

## Companhia de Teatro Universitário La Barraca: teatro popular

Simone Aparecida dos Passos  
Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás  
(CEPAE/UFG)  
Mestre em Letras – UFU  
Professora de teatro

Resumo: Federico García Lorca, na direção da Companhia de Teatro Universitário La Barraca, propõe texto e encenação em que estão colocadas a tradição e a contemporaneidade em justaposição, possibilitando ao espectador, na presentificação do visto em cena, a catarse. Ele rompe com a linearidade do tempo histórico representado, inserindo o espectador no contexto da encenação para uma tomada de consciência. Neste teatro popular, levado ao interior do país, a cultura e a política espanhola e nacional são o centro da representação cumprindo a função clássica da representação: ação pedagógica e política (Festa e Conhecimento).

Palavras-chave: García Lorca, Teatro popular, La Barraca

### Introdução

*O microscópio da fantasia descobre criaturas diferentes daquelas da ciência,  
mas não menos reais; embora essas visões sejam nossas,  
também são de um terceiro: alguém as olha (se olha?)  
através de nosso olhar.  
Otávio Paz*

O teatro tem uma capacidade única como arte, ele em sua origem ancestral está ligado à emancipação do pensamento político humano. Esta função se estende ao longo de sua história com diferentes intensidades, mas, essencialmente, expressa uma semântica que se faz construção de racionalidade e de relações. Isso identificamos na proposta construída pela itinerante Companhia de Teatro Universitário *La Barraca*. O teatro popular proposto por esta companhia no período de 1932 a 1935 fez parte das Missões Pedagógicas, projeto do governo republicano instaurado na Espanha. Subvencionada pelo governo, a companhia foi um importante difusor e influenciador da arte dramática na Espanha, por isso não é legítimo dizer que o teatro de Federico García Lorca não tenha deixado influências no teatro pós-guerra, seja na escrita ou na encenação. Antonio F. Cão escreve que o dramaturgo fazia um teatro de agitação política, esta classificação segundo ele:

En este teatro ha sido calificado de “teatro de agitación y propaganda política” por Miguel Bilbatúa o “de urgencia” por Albertini, así, como en gran parte de la producción dramática de la República en armas, he podido advertir la huella innegable de Lorca, en su doble papel de originalísimo

creador y insigne difusor del teatro clásico español como director de la Barraca. Este hecho ha llevado a Germán Bleiberg, poeta y dramaturgo miembro de la Barraca, a reconocer – por vía de excepción respecto al consenso crítico – que de la total contribución de Lorca a las tablas “vino toda a la posible renovación del teatro español (CAO, 1977,p.149).

Com efeito, pensemos que García Lorca junto aos barracos nos anos precedentes à Guerra Civil Espanhola convocam o povo a refletir utilizando-se do teatro e dos textos do Ciclo de Ouro Espanhol. Para nós, há nesta proposta um resgate do teatro em que a filosofia e a política são eixo da representação.

### **La Barraca e o teatro popular**

É conhecido que o drama moderno rompeu sua relação com o povo. A qualidade báquica e epidêmica, dos festivais e das diversas práticas históricas teatrais ao ar livre, em que homem popular (espectador) protagoniza com a representação, findaram-se no contexto burguês. No entanto, surgem pontualmente dentro da história humana movimentos que buscam o resgate do teatro Festa e Conhecimento, buscando o incêndio das ideias. Nesse tipo de representação, os argumentos gerais sem nenhuma analogia individual conduzem o espectador a encontrar o motivo trágico, o povo, como as Eumênides, se faz tribunal da consciência. Para a companhia La Barraca, o julgamento do povo é determinante, nos idos de 12 de julho de 1932 na cidade de Vinuesa, segundo Ian Gibson:

De chegada os “barracos” enfrentaram uma reação inesperadamente hostil dos moradores, muitos dos quais eram ricos indianos (pessoas retornadas da América depois de fazer fortuna). [...] “De repente chegam dois ônibus e um caminhão, e deles se derramam jovens despenteados de dezoito a vinte anos de idade, vestidos de macacão. Alguém grita: ‘Comunistas!’ Suspeita hostilidade, silêncio. Algumas vendas chegam a recusar-lhes comida. Mas finalmente as desconfianças serenaram” (GIBSON, 1975, p.376).

Como se percebe pela descrição de Gibson, o povo recebia o grupo não sem reservas ou julgamentos prévios. O contato entre espectadores e artistas muitas vezes se fez sob confronto e hostilidade. Acalmados os ânimos gerados pela desconfiança, era montada a estrutura para a encenação e aos poucos a população ia se aproximando para apreciação dos signos expostos no palco, dos elementos da dramaturgia e do poder semântico do espetáculo construindo cada um a seu modo uma compreensão da estética proposta.

A encenação dos clássicos do Ciclo de Ouro Espanhol, com elementos da política coetânea em praças públicas, trouxe uma comunicação catártica, pode se dizer. Para exemplificar esse sentimento de catarse, tomemos como exemplo a participação popular nos esportes modernos (ringue, estádio). Encontramos nesses espaços similaridade

ao que uma representação teatral ao ar livre pode fazer com a massa. Assim, como ela se une para levar o time à vitória, brada e fisicamente se propõe ao jogo como mais um jogador, para nós, a comunicação política que se dava entre os populares e a Companhia de Teatro dirigida por Federico García Lorca permitia ao espectador ser mais um ator.

