

humanitas



Vol. LXII
2010

especialistas y es muy útil para los no especialistas. En la selección de la bibliografía se aplica el criterio selectivo, lo que resulta adecuado para los lectores potenciales del volumen, pues una excesiva profusión de títulos más que orientar confundiría. Una obra muy recomendable.

MARIA TERESA AMADO RODRÍGUEZ

FILHO, Cláudio Castro, *O Trágico no Teatro de Federico García Lorca*, Porto Alegre, Editora Zouk, 2009.

Conhecido sobretudo pela obra poética, Federico García Lorca distinguiu-se também pela criação de um fecundo trabalho dramático que, interrompido pela sua morte prematura, continua a suscitar um enorme interesse por parte de actores, directores teatrais e encenadores das mais variadas partes do mundo. Desse interesse dá testemunho o autor do livro que agora se apresenta, Cláudio Castro Filho, ele mesmo director teatral, doutorado em Letras, cujo estudo da obra de García Lorca se inspirou, como o próprio diz na Nota Introdutória (p. 15), num exercício dramático em torno de *Yerma* por si realizado em 2003, quando frequentava a Faculdade de Artes Cénicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O contacto directo com a peça conduziu o autor a uma investigação mais aprofundada acerca das qualidades trágicas do teatro de Lorca, cujos resultados saíram a público em 2009.

A linha de investigação seguida passa essencialmente por duas etapas: uma, focalizada na tragédia grega, na qual Castro Filho procura rastrear os elementos inspiradores da visão trágica lorquiana; e outra, centrada em alguns aspectos da filosofia de Nietzsche, e que García Lorca recuperou nas suas peças. Tal orientação diz o autor ter-lhe sido sugerida por declarações do dramaturgo que, em vários momentos, afirmou a sua atracção pelo teatro grego e pelas propostas do filósofo alemão.

O livro, prefaciado por Carmem Gadelha, está dividido em quatro partes, antecedidas de uma Nota Introdutória. A primeira parte, intitulada *Intuições trágicas: o teatro de Federico García Lorca*, apresenta, em linhas gerais, as doze peças que constituem o Teatro Completo do poeta andaluz, de acordo com a organização proposta por Miguel García-Posada na sua edição de 2004. A produção dramática de García Lorca é aqui perspectivada enquanto percurso, trajectória de investigação sobre o teatro e particularmente sobre

o teatro trágico. A apresentação é feita de modo a destacar esse trajecto, nele procurando detectar as experiências realizadas pelo dramaturgo no sentido da verificação das possibilidades cénicas do trágico. No conjunto das peças não nota o autor qualquer linearidade ou rigidez dramática no que concerne a questões de género. Assiste-se, antes, a um cruzamento de géneros distintos e a um diálogo constante com a tradição teatral europeia, com a cultura popular andaluza e com a tragédia grega. É assim que, mesmo na produção farsesca de Lorca, é possível surpreender elementos trágicos, pois, segundo Castro Filho, as farsas inserem-se nesse projecto experimentalista em busca das possibilidades simbólicas da cena teatral e da tragicidade que esse simbolismo eventualmente comporta. A ligação à tradição andaluza das marionetas é óbvia, mas são também audíveis os ecos de uma tragicidade centrada na luta do herói com as forças que o oprimem, com um destino que mora nas profundezas do seu ser.

Por conseguinte, temas centrais do teatro lorquiano, como o da difícil situação social da mulher ou o da frustração amorosa e existencial que conduzem à morte, adquirem uma coloração trágica, visível no modo como o dramaturgo reelabora alguns dos elementos que o autor dá como típicos da expressão dramática grega, nomeadamente o da actuação do destino, ou a do tempo, o carácter arquetípico das personagens, ou a presença do Coro.

Todavia, é nas peças finais, *Bodas de sangre* e *Yerma*, que o autor vê desenharem-se com maior nitidez os contornos trágicos. Expressamente assumidas por García Lorca como releituras da cena trágica grega (à primeira chamou *Tragedia en tres actos y siete cuadros* e à segunda *Poema trágico em tres actos y seis cuadros*), Castro Filho entende serem elas conjuntamente o ponto culminante do processo de questionamento lorquiano sobre o trágico como matéria teatral por excelência. Por isso se limita a oferecer, nesta primeira parte, um resumo de cada uma, deixando para o último capítulo uma análise mais detalhada.

