold Schoenberg, particularly as it is presented in his *Fundamentals of Musical Composition*.

97 ■

## ■ KEYWORDS:

Guerra-Peixe, *Melos and Acoustic Harmony 1988*, musical motive, Hans Joachin Koellreutter, Paul Hindemith.

## Introdução

O ensino da composição dentro da academia tem sido um tópico de grande interesse e um fértil campo de debate, particularmente nas duas últimas décadas. Diversos docentes do ensino superior, que, por sua vez, também são compositores de expressão como Ricardo Tacuchian, Rodolfo Caesar, Rodrigo Cichelli Veloso e Liduíno Pitombeira (apenas para citar alguns) têm, recentemente, publicado artigos e apresentado trabalhos em congressos e encontros que atestam esta afirmação.

Dentre as diversas questões problemáticas naturais desta atividade, a de ensinar composição, a grande carência de uma bibliografia em língua portuguesa certamente pode ser apontada como uma das mais proeminentes. Não obstante, esta carência, uma realidade hoje, era muito mais evidente a duas, três ou quatro décadas atrás.

Curiosamente, a longevidade de compositores representativos de um período de grande relevância histórica para a música brasileira, o nacionalismo, ou como alguns denominam o Marioandradismo, em virtude da colossal influência deste es-

critor paulista sobre dois dos principais baluartes deste período, Mozart Camargo Guarnieri e César Guerra-Peixe, não se demonstrou como condição para que estes dois ou mesmo Claudio Santoro, ou ainda Edino Krieger se debruçassem na tarefa de produzir e publicar trabalhos sobre a técnica e o ensino da composição, seja através de algum tratado ou mesmo de escritos teóricos sobre quaisquer disciplinas afins, tal como harmonia, contraponto, análise musical, instrumentação e orquestração, etc... Não é muito estranho este panorama dada a pouca tradição de produção teórico-didática característica marcante da cultura brasileira<sup>2</sup>.

Destarte este panorama, Mozart Camargo Guarnieri e César Guerra-Peixe, talvez pelas suas longas trajetórias como professores de composição cuja atuação se deu muito mais fora da academia do que dentro dela, foram grandes formadores e naturais referências para uma geração de compositores e músicos que ainda hoje ocupam espaços de relevância nas principais instituições de ensino do Brasil.

Compreender as influências, a origem dos pressupostos teóricos, ideológicos e filosóficos deste grupo de compositores composto pelos nacionalistas significa compreender muito do pensamento vigente no Brasil, seja por continuidade a estas duas principais escolas (Guarnieri e Guerra-Peixe), seja por negação de seus pressupostos, tal como foi o movimento antitético ao nacionalismo encabeçado por Gilberto Mendes e Almeida Prado.

■ 98

Sem, evidentemente, desconsiderar todo um grupo de compositores cuja relevância é inquestionável para a música brasileira como Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e outros anteriores à geração nacionalista que mencionamos, limitamo-nos a destacar os que se apresentam a partir do projeto nacionalista-civilizatório do Estado Novo. Como é de amplo conhecimento, o Estado Novo constituiu-se de um projeto político que congregava em uma estranha, peculiar e extremamente complexa rede de interesses e alianças que abarcava desde os marxistas até os integralistas, não muito diferente das alianças político militares dos assim chamados aliados no cenário então contemporâneo da Segunda Guerra Mundial.

Ainda dentro do escopo destes dois compositores, Guarnieri e Guerra-Peixe, abordaremos neste artigo especificamente César Guerra-Peixe, cujo ideal de música brasileira se deu por uma tênue ligação com o partido comunista e, muito mais marcadamente, pelo seu estudo das ideias e obras de Mario de Andrade.

Se por um lado a conversão de Guerra-Peixe através de seu contato com a obra de Mario de Andrade é amplamente conhecida, suas ligações com o partido comunista no final da década de 1940 ainda são pouco mencionadas e o seu grau de envolvimento ainda permanece obscuro. Como exemplo deste seu provavelmente incipiente envolvimento, apresentamos um depoimento extraído da correspondência de Claudio Santoro com Koellereutter datado de 1947, onde Santoro aponta um progresso na conduta de Guerra-Peixe e Edino Krieger a respeito do partido,

No Rio estive com o Krieger e Guerra Peixe, tendo recebido do Guerra onze revistas “Música Viva”. Tive a ótima notícia em saber que o Krieger está no Partido e que o Guerra iria votar na nossa chapa integral. É de fato um grande progresso desse pessoal (SANTORO, Correspondência a H. J. Koellereutter, 28/1/47).

<sup>2</sup> Há exceções honrosas como, por exemplo, Osvaldo Lacerda.

Portanto, como afirmamos, no caso específico de César Guerra-Peixe, sua adesão ao nacionalismo se deu primordialmente após este mencionado contato com Mario de Andrade através da obra “Ensaio sobre a Música Brasileira”. Anteriormente a isto, dedicava-se Guerra-Peixe ao estudo com o Hans Joachin Koellreutter, então jovem alemão recém chegado ao Brasil e que trazia em sua bagagem algum conhecimento preliminar de composição e alguns encontros em festivais da Europa com atuantes compositores, como por exemplo Paul Hindemith (KATER, 2001).

Dentre seus alunos no Brasil estavam Claudio Santoro e César Guerra-Peixe, e o principal assunto de suas aulas dizia respeito à “nova música” e às novas técnicas que estavam sendo experimentadas na Europa, o dodecafonismo e o serialismo. Curiosamente, Hindemith, enquanto teórico e figura supostamente mais próxima de Koellreutter, não pareceu estar muito na pauta de estudos do grupo, ao menos nominalmente, apesar de sua influência ser nitidamente observável a partir de uma análise mais cuidadosa da obra de Guarnieri e Guerra-Peixe, e, sobretudo, do objeto de estudo deste artigo o *Melos e Harmonia Acústica*.

Uma das publicações mais importantes de Guerra-Peixe, o *Melos e Harmonia Acústica 1988*, demonstra uma profunda influência destes seus estudos com Koellreutter sobre “música em doze sons<sup>3</sup>”. Frequentemente utilizado em cursos de composição no Brasil, esta pequena, porém extremamente rica publicação, divide-se em duas partes: Construção da Melodia e Construção da Harmonia, a partir de princípios acústicos. Mais que a Koellreutter, pode-se atribuir esta organização a Paul Hindemith, que após uma longa explanação também divide seu tratado *The Craft of Musical Composition Volume I* (exposição teórica<sup>4</sup>) desta forma. Como Kater (2001) ressalta, Hindemith foi uma das principais influências de Koellreutter ainda na Alemanha, onde ele frequentou diversos cursos com o compositor. Entretanto é relevante notar que Guerra-Peixe inverte esta ordem dos conteúdos, introduzindo a melodia antes da harmonia em sua obra.

Nossa opção em discutir as duas partes do *Melos e Harmonia Acústica 1988* merece algumas considerações. De acordo com o índice do *Melos* (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6), a obra se divide em quatro partes. Isso se deve à estratégia didática adotada, porém, os assuntos podem ser perfeitamente segmentados em apenas duas. A primeira e a segunda parte, de acordo com o índice, tratam da questão melódica, sendo a terceira e quarta parte designadas à questão harmônica. O estudo da melodia é abordado, inicialmente, evitando-se o aprofundamento da discussão sobre o ritmo (utilizam-se apenas figuras de igual valor, o que não exclui totalmente o parâmetro duração). Esta discussão é apresentada em Estruturação Melorrítmica (segunda parte de acordo com o autor). De forma análoga, o autor decide abordar primeiramente a estruturação a duas vozes (Estruturação a Duas Vozes, terceira parte), para posteriormente concluir com Harmonia Acústica (quarta parte). Dessa forma, entendemos que, por se tratar de dois assuntos distintos, há sentido em dividir o livro em apenas dois tópicos ou partes, tal como mencionamos anteriormente: respectivamente Melodia e Harmonia.

Ainda, de acordo com a reduzida bibliografia reportada ao seu final, *Melos e Harmonia Acústica* aponta, além de Hindemith, outros autores como Julio Bas (*Tratado de la Forma Musical*), Mathis Lussy (*El ritmo musical*), Hugo Riemann (*Composicion Mu-*

<sup>3</sup> Termo utilizado pelo próprio autor na capa de seu caderno.

<sup>4</sup> Este tratado divide-se em dois volumes: 1º Volume: exposição teórica e 2º Volume: Exercícios práticos.

sica) e Ernest Toch (*la Melodia*). Apesar destes autores elencados, as mais relevantes influências no desenvolvimento do pensamento exposto por Guerra-Peixe nesta obra remetem à Hindemith e Koellreutter, essencialmente pelos conceitos de Fundamental, Harmonia Acústica e Relação de segundas (Hindemith), e pela estratégia didática abordada na primeira parte, presumivelmente muito próxima à adotada por Koellreutter, como se pode supor ao analisar o caderno de estudos de Guerra-Peixe com este. Uma breve análise destas influências e destes conceitos, em particular o conceito de motivo são o objeto deste trabalho, buscando compreender um pouco melhor o pensamento norteador do autor na confecção do *Melos e Harmonia Acústica*.

O *Melos e Harmonia Acústica 1988* é uma proposta de síntese do material utilizado pelo compositor ao longo de sua carreira como professor, tratando-se de uma pequena apostila (quarenta páginas) que almeja organizar em um único compêndio o que o autor considerava essencial para a formação de um compositor. Trata-se, esta obra, de uma síntese de ideias tidas como antagônicas (Pantonalismo e Dodecafonismo/Serialismo) e que, elaboradas em conjunto, propiciam uma visão bastante particular e interessante sobre técnicas composicionais do século XX. Ao filtrar suas experiências como compositor “atonal” e, posteriormente “nacionalista”, Guerra-Peixe cria um peculiar sistema de compreensão e aplicação de técnicas harmônicas e melódicas, onde, em nenhum momento, permite aflorar a sua veia nacional, permitindo que cada leitor siga o rumo que deseje, “e o resto que fique por conta do estudante, tomando ele o caminho que preferir, o mais condizente com sua sensibilidade” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 5).

Para compreendermos o *Melos e Harmonia Acústica*, é preciso primeiramente compreender duas outras importantes peças, o *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* e o tratado de composição de Paul Hindemith *The Craft of Musical Composition*, este último datado de 1937, ano anterior ao da mudança de Koellreutter para o Brasil. Prosseguiremos então com uma análise e comparação destas obras.

## 1. O Caderno de Estudos com Koellreutter 1944 e sua influência

O discurso do compositor Guerra-Peixe já na década de 1950 subentende uma desqualificação de sua produção pré-nacionalista. Três citações do próprio autor, colhidas em momentos distintos de sua vida (1947 - quando ainda imerso na fase atonal, porém questionador da sua opção estética, 1952 - ao refletir sobre sua mudança de posicionamento estético e 1971 - quando já consagrado como um compositor nacionalista e na sua maturidade artística) reforçam esta afirmação,

Sobre a rítmica nos 12 sons [...] este é um ponto fraco que venho apontando, mas que meus colegas e amigos parecem discordar. O que me atrapalhou até agora foi o preconceito de evitar sequências, principalmente rítmicas. Tenho a impressão de que a gente começa a se embebedar de ideias filosóficas, acabando por esquecer de lado a música. [...] Vejo, todavia, que na maioria (para não dizer todas) das obras nos doze sons a sequência não tem morada. Faz-se a “propaganda” estética de que a música atonal é arrítmica. O que me diz disto? (Carta de Guerra-Peixe a Curt Lange. Rio de Janeiro, 9 de maio de 1947).

Ao justificar o porquê de seu abandono do dodecafonismo,

- 1) a impossibilidade de fazer realçar em minhas obras a nacionalidade que tanto prezo
- 2) A incomunicabilidade de sua curiosa linguagem, e
- 3) O reconhecimento da covardia de que eu era presa, fugindo aos problemas da criação de uma música necessariamente “brasileira” (GUERRA-PEIXE, 1952, p. 3).

Ao refletir sobre a questão do ritmo, tão cara a ele,

Do exagerado conceito resultam problemas insuperáveis, em especial no que tange ao **ritmo** pois torna-se evidente a impressão de falta de unidade formal. Uma das obras mais representativas desses dias é o **Quarteto Misto**, de 1945, cujas dificuldades, quase sem apoio in tempo, impossibilitam a sua execução tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires. O Quarteto Misto é algo como a pintura de Kandinsky. Seja como for, a técnica dos doze sons se restringe tão somente ao papel de garantir a atonalidade; jamais um real valor construtivo no seu total [...] encerra aqui a **estrepitosa** fase “dodecafônica” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 1).

O termo “estrepitoso”, pitorescamente utilizado aqui, demonstra o tom de irrelevância que o compositor pretende impor à sua produção dodecafônica, assumindo-se como um compositor exclusivamente nacionalista, influenciado e seguidor das ideias Andradianas.

Apesar deste aparente desprezo pela sua produção pré-nacionalista, produto de sua participação ativa no grupo formado por ele, Claudio Santoro e Koellreutter, o seu *Melos e Harmonia Acústica* (1988), demonstra uma profunda influência de seus estudos com Koellreutter sobre “música em doze sons<sup>5</sup>”, influência esta claramente observável se, colocados lado a lado o *Melos e Harmonia Acústica 1988* e o *Caderno de Estudos com Koellreutter* de 1944.

Disponível em arquivo digitalizado no site da Biblioteca Nacional, o *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* apresenta em sua íntegra (seis páginas) o seguinte texto:

Aulas do prof. Koellreutter (1944) - Construção da Melodia

- 1) Todas as melodias têm que aparecer nos doze sons
- 2) Não prolongar por mais de quatro sons um determinado movimento para evitar aumento ou diminuição forte demais na linha melódica
- 3) O último som deve ser atingido por uma 2ª maior ou menor. Pode-se também atingir a última nota por intervalo de 3ª maior ou menor e 5ª descendente e 4ª ascendente. Os outros intervalos não dão impressão de final.
- 4) Não se deve usar um som mais de uma vez para evitar interrupções na igualdade da construção da melodia. Procurar não voltar ao som dado anteriormente.
- 5) Evitar arpejos ou grupos que formam ou dêem impressão de grupos de acordes perfeitos e todos os pertencentes à harmonia dissonante natural. A razão desta regra é evitar dar um centro tonal a melodia. Deve evitar principalmente todos os acordes com trítono. O efeito de acorde pode ser modificado acrescentando uma segunda.

<sup>5</sup> Termo utilizado pelo próprio autor na capa de seu caderno.

- 6) Evitar seqüências.
- 7) Não saltar mais que uma 5ª ascendente ou descendente. Saltos de 7ª produzem arpejos.
- 8) Depois de um salto não se deve acrescentar um outro na mesma direção.
- 9) Não é permitido mais de duas notas em segundas porque tem como parte de uma escala pouca tensão melódica.
- 10) Evitar o cromatismo tanto quanto possível.
- 11) Só deve ter um ponto culminante (observar as regras de tensão e afrouxamento).

Os 4 elementos da série de 12 sons

A série de 12 sons divide-se em 4 elementos:

- 1) a série propriamente dita chamaremos de fundamental
- 2) o retrógrado da série da fundamental começando pela última nota e acabando na primeira conservando exatamente os mesmos sons.
- 3) o inverso é a inversão da série fundamental por intervalos opostos.
- 4) É o retrógrado do inverso feito pelo mesmo processo do retrógrado da fundamental, isto é o inverso de traz para adiante.

Seguem 4 exemplos de O, R, I, RI." (GUERRA-PEIXE, 1944).

Estes exemplos estão ilustrados na figura 1.



Figura 1 - Exemplos de séries Original, Retrógrada e Inversa da Retrógrada extraídas da última página do *Caderno de Estudos*. Fonte: (GUERRA-PEIXE, 1944)

Observamos que a inversão (espelhamento) se dá neste exemplo a partir da mesma nota inicial (Si<sup>b3</sup>). Todas as regras exceto duas são observadas neste exemplo. A exceção acontece com a 7ª e a 8ª regra, respectivamente “Não saltar mais que uma 5ª ascendente ou descendente” e “Depois de um salto não se deve acrescentar outro na mesma direção”. Podemos observar esta transgressão entre a terceira e quarta nota e a sétima e oitava nota da série original (evidentemente extensivo às séries derivadas). Nestes dois casos observa-se um salto de quarta ascendente

seguido de outro na mesma direção. No primeiro caso trata-se de uma sequência de duas quartas justas e no segundo de uma quarta justa seguida de uma quarta aumentada. Todavia, em ambos os casos não há compensação do salto (movimento compensatório na direção contrária, geralmente em grau conjunto).

Comparando o texto do *Caderno* de 1944 com o *Melos e Harmonia Acústica 1988* podemos perceber uma influência destes estudos (inclusive reconhecida pelo autor) em diversos momentos. Já no “Prelúdio”, texto introdutório, temos: “uma das preocupações tem sido a de eliminar do estudante as ideias [sic] que se limitam ao sistema tonal clássico, isto é, fugir do Dó maior e Dó menor” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 5) e

quanto à Harmonia Acústica, estabeleci uma fórmula para equilibrar os primeiros tateios do estudante. Esta matéria tem por base o valor acústico dos intervalos harmônicos, independente de estilo e de tendências. Assim a Harmonia Acústica tem aqui, nos exercícios, uma progressão da tensão harmônica dos acordes; mas como nem sempre a justeza dos propósitos é alcançada quando se vai no *crescendo* até o acorde de maior tensão, achei que reproduzindo os acordes na forma retrógrada certas falhas poderiam ser notadas com mais facilidade (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 5).

Nestas duas citações podemos observar o quanto o autor, mesmo quarenta e quatro anos após seus estudos com Koellreutter, ainda estrutura seu pensamento harmônico e melódico a partir de preceitos oriundos das regras estudadas e reportadas em seu *Caderno de Estudos*. A utilização do termo “retrógrado” evidencia a preocupação do compositor de construir as tensões sob parâmetros similares aos acústicos observados em Hindemith e que operam de forma análoga nas instruções de Koellreutter. As recomendações iniciais são ainda mais reveladoras:

- a) Não ultrapassar, por enquanto, o limite de quinta justa composta.
- b) Não repetir seguidamente qualquer nota na mesma altura.
- c) Não escrever intervalo além de quinta justa, tanto subindo como descendo.
- d) Não estabelecer compasso nem ritmo, deixando os exercícios fluírem melodicamente sem compromisso com o tempo.
- e) Não incluir alteração alguma, ascendente ou descendente.
- f) Na medida do possível, não escrever sugestões de centro tonal segundo a tradição clássico-acadêmica (complexos melódicos dos quais resultem acordes tonais) (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6).

Ainda, o autor instrui sobre o que se interessa evitar:

- a) Mais de três graus conjuntos na mesma direção.
- b) Mais de quatro notas na mesma direção [...].
- c) Evitar sequência na forma de progressão simples.
- d) Evita-se que a última nota seja atingida por grau disjunto, mas sempre por grau conjunto (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6).

Por estas diretrizes podemos concluir que existe uma relação direta com as regras anotadas em seu *Caderno de Estudos*, pois elas condizem perfeitamente, como nos casos das afirmações exemplificados no quadro 1:

<b>Melos e Harmonia Acústica 1988</b>	<b>Caderno de Estudos 1944</b>
a) não se deve escrever mais de três graus conjuntos na mesma direção com uma ligeira flexibilidade.	9 - não é permitido mais de duas notas em segundas porque tem como parte de uma escala pouca tensão melódica.
b) não repetir seguidamente qualquer nota na mesma altura.	4 - não se deve usar um som mais de uma vez para evitar interrupções na igualdade da construção da melodia.
c) não escrever intervalo além de quinta justa, tanto subindo como descendo.	7 - não saltar mais que uma 5ª ascendente ou descendente.
e) não incluir alteração alguma ascendente ou descendente, quando contextualizada na proposta do autor (não reproduzir fórmulas tonais).	10 - evitar cromatismo o tanto quanto possível.
f) na medida do possível, não escrever sugestões de centro tonal segundo a tradição clássico-acadêmica (complexos melódicos dos quais resultem acordes tonais)	5 - evitar arpejos ou grupos que formam ou dêem impressão de grupos de acordes perfeitos e todos os pertencentes à harmonia dissonante natural. A razão desta regra é evitar dar um centro tonal a melodia. Deve evitar principalmente todos os acordes com trítone. O efeito de acorde pode ser modificado acrescentando uma segunda.
b) não utilizar mais de quatro notas na mesma direção	2 - não prolongar por mais de quatro sons um determinado movimento para evitar aumento ou diminuição forte demais na linha melódica.
c) evitar sequência na forma de progressão simples.	6 - evitar sequências.
d) Evita-se que a última nota seja atingida por grau disjunto, mas sempre por grau conjunto. Esta deve ser contextualizada, excluindo as 3ªs e 5ªs e 4ªs como notas que antecedem a última.	3 - o último som deve ser atingido por uma 2ª maior ou menor, pode-se também atingir a última nota por intervalo de 3ª maior ou menor e 5ª descendente e 4ª ascendente, os outros intervalos não dão impressão de final. Trata-se de uma limitação da regra de forma a evitar os intervalos que fortemente teriam um sentido tonal de conclusão.

**Quadro 1** - Comparação entre as diretrizes do *Caderno de Estudos* e o *Melos e Harmonia Acústica*.

A compensação dos saltos também é recomendada no *Melos e Harmonia Acústica*, “Admita-se o salto de quarta justa ou aumentada e o de quinta justa ou diminuta desde que em prosseguimento, seja escrito o intervalo de segunda em direção contrária (compensação)” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 6).

Outro item importante que pode ser observado é a preocupação de Guerra-Peixe com os pontos culminantes e com o jogo de tensão e afrouxamento, desde os pri-

meiros exemplos: “Tensão melódica é a direção ascendente do fragmento, realizada gradativamente [...] Afrouxamento melódico é o oposto da tensão melódica [...] Ponto culminante superior é a nota que caracteriza o ponto mais elevado dos fragmentos” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 12). O autor acrescenta a estes conceitos os de “Ponto culminante Parcial”, “Ponto culminante máximo ou Clímax” e “Ponto culminante Inferior” recomendando que estejam em proporções divisíveis por três tal qual a seção Áurea (1/3 para o ponto culminante inferior e 2/3 para o superior). Faz-se mister recordar aqui a regra nº 12 do seu *Caderno de Estudos* que diz: “Só deve ter um ponto culminante (observar as regras de tensão e afrouxamento)” (GUERRA-PEIXE, 1944).

## 2. *The Craft of Musical Composition* de Paul Hindemith e sua influência

De acordo com Guilherme Sauerbronn Barros, em seu excelente e conciso trabalho sobre Hindemith e Fux com o título “Hindemith e Fux: uma análise comparativa do *Gradus ad Parnassum* e *The Craft of Musical Composition*”,

Tanto o *Gradus* como *The Craft* são divididos em dois livros, o primeiro teórico e o segundo, prático. Em ambos os casos, o livro de exercícios pode ser usado independentemente da parte teórica. No caso de Fux, aliás, a primeira parte do *Gradus* foi descartada da maioria das edições disponíveis. Hindemith, por sua vez, teve o cuidado de repetir, no livro de exercícios, todos os princípios fundamentais expostos no primeiro livro, sempre que estes afetavam diretamente o trabalho prático (BARROS, 2002, p. 84).

105 ■

A similaridade entre as propostas de Fux e Hindemith não se esgotam na mera organização do material. Ambos consideravam-se como responsáveis pela organização de um sistema que almejava estabelecer a ordem dentro de um panorama onde o caos e a falta de regras normativas de estilo, segundo suas opiniões, imperavam. O incômodo parecia bastante proeminente particularmente para Hindemith, pois também em seu prefácio do “Treinamento Elementar para Músicos” ele demonstra sua inconformidade com o então estado do ensino de composição. As três citações seguintes ilustram um pouco da ambição dos autores: “a música tornou-se um assunto quase arbitrário e os compositores não mais sujeitar-se-ão a leis e regras, evitando os nomes de Escola e Lei como se fossem a própria morte em pessoa<sup>6</sup>” (FUX, 1971, p. 17),

Um músico que, nos dias de hoje, sente-se impelido a contribuir para a preservação e transmissão da arte da composição está, como Fux, na defensiva. De fato, ele se encontra, mais ainda do que Fux, nessa posição, pois jamais qualquer outro campo da atividade artística teve um período de superdesenvolvimento dos materiais e de suas aplicações seguido de tamanha confusão como a que reina hoje na música. Encontramo-nos constantemente face a face com esta confusão através de um tipo de escrita que junta as notas sem obedecer a outro sistema senão àquele ditado pelo capricho, ou por dedos ágeis e enganosos que conduzem o compositor à medida que vão escorregando pelas teclas<sup>7</sup> (HINDEMITH, 1937, p. 2),

<sup>6</sup> Tradução de Guilherme Sauerbronn.

<sup>7</sup> Tradução de Guilherme Sauerbronn.

Admitamos que um compositor possa ter magníficas ideias, mesmo sem um conhecimento teórico altamente desenvolvido. Mas, poderíamos admitir que, sem tais conhecimentos, teria sido capaz de apresentar suas ideias da forma mais correta e explorá-las em todas as suas possibilidades? Devido ao completo abandono de tal experiência [a de reproduzir os sons com a voz e ler música fluentemente], o compositor, antigamente venerado como um super-músico, hoje em dia ocupa uma das últimas fileiras do campo da música, no que diz respeito à profissão [...] são pouquíssimos os compositores atuais cuja bagagem musical foi baseada em suas atividades com instrumentistas ou cantores, atividades estas outrora consideradas como a única base sólida e estável para a composição! Com demasiada frequência, vemos jovens, que nem física nem intelectualmente estão suficientemente capacitados para qualquer trabalho instrumental ou vocal encontrarem um lugar de destaque, confortável e incontestado, no campo da composição<sup>8</sup> (HINDEMITH, 1983, p. IX).

Retornando ao tratado de Hindemith,

É um fato impressionante que o ensino de composição nunca desenvolveu uma teoria sobre a melodia. Qualquer estudante aprende harmonia e a partir da teoria tradicional acredita-se que a manipulação do material tonal é consequência da harmonia. (HINDEMITH, 1937, p. 175).