Pelo suporte teatral, Lorca e os barracos transpunham na cena o passado, o imediato e a projeção e, assim, disponibilizavam uma imagem de “mundos”. Mikhail Bakhtin nos chama a atenção para a característica da linguagem, segundo ele, “(o discurso) não pode esquecer ou ignorar de maneira ingênua ou convencional as línguas múltiplas que o circulam” (BAKHTIN, 1998, p.134). Essas múltiplas línguas que o circulam referem-se ao plurilinguismo que emissor e receptor têm como características na linguagem que os une ou os separa. Assim também em determinada medida se dá com o visto em cena. A apresentação dos mitos populares e a justaposição de tempos traziam o reconhecimento por analogia. O que queremos dizer é que a encenação buscava uma construção performática e seu desvelamento também passava por uma performance do espectador. Paul Zumthor afirma que a performance é o único modo vivo de comunicação poética, e ainda acrescenta:

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, ação do locutor e, em ampla medida a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: dessas, elas engendram o contexto real e determinam o alcance (ZUMTHOR, 2000, p. 35).

Assim, a compreensão da encenação teatral se dava de forma crítica, dialogada e catártica. A experiência de vida era um diferencial na apreciação do espetáculo. Contudo, essa apropriação da cotidianidade ultrapassava a vivência impotente que as pessoas deveriam deixar. Na encenação, a personagem tornava-se elo entre o diretor e o espectador, pois intermediava o encontro do dito e do compreendido. A representação ao ar livre possibilitava a construção de um tempo híbrido, uma realidade construída pelo jogo teatral em que se era convidado à Festa e ao Conhecimento. A magia do palco levada pelos barracos acreditando no poder dramático do ar livre encontra sustentação no que Barthes escreve (2007):

A natureza dá à cena o alibi de outro mundo, submete-o a um cosmo que a toca com seus reflexos imprevistos. O mergulho do espectador na polifonia complexa do ar livre (sol que se esconde vento que se levanta, passarinhos que voam, ruídos da cidade, correntes de frescor) restitui ao drama a singularidade miraculosa de um evento que só acontece uma vez. O poder do ar livre está ligado à sua fragilidade: o espetáculo já não é aí o hábito ou uma essência, é vulnerável como um corpo que vive *hic et nunc*, insubstituível e, no entanto, imediatamente mortal (BARTHES, 2007, p.29).

Ao que afirma Barthes e considerada a natureza do ar livre, o caráter popular dos textos clássicos encenados e as alusões ao momento histórico vivido pela Espanha na representação do *La Barraca*, podemos dizer que a apreciação do espectador rompia com a temporalidade. Participar de um evento que é Festa e Conhecimento e onde é acolhida toda a comunidade para a visão da representação do passado com elementos do presente tem uma característica “pluritemporal”. Há uma espécie de presente contínuo em que a memória é o aqui agora e o futuro também. O espectador como em um momento de surrealismo está no presente, na memória e na projeção. A encenação em praça pública com os atores sobre o caminhão e a população do lugarejo no entorno constituíam uma força muito expressiva. A proposta estética de Federico García Lorca trazia uma carga ontológica, a possibilidade de um tempo não linear, mas composto por infinitos presentes, uma encenação voltada para o refletir. Sobre essa qualidade do tempo como um presente contínuo Otávio Paz escreve:

Realidades sem peso, sem razão de ser: o cachorro poderia ser um monte de pedras, o abutre um homem ou um cavalo, eu mesmo, um pedregulho, ou outro abutre, e a realidade destas seis da tarde não seria diferente. Ou melhor: *diferente* e o *mesmo*. Tudo é o mesmo e é o mesmo que eu seja o que sou ou alguém diferente do que sou. [...] Cada tempo é diferente; cada lugar é único e todos são o mesmo – o mesmo. Tudo é agora (PAZ, 1988, p.127).

Essa exposição poética e esclarecedora de Paz é uma demonstração deste tempo em que tudo é agora e que está expresso na produção do *La Barraca*. Entendemos que essa forma de teatro era uma construção que tinha por objetivo explicar e compreender o para além do que estava exposto. Assim, o espetáculo em espaço aberto e considerando-se a relação com os signos ganhava outra dimensão. Olhar a cena estava posto para o espectador, este olhar descobria os discursos e, por conseguinte, participava do que via. O homem do interior dialogava com o tradicional, com o olhar voltado não só para o tempo de agora, mas também num tempo que sempre estaria presente e que também nunca esteve.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007

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

CAO, Antonio F. Huellas lorquianas en el teatro de la guerra civil española. *Centro virtual Cervantes*, Espanha, 1977. Disponível em: <[http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_037.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_037.pdf)> Acesso em: 23 ago 2009. *El mar deja de moverse*. Direção de Emilio Ruiz Barrachina. Espana: 2006. 100min.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: uma biografia*. São Paulo: Globo, 1985.

PAZ, Octávio. *O mono gramático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988

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