O ponto de partida da segunda parte, intitulada *Tragédia e tragicidade*, é a famosa definição aristotélica daquele género dramático, com particular atenção à ideia de *katharsis*, entendida em dois sentidos considerados complementares: o da purificação ritual e o da purgação em sentido médico (p. 77). O objectivo deste capítulo é a delimitação de alguns aspectos definidores do trágico tal como este emerge no teatro grego, por forma a perceber os pontos convergentes e divergentes relativamente às criações teatrais modernas, nomeadamente às obras de García Lorca. O excuroso sobre a especificidade da tragédia grega tem por base a leitura de Pierre

Vernant e Vidal-Naquet, sobretudo da obra *Mythe et Tragédie*. Sobre esta base teórica assentam as considerações muito breves e porventura demasiado generalizadoras, acerca de quatro peças em particular – *Prometeu Acorrentado* (que o autor, aparentando desconhecer a polémica sobre a autoria da peça, atribui a Ésquilo), *Rei Édipo* e *Antígona* de Sófocles e *Medeia* de Eurípides. De modos distintos, todas elas exemplificam, no seu entender, o duplo sentido – ritual e biológico (físico) – da *katharsis*, porquanto a acção levada a cabo pelo herói trágico comporta tanto uma dimensão colectiva, purificando o todo da família ou da pólis, quanto uma dimensão de sofrimento individual que é de ordem física (o suicídio de Antígona, a automutilação de Édipo ou mesmo a morte dos filhos de Medeia, considerados uma extensão do seu próprio corpo).

Algumas imprecisões, ou mesmo incorrecções, ocorrem nas páginas dedicadas aos aspectos temáticos, cénicos e àquilo a que o autor chama o “panorama conceitual advindo da tragédia” e que tem a ver com a forma como nela actuam as noções de *daimon*, *hamartia* ou *prohairesis*. Erradamente afirma o autor, por exemplo, que os elementos do Coro não usavam máscaras (p. 93); e, relativamente à noção de *hybris*, embora a defina correctamente como desmedida, escreve que esta leva o herói a cometer a *hamartia* ou erro trágico (p. 98), quando, na verdade, o sentido aristotélico de *hamartia* não é confundível com o de *hybris*, porquanto, ao contrário daquela, a *hybris* implica uma falta consciente, um acto de insolência e excesso cometidos com o conhecimento do homem. Já em relação à presença daqueles três conceitos nas peças defende o autor, e bem, não serem possíveis generalizações, sendo necessário enquadrar a sua discussão no âmbito de uma leitura “mais ou menos independente de cada obra trágica” (p. 103).

Todas estas considerações conduzem à discussão, com que termina o capítulo, acerca da possibilidade ou viabilidade da tragédia no mundo moderno e contemporâneo, discussão centrada nas teses de George Steiner em *A morte da tragédia* e de Raymond Williams na obra *Tragédia Moderna*. Tal reflexão permite ao autor delimitar conceitos, remetendo o trágico para a esfera do filosófico e do estético, actualizável em inúmeras manifestações culturais e anterior à tragédia, a qual, por sua vez, é entendida como “fenómeno artístico situado, com perceptível clareza, nos planos histórico e geográfico”, e responsável pela “constituição de uma linguagem artística autónoma, que inaugura, ao nível estético, novas possibilidades para o campo do pensamento” (p. 115).

A chave para o entendimento da forma como Lorca reelabora a noção de trágico na sua obra encontra-se, defende Castro Filho, na filosofia de Nietzsche. Por isso o terceiro capítulo – *O pensamento de Nietzsche e a moderna questão filosófica do trágico* – é dedicado à evocação do pensamento do filósofo alemão repescado em obras como *O nascimento da tragédia* e *Assim falou Zaratustra*. Destas ressalta o autor a crítica à moral cristã, a rejeição do consolo metafísico como resposta para o sofrimento e para a morte inerentes à condição humana e a proposta de “uma atitude afirmativa frente à existência, alheia ao sagrado e consciente da Grande Razão advinda do corpo” (p. 139).