■ 106

Com esta crítica, Hindemith inaugura o capítulo V do *The Craft of Musical Composition*. O título deste capítulo, “*Melodia*”, seguido do subtítulo “Teoria da Melodia”, propõe uma suposta inédita teoria da melodia, onde serão discutidos aspectos que concernem à construção de linhas melódicas e os efeitos dos elementos constitutivos, essencialmente os intervalos em seus aspectos e suas relações horizontais. Imediatamente após esta citação, o próprio autor se retrata e recorda que a teoria musical já havia estabelecido um possível *corpus* teórico sobre a melodia. Este *corpus* estaria inserido de forma fragmentária e embrionária no estudo do contraponto (que para Hindemith aparentemente significa quase que exclusivamente Johann Fux), sendo a preocupação linear rapidamente abandonada em favor de um foco vertical da música, a despeito do próprio conceito de linearidade pressuposto no contraponto.

Hindemith aponta possíveis circunstâncias que conduziriam a um desinteresse na elaboração de uma teoria da melodia, independente da suma importância que ele atribui a este estudo,

Melodia é o elemento no qual as características mais pessoais do compositor são clara e obviamente reveladas. Sua criatividade e fantasia podem ser capazes de gerar as progressões harmônicas mais individuais, os ritmos mais ousados, os mais maravilhosos efeitos de dinâmica, a mais brilhante instrumentação, porém, nada disso é tão importante comparado à sua capacidade de inventar melodias convincentes. Nesse ponto, especialista e leigo concordam, é quase impossível detectar e analisar diferenças estilísticas nas formações melódicas [...] deve ter havido uma certa hesitação em demonstrar objetivamente as características mais pessoais e secretas de um compositor (HINDEMITH, 1937, p. 177).

<sup>8</sup> Tradução de Mozart Camargo Guarnieri.

Ao iniciar sua exposição teórica, o autor nos alerta sobre as características das melodias formadas por graus pertencentes a uma harmonia triádica e tercial, atribuindo a estas duas características: a primeira diz respeito a sua conexão com a própria harmonia e a capacidade desta progressão remeter a uma fundamental, e a segunda - o aspecto negativo da primeira - que este tipo de construção melódica “não pode ser muito expressiva, visto que dificilmente liberta-se da sua harmonia” (HINDEMITH, 1937, p. 180). Esse mesmo exemplo citado por Hindemith pode ser observado na figura 2, uma tríade de Mi<sup>b</sup> Maior com Sexta Maior.



Figura 2 - Exemplo extraído do *The Craft of Musical Composition* (HINDEMITH, 1937, p. 180).

Vale a pena comparar aqui com a regra invocada quando da ocasião dos primeiros passos na estruturação melódica no *Melos* p. 9 e 10 respectivamente, “na medida do possível, não escrever sugestões de centro tonal segundo a tradição clássico-acadêmica (complexos melódicos dos quais resultem acordes tonais)” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 9) e “evite-se arpejo sobre os acordes de harmonia clássico tonal, exceto em se tratando de acorde de quinta diminuta” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 10).

Como consequência lógica deste problema, Hindemith nos fornece os conceitos de *Degree Progression* (conceito que depende da exposição feita pelo autor nos capítulos anteriores referentes à harmonia) e de *Relação de Segundas (Seconds)* “as verdadeiras unidades de construção são as segundas” (HINDEMITH, 1937, p. 187). A ornamentação serve como elemento para mascarar as óbvias relações terciais ou triádicas entre uma sequência melódica. Sendo assim, fica estabelecida uma “hierarquia” entre os sons presentes na melodia que podem ser considerados graus da progressão ou apenas ornamentos, onde permanecem as classificações tradicionais desta categoria (passagem, apoiatura, etc.). O ponto crucial da similaridade entre Hindemith e Guerra-Peixe pode ser observado na seguinte frase, “A lei primária da construção melódica é que uma melodia suave e convincente só é alcançada quando os pontos importantes de uma progressão (*Degree Progression*) se relacionam por segundas” (HINDEMITH, 1937, p.193). Esta frase é reiterada contundentemente ao longo do *Melos*, a partir da página 11, momento de conclusão da primeira parte (estruturação melódica sem ritmo).

Para a melodia ser clara e expressiva deverá possuir algumas qualidades essenciais, sem as quais se tornará caótica e inexpressiva. Veja-se no que se segue tais condições, quais são válidas para a melodia de todas as épocas e estilos, desde a folclórica a mais elaborada. A ordem das segundas pode ser alternada. Existe a relação de segundas superior - que é a que prevalece pela sua importância auditiva - e a inferior, esta quase sempre apenas consequência da anterior, mas que não deve ser desprezada (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 11).

Neste trecho, faz-se nítida a percepção da influência de Hindemith, principalmente se levarmos em consideração que existiam poucos livros didáticos sobre

composição em língua portuguesa mesmo em 1988, e que, dentre este pequeno grupo, nenhum aborda a questão das relações de segundas, fato que inviabiliza o diálogo de Guerra-Peixe com outros autores nacionais. Ainda, é notável a relevância que Guerra-Peixe atribui a essa relação, considerando-a como regra universal para composição de melodias, mesmo aquelas que se proponham a utilizar técnicas seriais, pois, além das diversas outras menções à relação de segundas presentes ao longo do *Melos*, ao final encontra-se um apêndice, *Adenda do Melos* (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 38-39), com vários exemplos analisados de relações de segundas em melodias famosas de vários autores, reiterando o grau de relevância atribuído a esta questão. A figura 3 reproduz uma das ilustrações presentes no *Melos e Harmonia Acústica* a respeito das relações de segundas dentro de uma atividade proposta:



**Figura 3** - Exemplo de relação de segundas no *Melos e Harmonia Acústica* 1988 (GUERRA-PEIXE, 1988, p.11).

■ 108

Outro ponto de fundamental relevância para Guerra-Peixe diz respeito à teoria de classificação de acordes, que Hindemith ergue a partir de suas suposições sobre os tons de combinações e a série harmônica. *The Craft of Musical Composition* expõe um complexo sistema de classificação de acordes visando contemplar toda a diversidade possível de construções harmônicas, terciais ou não. Guerra-Peixe, no *Melos e Harmonia Acústica* 1988 simplifica ao máximo este processo. A preocupação central na teoria de Hindemith é o estabelecimento de um sistema que viabilize a composição e a análise de progressões harmônicas vinculando-as ao tonalismo. Além de sua rejeição ao politonalismo e ao modalismo, Hindemith propõe análises de diversos estilos que vão de Machaut até Schoenberg, de forma a sustentar a sua argumentação teórica exposta em sua obra elevando-a ao nível de uma teoria universal da música (ao menos europeia). Em sua análise de um extrato da *Klavierstücke op. 33a* de Schoenberg (HINDEMITH, 1937, p. 217), ele acusa a existência de diversos centros tonais, comprovados pelo seu complexo sistema, antagonizando-se, assim à própria proposta do compositor (dodecafônica).

Apesar dessa polêmica constatação (polêmica esta admitida pelo próprio autor), impõe-se a factualidade da similitude entre a proposta de Hindemith e a simplificação e contextualização realizada por Guerra-Peixe no *Melos*. Como o próprio Guerra-Peixe indicara em seu “Prelúdio”, o termo “Harmonia Acústica” provavelmente deriva de Koellreutter, convidando-nos a deduzir que esta seja uma livre tradução do procedimento “hindemithiano” (que melhor se referia a este processo como *Progression e Series 3*). As similaridades mais evidentes observadas são a renúncia à utilização de valores rítmicos, eliminando esta dificuldade nos primeiros passos (de modo similar à Fux em seu *Gradus ad Parnassum*), de forma a explicitar o conteúdo harmônico das progressões de acordes,

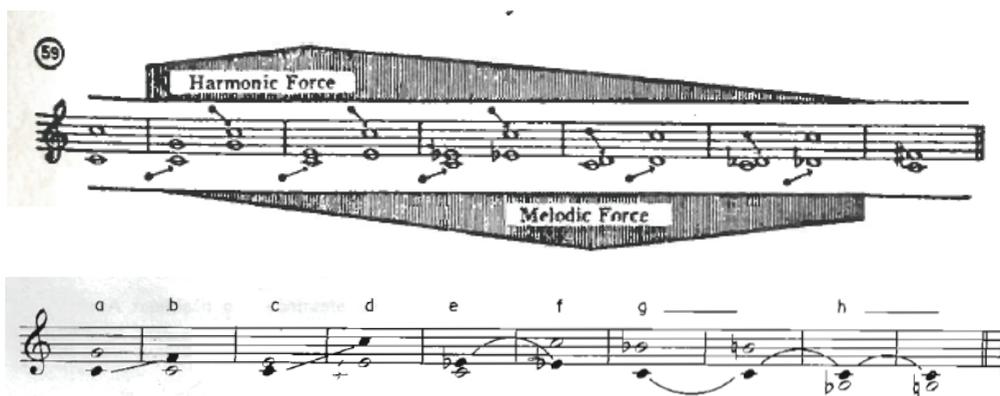
Simplificamos nosso estudo do elemento harmônico da música ao excluir o tanto quanto possível o ritmo. Seria útil fazer o mesmo na pesquisa pelas regras básicas da melodia (HINDEMITH, 1937, p. 178).

Não estabelecer compasso nem ritmo deixando os exercícios fluírem sem compromisso com o tempo (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 9).

e a utilização das características acústicas dos intervalos como fator seminal para a categorização das estruturas harmônicas, em ambos os casos (Hindemith e Guerra-Peixe) livremente construídas, sem compromissos com uma estruturação exclusivamente tercial, característica da harmonia tonal tradicional.

Aqui emerge o conceito de Fundamental do intervalo, indispensável para a argumentação de Hindemith. Este conceito, não é abordado em praticamente nenhum outro compêndio de harmonia ou composição, mesmo ao longo do século XX<sup>9</sup>, provavelmente devido à inconsistência na argumentação expositiva de Hindemith. Essa inconsistência se deve ao fato de Hindemith extrair a fundamental de um determinado intervalo a partir dos sons resultantes entre as alturas constituintes, processo esse amplamente rejeitado pelos estudos acústicos posteriores a publicação do *The Craft of Musical Composition* (1937)<sup>10</sup>.

Se a fundamental do intervalo e sua sucessão e ordem em uma progressão desempenham um papel decisivo para a determinação da tonalidade de acordo com Hindemith, ao abandonar o próprio conceito de tonalidade, Guerra-Peixe despreza toda a explanação teórica de Hindemith, filtrando apenas o valor dos intervalos como constituintes do chamado Tensionamento e Afrouxamento Harmônico. A fundamental dos intervalos aqui, serve apenas como elemento de acréscimo ou decréscimo a uma tensão inerente à própria estrutura do acorde, não corroborando para indicação ou imposição de uma dada tonalidade. Não obstante, o *Melos* reproduz com uma curiosa diferença a tabela proposta por Hindemith que pode ser apreciada na figura 4, respectivamente extraído de (HINDEMITH, 1937, p. 87) e de (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30).



**Figura 4** - Tabelas de Intervalos de Hindemith e Guerra-Peixe (HINDEMITH, 1937, p. 87; GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30).

<sup>9</sup> Reginald Brindle faz menção (BRINDLE, 1966, p. 36) a esta questão reproduzindo a tabela de fundamentais, porém não aprofunda a discussão tampouco apresenta fontes.

<sup>10</sup> Vide HARTMANN (2013) para maiores detalhes sobre esta discussão.

Pela comparação das duas tabelas podemos observar uma discordância nas fundamentais dos intervalos de Sexta Maior que, para Guerra-Peixe (nota circulada em preto) é a nota inferior, e para Hindemith (nota apontada pela seta) a nota superior. Para Guerra-Peixe, o Trítone (último intervalo na série de Hindemith) pertence a uma categoria distinta, que ele atribui o nome de “Intervalo Vago” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.30). Por não fornecer nenhuma argumentação teórica sobre este assunto ao longo do *Melos*, a razão pela qual ocorreu este deslocamento, neste caso, torna-se obscura, assim como não existem outras indicações de como operacionalizar ou funcionalizar este conceito para além da recomendação presente na página 30 inscrita sob o número 53: “A escolha do **som fundamental** (*grifo do autor*) a ser colocado na parte mais grave ou em outra voz, tem importância no que tange à relatividade das tensões” (GUERRA-PEIXE, 1988, p.30). Neste momento, percebe-se outra analogia com a teoria de Hindemith, pois a argumentação das fundamentais de intervalos deste último parte da premissa de que um acorde invertido (a fundamental não corresponde ao baixo) tem maior tensão do que um não invertido (a fundamental corresponde ao baixo) (HINDEMITH, 1937, p. 91).

Com estas duas análises comprovamos a fortíssima influência no *Melos e Harmonia Acústica 1988* dos estudos com Koellreutter, transcritos no seu *Caderno de 1944*, que, refletem ainda, a própria instrução que Koellreutter obteve diretamente da fonte, Hindemith e, por consequência, a influência do próprio Hindemith exemplificada através da comparação de seus preceitos fundamentais expostos no *The Craft of Musical Composition* e a argumentação do *Melos e Harmonia Acústica 1988*.

### 3. O conceito de forma no *Melos e Harmonia Acústica 1988*

Para Guerra-Peixe o conceito de forma não se apresenta da maneira tradicional no *Melos e Harmonia Acústica*. Ao invés de prescrever as estruturas formais mais comuns (ABA, Sonata, Rondó), ele opta por trabalhar com a ideia de textura e elaboração motívica. Os elementos para essa elaboração motívica já haviam sido fornecidos na primeira parte, onde a tarefa final era a de compor uma melodia<sup>11</sup> estruturada a partir da repetição variada dos motivos com a utilização de recursos de transposição, inversão e retrogradação, sem prejuízo de elementos livres.

Estruturar duas células melódicas e elaborar melodia como a do exemplo anterior. Serão no mínimo três melodias. Admita-se que a reprodução das células não precisam ser sempre exatas, bastando que tenha sugestão das mesmas como leia-se a seguir (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 16).

Pelo exemplo que o autor nos fornece, percebemos a flexibilidade com que ele trata o motivo (que ele denomina célula), pois na verdade este exemplo que ele menciona utiliza-se apenas do perfil melódico da célula geradora (Figura 5):

<sup>11</sup> Destacamos como é evitada a nomenclatura tradicional de frase, membro de frase, sentença etc..

a) Exemplo anterior

b) Exemplo posterior

Figura 5 - Exemplo de motivos no *Melos e Harmonia Acústica 1988* (GUERRA-PEIXE, 1988, p.16).

Na página 19 (*Segunda Parte - Estruturação Melorrítmica*) temos os primeiros exemplos de tarefas onde o autor solicita ao estudante que este componha um “tema”. Ao solicitar ao estudante a composição de *Dobles*, ele o define como,

Trata-se de primitiva forma de variação, que esteve em voga nos séculos XVII e XVIII. Consta de duas acepções:

- 1ª O *doble* é a segunda parte de uma peça pequena, mas completa que integrava a suíte, segundo como escreveu J. S. Bach e
- 2ª série de variações elementares sobre um tema curto e característico segundo escrevia J. B. Rameau (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 19).

Em suma, no *Melos e Harmonia Acústica* pouco ou nada se fala sobre estruturas formais do tipo ABA, Rondó, Sonata e outras. Concentram-se os esforços em construir progressivamente a melodia, a estruturação a duas vezes e, posteriormente, incrementar de vezes esta estrutura conduzindo o estudante à composição de “acordes de doze sons” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 36) a partir do aumento e da diminuição das tensões e densidade das estruturas acordais.

Seguindo o modelo de Hindemith, Guerra-Peixe busca discutir aspectos da composição bastante diversos da simples prescrição da forma focando na construção da melodia e na organização de um possível sistema competente para lidar com acordes construídos a partir de qualquer combinação intervalar. Em nenhum momento o autor (assim como Hindemith também não o faz em seu Volume I do *The Craft of Musical Composition*) propõe arquétipos formais, com exceção da variação, que, em síntese, neste caso, muito mais diz respeito a um processo de elaboração motívica do que uma forma propriamente dita. A principal preocupação de Guerra-Peixe é com a textura. A partir dela, e fundamentando-se no modelo de composição a duas vezes de Hindemith presente no Volume II do *The Craft of Musical Composi-*

tion, o autor estabelece seis diferentes tipos de texturas: A duas vezes, a três vezes, a quatro vezes, a seis vezes, Com pedal quádruplo e a quatro vezes, e finalmente, nota mais nota até acorde de doze sons. Vale salientar que, ainda, como encontra-se na página 25, o autor sugere a utilização do *ostinato*, seja na voz superior ou inferior, solicitando uma composição de cada tipo e culminando com a utilização da *Passacaglia*, forma de variação que se vale ostensivamente deste recurso.

Exemplo de *ostinato* na voz inferior.

MODERATO

Exemplo de *ostinato* na voz superior.

MODERATO

Figura 6 - Ostinato inferior e superior (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 25).

O exemplo 7 ilustra o tema proposto pelo autor para composições de variações a maneira da *Passacaglia*.

Exemplo por sugestão do autor desta obra.

Devagar

Devagar

começam as variações

começam as variações

Figura 7 - Tema de *Passacaglia* proposto pelo autor (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 26).

Em se tratando de uma apostila, e respeitando o depoimento do próprio autor, percebemos a preocupação com a síntese da informação presente no *Melos*, o que nos leva a considerar que, em encontros presenciais, o autor poderia discorrer (como efetivamente, o fazia) sobre questões relevantes do conceito tradicional de forma, não obstante, é notável destacar a ausência de qualquer diretiva neste sentido, com o direcionamento do foco das atividades criativas propostas no desenvolvimento e elaboração de “ideias” ou motivos e na textura.

Em diversos momentos, o estudante é desafiado a compor peças pequenas,

porém completas, sem orientação específica sobre sua forma, somente a partir das diretivas mencionadas. Podemos citar como exemplo a página 22, a tarefa final da *Estruturação Melorrítmica*, onde requer-se a composição de uma peça “de não mais de duas páginas de doze pautas” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 22) de dois movimentos contrastantes, um vagaroso e outro animado, com ou sem ligação motivicas entre si. Destaca-se aqui, uma das frequentes utilizações do autor do termo “motivo” em substituição ou como sinônimo do termo empregado inicialmente “célula”.

## I. Motivo – conceito em Guerra-Peixe e comparações com outros autores.

William Drabkin, autor do verbete “Motif” do *Grove Dictionary* o define como:

Uma curta ideia musical, melódica, harmônica, rítmica ou qualquer combinação destas três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho sendo mais frequentemente considerado como a menor subdivisão que ainda mantenha sua identidade como uma ideia de um tema ou frase. É mais frequentemente pensado em termos melódicos e, é neste aspecto que o motivo é considerado uma ‘figura’<sup>12</sup> (DRABKIN, 1981, p. 3291).

Ainda, para este autor, a partir do exemplo fornecido no dicionário (Beethoven, “Sonata para Piano nº 30 op. 109” - 1º Movimento, compassos 1 e 2), o nome de célula designa-se a um fragmento do motivo que, eventualmente, possa ser completo em si.

A primeira aparição *no Melos* dos termos motivo ou célula ocorre na página 13, com um título exclusivo: “III - Melodia com Células”. Neste momento, surge a definição de Guerra-Peixe de célula, “organização de dois, três ou mais sons constituídos em unidade formal. Cada célula deve ser reproduzida ao menos uma vez para que tenha função na estrutura” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 13). Imediatamente, segue-se a regra 18, que recomenda que as repetições das células sejam intercaladas por notas livres. Esse procedimento já havia sido anteriormente exigido na regra 5: “evite-se sequência melódica em forma de progressão simples, intercalando entre o modelo e a reprodução duas ou três notas independentes” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 10).

Comparando com a definição Schoenberguiana de motivo, ambos os autores concordam que a repetição literal do motivo é de pouca valia, sendo mais desejável sua repetição variada, “Um motivo aparece frequentemente durante uma peça. Ele é repetido. Repetição por si só provoca *monotonia*. Monotonia só pode ser superada por *Varição*” (SCHOENBERG, 1967, p. 8). Para tal, de forma mais ou menos sistemática, recorrem os dois autores às técnicas consagradas de Transposição, Inversão e Retrogradação dos Motivos como pode ser observado no exemplo a seguir do *Melos* (Figura 8):

<sup>12</sup> No original: A short musical idea, melodic, harmonic, rhythmic, or any combination of these three. A motif may be of any size, and is most commonly regarded as the shortest subdivision of a theme or phrase that still maintains its identity as an idea. It is most often thought of in melodic terms, and it is this aspect of motif that is connoted by the term ‘figure’.

19 - A reprodução variada da célula ocorre ou por mudança da direção das notas ou pelo processo retrógrado. São recursos que convém sejam empregados, pois criam a variedade sem prejuízo da unidade formal.

**SÍMBOLOS:**

G = célula geradora;	RI = retrógrado do inverso.
R = retrógrado;	A = célula a;
I = inverso; e	B = célula b, etc.

**Figura 8** - Transformações possíveis dos motivos (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 13).

Contudo, uma das mais interessantes diferenças entre Guerra-Peixe e Schoenberg é a forma como o primeiro estimula a diluição dos motivos entre elementos livres, em contraste à Schoenberg, cuja culminância se dá justamente pelo oposto, a total concentração do motivo, evidentemente variado. No *Melos e Harmonia Acústica* as regras 19 a 21 presentes nas páginas 13 e 14 elucidam o modo que o autor propõe para a utilização da variação como princípio do seu processo didático. Todavia, a rigidez observada em Schoenberg no tratamento do motivo não é nem proximamente sugerida por Guerra-Peixe. Reproduziremos a seguir como exemplo as regras 18 à 19.

“Regra 18- a reprodução de uma célula não deve sugerir seqüência. Para se evitar isso escreve-se, entre o modelo e a reprodução, um conjunto de no mínimo duas notas livremente estabelecidas”.

Regra 19 - A reprodução variada da célula ocorre por mudança da direção das notas ou pelo processo retrógrado. São recursos que convém sejam empregados, pois criam a variedade sem prejuízo da unidade formal.

Regra - 20 “na sua primeira apresentação a célula convém apareça absolutamente completa. No entanto, posteriormente a última nota de uma célula poderá ser a inicial da seguinte (ELISÃO): ou então da mesma célula, situada como um dos seus ‘transportes’” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 13-14).

Em Schoenberg, dois exemplos de Sonatas de Beethoven da primeira fase extraídos do *Fundamentals of Musical Composition*, os exemplos nº 15 e o nº 16, ilustram a forma como Schoenberg se interessava pela construção de temas totalmente derivados de um único motivo. Sua metodologia analítica resultante foca exatamente nesta questão, reduzindo as estruturas temáticas a formas de variação de um único motivo, geralmente em sua estrutura menos ornamentada e mais reduzida (Figuras 9 e 10).

Ex.15

a) Motive. Combined with transpositions and change of direction

Figura 9 - Elaboração do motivo I – Sonata op. 2 nº 1 para piano de Beethoven 2º Movimento (SCHOENBERG, 1967, p. 11).

Ex.16

Figura 10 - Elaboração do motivo II – Sonata op. 22 para Piano de Beethoven, 3º Movimento (SCHOENBERG, 1967, p. 12).

Em Guerra-Peixe (1988, p.14) vemos o seguinte exemplo (figura 11), que utiliza a intercalação das células com notas livres, e que, ainda, utiliza-se de não uma, porém duas células distintas para a sua construção:

22 - Exemplo de melodia com duas células melódicas (A e B). Observe-se o entrosamento das células e a variedade de «transportes». Observe-se ainda: âmbito escalar/nota inicial e final/relação de segundas/ponto culminante inferior/clímax/e tratamento das células.

Figura 11 - Elaboração do Motivo no *Melos e Harmonia Acústica* 1988 (GUERRA-PEIXE, 1988, p.14).

Trata-se de uma flexibilização do princípio de concentração do motivo, ainda visto aqui como célula.

A propósito da utilização do termo célula e motivo, podemos afirmar que o termo motivo só é utilizado sistematicamente por Guerra-Peixe, a partir do capítulo Estruturação Melorrítmica, “os elementos **conjuntivos** e **disjuntivos** servem para caracterizar as células e motivos de dar forma a melodia; bem como para contribuir para o estilo do compositor” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 21) (grifos do autor). Nesta primeira utilização do termo motivo ainda vemos o termo célula, mas evidentemente diferenciada pela utilização do “e” em células e motivos. Já adiante, no nº 43 na página 22, o termo motivo é utilizado isoladamente quando da solicitação de composição de uma peça de dois movimentos que “poderão ser absolutamente independentes ou ligadas pelos mesmos motivos” (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 22). A partir daqui, não mais, no *Melos e Harmonia Acústica*, se utiliza o termo célula. Isso nos leva a concluir que o termo célula, para Guerra-Peixe, refere-se à organização especificamente melódica, ao passo em que, o termo motivo, relaciona-se diretamente e especificamente à organização melorrítmica, particularmente a heterorrítmica. Temos por isso o exemplo 35 do *Melos e Harmonia Acústica* (p. 21) onde um fragmento isorrítmico do *Moto Perpetuo* para Violino de Paganini é ilustrado. Neste exemplo (figura 12), Guerra-Peixe demonstra absoluta coerência com a utilização de terminologia, referindo-se às estruturas construtoras do excerto como células e não motivos,

(regra 43 - trabalho de composição: estruturar uma peça no máximo de duas páginas em papel de doze pautas) de dois movimentos contrastantes, um vagaroso e outro movido. Poderão ser absolutamente independentes ou ligados pelos mesmos motivos (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 21).



Figura 12 - *Moto Perpetuo* de Paganini com motivos destacados (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 14).

## Conclusões

Apesar de ser um duro crítico de sua própria Fase Dodecafônica, concluímos que Guerra-Peixe não se desvincilhou por completo dos princípios básicos aprendidos durante seu aprendizado com Koellreutter na década de 1940. Evidentemente, certas regras presentes no *Caderno de Estudos com Koellreutter 1944* e principalmente no *Melos e Harmonia Acústica 1988* podem ser traçadas à uma tradição de estruturação melódica presentes no estudo do Contraponto Modal fundada com Johann Fux no século XVIII (*Gradus ad Parnassum*), porém isso só clarifica os princípios de ampliação da tonalidade, tensão e afrouxamento harmônico e melódico a partir das características dos intervalos, e aponta que estas questões estavam indubitavelmente presentes no programa de estudos realizados com Koellreutter. Questões centrais no *Caderno de Estudos* e no *Melos e Harmonia Acústica*, os intervalos são os alicerces do material utilizado por Guerra-Peixe para a instrução de seus alunos em Harmonia, corroborando a nossa hipótese de que as maiores influências sofridas por

Guerra-Peixe foram Koellreutter e Hindemith.

Se por um lado Hindemith é transmitido para Guerra-Peixe, inicialmente através de Koellreutter e, como demonstramos, o primeiro teve decisiva influência no pensamento de Koellreutter e Guerra-Peixe, particularmente como modelo de organização do material didático e da utilização de conceitos exclusivos sobre construções de acordes (como elucidamos muito próxima à que Hindemith utilizou no *The Craft of Musical Composition*), por outro este não se torna um modelo inquestionável para Guerra-Peixe. Como demonstração disso temos que o conceito de motivo em Hindemith (*Craft of Musical Composition*) só é elaborado de forma atrelada à sua principal preocupação, progressão Melódica (*melodic progression*) e progressão de Graus (*degree progression*), o que situa Guerra-Peixe nesta questão muito mais próximo de Schoenberg do que dele, não obstante a maior flexibilidade do brasileiro se comparado à Schoenberg quanto ao uso e quantidade de motivos a serem empregados.

Como afirmamos, a estrutura do *Melos e Harmonia Acústica 1988* faz clara alusão à utilizada por Hindemith, inclusive no que diz respeito à atribuição das “tarefas” e as “regras”. Mesmo comum na didática musical de antigos tratados e mesmo durante o século XX, a organização do material instrutivo desta forma tem fortes relações com o que seria, talvez o mais relevante tratado de contraponto até então escrito, o *Gradus ad Parnassum* de Johann Fux (1725). Como consequência de um estudo aprofundado deste tratado de Fux, temos por Hindemith *The Craft of Musical Composition*, cuja proposta era ser um novo *Gradus ad Parnassum* (assim como também Heinrich Schenker também se propunha a ser com seu *Free Composition*). Subtraindo-se a organização do material didático através do estudo das espécies, característica inovadora da proposta de Fux, torna-se lícita então a nossa tese da indireta, porém segura influência da tradição de estruturação e estudo do contraponto fundada por Fux, tanto através da ambiciosa releitura de Hindemith como através da sua continuidade nos estudos com Koellreutter, esta documentada no *Caderno de Estudos com Koellreutter* de 1944, documento este que apresenta inúmeras similaridades com as diretrizes expostas em regras no *Melos e Harmonia Acústica*, sobretudo no que diz respeito aos exercícios iniciais de estruturação melódica.

Ainda, O tratamento da forma para Guerra-Peixe, tal qual esta documentado no *Melos e Harmonia Acústica* nos parece sublinhar muito mais as questões relacionadas à textura. Também aqui, relacionamo-lo com a organização Hindemithiana, que culmina com a estruturação a duas vozes, porém não sem prometer um terceiro volume do *Craft of Musical Composition*, cuja estruturação a três e mais vozes seria um dos tópicos capitais.

Pela relevância do *Melos e Harmonia Acústica*, importa estudá-lo, descrever e examinar suas influências, esclarecer seus conceitos e traçar suas principais origens e influências para além das óbvias. Ao fazer isso, compreendemos melhor o pensamento de um dos poucos compositores brasileiros que realmente conseguiu estruturar uma escola de composição, visto os inúmeros nomes de ex-alunos seus em diversas partes do país que são destaques no cenário musical brasileiro contemporâneo.

## Referências

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn. Hindemith e Fux: uma análise comparativa do *Gradus ad Parnassum* e *the Craft of Musical Composition*. **Cadernos do Colóquio**, Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, 2002.

BRINDLE, Reginald. **Serial composition**. London: Oxford University Press, 1966.

DRABKIN, William. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. *Verbetes Motif*. 1981.

FUX, J. J. **Gradus ad Parnassum (1725)**: the study of counterpoint from Johann Joseph Fux's *Gradus ad Parnassum*. Nova York: Norton, 1971.

GUERRA-PEIXE, César. **Caderno de Estudos com Koellreutter 1944**. Texto disponível em Arquivo pdf (6 páginas). Disponível em: [http://www.bn.br/site/pages/bibliotecaDigital/bibsemfronteiras/indice\\_titulo.html](http://www.bn.br/site/pages/bibliotecaDigital/bibsemfronteiras/indice_titulo.html). Acesso em : 26 mar. 2011.

\_\_\_\_\_. **Correspondência a Curt Lange**: 9/05/1947, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.

\_\_\_\_\_. Música e dodecafonismo (texto datado de Recife, 02/06/1952), publicado na **Revista Fundamentos**, ano 5, n. 29, ago. 1952 e no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro em 22 de Outubro de 1952.

\_\_\_\_\_. **Curriculum Vitae do Compositor**. Manuscrito, Rio de Janeiro, 1971.

\_\_\_\_\_. **Melos e Harmonia Acústica**. Rio de Janeiro: Ricordi, 1988.

HARTMANN, Ernesto. O Caderno de Estudos com Koellreutter 1944 e o *Melos e Harmonia Acústica 1988* de César Guerra-Peixe: similaridades e princípios básicos. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA 21., **Anais...** Uberlândia: ANPPOM, 2011. p. 952-958.

\_\_\_\_\_. O *Melos e Harmonia Acústica* (1988) de César Guerra-Peixe, Koellreutter e Hindemith: similaridades e princípios básicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 27, p. 50-60. 2013.

HINDEMITH, Paul. **The craft of musical composition**. New York: Associated Music Publishers Inc., 1937. V. 2 e 3.

\_\_\_\_\_. **Treinamento elementar para músicos**. 3. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1983.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora. 2001.

SANTORO, Claudio. **Correspondência a H. J. Koellreutter**: 28/1/47. Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of musical composition**. London: FABER and FABER, 1967.



# Dos encontros entre palhaças ou pistas para uma cartografia lúdica

ANDRÉA BENTES FLORES<sup>1</sup>

WLADILENE LIMA<sup>2</sup>

■ 120

---

<sup>1</sup> Atriz e palhaça, docente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), nas disciplinas Pensar Histórico no Teatro, Estágio II e Práticas de Inclusão com o Teatro. Mestre em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte da UFPA (ICA/UFPA). Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Difusão e Recepção, vinculada ao ICA/UFPA. flores\_terapeuta@yahoo.com.br

<sup>2</sup> É professora na Universidade Federal do Pará, no curso técnico de formação de ator, na graduação em dança e em teatro, na especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo e nos mestrados, acadêmico e profissional, em Arte do PPGArtes Universidade Federal do Pará. Possui Pós-doutoramento em Estudos Culturais junto a Universidade de Aveiro. Mestrado e doutorado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA e graduação em Ciências Sociais pela UNAMA. gordawlad@yahoo.com.br

## ■ RESUMO

Este artigo atravessa algumas pistas para a constituição de uma cartografia lúdica, perpassada pelo mergulho na sinceridade da autora em sua experiência de mulher palhaça amazônida, desejosa de estabelecer encontros e transcriá-los ou transvê-los em um processo criativo, que é também pesquisa. Para tanto, segue em busca dos caminhos que a levam aos encontros, a partir do conceito de ritornelo deleuziano, desvelando o delineamento de um olhar, atravessado por memórias da infância, trechos poéticos e recortes de conceitos, a partir dos quais reconhece a relevância da mulher cômica e do território amazônida onde a autora está situada, enquanto constituintes de um mapa, construído em jogo, ora correspondente à própria pesquisa, ora ao processo criativo em que deve resultar. Entre potências pessoais de seu feminino amazônida, a autora revela o processo de entranhar-se no objeto de pesquisa e criação, assumindo-o em jogo para sua cartografia.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Palhaça, cartografia, jogo.

## ■ ABSTRACT

This article runs through some clues to compose a playful cartography, wrought by the dip in the author's sincerity, on her experience as Amazonian clown woman, willing to set up meetings and transcribe them in a creative process, which is research also. Therefore, the author follows in search of paths that lead to encounters, throw the deleuzian concept of refrain, unveiling the design of a look, crossed by childhood memories, poetic excerpts and concepts clippings, from which she recognizes the importance of the clown woman and the Amazonian territory, where her performance is located, as constituents of a map, built in game, sometimes corresponding to the research itself, sometimes to the creative process that it might result. Among her personal Amazonian female potency, the author reveals the process of becoming ingrained on the object of research and creation, assuming it on a game, for her cartography.

121 ■

## ■ KEYWORDS

Clown women, cartography, play.

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. [...] E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar “linhas de errância”, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 101-102).

Meu ponto de partida para esta escrita é a solidão. Um estado solitário real, que faz parte de minha condição como artista e que me serviu, por algum tempo, como proteção do caos. Hoje, no entanto, lanço-me arriscadamente em uma tentativa de encontrar-me com outros, na verdade, com outras. Mulheres palhaças amazônidas, como eu. Compartilho, aqui, algumas implicações decorrentes da necessidade de estar junto, entre personalidades e amadurecimentos em pesquisa, que iniciam na solidão e aportam em um processo criativo em devir.

Sou uma palhaça sem grupo. Atuar sozinha não foi uma escolha pessoal; as

circunstâncias levaram-me a resistir desta forma. Logo após atuar junto aos Palhaços Trovadores<sup>3</sup> em mais um de seus espetáculos - *O Mão de Vaca*, inspirado na obra de Molière, passei por momentos difíceis, sem rumo em meu percurso artístico. Àquela altura, eu acreditava que ser palhaça significava estar misturada a outros palhaços, ser como eles, de preferência junto àquele grupo, com quem estive por perto durante três anos até ali, como atriz convidada. Havia também a “Trupe das Meias Trocadas”, grupo no qual engatinhava um trabalho, junto a outras duas palhaças. Ao final daquela temporada, no entanto, os convites ficaram escassos e, ao mesmo tempo, eu havia me graduado na universidade. Desempregada por seis meses, tentando - sem sucesso - viver somente de teatro, recebi uma proposta de trabalho no interior do Pará. Fui embora. Lá fiquei por cinco meses, atuando somente como terapeuta ocupacional, sem teatro e pouco feliz. Certa de que faltava algo, tentava manter-me firme naquele lugar.

Era como se, voltando a uma atitude comum em minha infância, buscasse pelo meu travesseiro, comprimindo-o em um forte abraço, para sentir-me protegida dos perigos noturnos e poder circular pelo terrível corredor que conduzia à cozinha de minha casa. O travesseiro era como uma arma de guerra, que almejava empunhar naquela difícil situação em que me encontrava. Algo próximo à atitude da criança que cantarola para tranquilizar-se, com medo, no escuro, imagem de que Deleuze e Guattari (1997) lançam mão para identificar um primeiro aspecto do ritornelo<sup>4</sup>. A instauração de um começo de ordem, pontual, quando diante do caos assustador.

Seria aquela falta referente a outros palhaços? Talvez sim, em parte. A maior parcela, no entanto, era falta de mim. Um outro eu, tão ou mais forte que a terapeuta trabalhando por vezes mais de oito horas por dia. Essa outra gritava todas as noites em sonhos, devaneios, sob a forma de “Bilazinha da Mamãe”, minha palhaça. Voltei de mala e cuia, em busca de ser palhaça, com a certeza de que qualquer nova tentativa de deixá-la seria perder-me.

Não encontrei, entretanto, portas abertas. Parecia uma punição da vida. Só eu sabia a dor que carregara em outra cidade, até descobrir meu caminho. Estava voltando para finalmente abraçá-lo e dei de encontro com duas duras realidades: os Trovadores seguiam seu próprio caminho, do qual eu não fazia parte; ao mesmo tempo, a “Trupe das Meias Trocadas” se esvaía em desencontros. Pensei que talvez houvesse me enganado.

Lembrei, porém, dos gritos dentro de mim, ajudada pelas reflexões sobre minha atuação na rua, que empreendia àquele tempo, registrada em Flores (2011). Constatei, então, que havia voltado em busca de mim, não de outros. O objetivo que almejava alcançar era diferente. Ser palhaça significava encontrar-se comigo. E que dura jornada solitária!

Foi preciso muito esforço para continuar. Acreditar que eu sou palhaça em qualquer lugar e de qualquer modo, mesmo ridiculamente solitária e sem reconhecimento. Descobri na solidão um presente. “A força de um artista vem das suas derrotas. Só

<sup>3</sup> O grupo “Palhaços Trovadores” é pioneiro em fazer teatro com palhaços na cidade de Belém e completou 14 anos em 2012. É composto por 14 integrantes, sendo 8 mulheres.

<sup>4</sup> Cf. Antônio HOUAISS; Mauro de Salles VILLAR. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 2463: “ritornelo s.m. (sXVIII cf. NascOp) 1 HIST.MÚS refrão, frase repetida em cantos ou versos, como nos madrigais italianos dos sXIV e XV [...]”. Neste texto, no entanto, abordo o ritornelo enquanto conceito inventado na filosofia de Deleuze e Guattari.

a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro”, já dizia o poeta Manoel de Barros (1996). Condição amarga, mas um prato cheio para voar e descobrir minha condição precária, sem talento, sem ninguém, desolada, risível: minha condição de palhaça. Uma dor forte de humana, da qual aprendi a rir, enquanto também aprendia a reconhecer-me palhaça, gênero feminino, atuante em um território específico, a Amazônia.

Independente de gênero, ser palhaço significa estar em estado de sinceridade, de exposição do ridículo de cada um, singularidades muitas vezes ocultas pelas exigências sociais. “O *clown* não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos *clowns*. Achemos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir” (LECOQ, 2003, p. 213).

Palhaças e palhaços são perdedores, por permitir ao público entrar em contato com nossa natureza humana, frágil e transitória, que insistimos por escamotear, julgando-nos superiores. É premissa do estado de palhaço a abertura ao outro, deixando-se ver em suas bobagens, tolices, derrisórios, algo que se busca ao longo do processo de descoberta do seu próprio palhaço (ou *clown* pessoal<sup>5</sup>).

Restava-me, portanto, aproveitar minha derrisória solidão e nela mergulhar. Agora, o travesseiro não servia mais. Era necessário armar a “cabana”, buscando novamente uma imagem da infância: alguns lençóis amarrados entre si, com partes presas à maçaneta da porta e ao espelho da cama, formando um espaço interior que eu habitava para proteger-me dos perigos e, assim, poder brincar em paz com as bonecas que carregava para dentro. Movimento semelhante ao segundo aspecto do ritornelo deleuziano, na imagem da construção da casa, com fins de proteger o espaço interior dos rebuliços externos. “Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 101). Aqui, a necessidade é organizar um espaço delimitado, onde as forças íntimas terrestres não sejam submersas, mas resistam, emprestando, inclusive, um pouco do caos. Olhar para mim, delimitar-me, aprender com a experiência, brincar, para não sucumbir.

Tem sido assim. Aprendo a rir de minha condição no mundo, descobrindo minúcias sobre Bilazinha, ao modular sua voz, incomodar-me com sua roupa etc., sem nunca abandonar a cena. Agora, no entanto, a palhaça e a palhaça-atriz exasperam a necessidade do outro, necessidade esta que, na verdade, nunca deixou de existir e foi a grande responsável pela minha sensação de precariedade. Como uma expiração após longa inspiração, jogo o ar para fora e vou em busca de referências, encontros, corpo a corpo, vozes, histórias cruzadas. Levanto o lençol da cabana, abro a porta da casa, identificando o terceiro aspecto do ritornelo. A companhia das bonecas não é mais suficiente. A solidão já não dá conta do que ocorre comigo. Preciso estar junto a outras humanas e sei exatamente quem são: palhaças amazônidas, como eu.

O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora.

<sup>5</sup> O termo *clown* pessoal foi criado por Jacques Lecoq (2003), designando a persona palhaço(a) que cada um descobre, a partir de técnicas específicas, a partir de suas próprias singularidades. Por isso, não se cria uma palhaça; descobre-se a palhaça que está dentro de si.

Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma “pose” (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro. [...] Enfim, o ponto se atira e sai de si mesmo, sob a ação de forças centrífugas errantes que se desenrolam até a esfera do cosmo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 102).

Os três aspectos do ritornelo ocorrem ao mesmo tempo, sem evolução ou sequência. Semelhantemente, os relatos que compartilhei continuam a misturar-se nesta necessidade atual. Também o desejo de “sair de mim mesma” e ir ao encontro do outro sempre me acompanhou, como já disse anteriormente. Na verdade, nunca estive inteiramente só. Teatro é uma arte coletiva. Mesmo assim, a solidão, em ritornelo faz parte de minha trajetória artística e de pesquisa.

Quando identifico o ritornelo desta pesquisa, passo a buscar como dar conta de suas intensidades. Em outras palavras, o que significa esse meu movimento de improvisar ir até o outro? Aqui, tasteio alguns sentidos de resposta, enquanto desvelo pistas de uma cartografia lúdica que brinca com meu corpo de mulher palhaça e pesquisadora.

Início tentando compreender com que olhar parto para encontrar nuances do feminino cômico amazônica. Reflito se é relevante realçar essa especificidade de gênero da palhaça, questionar se existe, de fato, para não resultar em perda de tempo, antes de lançar-me em devaneios de pesquisa nesse universo.

Para mim, existe; e sua relevância está no estado de sinceridade clownesco. Luis Otávio Burnier (2009, p. 218), pesquisador do Lume<sup>6</sup>, uma das principais referências brasileiras para o treinamento do palhaço, ressalta o quanto, desde o processo iniciático, a autenticidade do palhaço é que resultará na comicidade desejada:

O processo de descoberta do *clown* pessoal provoca a quebra de couraças que usamos na vida cotidiana. [...] Mais do que formas estereotipadas, o que causa o riso são as manifestações autênticas advindas da sensação de desconforto e insegurança do *clown* diante do público [...] A criação do *clown*, ao longo dos diversos exercícios, significa entrar em contato com esses aspectos humanos e sensíveis do ator e sua decorrente *corporificação*. Ou seja, o *clown* será construído com o que haverá de corpóreo, com as ações físicas que surgirem nesse processo iniciático, ou, mais precisamente, com as *corporeidades* que alimentam as ações físicas.

Tanto o *clown*, quanto a *clown*<sup>7</sup> são resultado de personalidades corporificadas, expostas ao riso. Percebo que, neste sentido, cabe falar em nuances próprias do feminino para a comicidade. Se mulheres e homens não são iguais, uma palhaça desenvolve-se com base no feminino, papel socialmente imbricado em significados singulares, que não podem ser tratados como idênticos ao masculino. A tradição do palhaço, entretanto, conforme já denunciado por outras pesquisadoras (CASTRO, 2005; CASTRO, 2010; MENEZES, 2011), sempre esteve fortemente ligada ao ho-

<sup>6</sup> Cf. [www.lumeteatro.com.br](http://www.lumeteatro.com.br)

<sup>7</sup> Defendo que construções linguísticas como “a palhaça” e “a clown” ou “a mulher clown” são possíveis, mesmo que o termo clown seja usado na literatura somente no masculino, até então. Trata-se de uma postura política, de afirmação do feminino nessa arte.

mem, através de registros históricos silenciosos sobre a mulher cômica, de gags<sup>8</sup> construídos a partir da experiência do masculino e de uma série de sistemas que necessitam ser reformulados, mediante a vivência do feminino.

Não compreendo que precise traçar uma diferença entre palhaços e palhaças. Apoio-me em Deleuze (2006) para compreender que a perspectiva necessária está na repetição. Diferença não significa oposição e está muitas vezes atrelada a representações, a simulacros, máscaras. Repetir, por sua vez, não significa generalizar, refazer o igual, mas comportar-se em relação a algo único e singular. Não significa tentar compor uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira à enésima potência.

Para a palhaça, não servem os simulacros, o papel cotidianamente desempenhado. Importa, isto sim, a natureza humana, os ridículos de nossa condição. Potência feminina na comicidade, repetição do mesmo, da figura cômica, mas na potência de ser mulher. Trata-se de reconhecer que mulheres têm sua própria experiência de vida no mundo, seus ridículos, seu cômico, determinado não pelas diferenças de sexo, mas pela riqueza de vivências próprias, social, histórica e culturalmente construídas.

Aqui resolvo brincar com alguns conceitos que encontro pelo caminho, tornando-os parte do mapa que desenho em torno da comicidade feminina. Encontro-me com os princípios de Klauss Vianna, observando-o pela lente de Jussara Miller (2007), para refletir sobre caminhos possíveis para que a mulher encontre esses registros em sua corporificação da palhaça. O que a autora chama de técnica Klauss Vianna tem como um de seus pressupostos a busca por um corpo presentificado em suas sensações, através do qual o atuante é também seu espectador; este, reconhecido em seu caráter singular. Minha busca reverbera aqui, quando encontro aproximações metodológicas para buscar esse corpo cômico, feminino, resultante de um processo de mergulho em nós mesmas, descoberta de singularidades potenciais resultantes da experiência vivida como mulher.

Como desdobramento dessas aproximações, empresto, ainda, o termo dança como vida, que resulta do contato com camadas interiores de si, o acesso ao corpo presentificado de Klauss Vianna (MILLER, 2007). Para meus objetivos nesta pesquisa, utilizo-o para falar de uma dança pessoal do cômico feminino. Dançar é, aqui, a ação de um corpo consciente de suas funções, limitações e possibilidades, resultantes da experiência dos sujeitos no mundo, que se movimentam conforme sua própria história. Como uma mulher, que se lança em comicidade compreendendo-se no feminino e atua inevitavelmente interligada à vivência sócio-histórica dessa condição.

Lembro-me do termo dança pessoal também entre os escritos do Lume. Nesse contexto, ela resulta de um treinamento energético, voltado para quebrar estereótipos e levar o atuante, não somente a palhaça, a um contato mais autêntico com sua humanidade, uma ligação profunda consigo mesmo. Burnier (2009, p.139-140) afirma que “esse tipo de treinamento permite que cada ação tenha uma íntima relação com a pessoa e seu universo interior. Ele busca atingir energias interiores mais profundas que estão normalmente em estado potencial no indivíduo”. No caso a que me refiro, penso na dança pessoal como um processo para atingir potências do cômico feminino.

<sup>8</sup> Gags são acidentes cômicos, sempre presentes nas ações de palhaços em cena.

Algo semelhante, também, aos pressupostos para o teatro do polonês Jerzy Grotowski (2010), que, inclusive, influenciam significativamente o trabalho do Lume. Guardados os propósitos e dimensões específicas do trabalho desse mestre do teatro, afirmo que seu método ressoa na dança pessoal do cômico feminino de que trato aqui, quando propõe que a construção cênica seja, para o atuante, um processo de desvelar a si mesmo. Em uma total doação de si mesmo, eliminam-se bloqueios e alcança-se verdade no fazer, algo intimamente relacionado a um autêntico desnudar do artista. Como a palhaça, em suas verdades cômicas, resultantes do encontro com potências de um feminino singular.

Acredito que haja vários femininos, por isso concebo que esse mergulho em si resulta em potências singulares. Ora, o que é o feminino? Cada vivência é única, de maneira que a busca da palhaça é pela ativação de um arcabouço potencial próprio, eu- cômica. Formas estereotipadas e generalizantes do que é ser mulher não cabem aqui. Na verdade, penso que a real necessidade é por desconstruções das formas cotidianamente inculcadas como aceitáveis para uma mulher.

Russo (2000) aponta algumas pistas neste sentido, propondo uma estreita associação entre o feminino e o grotesco, como forte e representativa afirmação cultural e de gênero. Trata-se de uma relação bem próxima, a meu ver, do estado de palhaça, imbricada em ridículos, derrisórios, grotescos.

A dança pessoal do cômico feminino, dança da vida, refere-se, neste sentido, ao corpo da palhaça que age consciente de suas potências e torna-se motivo de riso, grotesca, a partir de referenciais que encontra em si mesma, em sua experiência no mundo. O encontro com o corpo próprio desenvolve, assim, uma comicidade que parte da vivência sócio-histórica e cultural de ser mulher, expondo o ridículo desta condição.

Minha vivência de palhaça está arraigada na cidade de Belém, Pará. Este pequeno espaço situado na Amazônia<sup>9</sup>. Na verdade, Amazônias, plurais, diversas, como quer Gonçalves (2012), exprimindo as complexas realidades sociais, históricas e culturais que marcam este território. *Bilazinha da Mamãe* resulta de minha experiência rizomática neste meio de muitas Amazônias, a qual atravessa minha dança pessoal de mulher cômica.

Descubro, em ritornelo, que não quero e não posso dançar sozinha, como compartilhei anteriormente. Uma vez que experimentar o outro é uma necessidade latente, sou impelida a reconhecer-me inserida em um meio maior, onde habitam repertórios, histórias de vida, cores, olhos, narizes de palhaça, asfalto, rios, florestas. Estou em multiplicidades poéticas. Estou viva.

O vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações. [...] A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 103).

<sup>9</sup> Neste artigo, toda vez que me referir à Amazônia, estou circunscrita à área territorial da região geopolítica, delimitada entre os Estados do Amazonas, Acre, Roraima, Rondônia, Pará, Amapá, Tocantins (com exceção do extremo sul), além de trechos do Mato Grosso e do Maranhão. Cf. [www.ibge.com.br](http://www.ibge.com.br).

Meu movimento de improviso até o outro significa submeter-me à transdução, processo pelo qual deixo os meios que compõem meu viver-palhaça atravessarem-se, dissiparem-se, constituírem-se um no outro. Transdução ou transcrição de tudo o que passa pelas membranas entre nós, pelo meu espaço interno de vivência de mulher palhaça, pelo exterior de histórias de vida e repertórios de outras cômicas amazônidas e pelas Amazônias onde habitamos em espaços-tempos heterogêneos.

Falo em transcrição livremente, unindo o termo deleuziano citado, transcodificação ou transdução, à palavra criação, própria do fazer artístico. A transcrição, entretanto, é um termo criado por Haroldo de Campos (2011), em seus escritos reflexivos a respeito de seu trabalho como tradutor de poesias. Constitui-se em uma crítica à mera tradução do texto poético, compreendendo que termina por esvaziá-lo, ao tornar crível uma forma ideal de trazê-lo ao entendimento de outra língua e cultura. Transcriar seria o resultado de conceber a poesia como um horizonte móvel, modelável. Neste sentido, passa-se do irrepetível ao disponível a formas artísticas<sup>10</sup>.