Munido destes instrumentos teóricos, Castro Filho passa, no último capítulo da obra, à análise daquela que Lorca projectava ser a *Trilogia dramática de la tierra española* mas que, devido à sua morte prematura, se resume às peças *Bodas de sangre* e *Yerma*, não sendo possível, a partir da única página que resta da terceira – *La destrucción de Sodoma* – tirar conclusões sobre o desenvolvimento trilógico imaginado por Lorca. Apesar disso, o autor defende que a escolha da trilogia manifesta, por si só, a inspiração clássica, embora afirme, incorrectamente, que aos poetas gregos se exigia a apresentação de “três tragédias de narrativas encadeadas se quisessem concorrer à premiação das Dionisíacas” (p. 149), vendo mesmo, na autonomia temática de cada uma das peças do poeta andaluz, um dos factores de modernidade e da originalidade do dramaturgo. Ora, como é sabido, também os tragediógrafos antigos, quer Sófocles quer Eurípides, compuseram o mesmo tipo de trilogias não ligadas pelo tema, facto que aponta para a liberdade dos poetas na composição das tragédias.

As peças são analisadas em função de três aspectos essenciais que compõem igual número de subcapítulos: a presença do coro; a forma como é abordado o problema do sagrado; e o tratamento da personagem e da acção trágicas.

A recuperação do coro é um dos traços que, para Castro Filho, aproxima *Bodas de sangre* e *Yerma* da tragédia grega. Num ambiente rural em que a opinião do colectivo é ainda audível e importante, o Coro funciona como uma outra voz, menos constante que a da protagonista, mas instauradora de polémica, porquanto questiona as suas atitudes, sublinha as suas contradições, funcionando como porta-voz de diferentes perspectivas, até porque, no caso de *Yerma*, o coro das Lavadeiras é constituído por vozes distintas, e apresenta não uma visão uniforme dos acontecimentos e das escolhas da protagonista, mas visões contrárias. Uma das diferenças de tratamento do coro em Lorca e, especificamente na segunda peça da trilogia, é o facto de

ele estar revestido de características burlescas, satíricas, patentes no tom de escárnio e na vulgaridade da linguagem usada pelas Lavadeiras, que as afasta completamente da maior solenidade das intervenções corais na tragédia grega. No entanto, apesar de, até por representar uma camada social mais baixa, carecer dessa solenidade, tanto em *Yerma* como em *Bodas de sangre*, a existência de um coro de Lavadeiras ou de Lenhadores é, segundo Castro Filho, um factor de distinção relativamente à perspectiva mais psicológica e individual do drama moderno, constituindo, portanto, um elemento de aproximação à dimensão colectiva do coro da tragédia ática.

A questão do sagrado emerge por via da versão popular, muitas vezes sincrética, do catolicismo que perpassa nestas peças e que remete, diz o autor, para a dimensão ritual das manifestações religiosas mais arcaicas, distanciando-se ainda da afirmação da subjectividade e da ruptura com o religioso que caracteriza algum drama moderno europeu.

No que diz respeito às personagens e à acção, destaca-se a forma como se dá a reelaboração do conceito aristotélico de *hamartia*, que pode traduzir a aceitação passiva das convenções sociais, a procrastinação do amor, a recusa do desejo, que conduzem inevitavelmente à desgraça, à frustração e à morte. E aqui se vê igualmente, segundo Castro Filho, o “parentesco estilístico e temático” com as propostas de Nietzsche, aplicadas à situação vivencial do feminino que, “em Lorca, está inteiramente imbricada com a questão do corpo, tratado, na acção dramática, em sua dimensão fisiológica plena” (p. 185).

No final desta investigação em busca de uma específica mundividência trágica lorquiana, ressalta a modernidade do poeta-dramaturgo, uma modernidade que só o é plenamente, porque alimentada pelo frutuoso diálogo com as matrizes da nossa tradição cultural. Trata-se, pois, de uma obra com grande interesse para quem procure conhecer os caminhos do trágico no drama moderno, e de uma reflexão certamente muito útil para quem se aventure na encenação do teatro do poeta andaluz.

MARTA ISABEL DE OLIVEIRA VÁRZEAS

GALLO, Italo, *Problemi vecchi e nuovi della biografia greca*, Napoli, Loffredo Editore, 1990, 29 pp.

É uma tarefa ligeiramente inglória recensar, neste momento, uma obra publicada há vinte anos e que, mesmo na ocasião da sua publicação,