Manoel de Barros (1996, p. 75) utiliza outro termo semelhante, em um de seus poemas, “As lições de R.Q.”. Afirma o poeta: “Arte não tem pensa: o olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo. Isto seja: Deus deu a forma. Os artistas desformam”. Passo a compreender, a partir daí, que a criação tende a conferir outra forma para a realidade de onde se origina e resolvo adotar o verbo transver nesta minha cartografia.

Por essa perspectiva, transver designa meu movimento de ir ao encontro das palhaças e, ao compartilhar essa experiência, recriar suas intensidades em um espetáculo - desejo que tenho como resultado a ser gerado. Transcriar, em meu corpo-em-vida, esse entre-dois em que me situo. A corporificação dos encontros leva-me a um processo criativo em devir, onde deixo a solidão, contudo sem abandoná-la. Como um monólogo polifônico, em que um enorme grupo de palhaças amazônidas esteja comigo e eu finalmente faça parte de um grupo.

O pensamento e a sensibilidade têm acesso a uma nova dimensão na qual cada gota de suor, cada flexão muscular, cada arfar, se tornam em outros tantos símbolos numa história cujo movimento próprio é reproduzido pelo meu corpo enquanto o meu pensamento abrange o seu significado. Sinto-me envolto numa inteligibilidade mais densa no seio da qual os séculos e os lugares se interpenetram e falam linguagens finalmente reconciliadas (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 51).

Abro um pequeno parêntese, momento em que empresto uma imagem proposta pelo antropólogo Lévi-Strauss, semelhante a que se delineará nesse processo criativo, embora nada tenha a ver com a criação cênica em sua escrita original. Substituo apenas o termo “reproduzido pelo meu corpo” por “transcriado pelo meu corpo”. Vou em busca do suor, da flexão muscular, de símbolos que deem conta do interpenetrar de lugares, do levantar do lençol da cabana. Quero ativar um potencial arcabouço criativo em diálogo com outras mulheres palhaças amazônidas.

No processo de corporificar cada percepção-ação e interpenetrar os meios, compo-

<sup>10</sup> A transcrição já é utilizada também em escritos sobre o teatro, no sentido da liberdade com que o atuante cria a cena a partir da transformação de um texto dramaturgico ou literário, ou mesmo de outros elementos sígnicos. Cf Linei HIRSCH. **Transcrição teatral**: da narrativa literária ao palco.

nho um mapa-espetáculo. Confesso que esse desafio provoca-me ansiedade, medo e excitação. É, ao mesmo tempo, pavoroso e instigante. T tamanha exposição de mim mesma parece levar-me a perder meus contornos, minha individualidade, lançando-me toda ao outro. Os contornos, porém, já não me eram suficientes; havia mesmo a necessidade de dissolvê-los, variar, estabelecer encontros, encontrar alegrias.

A variação contínua, isto é, a variação da nossa força de existir ou da nossa potência de agir, é variação da própria trajetória da vida. E a trajetória não é homogênea. Quer dizer que o estofado da variação contínua é feito de encontros, de encontros mil, com o alimento, com os ares saudáveis, com a poluição, com entes amáveis e odiáveis etc. Em função de encontros extensivos e intensivos, encontros que se misturam nessa variação contínua, é que Deleuze vê o aparecimento de uma 'pequena alegria' (ORLANDI, 2010).

Se, a princípio, acreditava que meu interesse estava simplesmente em conhecer nuances da comicidade feminina amazônica, reconheço que a pesquisa ganhou outra proporção quando resolvi desnudar-me e assumir meu desejo de construção de um espetáculo, ainda que isto seja assustador. Nesse momento, encontro sinceridade para a pesquisa, como se acionasse um princípio da palhaçaria, o mesmo pelo qual descobri haver relevância em tratar sobre mulheres palhaças: a verdade da cômica, arraigada em suas vivências.

Ao assumir que não me basta somente contar histórias e identificar repertórios de comicidade feminina na Amazônia, mas necessito experimentá-las no corpo, encontro anseio semelhante ao de Julia Varley, com a escrita de seu livro *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Trata-se de transmitir algo e também descobrir como fazer. Nesse processo, reconheço que as realidades pesquisadas serão modificadas por mim, conforme transvejo cenicamente cada encontro. Porém, não me resta outra saída. "Que alternativa tenho, se não me adapto à maneira habitual de transformar um evento em símbolo, com uma apresentação inevitavelmente mutilada da realidade, traçando um mapa que desenha e recorda algo que não é o território?" (VARLEY, 2010, p. 29).

O próprio mapa é meu alento neste sentido. Ora, como poderia dar conta da vastidão de um território de tão grandes proporções como a Amazônia, contar a história de tantas palhaças atuantes nessa imensidão? Se o mapa não é o território, ao menos dá pistas relevantes para conhecê-lo, embora termine por apresentar uma realidade inventada, como qualquer realidade, após passar pelo corpo da atriz ou da pesquisadora. Desformo a realidade, seguindo a lição do poeta, sem culpa. Assumi, por isso, a cartografia como método de pesquisa e de criação.

Suely Rolnik (2007) acredita que o cartógrafo tenta ser um antropófago-em-nós, devorando todo tipo de matérias, a fim de miscigená-las e, através das misturas, compor seu mapa, constituir sua realidade. Assim vem se constituindo esta cartografia, emprestando e brincando com pedaços de diversas fontes, para formar algo outro. Desse mesmo modo, há de ser constituído o espetáculo em devir, abocanhando encontros e recriando-os em miudezas misturadas.

É como se notasse meu mapa imbuído em um estado de jogo corporal. Para Angel Vianna, jogo corporal é uma improvisação e, ao mesmo tempo, criação (RAMOS, 2007). Os participantes têm a oportunidade de descobrir formas de mover-se, de criar,

pelos encontros com o outro e com objetos. Uma aprendizagem pela experiência, um fazer ditado pelos próprios participantes envolvidos, cuja maior importância está na relação. “Todo o corpo se volta para perceber o jogo corporal do outro, suas ações e reações” (RAMOS, 2007, p.46), sendo indispensável que ocorra um relacionamento. Através dele, aprimora-se o olhar, a percepção, ou seja, produz-se conhecimento.

Ora, a cartografia, conforme Passos e Barros (2010) e Deleuze e Guattari (1995), não tem objetivos e metas pré-definidas. Ela se constitui no caminho, através dos encontros, nos quais se delineiam por onde seguir e direcionar a atenção do cartógrafo. Um mapa está sempre aberto, reconfigurável, em estado de espontaneidade e improvisação, direcionado pelo confronto entre os meios interno e externo. O mapa e o jogo corporal nascem de encontros, que preenchem espaços e possibilitam a criação.

Falar em improviso a partir da relação, percepção do outro, é, ainda, confundir-se com o próprio objetivo do mapa específico a delinear-se nesta pesquisa, pautada, em ritornelo, na transcrição a partir de encontros e no preenchimento do espaço vazio que o estar com outros provoca em mim. A epígrafe deste escrito já trazia a improvisação com o outro como destaque para o substrato de minha escrita. Na verdade, penso que sabia dela desde o momento em que escolhi o objeto da pesquisa. O que vem acontecendo, conforme amadureço, é deixá-lo entranhar-se cada vez mais em minhas personalidades, em meu corpo, propondo mesmo que todo o trabalho resulte em uma corporificação da experiência.

Se é que há objeto sobre o qual me debruço em pesquisa, ele segue a lição de Angel Vianna para o objeto a ser utilizado no jogo corporal:

Quando se escolhe um objeto, ele deve ser colocado no maior número de trabalhos de sensibilidade corporal possível: como um todo, sentido nos ossos, nos músculos e na pele. [...]. É um jogo do corpo criativo e comunicador. Não é para competir, e sim para se relacionar, para deixar aflorar toda a percepção corporal dentro do espaço interno, pessoal, parcial e total do sujeito (RAMOS, 2007, p. 52).

Vira um desobjeto, como o pente azul que o menino encontra no quintal, na poesia de Manoel de Barros (2003). Tão entranhado ao chão, ao musgo, de tal maneira incorporado à natureza, o objeto perdera sua “personalidade”. Com meu desobjeto de pesquisa ocorre o mesmo: quanto mais jogo com ele, passo a entranhá-lo em mim, e ele deixa de ser objeto e torna-se parte constituinte desta pesquisadora. Sujeito-em-mim.

Seria esta pesquisa e o processo criativo no qual deseja resultar uma espécie de cartografia lúdica, em jogo? Para afirmar isto, precisaria aprofundar-me em aproximações entre jogo e ludicidade, que ainda não dei conta até aqui. De qualquer forma, quando o lúdico me vem em mente, é sobre o jogo que assento meu raciocínio, onde todo o meu corpo torna-se disponível a encontros, entre os meios existentes no sentido de estar viva.

Chego a uma compreensão de algumas pistas por onde seguir com esta pesquisa, explicitamente movida pela necessidade de estar junto. Criar, aqui, é sair da solidão e arriscar-me na permeabilidade de fronteiras pessoais, em dança com alguém. Dança do cômico feminino amazônica. Cabana aberta, deixo entrar outras palhaças, ou vou até elas. Reconfiguro-me. Sempre haverá regras, como no jogo, já que esta é uma pesquisa acadêmica. Elas, no entanto, modificam-se, ampliam-se, reduzem-se, no caminho de configuração do mapa. Da solidão à criação, eu cartografo, jogando, transvendo conceitos, palhaças e Amazônias.

## Referências

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Viva Voz: FALE/UFMG, 2011.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CASTRO, Felícia de. Palhaças, bem-vindas sois vós!. **Pã Revista de Arte e Cultura**. 2010. Disponível em: <<http://parevista.org/revista/index.php/component/content/article/31-colaboradores/121-felicia-de-castro.html>> . Acesso em: 22 jan. 2013.

■ 130

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In: \_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997. (Coleção Trans., 4).

FLORES, Andréa Bentes. **Olha a palhaça no meio da rua: uma cartografia de Bilazinha da Mamãe pelas feiras livres de Belém**. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo). Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônias**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari**. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007. p. 105-112.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac: Edições SESC, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 41-63.

MENEZES, Fernando Chui. Quatro atos de Judite: o corpo feminista da palhaça. **Revista Trama Interdisciplinar**. São Paulo, v. 2, n. 1, p. 161-168. 2011.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 17-31.

ORLANDI, Luiz B. L. O pensamento e seu devir-criança. **Cadernos de Subjetividade**. São Paulo, n.12, p. 62-67, 2010.

RAMOS, Enamar. Jogos corporais. In: \_\_\_\_\_. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007. p. 44-58.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2007.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret**. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2010.

# **A encenação de Gerald Thomas: o espectador desestabilizado**

ROBSON ROSSETO<sup>1</sup>

■ 132

---

<sup>1</sup> Robson Rosseto é Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina/UDESC e docente da Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR, campus Faculdade de Artes do Paraná-FAP. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Continuada-UNESPAR/FAP e membro do GT Pedagogia das Artes Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE. Atualmente, cursa Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP. [rossetorobson@gmail.com](mailto:rossetorobson@gmail.com)

## ■ RESUMO

Este trabalho objetiva apresentar uma reflexão sobre os processos estéticos do encenador Gerald Thomas. O texto aponta a concepção de Thomas para a criação cênica a partir de fragmentos textuais e da intertextualidade, aglutinando/juxtapondo elementos da cena com a narrativa. A reflexão identifica o papel do espectador como um sujeito desestabilizado pela encenação.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Gerald Thomas, espetáculo, espectador.

## ■ ABSTRACT

This work presents a reflection on the aesthetic processes of the director Gerald Thomas. The text points to the conception of Thomas for the scenic creation from textual fragments and intertextuality, agglutinating/juxtaposing elements of the scene with the narrative. The reflection identifies the role of the spectator as a destabilized subject by scenario.

## ■ KEYWORDS

Gerald Thomas, spectacle, viewer.

Discorrer sobre a cena teatral contemporânea tornou-se uma árdua tarefa nos últimos tempos. Encenadores que dominam códigos estabelecidos e os transgridem revelam valores na encenação que necessitam de estudos dirigidos para um melhor entendimento sobre o teatro. O texto dramático continua sendo um dos fundamentos do teatro, mas deixou de ser o fundamento principal. A liberdade de desconstruir e reconstruir, marca da encenação contemporânea possibilita a exploração desses valores numa viagem para dentro da obra. São procedimentos e códigos novos que desvendam novos horizontes.

Gerald Thomas (1954) é um artista em constante diálogo com a arte e seus procedimentos contemporâneos. Suas encenações estão alicerçadas na incoerência e no caos. Seu teatro tem o vigor da ruptura com padrões aristotélicos consagrados na dramaturgia. A palavra é só mais um dos elementos que utiliza para compor a cena. E não se trata de uma palavra qualquer, mas um diálogo filosófico sobre o homem e a arte, marcado por citações de filósofos, artistas plásticos, escritores e dramaturgos. A partir de uma intensa intertextualidade, o encenador combina as ações fragmentadas e repetitivas de seus atores com a música, a luz e o espaço. Ele transita com grande desenvoltura por entre as linguagens artísticas, fundindo-as, desestruturando-as, desconstruindo-as para dar forma e conteúdo a um novo teatro, a uma nova dramaturgia. É possível perceber tais afirmações na crítica teatral de Macksen Luiz do Rosário Filho no Jornal do Brasil sobre o espetáculo *NxW<sup>2</sup>* de Gerald Thomas.

É dentro de uma estrutura cênica que se mistura tal qual a escrita – não há dissociação entre o papel e o palco, aquilo a que se assiste é paralelo ao processo dramático – que se estabelece o registro da encenação. A inexistência de um texto com conformações dramáticas que pretenda contar uma história corresponde à ausência

---

<sup>2</sup> O espetáculo foi baseado em protestos do filósofo Friedrich Nietzsche contra o músico Richard Wagner.

de evolução narrativa. O fragmento é o padrão de medida nas repetições de uma mesma cena, na inversão das palavras, em frases e ruídos, descoordenados e no uso da música. Gerald Thomas multiplica imagens em quadros (cenas quase autônomas) e procura jogar o espectador dentro dessas imagens em movimento (2000).

A encenação de Thomas não pretende organizar a engrenagem teatral do sentido da representação, não é um processo de leitura e interpretação cênica de um texto dramático. Ele não se limita a ordenar os elementos cênicos, mas sistematiza concepções significativas, construindo um modo específico de criar a cena. Desta forma, o discurso cênico torna-se a maneira pela qual o encenador organiza a representação no espaço e no tempo em conformidade com os intérpretes numa lógica diferenciada. Por exemplo, Cibele Forjas (2010) relata a sua experiência ao assistir pela primeira vez a um espetáculo de Thomas, *Electra com Creta*, em abril de 1987, na qual descreve o que presenciou, especialmente sobre a iluminação do espetáculo:

A luz lateral, em corredores, fazia aparecer e desaparecer personagens e imagens, textos ditos como torrentes de palavras, ou em citações curtas, e as mesmas imagens/cena eram repetidas ora aqui, ora ali, formando um quebra-cabeça. [...] Nunca tinha visto uma luz assim. Luz diretora. Luz texto. [...] Como uma sinfonia minimalista, o roteiro de luz revelava três partituras espelhadas, onde sequência de ações se repetiam, se multiplicavam (FORJAS, 2010, p. 156).

■ 134

Neste caso, a iluminação tornou-se um elemento de igual representatividade comparado ao texto, não era uma luz com referências no conceito do teatro dramático no sentido de ambientar a cena, era uma “luz texto”, “luz diretora” como Forjaz afirma. De fato, a iluminação concebida desta maneira, a partir do jogo de novas relações que se estabelece na encenação, traz uma dimensão de cores, cortes, ritmos, sombras, na qual os efeitos irão traçar um discurso visual, fundado no não verbal, tornando-se um elemento de grande eficácia narrativa.

O que define o teatro de Thomas é a forma, ou melhor, é o modo de como a informação é tratada na cena, há uma exploração exaustiva de outros elementos cênicos junto com a construção da dramaturgia. O encenador não trata o texto como uma escrita linear do drama, a partir do conceito clássico discutido e explicitado pelo pesquisador Peter Szondi (2001). O teatro de Gerald Thomas

[...] começou a ser feito de fragmentos sem unidade aparente. Os espectadores foram convidados a mergulhar no meio de dezenas de citações de filósofos, artistas plásticos, escritores, cineastas, músicos, todos democraticamente fervidos no caldeirão de referências do diretor. Marcel Duchamp, Samuel Beckett, Tadeusz Kantor, os dois Richards – Wagner e Foreman – Dante Alighieri, Christo e Cristo, Francis Bacon, James Joyce, Proust, Shakespeare e Haroldo de Campos passaram a ser ‘incestuados’ na ópera seca de Gerald Thomas (FERNANDES e GUINSBURG, 1996, p. 23).

Nesse sentido, Sílvia Fernandes e Jacó Guinsburg (1996) ainda acrescentam que a leitura da cena, nesta concepção, não é fácil, pois os elementos que compõem a encenação são justapostos por fragmentos de textos, imagens e personagens que

não revelam seu grau de parentesco. Ao mesmo tempo, várias histórias compõem o espetáculo, embaralhando propositalmente épocas e personagens, técnica que Thomas denominou de incesto.

Através da justaposição de várias personagens, o encenador consegue criar novas perspectivas de visão de uma mesma figura dramática. O procedimento da intertextualidade é marcante em suas montagens, exigindo uma reorganização dos fatos em cena a partir de uma herança cultural que o espectador adquiriu. Portanto, são espetáculos que supõe uma plateia iniciada nos códigos de leituras anteriores. Desta forma, a memória do espectador é convocada a todo tempo.

Mas, por outro lado, se o espectador no ato da leitura traz pouco ou nenhum conhecimento histórico das proposições colocadas na cena para delinear possíveis relações, mesmo assim, obviamente, ele irá fruir a encenação ao seu modo. Ora, se é o espectador quem na realidade cria o espetáculo, ele precisa estar atualizado com o que ocorre nas encenações, para onde caminham, suas propostas, etc. Sobre a plateia, Anne Ubersfeld afirma:

[...] é o espectador, muito mais que o encenador, quem fabrica o espetáculo, pois ele tem de recompor a totalidade da representação em seus eixos, o vertical e o horizontal ao mesmo tempo, sendo obrigado não só a acompanhar uma história, uma fábula (eixo horizontal), mas também a recompor a cada momento a figura total de todos os signos que cooperam na representação. Ele é forçado a envolver-se no espetáculo (identificação) e a afastar-se dele (distanciamento). Não há, é certo, outra atividade que exija semelhante investimento intelectual e psíquico. Daí advém, sem dúvida, o caráter insubstituível do teatro e sua permanência em sociedades tão diferentes e sob formas tão variadas (UBERSFELD, 2005, p. 20).

135 ■

Assim sendo, a recepção do público envolve imaginação, percepção, emoção, intuição, memória e raciocínio. Ser espectador é uma prática analítica que está direcionada pela preocupação de desvendar sentidos, ou ainda, dar significados e fazer ressonâncias ao acúmulo de conhecimentos artísticos e estéticos, aberto a uma leitura historicizada. Portanto, não há uma única interpretação sobre um determinado espetáculo, o que importa é o diálogo que o espectador trava com a cena.

O projeto de Thomas se consolidou por colocar nos espetáculos várias lógicas em movimento; a desconstrução do texto, sua marca mais conhecida, coloca um convite para o espectador, o de organizar a narrativa. Desta maneira, a palavra dita por um ator se estabelece de outro modo, pois este a ressignifica, a partir da sua partitura corporal articulando-a com os elementos sógnicos colocados na cena.

[...] o ator, geralmente, se prende de uma forma desesperada a uma coisa chamada texto. Isso quer dizer que o ser humano se prende desesperadamente a uma coisa chamada palavra. Por quê? Não sei. Talvez porque seja uma forma mais imediata de identificação das coisas. E isto é um perigo constante para o artista: o de virar um cicerone descritivo de assuntos realistas. [...] não perco muito tempo com o texto. Ele me serve como um elemento tão forte ou tão fraco quanto a luz, quanto a expressão isolada de um ator, quanto uma música etc. Quando o meu texto é concebido ele tem que ser enxergado como um elemento concretista. Uma sílaba dita por alguém passa a ter importância onomatopaica porque aquele som naquele

momento invoca coisas mais interessantes do que uma palavra 'aguardada' pela platéia (THOMAS, 1996a<sup>3</sup>, p. 29- 30).

De acordo com o encenador, a palavra tem a mesma importância em comparação com qualquer outro elemento da engrenagem teatral. Nesta configuração, o texto dificilmente irá atender às expectativas que delineiam, muitas vezes, o gosto do espectador. Ao contrário, as proposições de Thomas promovem o rompimento de barreiras e o cruzamento de fronteiras, uma vez que a estética teatral que ele preconiza tende a quebrar/romper as expectativas do espectador. Alberto Guzik relata que Thomas

Capta de todos os lados, de todo tipo de fonte, da política à literatura, do surrealismo ao minimalismo, da música à filosofia e ao cinema, as informações que lhe interessam. Leva-as para a cena depois de cozê-las no forno íntimo de seu universo de imagens. O palco, nesse teatro, é uma tela, um filtro das emoções e percepções do artista. [...] Exibe visões, frases, fragmentos, num carrossel veloz, destinado a atordoar o espectador (GUZIK, 1996, p. 199).

O encenador confirma sua condução: “Se um espetáculo meu significar uma única coisa eu me retiro de cena ou me suicido” (THOMAS, 1996a, p. 33). Por certo, a obra de Thomas deseja perturbar o espectador, desestabilizá-lo. Inclusive, segundo Fernandes (1996), com frequência a voz de Thomas interfere no momento da cena, assim como a própria presença do encenador no palco (em algumas situações específicas), mas sempre sem apresentar nenhum personagem. O Gerald Thomas que adentra no palco, na maioria das vezes com monólogos, profere comentários do espetáculo, da personagem, produzindo um reflexo verbal do seu próprio universo imaginário.

Os espetáculos que Thomas encenou desde a década de 1980 estão alicerçados numa estrutura teatral muito semelhante às discussões da atualidade sobre o teatro: o pós-dramático. O conceito pós-dramático foi cunhado pelo crítico e professor alemão Hans-Thies Lehmann. O autor analisa a evolução das formas cênicas e textuais do teatro após o século XX e aponta o surgimento de um novo tipo de teatro que coloca novos paradigmas na cena e na dramaturgia. Lehmann (2007) constata que o texto não é mais o elemento a orientar as montagens, efeito provocado pelo teatro de estética pós-moderna dos anos 1960 e que começa a se estabelecer, sobretudo, na década de 1980.

Lehmann não cria um conceito para ser aplicado nesse ou naquele teatro, apenas fornece uma estrutura teórica para que se entenda uma cena complexa que já não cabe mais nas relações clássicas do teatro. O texto é fracionado ou eliminado de vez e os elementos periféricos do teatro tomam o núcleo da cena. Com efeito, desde as primeiras montagens de Thomas identificam-se elementos de seu trabalho integrados às novas configurações e aos novos conceitos da representação teatral marcados pelo hibridismo e pela intertextualidade.

Essas inovações no palco colocavam a obra teatral de Thomas sob olhares críticos e percepções negativas. A imprensa brasileira, com recorrência, apresentou críticas severas ao trabalho dele, especialmente sobre a quase extinção da palavra em suas encenações. Manchetes como “Teatro da palavra *versus* teatro da imagem”

<sup>3</sup> Fala de Gerald Thomas na entrevista dada ao *Cadernos do SESC* em janeiro de 1994.

eram trazidas à tona compondo o debate sobre a concepção teatral de Thomas. Entretanto, ele rebatia as críticas:

Se eu abro a cortina, e em cena está uma mesa vazia, com um prato de comida ainda quente, sem um só som, e deixo a imagem lá por vários minutos, o que o espectador vai fazer dessa informação? Vai olhar o tableau e não pensar nada, ou transformará essa imagem em palavras dele, ou construirá ainda uma terceira simbologia constituída de palavras, impressões e outras várias coisas? Como irá se dar a reflexão do espectador sobre essa cena? É impressionante estarmos varando mais um ano e o imbecil blá-blá-blá sobre a palavra ou a imagem no teatro ainda ser um tópico na cabeça (ou do pouco que resta dela) de alguns que se dizem teatrólogos (THOMAS, 1996b<sup>4</sup>, p. 69).

Thomas contestou, por muitas vezes, de forma rígida, os artistas brasileiros. O teor de suas críticas era direcionado para as produções nacionais que se pautavam no conceito de teatro construído desde Aristóteles, aquele teatro que privilegia a dinâmica do conflito, o texto dialogado, o ator identificado e uma representação das ações e reações humanas. Contudo, reitera-se, o propósito de Thomas estava justamente na contramão, uma vez que o seu trabalho instaura um movimento cênico não contínuo, feito de fragmentos sem nenhuma unidade aparente.

137 ■

Os textos mordazes sempre fizeram parte da vida e obra de Gerald Thomas, tanto os escritos produzidos por ele quanto as matérias jornalísticas com referência ao trabalho dele. Apesar das polêmicas públicas que configuraram o percurso histórico deste artista, a sua produção foi e ainda continua sendo objeto de estudo para pesquisadores de teatro e da arte de forma geral.

Em relação à construção da personagem, os procedimentos utilizados por Thomas conferem ao ator uma difícil tarefa. Pois uma obra que preconiza um emaranhado de vozes, personagens que trazem à tona fatos aleatórios com saltos temporais e associações aparentemente desconexas, coloca o ator numa responsabilidade de criar a personagem e uma interpretação a partir das referências históricas apresentadas pelo encenador e das pistas narrativas colocadas em jogo para o processo criativo. Nesse sentido, as técnicas para a interpretação do ator que alicerçaram o teatro dramático não são utilizadas em sua totalidade.

As revoluções dos processos de preparação do ator a partir dos estudos de Stanislavski (1863-1938) abriram horizontes exaustivamente explorados por criadores das artes cênicas. A base do seu método é a vivência do ator em cena a partir de emoções autênticas, numa atuação verossímil. Deste modo, o ator usa sua própria “memória afetiva” na busca da emoção da personagem. Para tanto, o trabalho emerge por meio de uma análise minuciosa da dramaturgia, no intuito de compreender as indicações do texto para a proposição da ação/intenção praticada pelo intérprete. Assim, a ação é intencional no trabalho psicofísico do ator é a ação que conduz o sentimento. Todavia, Thomas afirmou que

O teatro brasileiro não teve a mesma sorte da pintura e das letras em sua abrangência de discussão conceitual. As escolas aqui ainda discutem imbecilidades como

<sup>4</sup> Trecho da matéria publicada no Jornal O Globo.

stanislawskianismo ou não-stanislawskianismo, o 'trabalho' do ator ainda não tomou proporções do físico-cientista, do criador que arregimenta forças aleatórias de onde quer que seja para penetrar sedutoramente na alma de seu povo (THOMAS, 1996c<sup>5</sup>, p. 170).

O processo de preparação do ator para alcançar as interpretações que Thomas idealiza compreende um intenso trabalho para 'desnudar' o corpo do intérprete dos bloqueios psicofísicos que possam restringir a plasticidade de sua atuação. Sílvia Fernandes (1996) investigou com afinco os procedimentos utilizados por Thomas para a direção dos atores. A autora se deteve especialmente no espetáculo *Carmem com filtro 2*<sup>6</sup>, sob uma análise na atuação de Bete Coelho interpretando a personagem Carmem. Na etapa inicial, Thomas elimina as técnicas de atuação às quais a atriz estava habituada: "O processo de desconstrução principia com a desestruturação dos esquemas corporais rotineiros e a desestabilização dos códigos de interpretação já introjetados" (FERNANDES, 1996, p. 98).

Deste modo, torna-se evidente que o treinamento consistiu basicamente em estimular o novo, o completamente novo, no qual "[...] todas as certezas técnicas, metodológicas ou teóricas que o ator possa trazer de seu aprendizado anterior são sistematicamente demolidas" (FERNANDES, 1996, p. 98). O trabalho pré-cênico é justamente esse, o de desconstruir para construir. Thomas adota procedimentos específicos para o refinamento do aparato físico e vocal da intérprete, objetivando uma conscientização e potencialização dos recursos de expressão da atriz. "Eu pego pelo braço, marco todos os movimentos, dou a musicologia do texto que ainda não veio, mexo na cara, na sobancelha, ensino como tensionar o corpo para aquele momento específico. O ator aprende aquilo e aprende a se sentir orgânico dentro disso, dia após dia" (THOMAS<sup>7</sup>, 1989 apud FERNANDES, 1996, p. 100).

Assim, é como se a atriz fosse sendo pincelada aos poucos, o diretor se torna um pintor, cada detalhe é construído meticulosamente, concretizando numa partitura corporal integral. "A Bete Coelho era dirigida milimetricamente: 'agora respire, agora ponha a mão no chão, agora grave, grave, grave, agora sobe, sobe, sobe'" (DAMASCENO<sup>8</sup>, 1994 apud FERNANDES, 1996, p. 101). Nesse sentido, o trabalho do ator fica num primeiro momento mais a cargo do encenador, pois somente com as diretrizes precisas do 'progenitor' da cena é que o ator poderá conceber a construção da personagem. Obviamente, o ator não se torna uma 'marionete', mas ele elabora e personifica sua atuação a partir de um rigoroso treinamento, sob as orientações do encenador. Para tanto,

O ator tem de ter boa dose de disponibilidade para trabalhar com Gerald Thomas. As personagens que ele inventa não são simples nem fáceis. Impossível lembrar de uma

<sup>5</sup> Trecho da matéria publicada no jornal Folha de São Paulo.

<sup>6</sup> O espetáculo *Carmem com filtro 2* estreou em outubro de 1988 no La Mamma (Nova York) e no Brasil em março de 1989 no Teatro Nelson Rodrigues (Rio de Janeiro). Segundo Sílvia Fernandes (1996), a atriz Bete Coelho, trabalhando com Thomas desde a primeira montagem de *Carmem*, sintetizava naquele momento tudo aquilo que Gerald esperava de um ator.

<sup>7</sup> Gerald Thomas em "carta ao crítico Marco Veloso", de 14 de dezembro de 1989.

<sup>8</sup> Luiz Damasceno, em entrevista concedida a Sílvia Fernandes em 26 de julho de 1994. Luiz é professor da Escola de Arte Dramática - EAD da Universidade do Estado de São Paulo - USP e ator, tendo trabalhado 16 anos com Gerald Thomas.

ao menos que andasse em linha reta, como um ser humano normal, sem quebrar o eixo do corpo em ângulos improváveis. [...] Figuras sem sensualidade, esqueléticas, desvitalizadas. Maquilagens carregadas, rostos retintos de branco, como máscaras de teatro japonês. As marcações são coreográficas. Quase sempre desenhadas em linhas paralelas e com acentuado uso de diagonais (GUZIK, 1996, p. 208).

A atriz Bete Coelho compôs “[...] o gesto e o movimento através de tensões concentradas em áreas específicas dos músculos que indicam os respectivos estados emocionais” (FERNANDES, 1996, p. 130). Desta maneira, parece não existir elementos corporais supérfluos, a composição da partitura corpórea tem por finalidade a qualidade de clareza do movimento. O resultado desse procedimento acarreta numa interpretação sem excessos, com ênfase para cada gesto, movimentos determinados, nunca arbitrários. A interpretação de Carmem se mostra em cena com “[...] sequências abruptas por onde irrompem as situações diferenciais ou as variações qualitativas da personagem. Um corte brusco separa uma sequência da outra, como se um determinado esquema de emoção explodisse [...]” (FERNANDES, 1996, p. 109).

No caso da personagem Carmem, as referências para a construção do papel estão superpostas no gesto da primeira Carmem de *Prosper Merimée*, criada num conto breve de 1845, destacando a figura da mulher fatal que destrói a vida de um tenente denominado José; e especialmente no enredo da ópera de Bizet. Além disso, as citações da narrativa operística a Helena grega, mítica causadora da Guerra de Tróia, e a Helena do Fausto de Goethe são agregadas para a composição da personagem (FERNANDES, 1996).

Como se nota, a construção da figura de Carmem resultou numa personagem justaposta de fragmentos, numa aglutinação de várias personagens numa só. O procedimento intertextual supõe uma atitude diferente frente à cena, incita o espectador a abrir-se para a leitura da personagem, para construir sentidos e se construir enquanto leitor-texto.

Nesse sentido, outra dimensão do trabalho intelectual do público é atualizar a tradição, mesmo que para isso ele se contraponha a alguma de suas certezas e, a partir daí, consiga discernir ou mesmo vislumbrar novas possibilidades de leitura. Afinal, o significado de uma obra não morre, nem se congela: cada momento, cada geração, cada leitor a verá de um ângulo singular. É próprio do olhar perceptivo apontar como se constituí a nova perspectiva, e o que ela realmente pode acrescentar de novo. O trabalho do espectador de fato é cumulativo, devido à consciência individual histórica que o precede.

No campo dos significados, a compreensão da cena será sempre a partir de múltiplos olhares, jamais a partir de uma única interpretação. Por isso, é possível afirmar que não existe uma leitura singular e homogênea por parte do público. A função da obra de arte não é transmitir um significado conceitual determinado, seu sentido irá ser completado segundo as próprias peculiaridades da plateia. Assim, o espectador constrói progressivamente novos conhecimentos, novas formas de pensar e de relacionar experiências teatrais anteriores com as novas. Com certeza, o sentido da cena é dado fundamentalmente pelo espectador no trabalho de Thomas.

O encenador Gerald Thomas concretiza seus espetáculos a partir de um arcabouço histórico de referências, abrindo espaço para o espectador dialogar com um território sem delimitação. A escrita cênica de Thomas, através do jogo metafórico, da identidade visual de suas montagens e da complexidade da sua linguagem, registrou a sua marca na plataforma teatral brasileira. As proposições deste artista com

obras multifacetadas contribuíram e influenciaram de forma significativa as produções cênicas nacionais por longos anos. Ele revolucionou o teatro de seu tempo com resultados surpreendentes, criando uma estética pouco compreendida à época, e desta forma, suas encenações são de suma relevância porque instigam estudos por uma nova configuração cênica.

## Referências

FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó. (orgs.) **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Signos, 21)

FERNANDES, Sílvia. **Memória e invenção**: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção estudos, 149)

FORJAS, Cibele. A linguagem da luz: a partir do conceito de pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó. **O Pós-dramático**: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção debates)

GUZIK, Alberto. Digressão ao redor de um inventor de si mesmo. In: FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó. (orgs.) **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Signos; v.21)

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ROSÁRIO FILHO, Luiz Macksen do. O século em pedaços de Gerald. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 agosto 2000. Caderno B, p. 3.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de: Pontes de Paula Lima. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. Tradução de: Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THOMAS, Gerald. Gerald Thomas e a arte da encenação. In: FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó. (orgs.) **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Perspectiva, 1996a. (Signos, 21)

THOMAS, Gerald. O Blá Blá Blá na ribalta. In: FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó. (orgs.) **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Perspectiva, 1996b. (Signos, 21)

THOMAS, Gerald. A bandeira de lugar nenhum. In: FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, Jacó. (orgs.) **Um encenador de si mesmo**: Gerald Thomas. São Paulo: Perspectiva, 1996c. (Signos, 21)

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de: José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.



# Sonoplastia: breve percurso de um conceito

CÉSAR LIGNELLI<sup>1</sup>

■ 142

---

<sup>1</sup> Professor da Área de Voz e Performance do Departamento de Artes Cênicas (CEN), do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG-Arte) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. É Pós-Doutorando em Cultura Contemporânea (PACC-UFRJ)

## ■ RESUMO

De modo geral, o presente artigo aborda reflexões envolvendo visualidades e sonoridades da cena. Especificamente abarca um percurso de pesquisa iniciado formalmente em 2004, e ainda em andamento, acerca do conceito de sonoplastia e de suas possibilidades de produção de sentido em performance. Nessa perspectiva, para além da função referencial são destacadas instâncias dramáticas e discursivas passíveis de serem atribuídas à sonoplastia. Em forma de relato são apresentadas também definições de conceitos complementares como de música de cena, de palavra e de espacialização para subsidiar a exposição central.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Sonoplastia, conceito, sentido.

## ■ ABSTRACT

In general, this article addresses reflections involving visualities and sounds of the scene. Specifically covers a research path formally began in 2004 that is still in progress, about the concept of *sonoplastia* and its possibilities to produce sense in performance. In this perspective, beyond the referential function, the dramatic and the discursive instances that can be attributed to the sound effects are highlighted. Shaping as a report article presents complementary definitions for concepts such as music scene, word and spatialization to subsidize the central exhibition.

## ■ KEYWORDS

Sonoplastia, concept, sense.

143 ■

Ao deparar com as publicações derivadas de congressos e reuniões científicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), se torna explícito o crescente interesse dos pesquisadores com relação a temas que abarquem relações entre as sonoridades e as visualidades presentes na cena em função do número e da diversidade de perspectivas dos artigos publicados que consideram o assunto<sup>2</sup>. No entanto são exíguos os resultados encontrados em língua portuguesa ao se buscar materiais resultantes de pesquisas que evidenciem discussões conceituais e de possibilidades de sentido advindos particularmente da sonoplastia na cena.

De modo geral, e com variáveis terminológicas podemos considerar que as sonoridades da cena envolvem palavra (falada ou cantada), música, sonoplastia e a organização dessas instâncias em um tempo/espço específico no âmbito de 360º. Esta perspectiva têm sido o ponto de partida para a formação de atores e de resultados estéticos vinculados ao grupo de pesquisa “Vocalidade & Cena”<sup>3</sup>.

Este artigo tem como foco justamente reflexões envolvendo inúmeras práticas relacionadas à sonoplastia. No entanto, apresentarei sinteticamente outras possibilidades acústicas da cena para então desenvolver particularidades da sonoplastia.

A palavra neste contexto é considerada como evento acústico, que se distingue da estaticidade da palavra escrita (cursiva, impressa ou advinda de telas de suportes digitais). Estas últimas estão relacionadas à representação gráfica da palavra (DAVINI 2006 e LIGNELLI 2007; 2008; 2009). Tal distinção pode parecer tautológica. No en-

<sup>2</sup> Ver <http://www.portalabrace.org/busca/>

<sup>3</sup> Formado atualmente por professores e estudantes de iniciação científica e pós-graduação da Universidade de Brasília e da Universidade Federal de Pernambuco.

tanto, em minha experiência com a formação de atores onde o foco encontra-se na vocalidade reconheço o impacto da representação gráfica do texto na forma em que este é proferido. Esta influência apresenta-se principalmente como um condicionador da forma sonora, e muitas vezes o performer evidencia variáveis de intensidades, frequências, andamentos e acentos que não necessariamente condizem as atitudes e intenções a serem manifestadas pelos personagens e desejadas pela direção. Por outro lado; pelos espaços que a escrita apresenta, deixa uma liberdade considerável para sua performance, distinguindo-se assim da partitura musical que em comparação com palavra escrita explicita mais precisão no tocante à suas sonoridades.

Estas diferenças entre palavra dita e grafada por um lado e escrita e partitura por outro não são aqui proferidas com juízos de valor, mas suas peculiaridades são destacadas a fim de se enfatizar a necessidade de se delimitar estratégias para pensar a palavra como ato e seu efeito em contextos diversos.

Etimologicamente, música significa a arte das musas. Na gênese da palavra musa, encontra-se uma raiz indo-européia, na qual se fundem conceitos ancestrais de exultação, alegria, memória e pensamento. Assim, podemos sugerir que música pode estar relacionada, em suas origens, a uma espécie de arte das sensações e ou emoções. No entanto a música de cena apresenta uma distinção epistemológica básica com relação a música no sentido geral. Uma composição musical normalmente se basta como obra estética em si, enquanto que a música de cena apresenta como princípio de produção de sentido o diálogo com outras instâncias visuais e sonoras presentes na cena.

A seguir, serão apontadas acepções de música a partir de algumas referências relevantes no decorrer da história, a fim de averiguar modificações no tempo e culminar com uma definição música que contemple as peculiaridades da cena.

Segundo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), a música é “a arte de combinar os sons de uma forma agradável ao ouvido” (MICHEL, 1967, p. 423). Por estar estritamente vinculada ao gosto e à função de agradar, essa definição de música não contempla as necessidades da cena teatral, uma vez que o efeito almejado pode estar relacionado a variáveis distantes do agradável.

Émile Maximilien Paul Littré (1801-1881) define a música como a “ciência ou o emprego dos sons que se denominam racionais, quer dizer, que entram em uma estrutura denominada escala” (MICHEL, 1967, p. 423). Apesar da definição de Littré não estar diretamente atrelada ao gosto, ela desconsidera a organização musical por timbres, ritmos, intervalos, que não se configuram em escalas. Esse contexto também não considera a música eletrônica, aleatória, concreta e outras vertentes conceituais que não se organizam exclusivamente a partir de escalas de alturas e, portanto, resulta insuficiente.

Nos primeiros anos do século XX, as definições de música e, por consequência, de compositor, no Ocidente, apresentaram maior flexibilidade quanto à sua relação de dependência das alturas ou frequências definidas dos sons. No verbete do *Oxford English Dictionary* “Música é a arte de combinar sons visando à beleza da forma e a expressão das emoções; os sons assim produzidos; som agradável, por exemplo, o canto de um pássaro, o murmúrio de um riacho, o latido de cães” (1956). Em primeiro lugar, vale ressaltar que, para recorrer a essa definição, seria necessário revisar o conceito de beleza. No entanto, sua consideração permite esclarecer a posição a respeito da música como discurso musical, a partir da qual o canto de um pássaro ou

o murmúrio de um riacho, em si, não comporta a ideia de discurso estético-musical a princípio.

Para Murray Schafer (1991, p. 187), música é “uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos”. Assim, se ressalta o papel indispensável dos compositores, para organizar o discurso musical de acordo com os parâmetros estabelecidos em cada caso. No entanto, tal definição limita o ato de compor a um grupo restrito e por outro lado, os efeitos requeridos na cena também não se restringem a excitar.

Para Lívio Tragtenberg, a música engloba “todo e qualquer evento sonoro originário de qualquer espécie de fonte sonora que possa ser transmitida ao sistema nervoso central através de variação da pressão do ar, o que abarca, portanto, tanto os chamados sons musicais como os chamados ruídos de qualquer espécie” (1999:26). No entanto, a formulação de Tragtenberg, apesar de sua precisão e abrangência, não explicita o papel das imprescindíveis operações discursivas efetuadas pelos compositores para a cena. De fato, sons de diversas ordens nem sempre constituem em discurso musical definido ou coerente com a cena.

Considerando as definições transcritas anteriormente compreendo que a música de cena pode ser caracterizada por composições organizadas a partir de sons advindos de qualquer fonte que afetem o sistema nervoso humano, incluindo palavra e sons referenciais desde que estes se encontrem deslocados de seu uso habitual em um dado contexto. É imprescindível que ocorra em tempo e espaço específico e exerça na circunstância funções gerais de reforço e/ou contraponto e suas variáveis discursivas na cena.

O desenho acústico ou a espacialização estão relacionados aos motivos e ao modo pelo qual a palavra, a música e a sonoplastia são apresentadas à audiência. Estas podem ocorrer a partir de fontes humanas, não humanas e híbridas, de forma mecânica e/ou técnica.

A mecânica (humana, não humana e híbrida) ocorre com o deslocamento da fonte sonora no espaço. Ou seja, quando um ator fala ou canta em cena andando ou correndo há uma espacialização mecânica humana. Se um ator atravessa o palco com uma caixa de som ligada acontece nessa perspectiva uma espacialização mecânica não humana, uma vez que a fonte é a caixa de som. No entanto, se um performer vai em direção à plateia tocando um saxofone podemos dizer que a espacialização é mecânica híbrida uma vez que apesar da fonte ser o instrumento de sopro ele só produz som em função de uma intervenção direta humana.

Já a espacialização técnica humana se dá com alterações controladas de parâmetros do som que simulem a movimentação do som e da respectiva fonte sonora no espaço. Por exemplo, um ator pode estar parado, mas ao modular a intensidade de um som contínuo de fraco a fortíssimo dá a impressão de que esse som, junto a fonte que o produziu estava distante, se aproximou e invadiu o espaço.

Por outro lado, a espacialização técnica não humana pode se dar com meios analógicos desde um potenciômetro de volume associado a um sistema mono até com o auxílio de mesas de som, onde distintos canais e caixas de som podem estar conectados permitindo a movimentação do som no espaço. A espacialização técnica também pode ocorrer digitalmente a partir do uso de *hardwares* associado a *softwares* que permitam a movimentação do som no espaço.

Por fim a espacialização técnica híbrida se dá com a produção sonora humana

ao vivo direcionada artificialmente a partir de interfaces analógicas ou digitais. Por exemplo, um ator ao cantar parado em cena pode ter sua voz passeando pelo espaço através de caixas de som localizadas em pontos estratégicos, ou ter em sua voz processamentos diversos de reverberação e *chorus* por exemplo.

Além da direcionalidade e do movimento, pode-se propiciar às audiências a sensação de alteração na percepção das dimensões do espaço arquitetônico em que a performance é realizada também por meio da manipulação de parâmetros do som. Como fenômenos essencialmente perceptivos, os parâmetros sonoros quanto a nossa percepção são relativos. Ou seja, é mais sensato afirmar que um som possui determinada qualidade com a referência de outro som para relacioná-lo; este princípio também se aplica às intensidades em suas gradações entre fraquíssimo e fortíssimo; às frequências entre os sons mais graves e mais agudos percebido por nossos ouvidos; timbres com suas qualidades mais ou menos claras, metálicas, escuras etc. e até nas funções harmônicas onde cada acorde é qualificado, quanto a sua função, em relação ao acorde precedente e ao subsequente. O mesmo ocorre ainda com relação à movimentação do som no espaço, que pode ser percebida com mais clareza se relacionada a referenciais fixos. No entanto, as possibilidades do desenho acústico da cena dependem das técnicas e tecnológicas disponíveis em associação às requeridas pela obra, grupo e/ou diretor.

■ 146

Enfim a sonoplastia, foco do presente artigo, será delimitada na tentativa de compreender os sons de performances teatrais que não pertençam a palavra nem se constituem em música de cena propriamente dita, apesar de afetarem diretamente a produção de sentido da cena e poderem ser desenhadas acusticamente. A seguir serão consideradas características da sonoplastia a partir de referências de obras de Lívio Tragtenberg e Roberto Gil Camargo a fim de embasar o desenvolvimento do tema.

Tragtenberg define sonoplastia como “um som inserido na cena que não sofre interferência de um compositor e nem deslocamento em relação ao seu contexto referencial. Ou seja, a escolha desse som não apresenta outra intenção com relação ao seu uso que não seja a ilustração” (1999:91). De fato, a função ilustrativa que pode exercer a sonoplastia da cena é indiscutível, contudo essa definição contempla estritamente a ilustração, que da perspectiva a ser proposta constitui-se em apenas um dos modos de suas possibilidades.

Por outro lado, para Camargo, que parece ter escrito até o momento o único livro em língua portuguesa que trata estritamente do assunto, a sonoplastia é ao mesmo tempo uma técnica e um processo de criação realizado em diferentes etapas. A primeira etapa consiste no levantamento prévio dos elementos sonoros que serão postos em cena com base nas rubricas do autor e/ou pela direção teatral. A segunda etapa consiste na seleção, considerando o porquê do som, a intenção do diretor ao empregar determinado efeito, o que estes sons podem representar no contexto e estrutura da peça. A terceira etapa refere-se à produção de sons. A quarta à adequação, ordenação de material, considerando a coerência e o bom gosto. A quinta consiste na relação entre a sonoplastia e os outros elementos da cena. A sexta refere-se à operação propriamente dita (1986, p. 9-14).

As etapas de trabalho do sonoplasta indicadas por Camargo parecem bem delineadas pelo autor, demonstrando domínio e reflexão sobre o tema. Contudo, quando afirma que o bom gosto é requisitado ao sonoplasta, acredita-se que o autor refira-se à necessidade de senso estético do sonoplasta para com a proposta da cena, uma

vez que parece ser interessante evitar juízo valor atrelado à arbitrariedade do gosto na abordagem de experiências estéticas. Ou seja, o bom gosto, a princípio, pode servir a uma e/ou algumas estéticas a qual tenha afinidade de gosto, enquanto o senso estético pode constituir-se em um termo que dá conta mais amplamente da composição do sonoplasta ao se pensar nas distintas demandas estéticas as quais ele pode estar a serviço na cena contemporânea.

Quanto à execução da sonoplastia reproduzida mecanicamente ou executada ao vivo Camargo se posiciona afirmando que com todos os recursos disponíveis, a sonoplastia ao vivo ainda é a forma ideal, a mais perfeita por se ajustar plenamente à natureza do teatro, que é uma arte que se realiza ao vivo, na presença do espetáculo, ao contrário da gravação, que soa sempre como um recurso artificial. Considera que a percussão ao vivo seja um recurso mais dificultoso e oneroso e que a contratação de músicos profissionais sempre encarece a produção, uma vez que demanda muitas horas de ensaio para se obter a integração perfeita entre música e cena, respeitando e acompanhando o ritmo e a evolução do espetáculo. Já a desvantagem da sonoplastia reproduzida mecanicamente reside em que o som gravado nunca reproduz fielmente a percussão ao vivo (1986, p. 11-12).

Camargo aponta problemas com relação à sonoplastia executada ao vivo e à reproduzida mecanicamente, uma vez que considera a primeira muito onerosa e a segunda de baixa fidelidade. Afirmativas problematizáveis. Levando em conta o contexto histórico em que escreveu o livro é possível compreender que o autor refira-se à baixa qualidade dos equipamentos de som que frequentemente têm equipado os teatros brasileiros.

Por outro lado, o custo e a qualidade tanto da sonoplastia executada ao vivo quanto da reproduzida mecanicamente depende de muitos fatores, como por exemplo, dos equipamentos requeridos e do grau complexidade de cada proposta. Também a comparação entre o tempo utilizado para o ajuste da sonoplastia ao vivo à cena e a reproduzida mecanicamente podem ser relativizadas. O autor desconsidera os procedimentos de seleção, captação, ensaio, edição e espacialização dos processos composicionais a serem reproduzidos mecanicamente, que podem também demandar muito tempo de quem os produz e exigem uma série de conhecimentos cênicos, técnicos e musicais. Ainda as possibilidades percussivas expostas pelo autor para produção de efeitos para a cena são extensas, mas restritas ao compará-las às possibilidades disponíveis na contemporaneidade.

Ao considerar que Camargo confere à sonoplastia ao vivo o lugar de forma ideal e mais perfeita por se ajustar à natureza do teatro, questiona-se: Ideal e perfeito para quem, para que e em que contexto histórico? Ideal e perfeito para que teatro? Ainda nessa discussão sobre o tema da música ao vivo ou reproduzida mecanicamente e o que produzem na cena, tornam-se relevantes considerações envolvendo 'presença versus ausência' e 'incorporação versus desincorporação' quando a produção das sonoridades e visualidades da cena bem como a recepção sofrem interferências diretas dos meios audiovisuais de produção e reprodução. Explicitando: músicos em cena produzem sentido em si e nem sempre essa presença serve à proposta estética em questão.

Hoje entendo por sonoplastia todo o som de origem referencial (não caracterizado como palavra nem como música) que se encontre no uso habitual em um dado contexto, produzido para e/ou na cena teatral, que além de sua função referencial, pode exercer funções dramáticas e discursivas, onde se incluem ainda sons não pré-estabelecidos como algumas manifestações da plateia (tosses, interjeições, risadas), dos atores (queda

de objetos de cena, trocas de figurinos), fenômenos naturais (ventos, chuvas e trovões) e demais sons externos ao local (buzinas, passeatas, shows) que podem afetar a cena.

Naturalmente dependendo do espaço escolhido para a performance, como por exemplo a rua, os sons não pré-estabelecidos normalmente possuem tal intensidade e constância que os atores em toda a sua produção corporal (vocal e cinética) precisam considerar e dialogar o tempo todo com a interferência desses sons na cena.

Como exemplo das funções da sonoplastia citadas acima se pode considerar o som de um sino de igreja em uma cena hipotética que se passa em uma cidade brasileira do interior. Este tem origem e a princípio uma função também referencial. A recepção, ao ouvir o referido som, vai se dar conta que este advém de um possível campanário de uma igreja que se localiza numa direção específica com relação a cena. Mesmo que este som não tenha sido produzido anteriormente para a cena ele interfere nela, uma vez que é percebido e passa a fazer parte da produção de sentido na performance em alguma instância. Porém, no caso do som de sino de igreja, se ele foi concebido para a cena, provavelmente além da função referencial também desempenhe uma função discursiva, pois juntamente à alusão da existência do prédio da igreja perto ou no contexto da cena, faz menção ao controle do tempo marcado pelo número de badalados do sino, aos valores morais e cristãos que atravessam os personagens e ainda a delimitação desse espaço de controle pela igreja expressos por até onde o som deste sino abarque. Se este mesmo som de sino de igreja constituir-se no contexto da cena como motor da ação que se segue, como por exemplo, na situação hipotética do personagem de um Pai alcoolizado de um recém-nascido que vai reclamar ao Padre da igreja que o sino acorda e estressa o bebe durante vários momentos do dia. O Pai exige que o sino pare de tocar. O Padre diz que não pode deixar de fazer soar o sino. Os dois discutem e não se entendem. O Pai saca uma arma e dispara cinco tiros contra o Padre. Nesse caso, o som do sino da igreja também possui função dramática uma vez que influenciou diretamente na ação da cena.

A definição das sonoridades cena que envolvem a palavra, a música, a sonoplastia e os seus respectivos desenhos, além de uma tentativa de conscientização de suas peculiaridades para o desenvolvimento dessas em performance, objetivam entre outros, explicitar o elevado grau de importância, potência, complexidade e fluidez que podem constituir os sons na cena teatral contemporânea. Na experiência apresentada<sup>4</sup> que envolve 10 anos de docência, inúmeras orientações em trabalhos finais de graduação e pós-graduação e aproximadamente 25 experiências estéticas em que fiquei responsável pela produção sonora do espetáculo ou por parte desta, posso afirmar que este apoio conceitual têm sido de considerável valia em função de sua clareza, eficácia e possibilidade de abertura à propostas que não se enquadram facilmente em moldes pré-estabelecidos.

No entanto, cabe destacar que entre o início formal da pesquisa em 2004 até meados 2012 utilizava o termo entorno acústico como um equivalente à sonoplastia (LIGNELLI 2006a, 2006b, 2007, 2008, 2009a, 2009b, 2010, 2011a, 2011b, 2011c). Esta iniciativa se deu pelo fato das definições encontradas não incluírem possibilidades discursivas e dramáticas da sonoplastia que foram sinteticamente exemplificadas acima, e também, em função de as mesmas definições não considerarem que os sons ora presentes na cena, que não foram produzidos previamente para esta, mas que da perspectiva apre-

<sup>4</sup> <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4766033Y9>

sentada interferem na sua produção de sentido, merecem atenção e estratégias de relacionamento com estes sons por parte dos envolvidos no processo estético.

Acho relevante anunciar também que o retorno ao termo original sonoplastia (com uma redefinição que abarque as questões apresentadas acima) se deu a partir do questionamento de um estudante de graduação sobre a abrangência do entorno acústico que me despertou o desejo de repensar o conceito. A partir daí, após 8 anos estabilizado em uma terminologia, consegui enxergar que, apesar dos argumentos desenvolvidos, sonoplastia constitui-se em um termo mais preciso e claro para o que se pretende na cena, inclusive com relação à sua inerente referencialidade: do latim *sono*, som e grego. *plastós*, modelado. Para mim a relevância não se encontra estritamente no retorno ao termo em si, mas principalmente no fato de que uma pergunta gentil em sala de aula ter desestabilizado um conceito que parecia definido e confortável, me provocando a reconhecer a imprecisão da proposta, e então transformá-la em outra estabilizada aqui até um novo arrebatamento.

Defendo assim tanto a permanência de uma postura porosa do pesquisador, no sentido de se deixar atravessar pelas experiências, quanto a importância da longevidade de algumas pesquisas que requerem por vezes tempos de decantação para que possamos repensar, reformular e por que não retornar reformulando...

## Referências

149 ■

CAMARGO, Roberto Gil. **A sonoplastia no teatro**. Rio de Janeiro: Instituto de Artes Cênicas, 1986.

DAVINI, Silvia. O lado épico da cena ou a ética da palavra. Os trabalhos e os dias das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006. p. 308-309.

LIGNELLI, César. **Sons & cenas**: produção e apreensão de sentido a partir da dimensão acústica. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília. 2011a.

\_\_\_\_\_. Una perspectiva de la dimensión acústica de la escena. Dossiê de Voz e Performance. Buenos Aires, 2011b. <http://www.telondeffondo.org/>

\_\_\_\_\_. **A dimensão acústica de inútil canto e inútil pranto pelos anjos caído**. Livro comemorativo dos 7 anos do Grupo Teatro do Concreto. Brasília, 2011c.

\_\_\_\_\_. A palavra em performance na Poética e nos Problemas de Aristóteles. **Som, Palavra e Performance**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. Brasília, 2010a.

\_\_\_\_\_. **As esferas acústicas da cena por meio do cinema. Arte e ciência - abismo de rosas**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. 6., São Paulo. **Anais... São Paulo: UNESP, 2010b.**

\_\_\_\_\_. Direito de ir... ou...vir. **Cinema e educação: um espaço em aberto**, ano 19, n. 4. 2009a Disponível em: <http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo>

\_\_\_\_\_. Considerações sobre a dimensão acústica nas aulas de teatro em contextos escolares. A pesquisa teórica e os processos criativos na cena contemporânea. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE. 5., São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2009b. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosterritorios.html>

\_\_\_\_\_. Sonoplastia e/ou Entorno Acústico, seu lugar na cena teatral. Criação e Reflexão Crítica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosterritorios.html>

\_\_\_\_\_. **A produção de sentido a partir da dimensão acústica da cena:** uma cartografia dos processos de composição de *Santa Croce* e de *O Naufrágio*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2007.

\_\_\_\_\_. 'A dimensão acústica da cena no Teatro Ocidental', 'Os trabalhos e os dias' das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. 4., Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006a. p. 262-263.

\_\_\_\_\_. 'A Construção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena'. Saberes e práticas antropológicas desafios para o século XXI. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 25., Goiânia. **Anais...** Goiânia, 2006b.

MICHEL, François. **Enciclopédia Salvat de la Música**. Barcelona: Salvat Editores, 1967.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

THE CONCISE OXFORD ENGLISH DICTIONARY. 4. Ed. 1956.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de cena**. São Paulo: Perspectiva, 1999.



# A parábola como recurso formal: um estudo sobre o mito de Joana D'arc em Paul Claudel e Bertolt Brecht

ANA CAROLINA PAIVA<sup>1</sup>

■ 152

---

<sup>1</sup> Atriz e pesquisadora. Graduada em Interpretação Teatral pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (1997), tem mestrado em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Uni Rio (2002), Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Uni Rio, com tese defendida em 2009, com orientação da profa Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima. Email: carolina.paiva@yahoo.com.br

## ■ RESUMO

O mito criado a partir da história da francesa Joana d'Arc exerceu grande fascínio em diversos autores de teatro, e sua história tem sido recontada e representada até os dias de hoje. Alguns autores construíram caminhos alternativos para a sua criação dramática que foram além da perspectiva histórica e realizaram verdadeiras “adaptações” para locais, épocas e línguas diferentes, percorrendo variadas formas de trabalhar o arquétipo da virgem francesa. Esta forma de contar uma história nos remete à ideia de construção dramática através da parábola, em que uma ou várias mensagens são superpostas de maneira oculta dentro da narrativa principal. Brecht e Claudel criam imagens que são capazes de compor os sentidos possíveis que possam ser dados a este mito, lançando um olhar sobre o passado, porém considerando sempre o panorama atual. Os autores procuraram captar os conteúdos ideológicos e ontológicos que se encontravam além da perspectiva histórica e mitológica. Quando os próprios autores se permitem lidar livremente com a história, trazendo para o tempo presente um evento passado, possibilitam que haja uma reciclagem neste evento e conseqüentemente este passado vem à tona, ainda que carregado de criações não verídicas. Desta forma o passado não desaparece, ao contrário, ganha vida e força. Dependendo do que se escreve e da forma como se escreve, é possível se estabelecer pontes com o presente, ainda que se esteja lidando com um fato histórico.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Parábola, dramaturgia, convenção.

## ■ ABSTRACT

The myth created from the history of French Joan of Arc exerted great fascination on many playwrights and her story has been retold and played up to nowadays. Some authors developed alternative ways to create their plays that went beyond the historical perspective, making adjustments for different locations, ages and languages, covering various forms of working the archetype of the French virgin. This form of storytelling brings us to the idea of dramatic construction using the parable, in which one or more messages are superposed in a hidden way within the main narrative. Brecht and Claudel create images able to compose the possible directions that can be given to this myth, casting a glance at the past but always considering the current situation. The authors try to capture the ideological and ontological contents that stayed beyond the historical and mythological perspective. When the authors allow themselves to deal freely with history, bringing to the present time a past event, they allow the recycling of this event and therefore this past comes to light even though it may be full of untruthful creations. Therefore the past does not disappear, but instead it comes to life and strength. Depending on what it is written and how it is written, it is possible to build bridges to the present, even if one is dealing with a historical fact.

## ■ KEYWORDS

Parable, dramaturgy, convention.

O mito de Joana d'Arc – a jovem francesa nascida em 1412 e morta em 1431 – a jovem camponesa analfabeta que liderou tropas do sul da França contra a invasão dos ingleses na Guerra dos Cem Anos, condenada a morrer na fogueira pela igreja católica, acusada por crime de heresia e bruxaria -, exerceu grande fascínio em diversos autores de teatro que, contudo, construíram caminhos alternativos para a sua

criação dramaturgica. Caminhos que foram além da perspectiva histórica.

O procedimento de contar a história de um personagem real além da perspectiva histórica nos remete à construção parabólica, em que uma ou várias mensagens são superpostas de maneira oculta dentro da narrativa, digamos, imediata.

O interesse por desvendar se a motivação da heroína francesa ao liderar um exército contra a Inglaterra foi de ordem mística e sobrenatural não despertou interesses maiores no dramaturgo francês Paul Claudel, tampouco exerceu interesse por parte do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que escreveram peças utilizando o arquétipo da virgem francesa. Por outro lado, a heroína é vista pelos autores muito mais como um símbolo que pode ser trabalhado em todos os tempos e em todos os espaços e não está preso a convenções formais e a contextos temáticos específicos.

O que poderia unir dois autores com pontos de vista sobre o mundo tão diferentes? Os autores optam por criarem em suas peças imagens que sejam capazes de compor os sentidos possíveis que possam ser dados a este mito, deixando em aberto a possibilidade de serem descobertos outros sentidos por parte dos leitores e espectadores, procuram captar os conteúdos ideológicos e ontológicos revelados a partir dos andamentos parabólicos dados à narrativa de suas peças. Assim, lançam seu olhar sobre o passado, sem desconsiderarem o panorama atual. Este tipo de tratamento dado ao tema implicou no não interesse pelo feito heróico em si, e consequentemente no interesse pelos caminhos e significados possíveis, gerados a partir do feito heróico (BORNHEIN, 1992, p. 185).

Optou-se por trabalhar com dois textos de Brecht: *A Santa Joana dos Matadouros* e *As Visões de Simone Machard*. Esta opção dupla se deu por conta do autor trabalhar duas interpretações da ideia do mito com pontos de convergência e divergência entre si, mas sem deixar de levar em consideração que Brecht cria seus textos partindo de uma aguçada visão da problemática da divisão de classes dentro das sociedades capitalistas. Tendo em vista os aspectos antagônicos em relação à visão brechtiana, mas levando em conta a semelhança de sua abordagem narrativa, inseriu-se o ponto de vista de Paul Claudel através da peça *Joana d'Arc entre as Chamas*, que na extensão de toda sua obra dramaturgica compartilha da filosofia de Tomás de Aquino de que existe um projeto de Deus intrinsecamente bom que é a criação, que o homem teria o poder de reduzir ou obscurecer de acordo com o seu livre-arbítrio (LE GOFF, 2005, p. 141-142).

Ainda que possuam divergências em relação aos pontos de vista ideológicos, Claudel e Brecht “se deixam levar” pela própria narrativa, que em determinado momento se desloca do pensamento dos autores e adquire independência e autonomia. De tal modo, há momentos em que o teatro de Brecht se aproxima do teatro de Claudel e vice-versa, tanto no que diz respeito ao aspecto formal quanto no que diz respeito à temática.

Quando os próprios autores se permitem lidar livremente com a história, trazendo para o tempo presente um evento passado, possibilitam que haja uma reciclagem neste evento. E este passado vem à tona, ainda que marcado por construções não verídicas. Desta forma o passado não desaparece, ao contrário, ganha vida e força. Dependendo do que se escreve e da forma como se escreve, é possível estabelecer pontes com o presente, por mais que se esteja lidando com um fato histórico.

Quando Walter Benjamin discute o conceito de história ele entende que o passado não retorna impunemente e que “somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado”, reiterando que o passado não deverá ser nem

sequer citado se a humanidade não estiver realmente redimida (BENJAMIN, 1985, p. 223). Do pensamento de Benjamin se infere que somente à arte é dada cumprir o papel de “suja as mãos” com o passado. E ela teria ainda o poder de construir uma ponte do tempo passado com o tempo presente, tendo em vista o exemplo do caminho que Brecht e Claudel percorrem ao descreverem suas parábolas sobre o mito de Joana d’Arc.

Por intervenção de suas peças, Brecht e Claudel mergulham no passado da personagem real Joana d’Arc e trazem à superfície os vestígios do tempo em que viveu a camponesa e dos tempos que sucederam este tempo, até alcançarem seu próprio tempo histórico. Os vestígios do passado geram apenas reminiscências deste passado, pois como não há mais condições de recuperação de um passado intacto e homogêneo só é possível recuperar uma síntese do passado em forma de reminiscência, que contém a sua cota de veracidade, contudo, é passível de ser “contaminada” pelas recriações populares - em forma de lendas, canções ou mesmo apropriações místicas - além das recriações de cantores, poetas, romancistas e dramaturgos.

Benjamin revela que o indivíduo comum deve se apropriar das reminiscências do passado, sobretudo como ferramenta para reconhecer as marcas do passado que possam ter sido forjadas por um pensamento ideológico dominante.

As considerações de Benjamin em relação às manipulações históricas encontram nas dramaturgias construídas como parábolas mecanismos artificiais (parabólicos), capazes de revelar algumas verdades históricas justamente pelo fato de não se apresentarem de forma realista, mas numa forma alegórica e metafórica que não se compromete em apresentar o fato realisticamente, como um documento. (Pavis, 1999: 276). Trata-se de uma via de mão dupla: a parábola histórica revela o fato real, mas não se revela como uma narrativa real. Ela se “protege” da verdadeira mensagem oculta em si e ao mesmo tempo adquire contornos próprios, torna-se independente do seu conteúdo real. Segundo Pavis:

A parábola não poderia ser, sem perder o encanto, um simples disfarce termo a termo de uma mensagem unívoca. Deve preservar sempre uma certa autonomia e opacidade para significar por si própria, nunca ser totalmente traduzível em uma lição, mas prestar-se ao jogo da significância e aos reflexos da teatralidade (PAVIS, 1999, p. 276).

Sob estas circunstâncias, o próprio tratamento dado ao mito já apresentou muitas contradições históricas haja vista que por muitos séculos Joana d’Arc foi considerada um símbolo da direita monarquista e só depois da Primeira Guerra Mundial deixa de ser uma heroína da direita e torna-se um símbolo da unidade nacional francesa. Benjamin conclui suas reflexões sobre este tema com as seguintes palavras: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras” (BENJAMIN, 1985, p. 229).

Transferindo-se a ideia contida no conceito de “reminiscência” utilizado por Benjamin em suas teorias sobre o materialismo histórico para o plano da arte, observa-se que Brecht e Claudel extraem suas reminiscências do passado histórico e as transforma em “alegorias históricas”, não hesitando em demonstrar os diversos discursos ideológicos que ficaram marcados sobre o cenário histórico em que viveu a virgem francesa. É neste sentido que o processo de desmistificar torna-se também um processo de recriar.

O mais importante no trabalho de criação artística por meio da investigação das reminiscências passadas é a possibilidade de representá-las de acordo com os sentidos do tempo presente, capazes de renovar os diálogos com o passado. Num estágio posterior é a própria recepção que “manipula” a narrativa parabólica, recriando os seus sentidos.

Ao que tudo indica, a possibilidade da construção do texto teatral através de parábolas começa a tomar corpo com a decadência do drama burguês e a ascensão das novas experiências teatrais construídas ao longo do século passado. Esta “migração,” no entanto, não é gerada espontaneamente, ela é diretamente impulsionada por questões sociais e pelos processos industriais que levaram a sociedade a agir de acordo com um modelo de coletivização, tipificação e massificação, onde o homem passa a identificar-se com a sua função, seja ela individual ou coletiva. Estas relações sociais, fornecedoras de substância para as criações teatrais acabaram por articular uma nova forma de trabalhar com a ação teatral, principalmente em relação ao tratamento dado aos diálogos e aos personagens. No entendimento de Gerd Bornhein quando o eu burguês entra em decadência: “o indivíduo cede o seu lugar ao tipo: ele é o soldado, o amante, a vítima. Toda realidade pessoal como que se cristaliza em títulos estereotipados” (BORNHEIN, 1992, p. 26).

O personagem tipo é o modelo ideal para a construção parabólica. Ele compõe a alegoria e o arquétipo, que são os veículos dos textos parabólicos. Joana d’Arc nas três peças não é mais a virgem de Orleans, é um arquétipo da feminilidade, das lutas sociais, do sacrifício pessoal em benefício da coletividade. Outros personagens como os representantes do poder econômico, político e religioso, também podem ser configurados como tipos alegóricos dentro das três peças.

Os autores compõem com suas “Joanas” um gigantesco labirinto onde desfilam tipos que dialogam com as inúmeras ideias relacionadas ao mito. Tais ideias não se fecham em si mesmas, nem tampouco dependem de um dimensionamento psicológico para sobreviverem, comportando-se como quadros vivos passíveis de serem manipulados pelos espectadores conforme o seu entendimento.

Mesmo partindo de pontos de vista por vezes opostos, os dois autores compartilham do desejo de traçar em suas peças uma trajetória de significados que aos poucos vai sendo descoberta e interpretada pelo leitor-espectador. Este modelo considera que a forma de contar revela-se tão importante quanto o fato contado e, dependendo dos ingredientes de atração usados nesta narrativa, pode-se compor um amálgama de sentidos que não se fecha em nenhuma conclusão definitiva.

A substância ideológica, o plano da moral ou da lição que compõe a parábola, tanto em Claudel quanto em Brecht encontra-se sempre em estado de “latência” e nunca é apresentada diretamente dentro de suas peças. Ao mesmo tempo ela é sempre testada e contraposta de diferentes formas, que se deslocam e transitam, variando inclusive de gênero. Assim se estabelece uma “tensão entre a metáfora e o documento” (SARRAZAC, 2002, p. 1), num jogo interminável em que a criação narrativa que faz uso de formas que seduzem o leitor-espectador – repleta de insinuações, simbolismos e brincadeiras - ao mesmo tempo atira em sua face a crueza da realidade. Neste jogo não há espaço para pontos de vista parciais ou manipuladores por parte dos autores, considerando que as relações de todas as ordens são simplesmente apresentadas e compartilhadas com o leitor-espectador, que deve refletir sobre o que leu ou viu.

O mito de Joana d'Arc é configurado pelos autores sob uma ampla teia de significados, que não se prendem a moldes fragmentados nem tampouco compartimentados, ultrapassando o plano histórico e estendendo-se pelos planos ontológicos, psicanalíticos, culturais e sociais, ao ponto de desmembrar-se em outras interpretações e reflexões que estão longe de uma visão dualista de sentido. No entendimento do filósofo Gilles Deleuze: “as coisas e as proposições acham-se menos em uma dualidade radical do que de um lado e de outro de uma fronteira representada pelo sentido” (DELEUZE, 1994, p. 37).

Tanto Brecht quanto Claudel lançam mão dos mais diversos e ousados experimentos formais para o tratamento da ação. Utilizam-se provérbios, versos, coros e outros tipos de falas artificialmente concebidas para determinados personagens como, por exemplo, a linguagem do sonho de *As Visões de Simone Machard*, o uso de sotaques diferentes em *Joana d'Arc entre as Chamas* e a fala agressiva e artificial dos personagens de *Santa Joana dos Matadouros*.

Os autores trabalham com os recursos formais de maneira que, independentemente do conteúdo abordado nas peças, possam descrever críticas e insinuações. Por exemplo, apenas através da entonação das vozes de dois personagens do folclore francês: “Rompe-Vento” e “Mãe-Pipa” – que falam com sotaques das cidades francesas de Picardia e Borgonha – Claudel descreve a rivalidade entre as duas cidades, lançando sua crítica sobre a desunião dos habitantes destas cidades em face da invasão estrangeira em todo o território francês. Ao mesmo tempo, qual seria a real mensagem contida na utilização por Claudel de três línguas diferentes dentro da peça: o francês, o latim e o inglês? Será possível existir algo por trás do fato do latim ser a língua oficial da igreja católica e o inglês ser a língua do país que invadiu a França?

Já o uso que Claudel faz dos efeitos sonoros, não se limita a dar ênfase aos momentos de tensão da peça. Estes efeitos apresentam quase a função de um personagem: aquele que avisa, que dimensiona e que por vezes incomoda e amedronta o leitor-espectador, como as vozes e os sons soturnos que acompanham o suplício de Joana d'Arc em *Joana d'Arc entre as Chamas*. Em *Santa Joana dos Matadouros*, o cântico dos representantes do Exército da Salvação – os *Boinas Pretas* – demonstram a intenção de seu autor de ridicularizar e desmascarar a hipocrisia das instituições religiosas. Por outro lado o tambor de Simone em *As Visões de Simone Machard*, possui a função de tirar a ação de dentro para fora, ou, em outras palavras de convocar o público mesmo, fazendo-o sentir-se parte da luta. Para compor seus personagens, os dois autores lançam mão do desenho de máscaras. Em Brecht, os personagens não são humanos, são todos caricaturas, representam um tipo de conduta social. Por outro lado, Claudel as utiliza declaradamente na cena do julgamento de Joana em que os juízes, o júri, os promotores e defensores utilizam máscaras de animais.

A parábola em Claudel e em Brecht se faz presente não somente em relação ao tratamento dado aos temas – onde a verdade concreta é substituída por uma verdade fantasiosa, mas também se torna disfarce por meio das formas com que são apresentadas, levando em conta que estão claramente configuradas no texto e ganham maior expressão ainda, quando inseridas nos limites do palco.

Os autores fazem ainda uso da construção de “quadros autônomos” que se apresentam cada um com uma significação própria, como se em cada quadro fosse discutido um assunto que não se opõe ao assunto seguinte.

Paul Claudel classifica sua peça como oratório dramático. Ela se desenvolve

desde a narrativa dos últimos acontecimentos que levaram Joana até a fogueira. Trata-se do processo de Joana d’Arc lido por Frei Domingos.

Inspirado pela filosofia tomista o autor francês acredita que diante da eternidade todos os conflitos humanos perdem importância, no entanto lida com os seus pontos de vista filosóficos e ideológicos de forma indireta e aberta quando os insere na sua criação dramática. Isto significa que mesmo acreditando na providência divina o autor não fecha os seus conceitos, nem suas expectativas diante das coisas do mundo, discutindo ainda em suas peças as relações entre o poder, as elites e os estratos inferiores, e mesmo acreditando que a maldade é inerente ao ser humano, não ignora os aspectos concretos das relações humanas. Assim, ao leitor-espectador é dada ainda a oportunidade de saber que Joana d’Arc lutou não pela França dos ricos senhores feudais, mas pela França dos fracos e oprimidos, o que não é discutido em termos históricos. Para tanto, Claudel apresenta o rei francês – que assim como Joana é um personagem histórico - como um egoísta cujo interesse na luta contra a invasão inglesa se resumia em preservar o privilégio dos ricos e poderosos e não demonstrava qualquer interesse pela integridade nacional francesa.

Por revelar-se sempre sob forma de alegoria, portanto sem nenhum compromisso com a verdade real, os conteúdos ideológicos em Claudel são testados e contrariados o tempo todo. Sua visão teocêntrica do mundo não impede a exposição das relações de ordem social, o que nos leva a crer que o autor não se aliena dos problemas reais do seu tempo, ainda que tente continuamente buscar uma solução providencial para estes problemas.

Na quarta cena de *Joana d’Arc entre as Chamas*, Joana d’Arc é submetida a um julgamento em que os acusadores usam máscaras de animais numa clara menção aos diversos cargos de poder com todas as suas prerrogativas. Nesta cena fica claro que a estes “juizes” não interessa julgar a acusada ou quem quer que seja que não possua nem o poder político nem o poder econômico. Sendo assim, Joana já se encontra antecipadamente condenada e o julgamento não passa da encenação de um grande teatro de máscaras.

Para o autor francês a mulher é a representação da alma humana e é, portanto, o cerne de sua inquietude religiosa e igualmente de sua criação teatral. Claudel transfere para o teatro o percurso intelectual de sua criação dramática, onde se opera um constante processo de construção e reconstrução, que se refere tanto aos seus temas quanto às suas formas, e como para Claudel: “tudo que é perecível é apenas um símbolo do eterno” (ROSENFELD, 1985, p. 136), sua Joana histórica de carne e osso, deve simbolizar as coisas eternas da humanidade.

Os elementos de tensão e dramaticidade em *Joana d’Arc entre as Chamas* são despertados pelas vozes corais que compõem algumas cenas com o intuito de dar dinamismo e expressividade aos embates filosóficos propostos pelo autor. Entretanto estas vozes corais não se envolvem com os conflitos pessoais da protagonista. As palavras proferidas por estas vozes são muitas vezes as mais cruéis possíveis, mas na peça, nem Joana nem seus defensores reagem com emoção em relação a elas. É interessante pensar em como o autor francês desassocia a emoção dos conflitos pessoais, mas, em contrapartida, a relaciona às formas de comunhão e celebração.

No teatro de Brecht, os personagens vivenciam determinado conflito emocional, contudo, na cena seguinte se revelam sem qualquer ranço emocional do conflito passado na cena anterior. Percebe-se que cada personagem tem um objetivo a se-

guir dentro das peças e o autor não perde tempo em explicar para o leitor-espectador todas as razões dos conflitos pessoais anteriores de seus personagens.

Em *As Visões de Simone Machard*, a protagonista descrita por Brecht é uma adolescente que trabalha como garçoneite numa hospedaria francesa, prestes a ser invadida pelas forças nazistas. Ao ter acesso a um livro sobre a história de Joana d'Arc Simone vai aos poucos deixando de pensar como uma adolescente comum e começa a tecer questionamentos, se posicionando politicamente diante dos efeitos da guerra.

Após sucessivos sonhos com a heroína francesa, Simone resolve ajudar os refugiados pobres de uma França prestes a ser invadida pelos alemães na Segunda Guerra Mundial. Seu último ato heróico é atear fogo no tanque de petróleo de seu patrão para impedir que os alemães destruam a cidade, mas é denunciada pelo próprio patrão, que tinha negócios com o inimigo, sendo presa e enclausurada como louca num convento de freiras para toda a vida.

Como muitas outras meninas de sua idade Simone é uma adolescente tímida, apaixonada, retraída e suas fragilidades, defeitos e qualidades são expostos de forma realista, sem truques ou efeitos formais. Não obstante, pouco a pouco a consciência da guerra ultrapassa os interesses frugais de uma menina adolescente e Simone se transfigura na guerreira Joana d'Arc, armando estratégias e discutindo com chefes de Estado, ações que na realidade não condizem com a maturidade de uma menina de catorze anos. Brecht trabalha no limite da transformação da personagem real e humana, até a sua total transfiguração numa personagem arquetípica e alegórica.

Em *Santa Joana dos Matadouros* a personagem principal chama-se Joana Dark (em inglês), uma missionária do Exército da Salvação, cuja missão é tentar negociar os conflitos de ordem econômica entre a massa trabalhadora e os seus patrões, magnatas da indústria de carne em plena crise econômica americana de 1929. Ao tomar conhecimento das negociatas entre os produtores, industriais e comerciantes da carne – que visam somente o lucro através da exploração da mão-de-obra humana, ela passa a entender que a providência divina não é a verdadeira responsável pelo desemprego e pelos baixos salários dos trabalhadores da fábrica de enlatados.

A transformação de *Joana D'arc* também não é imediata, aos poucos ela vai entendendo o funcionamento do sistema e muitas vezes volta atrás acreditando que a religião pode resolver tudo e que a falta de sorte de muitos é propiciada pelas forças ocultas do destino. O desenvolvimento da peça vai aos poucos sugerindo a “substituição da caridade pela euforia intelectual e pelo sarcasmo” (SCHWARZ, 1990, p. 10).

A peça ilustra como a organização religiosa intervém na luta de classes para esvaziá-la. Para expor esta problemática, Brecht se aproxima do mito de Joana D'Arc e demonstra a transformação da *Santa Joana*, que se rebela contra as instituições religiosas, deixando de ser uma líder para se tornar uma mártir: ao final ela é usada a favor dos magnatas da carne e contra os trabalhadores.

Os autores revelam dentro das três peças os seus desejos concretos de transformação e de revolução fazendo uso de construções alegóricas e metafóricas onde se opera um desvio da mensagem concreta e convencional. Estes desejos nunca são inteiramente desvelados, mas são constantemente sugeridos. Deste modo, é possível concluir que o desejo que impulsiona Claudel e Brecht provém do princípio “deleuzeano” de desejo, em que nenhuma ação é espontânea ou aleatória, mas mantém estreitas relações com a história. Todavia, este mesmo desejo se associa à vontade e ao sonho, e, neste sentido, sua forma não deve condizer com o realismo ou o naturalismo.

Nos limites deste estudo conclui-se que seja ponto pacífico na obra de Brecht e na obra de Claudel que os indivíduos e as relações individuais não sejam valorizados. Tanto Brecht quanto Claudel seguem o modelo de arte pensado por Deleuze, “que possui um olho que não pára nos indivíduos, mas vai aos acontecimentos puros e aos devires que estão em pauta nas coisas e nas pessoas” (ALMEIDA, 2003, p. 119). Ainda que Brecht possua uma visão social e Claudel possua uma visão cósmica do mundo.

Quando Claudel deixa os seus personagens à mercê da vontade divina, eles parecem se tornar independentes da ordem autoral, não são mais comandados pelos princípios morais do seu autor e isto, por ironia, ocasiona que as relações entre os personagens ganham também contornos sociais e não se limitam ao discurso primordial do seu autor.

Em contrapartida, com Brecht as relações sociais se tornam independentes dos princípios morais do autor, dentro dos limites próprios das relações sociais que é o cerne do seu interesse dramaturgic. Estes mecanismos são construídos desde o instante em que o foco da ação se desloca do indivíduo. Para tanto, os autores precisam fazer uso da verossimilhança como convenção, ou seja, convencionam-se que tudo seja uma verdade simbólica e não mais a verdade realista dos conflitos individuais. E é neste momento que a parábola se torna uma alternativa considerável, pois possibilita a verossimilhança como convenção. No caso dos dois autores as relações temáticas e formais são conduzidas o tempo todo, por intermédio da narrativa parabólica, para fora do seu eixo central. Quando os conteúdos ideológicos são configurados, as formas utilizadas se desviam dos seus caminhos convencionais e vice-versa. De tal modo, mesmo que as visões de abordagem sobre o mundo nos dois autores possuam diferenças entre si, elas encontram um lugar comum, o desvio parabólico. Este mecanismo ocasiona um movimento dialético, propondo que a mensagem se estenda para além da significação imediata, gerando na recepção um pensamento marcado pela autonomia, que se reconstrói e se reinventa constantemente.

## Referências

ALMEIDA, Júlia. **Estudos deleuzeanos da linguagem**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRECHT, Bertolt. Santa Joana dos Matadouros. Tradução e estudo introdutório: Roberto Schwarz. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. **As visões de Simone Machard**. Tradução de: Angelika E. Köhnke. In: Teatro Completo em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BORNHEIN, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CLAUDEL, Paul. **Joana d’Arc entre as Chamas**. Tradução e Prefácio de: Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1956.

COSTA, Iná Camargo. Palestra Brecht e o Teatro Épico. In: **Diálogos com Brecht**. São Paulo: Revista Fábrika São Paulo, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1994.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Tradução de: Maria Sílvia Betti. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**. Tradução de: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RODRIGUES, Wilma. **Santa Joana Segundo Seghers e Brecht**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1978.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **La parabole ou l'enfance du théâtre**. Belfort: Circe, 2002. Tradução livre de Walder Virgolino.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.





Autoria

# **A JUSTIÇA ESTÁ EM GREVE!** **(Farsa-balé)**

SIMONE ZIED PINHEIRO<sup>1</sup>

■ 164

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários (área de concentração: Teoria do Drama) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ Araraquara-SP; Mestre em Fundamentos da Educação (área de concentração: Filosofia da Educação) pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar/SP; Graduada em Pedagogia pela UFF/RJ; Pedagoga do ensino público municipal de Niterói/RJ.

## Prefácio ou posfácio, a escolha é sua!

Quando escrevi esta peça em 2008, inspirei-me na greve do setor judiciário carioca. Pensei na ironia da frase “a justiça está em greve” e o quanto seu significado é abrangente. Comecei a imaginar como seria o mundo se não houvesse mais justiça no planeta e, acabei me remetendo ao mito grego de Têmis e Diké: a primeira, uma titânide filha de Urano e Gaia, representa a justiça, a ordem, as leis e os costumes estabelecidos entre as divindades; a segunda, uma das Horas, fruto da relação entre Têmis e Zeus, encarna a justiça humana. Em uma das correntes jusfilósofas brasileiras essas duas entidades expressam respectivamente o Direito Natural e o Direito Positivo.

Comecei a fantasiar Têmis que, após gerar as outras duas Horas – Irene, a paz, e Eunômia, a disciplina –, se encontra insatisfeita com a humanidade e, por isso, nega-se a ter relações sexuais com Zeus a fim de evitar o nascimento de Diké, pois, de acordo com a personagem, pouco proveito se fez em relação às presenças da Paz e da Disciplina no mundo, assim, de nada vale todo o trabalho para gerar a Justiça Humana.

Na minha forma de pensar, tudo isso me soou tão cheio de ironia, desorganização cósmica e falta de responsabilidade humana frente a valores imprescindíveis como paz, justiça e disciplina, que, em termos morfológicos, imediatamente surgiu-me uma ideia burlesca: esta peça tinha de ser uma farsa!

E por que farsa-balé? Porque sou brasileira e estou acostumada às coisas terminarem em samba. Essa pode ser uma das respostas. Outra se relaciona com minha formação molieresca, o que aliás se evidencia de várias maneiras no texto dramático, seja por ser farsa, ou por ser farsa-balé (imaginem se a música fosse composta por Lully.), seja por recorrer à mitologia grega, ou mesmo pelo modo como Zeus, Têmis e Hermes se entrelaçam na peça.

Questões, a meu ver, importantes como relacionamento entre pais e filhos, madrasta (ou padrasto) e enteados, deuses e seres humanos são aqui tratadas; assim como a denúncia da necessidade urgente de uma vida pautada em paz, justiça, harmonia, disciplina, amor, igualdade, etc. Algumas pessoas poderiam ver nisso uma diminuição da estética textual, já que a arte deve existir por si só, sem se preocupar com um aspecto educacional. Brecht, Boal e vários outros discordariam dessa proposição e fariam em arte engajada. Até mesmo os classicistas franceses alegariam a importância e a veracidade do provérbio “*castigat ridendo morus*”<sup>2</sup>, o qual, assevera René Bray, estampava uma das paredes do Petit Bourbon, onde Molière e sua trupe encenaram várias de suas peças. Honestamente, não sei como me posicionar teoricamente no que diz respeito a esse assunto, tanto não sei que após um ano não consigo finalizar outra peça que, ainda, escrevo, porque fico em dúvida se devo optar por um final prioritariamente estético ou que preze mais a ética, mas isso é um outro assunto. De qualquer maneira, entendi como importante refletir sobre a justiça e outros valores sociais que considero fundamentais à existência humana de qualidade – afinal esse foi o mote da peça – e a forma pela qual escolhi me expressar foi por meios dramáticos.

Por fim, apenas mais um ponto desejo ressaltar. Ele diz respeito ao coro e ao corifeu: é necessária sua presença para alicerçar a farsa. De início, essa participação pode, traiçoeiramente, conferir à peça um ar mais sério, quase rompendo com a ideia inicial da farsa. Mas isso é uma percepção primeira, superficial; pois, ao lon-

<sup>2</sup> Uma tradução livre do latim pode ser: rindo se castiga os costumes da sociedade.

go da peça, percebe-se que são os mortais representados pelo coro e corifeu que mostram, por intermédio de seus raciocínios, dúvidas, solicitações e exigências, que se trata realmente de uma farsa, haja vista a maneira burlesca como os poderosos lidam com os mortais. Alguma alusão aos nossos governantes? Ou à religião? Isso depende da recepção de cada leitor/espectador.

## Personagens

### **Têmis, a Justiça Natural**

#### **Zeus**

#### **Hermes**

**As Horas** (possuem ar doce).

- **Eunômia, a Disciplina**
- **Irene, a Paz**
- **Diké, a Justiça Terrena**

**As Moiras** (possuem ar travesso, mas gracioso).

- **Cloto, a fiandeira**
- **Láquesis, a sorteadora**
- **Átropos, a inflexível**

Corifeu

**Coro** (formado por no mínimo três atores e/ou atrizes e no máximo por dez).

### **Trajes dos personagens:**

**Têmis:** tem cabelos compridos e adornados com uma tiara dourada, veste uma bata branca com faixa amarrada três vezes na cintura e uma longa saia, também branca, até os pés, que estão descalços. A bata deve ter suas mangas curtas presas por uma fivela dourada.

**Zeus** possui barba e cabelos curtos. Físico atlético. Usa apenas um sarongue cor de linho cru, que, continuado pelas costas, faz a vez de um xale.

**Hermes** possui sandália de couro com pequenas asas, veste uma capa e túnica, ambas cinzas. Cabelos enrolados, não tão curtos, mas sem serem longos e cavanhaque em formato triangular.

**As Horas e as Moiras:** vestem-se com túnicas brancas, sem faixa ou cinto, e cabelos adornados com pequenas margaridas brancas. Possuem ar juvenil e são graciosas, apesar de serem quem são, as Horas e as temíveis Moiras. As mangas estão afiveladas por pequenas margaridas.

**O Coro e o Corifeu:** vestem túnicas pretas, amarradas na cintura por faixas igualmente pretas e usam adorno escuro nos cabelos. Estão descalços. O Corifeu se distingue do coro pelo cinto dourado na cintura. As mangas de todas as túnicas devem estar presas por fivelas douradas.

## **A Justiça está em Greve!** **(Farsa-balé)**

**Cenário:** O monte Olimpo, morada dos deuses. O cenário é dividido em três cenas que ocorrem simultaneamente: do lado esquerdo do palco, encontra-se Hermes, o deus mensageiro, e, ali, deve haver um pedaço de ruína de uma pilastra branca

para que ele se sente quando for necessário; no centro, há pilastras gregas brancas, representando a morada dos deuses, onde os personagens agem durante a farsa; do lado direito, o coro com seu chefe, o Corifeu. Há uma pequena arquibancada para que o coro e o Corifeu possam se sentar quando não estão atuando diretamente. A iluminação deve seguir prioritariamente quem está em evidência na cena; todavia, não deve haver um foco de luz único nem efeito de escuridão nos demais personagens em pausa. É importante que o público veja as reações dos demais personagens, supostamente “fora de cena”; por exemplo, é fundamental que a audiência acompanhe a postura desleixada de Hermes, mesmo quando ele não está atuando em primeiro plano. Após o prólogo, Hermes deve sentar-se e, vez ou outra, bocejar, mostrando tédio e total desinteresse pelas questões postas durante a farsa, salvo quando as indicações são contrárias.

## **Prólogo**

(Do lado esquerdo do palco).

**Hermes:**

(Limpa a voz solenemente).

Como mensageiro dos céus

Não posso me negar

A romper todos os véus

E a história anunciar.

Zeus, pai e dirigente,

Do Olimpo a chacoalhar

Envia-me a toda gente

Para o caso divulgar.

Têmis achou por bem

Cobrir-se com pijama grosso

E no lugar de dizer amém

Ela deixou Zeus sem osso.

(Faz um gesto chulo).

Foi uma situação tamanha

Condição assim nunca se ouviu

Mais complexa do que estranha

Pois Urânio a Gaia impediu.

E Cronos a Rea negou

A maternidade dos seus

Comendo filhos atrasou

A suplantação do herdeiro Zeus.

Esse, porém, foi mais esperto

Em vez de fundar uma patriarcal dinastia

Colocou irmãos e filhos por perto

E no Olimpo, com os outros, se fazia.

O diferente não é o que aconteceu,

Pois outros deuses já negaram.

Ou porque gerar filhos não lhes ocorreu

Ou porque simplesmente não os apreciaram.

Mas o fato da ser uma deusa a recusar  
Criou furor no Monte Olimpo  
Têmis teimando em pausar  
O nascimento limpo  
De Diké, levando Zeus a se indignar  
E gritar “eu quero, eu quero!”  
“Se a mulher me faz resignar  
Acabo que me desespero!”  
Ah, Têmis malvada,  
Acabe com esse louco jejum  
Libere logo a bacalhoadada  
E não dispense mais nenhum!  
Engendre Diké, sua filha,  
Não lute contra o destino  
Pois o humano no fundo dedilha  
Gosto e interesse pelo tino.  
E algum dia, quem sabe?  
De tanto se falar em Justiça  
A Humanidade logo acabe  
A tornar sua vida castiça,  
Agora, chega de enrolar  
A platéia que já se cansa  
Porque não é normal falar  
Com tanto verso e com pouca dança.  
(Hermes percebe que não estava dançando e faz uns passos desajeitados de dança.  
Olha para o público e se desculpa com gestos).  
À farsa...  
(Faz um convide com as mãos, que a iluminação deve seguir, para o centro do palco).

■ 168

## A Farsa

(Do lado direito do palco).

**Corifeu:** Têmis, a Justiça Divina está em Greve!

**Coro:** Em greve? (Os participantes do coro se olham entre si procurando entender a frase. Fazem gestos de que não a compreendem, mas asseguram). Em greve!

(No centro do palco).

**Têmis:** (Batendo com a mão cerrada na outra palma da mão, com expressão de inflexibilidade). Não transo, não transo, não transo!

**Zeus:** Não fale assim, meu amor!

**Têmis:** Nem vem com essa “de meu amor”... Olhe que Hera ouve e depois o põe para correr!

**Zeus:** Esqueça-se dela, é só em você que eu penso!

**Têmis:** Ih, essa fala está mais para pagodeiro fajuto do que para verdade... Você fala isso para todas...

**Zeus:** Ah, Tetê...

**Têmis:** Tetê não! Têmis! Não estou podendo ver a sua cara, Zeus!

**Zeus:** Ah, não faça assim... Me chame de Zezinho, vai?

**Têmis:** (Resmungando). Hunf! (De rabo de olho, começa devagar a ceder).

**Zeus:** (Percebe que a zanga de Têmis está aos poucos desaparecendo). Vai, me chame de Zezinho. No Olimpo inteiro só você me chama assim. Gosto tanto! Sinto uma vontade... (Agarra Têmis por trás).

**Têmis:** (Ri e finge não querer). Pare, Zezinho! Não adianta que eu não quero! (Hermes, do lado esquerdo do palco, mostra-se entediado com essa conversa boba do casal).

**Zeus:** Quer sim, quer sim que eu conheço você!

**Têmis:** (Risos. Até agora ela estava de costas para Zeus, vira-se de frente e o beija. Zeus a corresponde e a agarra mais. Ela se desprende dele). Não, Zezinho. É sério! Eu não quero!

**Zeus:** (Sem entender). Mas por quê?

**Têmis:** Porque não.

**Zeus:** Tô com bafo de cebola? Ainda agora eu estava em uma festança de Apolo que tinha umas carnes aceboladas maravilhosas. Será que é isso? (Dá uma baforada na mão). Parece que não...

**Têmis:** Não...

**Zeus:** É o meu desodorante que já expirou a validade? (Cheira suas próprias axilas). Não, parece que não...

**Têmis:** Não...

**Zeus:** Tô com chulé? (Cheira seu próprio pé, que está descalço). Ué, parece que não...

**Têmis:** Não...

(Antes que Zeus cheire mais alguma parte de seu corpo, Têmis segura suas mãos para lhe prender a atenção).

**Têmis:** Não é nada disso, Zezinho! (Tom de apaixonada). Você é perfeito!

**Zeus:** (Sorri, mas está um pouco confuso). Então qual é o problema?

**Têmis:** Eu não quero parir Diké!

**Zeus:** Como assim?

**Têmis:** Simples, Zezinho, eu não quero gerar Diké!

**Zeus:** Por que não?

**Têmis:** Porque não vale a pena!

**Zeus:** As meninas andam fazendo muita traquinagem? Ah, que eu as chamo agora aqui e as ponho de castigo já-já. Espere só um pouco...

**Têmis:** Não, Zeus! Irene e Eunômia são uns doces, não dão trabalho nenhum!

**Zeus:** Então são as Moiras?

**Têmis:** Que nada, elas passam o dia a fiar, sortear e fazer cumprir o destino dos mortais. Não tenho do que me queixar!

**Zeus:** Ué, se elas não a aborrecem, nem dão trabalho, por que não vale a pena? (Com chamego). Ah, Tetê, vamos fazer Diké, vamos?

**Têmis:** (Um pouco chateada). Você não entende mesmo, né, Zeus?! Já falei, não quero! Não transo, não transo, não transo!

(Do lado esquerdo do palco).

**Hermes:**

Ai, voltar ao início da farsa não!  
Embrulha meu estômago só de pensar  
Que as baboseiras do fanfarrão  
terei de tudo ouvir e me calar!

(Do centro do palco).

**Têmis:** (Defendendo Zeus). Fanfarrão, não! Respeito com seu pai! Zezinho é tudo de bom! (Acaricia os cabelos de Zeus. Para Hermes, com certa dose de raiva). E você aí, chato que dói, que fala só rimando, escolhe um termo melhor, porque bacalhoadá têm aí as suas negas! É, está achando que não prestei a atenção no seu discurso inicial? Prestei sim e tá me faltando isso aqui ó (Mostra com os dedos uma porção bem pequena). para eu atravessar o palco e lhe dar um boa porrada que é o que você merece, seu canastrão.

(Do lado esquerdo do palco).

**Hermes:**

(Desculpa-se sincero).

É a inexperiência da poeta

Em rimas criar com destreza

E acaba por se tornar abjeta

Na arte sem demonstrar clareza.

(Do centro do palco).

**Têmis:** Ah, tá bom! Escondendo a sua incompetência debaixo das asas da criada... se você pensa que eu caio nessa...

**Zeus:** (Intervém na discussão, porque ele quer transar com Têmis). Meu amor, deixe esse Hermes paspalhão de lado. Gastar seu tempo com ele para quê? (Beija-a. Têmis ainda está nervosa, ameaça dizer mais um desaforo para Hermes agora que se sente respaldada, mas cede aos beijos de Zeus).

(Hermes faz um gesto entediado e uma expressão facial, que evidenciam que não vale a pena discutir com Têmis. Senta-se com ar de enfado).

**Têmis:** Zezinho, falei que não vou transar...

**Zeus:** Ah, transa, transa sim... vamos fazer uma Diké bem lindinha!

**Têmis:** Para quê? Para quê? Fizemos Eunômia, a Disciplina, com tanto carinho para os humanos aprenderem a organizar a vida e assegurar o equilíbrio da sociedade. Mas você viu o que eles fizeram?

**Zeus:** (Beijando o pescoço de Têmis, não presta muito a atenção no que ela diz). Não, o que eles fizeram?

**Têmis:** Ofenderam a Mimia de modo intolerável?

**Zeus:** (Presta a atenção repentinamente). Ofenderam a minha filha?

(Hermes passa a se interessar aos poucos pelo diálogo do casal).

**Têmis:** Ofenderam sim!

**Zeus:** Aqueles mortais?

**Têmis:** Eles mesmos!

**Zeus:** Aquelezinhos que Prometeu se ferrou porque quis ajudá-los dando o fogo sagrado?

**Têmis:** Exatamente! Mas não vamos entrar muito no mérito de Prometeu, porque

teve um poeta cismando em querer me fazer a mãe dele. Tô fora! Vamos falar dos mortais que insultaram sua filhinha! Esses mortais que não valem nada...

**Zeus:** E agora eles ofenderam a minha Eunômia? Minha Mimia?

**Têmis:** Não só a ela, mas a Irené também!

**Zeus:** (Furioso). Ireninha também?

**Têmis:** (Gostando porque finalmente prendeu a atenção de Zeus). Principalmente ela!

**Zeus:** Ireninha, meu xodó?

**Têmis:** Ireninha sim, que guarda com tanta tranquilidade as suas portas celestes e que não arruma confusão com ninguém!

**Zeus:** (Com ódio que só os deuses possuem). Ah, vou acabar com a linhagem dos mortais! (Troveja). Quem eles pensam que são para ofender as filhas do próprio Zeus? (Troveja novamente).

**Têmis:** (Concordando). Isso mesmo! Que absurdo! Uma ofensa a suas filhas é praticamente ofender o próprio Zeus!

**Zeus:** Claro que é! (Troveja).

**Têmis:** (Realizada pelo ódio que acendeu em Zeus). Uma ofensa imperdoável!

**Zeus:** (Troveja mais uma vez). Imperdoável! O que foi que eles fizeram para ofender a Mimia e a Ireninha? Elas estão bem? Já se recuperaram da afronta? Onde estão minhas deusinhas? Onde estão minhas queridas?

**Têmis:** (Valoriza a situação). Ah, sabe-se lá se algum dia elas vão se recuperar de tamanha ofensa...

**Zeus:** (Troveja). Não posso mais aguentar, me diga o que esses mortais imbecis fizeram para que eu me vingue com justiça.

**Têmis:** Eles...

**Zeus:** ... roubaram algum poder das meninas?

**Têmis:** Não! Eles...

**Zeus:** ... almejavam ter mais disciplina do que a própria Eunômia e mais paz do que Ireninha?

**Têmis:** Não! Eles...

**Zeus:** ... reuniram-se a outros deuses para destruir minhas deusinhas?

**Têmis:** Não! Na verdade, eles...

**Zeus:** (Começando a duvidar da culpa dos mortais)... eles o quê, Têmis? O que eles fizeram?

**Têmis:** Eles não valorizam a presença delas! É isso! Os mortais não ligam para a Disciplina nem mesmo para a Paz!

**Zeus:** (Acalma-se por completo). Ah, é isso? (Solta um peido). Putz, esse negócio de trovejar acaba com os meus intestinos. Já não falei para não me deixar nervoso à toa?

**Têmis:** À toa? Você acha que isso não é ofensa grave?

**Zeus:** Ah, Têmis, os mortais são apenas humanos, com estrutura fraca; não sabem o que querem e não valorizam o que é bom!

**Têmis:** (Tentando acender a chama do ódio de Zeus mais uma vez). Eu continuo achando que é uma ofensa grave feita às meninas, a mim e, quer saber?, a você também! Você deveria tomar uma providência quanto a isso...

**Zeus:** (Procura abraçar Têmis para voltar de onde pararam). Ih, Tetê, não podemos levar tudo a ferro e fogo não, senão não faço outra coisa a não ser tomar providência

contra os mortais. Onde a gente estava mesmo? (Tenta beijá-la).

**Têmis:** Não, Zeus, me largue! Já falei que não quero... parece que não me ouve... e já que não me ouve, de agora em diante estou em greve!

(Do lado direito do palco).

**Corifeu:** Têmis, a Justiça Divina está em Greve!

**Coro:** Em greve? (Os participantes do coro se olham entre si procurando entender a frase. Fazem gestos de que não compreendem, mas repetem). Em greve!

(Do lado esquerdo do palco).

**Hermes:**

(Alcança um saco de pipoca e os óculos 3D, que estão atrás do pilar em que se encontra sentado).

Por essa eu não esperava

Quem imaginaria uma coisa dessas

Uma deusa em greve fabricava

Estratégias assim tão travessas.

Se bem conheço meu paizão,

Para se satisfazer encontrará outras formas

E não aceitará tal condição

Imagine só, Têmis estipular a Zeus as normas...

(Do centro do palco).

**Zeus:** Em greve?

**Têmis:** (Vendo que conseguiu a atenção de Zeus). Isso mesmo: em greve! Agora que eu não transo, não transo e não transo mesmo!

**Zeus:** Mas como assim em greve?

**Têmis:** Greve sexual, meu querido. Nunca ouviu falar? Táticas empregadas há muito pelas mortais. Lembro-me até que Lisístrata conseguiu finalizar uma guerra entre espartanos e atenienses assim.

**Zeus:** (Despeitado). Agora você segue estratégia de mortais? (Irônico). Está se rebaixando muito, Têmis...

**Têmis:** É? Você acha? Mas deu certo!

**Zeus:** Entre mortais, talvez, mas você acha mesmo que eu, o poderoso Zeus (Troveja. Têmis faz uma expressão de desdém para aquele som). Ih, foi acidental... força do hábito para impressionar os mortais... mas, você acha que eu, Zeus, vou me deixar levar por uma greve?

**Têmis:** Se não se sujeitar, pode voltar a zanzar por aí e procurar outras deusas, quem sabe mortais, que eu sei que até com essa laia você já se meteu.

**Zeus:** Ah, as mortais são boas para lhe fornecer técnicas de convencimento, mas inferiores demais para ser traçadas?

**Têmis:** (Desconversa se passando por ofendida). Que jeito de falar... traçadas. Eu, no seu lugar, usaria termos melhores, caro Zeus! Termos mais apropriados a sua condição.

**Zeus:** Ah, Têmis... Tetê... vamos parar de inventar pretexto para brigar. Vem cá, vem...

**Têmis:** É sério, Zeus. Estou em greve: não transo, não transo, não transo!

**Zeus:** (Tentando levar na esportiva). Tá bem... vou entrar no seu jogo erótico de poder... Se você está em greve é porque está pleiteando algo. Se a greve é sexual e direcionada a mim, acredito que é algo que você queira de mim. Estou certo?

**Têmis:** Não!

**Zeus:** (Confuso). Não?

**Têmis:** Não! Está errado.

**Zeus:** Como posso estar errado. Se você está em greve é porque está reivindicando algo, não é?

**Têmis:** Claro que é!

**Zeus:** Ué, se você está fazendo greve comigo, é porque você quer algo de mim, não é?

**Têmis:** Não! É aí que você se engana! Eu quero algo dos mortais.

**Zeus:** Dos mortais? Então você está fazendo greve com a pessoa errada.

**Têmis:** Não estou não!

**Zeus:** Se seu problema é com os mortais, então por que você não faz greve com eles? O que eu posso fazer, Tetê? O problema é em outro departamento...

**Têmis:** (Irônica). Mas não é você o grande Zeus? Você pode tudo!

**Zeus:** Ah, Tetê, mas até mesmo o grande Zeus tem limitações... mas diga lá, o que você quer dos mortais?

**Têmis:** Quero que eles valorizem minhas filhas! Quero que eles evoquem a disciplina...

**Zeus:**... Ah, mas isso lá para o lado da Europa e da Ásia tem muito mortal que leva a sério!

**Têmis:** Mas eu quero que no Brasil os mortais também a evoquem!

**Zeus:** Mas claro que tem gente lá que evoca a Mimia!

**Têmis:** Não, Zeus, eu não quero um ou outro; não quero uma meia dúzia de gatos pingados, quero a humanidade!

**Zeus:** Está bem, vou ver o que eu posso fazer! (Volta a tentar abraçar Têmis).

**Têmis:** Mas não é só isso não.

**Zeus:** Não?

**Têmis:** Não! Se só disciplina bastasse, não existiriam mais problemas, né? Eu quero que essa disciplina evocada em Eunômia faça os mortais melhores!

**Zeus:** Ah, Nega,... aí você complica a minha vida!

**Têmis:** Quero que a disciplina gere autocontrole!

**Zeus:** Ih, ferrou de vez!

**Têmis:** Tem mais! Não quero só respeito com Mimia não! Quero que os mortais adorem Irene também!

**Zeus:** Você não acha que está reivindicando demais, Tetê?

**Têmis:** Meu amor, o que adianta disciplina e autocontrole se não for para promover a paz? (Procura seduzir Zeus em sua lógica). Não é por isso que Ireninha é sua favorita?

**Zeus:** ... é...

**Têmis:** Então, amor, se os mortais começarem a tratar nossas duas filhas com respeito, eu penso em gerar Diké, a justiça terrena.

**Zeus:** Vai pensar, não, né, Tetê, vai liberar de vez; vai acabar com a greve!

**Têmis:** (Dramática). Eu não vou gerar mais uma filha, carregá-la em meu ventre,

nutrindo em minhas entranhas com tudo que é necessário para que ela tenha a força de ser quem ela será, depois amamentá-la em meus seios...

**Zeus:** ... ah, e que seios! (Tenta agarrá-la).

**Têmis:** Pare, Zeus, porque essa parte é para ser meio melodramática, para apelar aos sentimentos do espectador. Se você começa de sacanagem, quebra o espírito da coisa e ninguém leva a sério o que tenho para dizer! (Aponta para a platéia). Sai todo mundo do teatro sem fazer nem um tantinho de reflexão, só porque você quebrou com a seriedade do meu discurso!

**Zeus:** Está bem, foi mal! Não interrompo...

**Têmis:** Onde eu estava mesmo?

**Zeus:** Falando sobre seus lindos seios...

**Têmis:** Ah, me lembrei! Eu não vou gerar uma filha, amamentá-la em meus seios, educá-la na melhor escola do Olimpo para depois, na hora dela ter de encarar a vida profissional, ficar desempregada porque os humanos não querem saber de justiça! Poupe-me o esforço, Zeus! Poupe-nos do fracasso de nossa filha!

(Do lado esquerdo do palco).

**Hermes:**

É, Zeus, a reivindicação é plausível,

Parece ter procedência.

O que não parece crível

É que os mortais tomem tenência.

Em um tempo futuro, com outra mentalidade

Bastava o uso da camisinha

Para com Têmis transar à vontade

Sem se preocupar com a "Coisinha".

(Do centro do palco).

**Zeus:** Olhe como fala da Tetê, moleque!

**Têmis:** (Ignorando Hermes). Então, Zeus o que me diz? Me garanta que não é em vão que Diké nascerá?

**Zeus:** Como posso garantir?

**Têmis:** Sendo Zeus, você deveria poder...

**Zeus:** Você sabe que não é bem assim... há limites na minha ação, já falei isso para você! Você sabe que nem mesmo eu posso mudar o que as Moiras fiarem, sortearem e decretarem...

**Têmis:** (Carinhosa). Eu sei, Zezinho, mas não há um jeito? Uma maneira de tentar fazer com que os mortais valorizem nossas filhas. Dá-nos tanto trabalho criá-las, para entregarmos aos mortais que pouco respeito e devoção mostram a elas...

**Zeus:** Podemos apelar!

**Têmis:** Vai colocar fogo e acabar de vez com a raça humana?

**Zeus:** Não. Apelar mesmo, com a boca. Podemos conversar com os mortais e ver o que pode ser feito, tirar-lhes, quem sabe, alguma promessa, sei lá o quê.

**Têmis:** Mas isso não combina com você! O grande Zeus se sujeitando aos mortais e a eles pedindo auxílio?

**Zeus:** É, minha Nega, com tanto sacrifício assim acabam me comparando com aquele deus dos cristãos. Mas, corro o risco, você vale a pena. Já me transfigurei em

chuva de prata, Touro e até em mortal para conseguir o que queria (Têmis faz meio que uma expressão de brava diante da lembrança dos *affairs* com outras deusas e mortais).., por que não me transformaria em humilde para a conquistar? Vou aos mortais! Você me acompanha? (Têmis acena que sim com a cabeça).

(Do lado esquerdo do palco).

**Hermes:**

(Até então sentado, levanta-se e acompanha andando o máximo que pode para ver o que acontecerá do outro lado do palco).

Da Platéia todos podem ver?

Porque do meu ângulo não afianço

Todas as cenas absorver.

Qualquer coisa daqui mesmo me balanço.

(Do centro do palco).

**Zeus:** (Com a voz muito grave). Mortais, ó, mortais... (Troveja).

**Têmis:** Que jeito estranho de falar. Que palhaçada é essa?

**Zeus:** Palhaçada nenhuma! É o jeito apropriado dos deuses falarem com os mortais. Pelo visto você conversa muito pouco com eles. Está meio desinformada, Tetê!

**Têmis:** Ô, Zeus, você quer transar ou enrolar? Já se esqueceu que você só está falando com os mortais para que eu acabe com a greve de sexo? Então não enrola, diz logo o que tem de dizer, curto e grosso, porque isso aqui é uma farsa, não é tragédia não!

**Zeus:** (Meio a contragosto). está bem, está bem... (Dirige-se aos mortais). Ô pessoal... (Assovia para chamar a atenção do Corifeu e do Coro).

(Do lado direito do palco).

(Corifeu e Coro se levantam e começam a prestar a atenção).

**Corifeu:** Quem a nós deseja falar?

**Coro:**

Ó, é uma voz vinda do céu!

Piedade! Piedade!

Não queremos ser devorados!

Que terror! Que horror!

Tememos ser massacrados!

O que pode uma voz vinda do céu

Querer falar conosco?

**Corifeu:**

Esperem aqui, irmãos,

Avanço até o pico mais alto desta montanha

(Dirige-se à platéia).

Platéia, finja que tem uma montanha aqui, tá bom?

(Volta a falar com o coro).

Para saber o que os deuses querem a nós comunicar.

(Do lado esquerdo do palco).

**Hermes:**

Uma coisa me escapa  
Porque de todos a falar  
Eu sou o único chapa  
Que tenho de rimar?

(Do centro do palco).

**Têmis:** (Sentindo-se vingada. Ri pérfida). Porque o panaca aqui é você! Agora silêncio aí do seu lado, porque Zeus tem algo importante a pronunciar!

**Zeus:** (Ao Corifeu. Limpa a garganta). Mortal, sou eu, o grande Zeus. (Troveja. Para Têmis). É mais forte do que eu, quando vejo já trovejei. Ah, me deixe falar do meu jeito mesmo que vai mais rápido. (Têmis dá de ombros).

(Do lado direito do palco).

**Corifeu:**

Zeus, temível Zeus,  
Por que se dignas a conosco falar?  
É um oráculo prevendo a desgraça?  
Alguma peste nos assolará?  
Algum sangue derramado  
que as fúrias querem clamar?  
Diga, ó Zeus,  
O que o trazes a nossa morada terrestre?  
(O Coro se aproxima).

**Coro:**

Zeus, grande Zeus,  
Tememos o contato com os deuses!  
Vivemos uma vida em nós mesmos  
E aos deuses só sabemos ofertar  
Comidas, festas, jogos e bebidas.  
Mas comunicação de verdade pouco temos  
Nem sabemos se nós, humanos,  
Temos a ciência de com as divindades nos relacionar.  
Entretanto, falas conosco  
E veremos no que isso vai dar.

(Do centro do palco).

**Têmis:** Aproveite, Zezinho! Parece que os mortais estão abertos ao diálogo.

**Zeus:** (Olha apreensivo para Têmis). Sei não, sei não. Eles falam inicialmente assim, com essa voz mansa, mas na hora do “vamos ver”, eles não levam a sério as nossas prescrições.

**Têmis:** Tenta, Zezinho, tenta! Não custa tentar! Alguma vez eu já o aconselhei de maneira errada? Você se lembra daquela vez em que você lutou contra meus irmãos, os Titãs? O que foi que eu lhe disse?

**Zeus:** Para cobrir meu escudo com a pele sagrada da cabra Amaltéia.

**Têmis:** E, depois de seguir minha sugestão, quem foi que ganhou a batalha?

**Zeus:** (Meio mecanizado). Fui eu.

**Têmis:** E quem foi que teve a idéia da Guerra de Tróia, para dar uma equilibrada demográfica na terra?

**Zeus** (Totalmente mecânico). Foi você.

**Têmis:** E a quem os seus irmãos do Olimpo sempre pedem conselhos?

**Zeus:** (Já um pouco irritado). ... a você...

**Têmis:** E quem ensinou Apolo as técnicas da mântica, a parte decimal dos números?

**Zeus:** (Totalmente sem paciência). foi você, foi você! Seus conselhos são ótimos, mas se não me deixar falar com os mortais, essa farsa vai demorar mais do que pode.

Me deixe falar?

**Têmis:** (Dá de ombros). Ué, quem o está impedindo? Fale...

**Zeus:** (Aos mortais). Mortais, ó, Mortais. (Troveja. Têmis revira os olhos em sinal de impaciência). Tenho algo a lhes dizer.

(Do lado direito do palco).

**Coro:**

Nomeamos o nosso chefe para falar com tamanha divindade.

Não queremos nos aproximar diretamente,

Porque tememos o fogo celeste

Que a tudo devora!

Como somos mortais

Corre em nossas veias a covardia

E preferimos sacrificar um só

Do que o nosso grupo inteiro.

(Ao Corifeu). Vá, Corifeu, e fale com Zeus!

**Corifeu:**

Como representante do coro

Estou aqui, temível Zeus.

O que queres de mim?

(Do centro do palco).

**Zeus:** Dei-lhes uma filha, Eunômia, para que vocês tivessem disciplina e vivessem uma vida social organizada e equilibrada. Mas a humanidade não a considera importante. Quero que vocês prestem a atenção nos princípios e ensinamentos que ela pode lhes gerar.

**Têmis:** (Apoiando Zeus). Muito bem, Zezinho! Falou bonito! Não se esqueça de falar de Ireninha!

**Zeus:** (Para Têmis). Ah, é mesmo, Ireninha! (Para os mortais). E tem mais uma coisa, Mortais, ó, Mortais (Troveja).. De pouco adianta ter tanta disciplina e autocontrole se você igualmente não considerarem Irene, a Paz. Como Zeus, cheio de poder, ordeno-lhes que vivam com disciplina e paz!

**Têmis:** (Orgulhosa de Zeus). Zezinho, você fala brilhantemente! Adorei!

**Zeus:** (Feliz porque agradou Têmis). Gostou mesmo? Agora vamos ver o que eles vão responder...

(Do lado direito do palco).

**Corifeu:**

Preciso levar tais palavras aos outros

E ver o que os demais  
Têm a dizer sobre isso.  
(Corifeu e Coro confabulam. Parecem ter dificuldade para chegarem a um consenso).

(Do centro do palco).

**Têmis:** (Depois de uma breve pausa, ela demonstra inquietação. Torce as mãos). Ih, Zeus, não estou gostando nada dessa demora. Sei lá, de repente eles precisavam sentir mais temor, mais medo...

**Zeus:** (Também apreensivo). Tá vendo? A culpa foi sua!

**Têmis:** (Na defensiva). Minha??? Por que a culpa é minha?

**Zeus:** Porque você ficou me apressando e me mandou falar de qualquer jeito com eles... Não deveria ter chamado o coro de pessoal; não deveria ter assoviado... Tá vendo, deu tudo errado. Perderam o respeito por mim. Culpa sua!

**Têmis:** Deixe de ser pessimista, Zeus! Em vez de ficar aí pensando no pior, vai ver que eles estão arrumando um jeito de lhe obedecer. Você tem cada uma... me culpar... e, outra coisa, eu não falei para você chamá-los daquele jeito esculhambado não, eu falei para você não enrolar, é com-ple-ta-men-te diferente!

(Do lado esquerdo do palco)

**Hermes:**

Em toda a minha vida de eternidade  
Nunca experimentei coisa igual  
Mostra-se uma certa anormalidade  
Esse longo silêncio do mortal.  
(Denotando uma certa felicidade).  
Será que pela primeira vez  
Alguém vai negá-lo a obediência  
E meu pai vai perder a altivez  
E isso desencadeará sua decadência?  
Ah, que essa eu não perco por nada  
Ver Zeus cair assim no abismo  
E a Humanidade se sentindo habilitada  
De apresentar todo seu cinismo!  
Quem sabe o dia vai chegar  
Em que em vez de deus mensageiro  
Eu consiga mesmo agregar  
Muitos devotos aqui e no estrangeiro  
Ser garoto de recado é uma porcaria  
A gente fala, fala e não ganha um tostão  
Desse jeito eu preferia trabalha na padaria,  
Lá, pelo menos, eu comeria muito pão.

(Do centro do palco).

**Zeus:** (A Têmis). Sei, sei... agora vamos ficar em silêncio, porque acho que eles acabaram a conferência. (A Hermes). Psiu! Silêncio aí também, Hermes!

(Do lado direito do palco).

**Corifeu:** (O Coro olha para o Corifeu apoiando-o).  
Com o consentimento de meus iguais  
Dirijo-me a ti, poderoso Zeus.  
Aceitamos a admoestação...  
(Alívio de Zeus e expressão de insatisfação de Hermes).  
Mas com um pequeno senão...

(Do centro do palco).

**Têmis:** Como assim um pequeno senão?

**Zeus:** Espere, nega, vamos ouvir o que ele tem a dizer!

(Do lado direito do palco).

**Corifeu:**

Acreditamos que tuas palavras são sábias  
E que têm real valor!  
Mas não entendemos uma coisa:  
Como os deuses podem nos propor disciplina e paz,  
Quando os céus vivem em guerra  
E Têmis briga com Hermes  
Que por sua vez a ti inveja...  
Ó, poderoso Zeus!  
Queremos lhe obedecer,  
Mas precisamos de um exemplo vindo de cima!

(Do centro do palco).

**Têmis:** Sabia que não deveria brigar na frente dos serviçais, eles sempre usam isso contra a gente depois! Não se pode dar intimidade!

**Zeus:** Ih, Tetê... E agora? O que a gente responde?

**Têmis:** O jeito é sermos justos e aceitarmos o negócio! Vamos evitar a briga aqui no mundo celestial! Mas avisem para os mortais que isso vai lhes custar um preço: que junto a Eunômia e Irene, lhes dou Diké, a justiça terrena. Mas não vamos tolerar que eles se esqueçam de obedecer, seguir e amar às três!

**Zeus:** (Feliz porque vai transar, celebra!) Eh, que o mais beneficiado sou eu! (Beija Têmis). Você é maravilhosa, meu amor! Isso significa que a greve acabou?

**Têmis:** Depende da resposta dos mortais, portanto, trate de os convencer!

**Zeus:** Deixe comigo que vou caprichar! (Aos mortais). Mortais, ó, Mortais (Troveja). Seu discurso é convincente e há algum bom juízo no que vocês pleiteiam. E por tamanha sabedoria, não lhes concedo só disciplina e paz para serem seguidas; dou-lhes também Diké, a justiça terrena, para que vocês tenham os benefícios dos preceitos da justiça. Se vocês a seguirem, terão uma vida reta e feliz!

(Do lado direito do palco).

**Corifeu:**

Estamos muito lisonjeados desse presente divino receber  
O povo todo aqui embaixo festeja a ti, Zeus, poderoso!

**Coro:**

Voltamos a nos aproximar de ti,  
Pois vimos que não é fogo do céu

Que jogarias para nos queimar.  
O que nos ofertas é bom e verdadeiramente divino  
Muito nos agrada!  
Só esperamos poder, enfim,  
Viver apreciando Eunômia, Irene e Diké!

(Do centro do palco).

**Zeus:** (Com chamego para Têmis). Hum, agora vamos fazer Diké? (Têmis e Zeus se beijam).

(Do lado direito do palco).

**Corifeu:**

(Tosse para chamar a atenção de Zeus).  
Com licença, poderoso Zeus...

(Do centro do palco).

**Zeus:** (Zeus e Têmis param de se beijar. Com ar de superioridade). Sim?

(Do lado direito do palco).

**Corifeu:**

Nós vamos nos esforçar para lhe obedecer!  
E honrar aquilo que lhe prometemos!

(Do centro do palco).

**Zeus:** (Meio impaciente). Muito me agrada a isso ouvir, se é só, tenho assuntos...  
divinos para serem tratados agora! (Volta a beijar Têmis).

(Do lado direito do palco).

**Coro:**

O que o Corifeu quer lhe dizer  
É que nossa parte cabe a nós cumprir,  
Mas fizemos um trato bilateral  
Onde a parte que cabe aos céus  
Compete aos deuses fazer.  
Falaste em paz aqui na terra  
E achamos que isso é muito bom!  
Mas seria proveitoso termos exemplos  
Das alegrias gerada pela paz  
Aí também no Olimpo!  
Queremos ver reconciliados  
Têmis e Hermes  
E também não assistir  
Aos ciúmes de Hermes direcionados a ti!

(Do centro do palco).

**Têmis:** (Olha Zeus apreensiva). Ih, vou ter de aturar aquele chato?  
(Hermes faz cara de tédio).

**Zeus:** Mas, meu amor, essa foi a condição dos humanos...

**Têmis:** Está certo... Então avisa que aceitamos a reconciliação. Chame Hermes aqui

para resolvermos logo isso!

**Zeus:** (A Hermes). Filho, vem cá, filhão...

(Do lado esquerdo do palco).

**Hermes:**

(À parte).

Zeus me chamou de filhão?

Isso não é comum nem normal!

Em minha mente há confusão,

Pois ele não costuma ser casual.

Vou responder e ver o que ele quer

Nunca o vi com tanta delicadeza

Talvez eu fature uma coisa qualquer

Melhor é responder-lhe com presteza.

(A Zeus)

Pois não, pai e dirigente,

Encontro-me aqui à sua disposição!

O que tem a me dizer é abrangente?

Causa bem ou destruição?

(Do centro do palco).

**Zeus:** (A Hermes). Quero lhe convidar a vir aqui, em minha casa, festejar!

(Do lado esquerdo do palco).

**Hermes:**

(À parte).

Será uma armadilha cruel?

Terei de fazer uma tarefa insuportável?

Terei atrasado o aluguel?

Ou será alguma coisa amigável?

Não adianta aqui conjeturar

O negócio é ir em frente

Se a mim ele tentar matar

Vou gritar a toda gente!

(Caminha um pouco, como quem vai ao centro do palco, mas pára e retorna).

(Ao público).

Vou me aproximar de meu pai de modo informal,

Pois até agora nunca vi Zeus me tratar desse jeito.

Tanto carinho e atenção para comigo não é natural,

Até hoje, ele a mim só impôs tarefa e viu defeito.

(A Zeus).

Aqui estou meu paizão!

O que precisa com urgência me dizer?

Se for dívida, só tenho cartão,

Porque estou com grana curta para viver!

(Tira um cartão de crédito da roupa).

**Zeus:** Guarde isso, meu filho! Você não me deve nada! Venha até aqui para uma grande confraternização: Têmis e eu queremos lhe acolher...

**Têmis:** (A Zeus, quase sussurrando). Ai, ainda por cima temos de paparicar esse moleque.

**Zeus:** (A Têmis). O menino está desconfiado; é preciso um certo trato para conseguir o que queremos.

**Têmis:** Está certo... está certo...

**Zeus:** Filhão, por que você ainda está aí? Venha para cá. Papai quer lhe dizer umas coisas... coisas boas!

(Hermes, ainda um pouco ressabiado, se desloca do seu lado e vai ao centro do palco. O coro e Corifeu assistem a tudo).

**Zeus:** Ah, filhão! Assim está ótimo! A família reunida em plena harmonia... muito bom mesmo! (Zeus abraça Hermes, que ainda se encontra desconfiado, mas responde positivamente aos carinhos paternos. Zeus aproxima artificialmente Têmis de Hermes, ambos estão desconfortáveis. Zeus mantém a todo tempo um sorriso amarelo de comerciante e observa se os mortais estão acreditando em sua farsa). Ah, que espetáculo! Bem, Mortais, ó, Mortais, nós, os deuses, cumprimos nossa parte, restam a vocês observarem as nossas leis e estatutos, por isso entrego-lhes como orientadoras Eunômia, a Disciplina, Irene, a Paz, e Diké, a Justiça Terrena, que em breve lhes darei, se me derem licença...

■ 182

(O Corifeu e Hermes saem do palco com uma parte do coro. Um pano branco – com uma luz iluminando de modo a produzir o efeito de sombra – é introduzido no palco pela outra parte do coro e colocado de fora-a-fora no palco. As sombras devem ser projetadas como um prenúncio de dança. Tudo deve ser ritmado por uma música instrumental, como se sob o efeito da dança. Assim, nesse clima, Zeus beija Têmis e, juntos, produzem Diké. O jogo de sombras seguinte mostra o nascimento de Diké. A seguir, Eunômia e Irene se reúnem a Diké e as três bailam, inicialmente atrás do pano e, depois, dançam diretamente para a audiência. O bailado tematiza a harmonia entre a paz, a disciplina e a justiça. Juntam-se às Horas as três Moiras, que seguram a todo tempo em suas mãos fios, que representam o destino, como se a todo o tempo elas fiassem. O pano é retirado, enquanto Zeus e Têmis, de um dos lados do palco, convidam Hermes a assistir a dança das Horas e das Moiras. Hermes retorna ao palco e posiciona-se ao lado dos outros dois deuses e, juntos, assistem ao balé com uma expressão de satisfação. A dança das Moiras, que ocorre concomitantemente com a das Horas, deve se assemelhar a um contínuo tear, uma confecção de teia, que ora emaranha ora desenlaça o destino dos mortais. Desse modo, Coro e Corifeu são atraídos para a dança: alguns possuem aspectos de satisfação e felicidade; outros demonstram tristeza e insatisfação. Alguns se encontram atentos e desconfiados, outros avoados ou mesmo abestalhados. Depois os aspectos faciais e gestuais dos mortais são trocados e aqueles que estavam satisfeitos tornam-se insatisfeitos e os que estavam tristes agora se apresentam alegres. É importante que se perceba que o destino é traçado sob um emaranhado de condições e sentimentos humanos, por isso o vai-e-vem das distintas emoções que percorrem todos os componentes do Coro, incluindo o Corifeu. Por fim, a música instrumental se transforma em um grande samba e Zeus, Têmis e Hermes entram na dança).

(Cai o pano).



