

Cássio Gustavo Busetto

“En la ardiente oscuridad e La Fundación: Antonio Buero Vallejo e a realidade dividida”

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. João Alfredo Dal Bello

Curitiba, 2004



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando CÁSSIO GUSTAVO Busetto para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados JOÃO ALFREDO DAL BELLO, TERUMI KOTO BONNET VILLALBA e WALTER LIMA TORRES argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“EN LA ARDIENTE OSCURIDAD E LA FUNDACIÓN: ANTONIO BUERO VALLEJO E A REALIDADE DIVIDIDA”

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Aprovado Não aprovado
JOÃO ALFREDO DAL BELLO		Aprovado
TERUMI KOTO B. VILLALBA		Aprovado
WALTER LIMA TORRES		Aprovado

Curitiba, 16 de dezembro de 2004.

Prof.^a Marilene Weinhardt
Coordenadora

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que de algum modo contribuíram para a realização deste trabalho. Aos professores da Pós-Graduação, pelo conhecimento brilhantemente compartilhado, em especial ao professor Paulo “Tatarana” Soethe, grande figura humana.

Aos professores Walter Lima Torres e Terumi Koto Bonnet Villalba, pelas importantes e pertinentes observações no exame de qualificação. Ao secretário da Pós-Graduação, Odair Rodrigues, pela paciência, tolerância e imensa gentileza, sempre disposto a auxiliar com as questões burocráticas e institucionais.

Aos colegas da Pós-Graduação, um agradecimento por compartilharem o árduo mas prazeroso caminho do conhecimento. Aos colegas professores da PUC-PR, em especial a Ivete Morosov, por sua generosidade e grande senso de companheirismo. Aos meus alunos, fonte de inspiração e aprendizagem.

Aos familiares, em especial minha mãe, pelo carinho sempre presente e o apoio que nunca faltou, nas mais variadas formas. Especial agradecimento ao grande amigo Fábio Guilherme Poletto, músico inspirado e brilhante interlocutor para os mais variados e interessantes assuntos, e sua esposa, Ana Paula de Oliveira, amiga de todas as horas. Ao amigo Carlos Ernando Guedes, cujo talento inspira todos os que têm a boa fortuna de privar de sua companhia.

Ao meu orientador, professor João Alfredo Dal Bello, pela orientação paciente e pertinente. Seu falecimento, poucos dias após a defesa desta dissertação, confere especial significado a este trabalho, que dedica a sua memória.

E um último agradecimento especial para Juliana, grande amor e grande companheira, cuja presença é uma dádiva que faz a vida valer a pena.

Resumo

Este trabalho busca investigar e relacionar duas peças do dramaturgo espanhol Antonio Buero Vallejo com os momentos históricos em que foram produzidas. A primeira, *En la ardiente oscuridad*, escrita logo após o autor deixar os cárceres franquistas, em 1946, retrata de uma forma simbólica e cifrada a sociedade cerrada e opressora do pós-guerra, apontando para os mecanismos de dissimulação e censura da verdade. A segunda, *La Fundación*, escrita no final de 1973, quando o caudilho Francisco Franco já estava senil e muito doente — e os anseios de redemocratização daquele país começavam a ganhar corpo —, faz um balanço de um período histórico iniciado com a deflagração da Guerra Civil e que estava em seu ocaso, partindo da experiência concreta para fazer uma reflexão de caráter universal. Para estabelecer tal relação foi necessário contextualizar o surgimento da obra bueriana, relacionando-a com o teatro produzido antes e depois da contenda, dando uma medida de sua relevância no teatro espanhol do século XX.

Palavras chave: Antonio Buero Vallejo, Dramaturgia, Teatro espanhol

Resumen

Este trabajo busca investigar y relacionar dos obras del dramaturgo español Antonio Buero Vallejo con los momentos históricos en los que se produjeron. La primera, *En la ardiente oscuridad*, escrita luego del autor dejar las cárceles franquistas, en 1946, retrata de una forma simbólica y cifrada la sociedad cerrada y opresora de la posguerra, apuntando para los mecanismos de disimulo y censura de la verdad. La segunda, *La Fundación*, escrita a fines de 1973, cuando el caudillo Francisco Franco ya estaba senil y muy enfermo — y las ansias de redemocratización de aquel país empezaban a ganar fuerza —, hace un balance de un período histórico iniciado con la deflagración de la Guerra Civil y que estaba en su ocaso, partiendo de una experiencia concreta para hacer una reflexión de carácter universal. Para establecer dicha relación se hizo necesario contextualizar el surgimiento de la obra bueriana, relacionándola con el teatro producido antes y después de la guerra, dando una medida de su relieve en el teatro español del siglo XX.

Palabras clave: Antonio Buero Vallejo, Dramaturgia, Teatro español

Índice

Introdução	03
Capítulo I: Os antecedentes de Buero Vallejo	
1.1 O teatro espanhol antes da Guerra Civil	08
1.2 Valle-Inclán: a primeira voz renovadora do século XX	09
1.2.1 O ciclo esperpéntico	11
1.3 O universo dramático lorquiano	14
1.3.1 Bernarda Alba e a Espanha dividida	16
1.4 A Guerra Civil e a produção dramática	27
1.5 Buero Vallejo: homem e dramaturgo.....	31
Capítulo II: A estética bueriana	
2.1 De pintor a dramaturgo	33
2.2 Lista de peças de Buero Vallejo	40
2.3 Formas dramáticas	41
2.4 Aspectos formais do teatro bueriano	48
2.5 O espaço cênico e os efeitos de imersão	52
Capítulo III: Duas obras, dois momentos	
3.1 <i>En la ardiente oscuridad</i> e a metáfora da Espanha franquista	59
3.2 <i>La Fundación</i> e o balanço de uma época	71
4. Considerações finais	90
5. Referências Bibliográficas.....	95

INTRODUÇÃO

Antonio Buero Vallejo (1916-2000) foi um dos maiores dramaturgos espanhóis do século XX. Ao escrever suas peças, após a Guerra Civil espanhola (1936-1939) — contenda na qual lutou e da qual foi vítima —, deixou para a posteridade uma estética própria, fruto da investigação formal realizada a cada obra, e uma série de questionamentos e indagações de cunho existencial e metafísico. No entanto, tais preocupações não eludem ou excluem a realidade social de sua época, marcada por uma profunda divisão e polarização das forças políticas. Embora tenha feito fundamentalmente um teatro classificado como realista, nunca foi seu objetivo fazer uma crônica social ou política de seu tempo, ou seja, retratar uma época; partia, antes, de uma dada realidade — a sua — para construir sua visão de mundo e de ser humano.

Busca-se, nesta dissertação, dois objetivos principais: contextualizar o surgimento da obra de Antonio Buero Vallejo, no período conturbado do pós-Guerra Civil, ressaltando sua importância no teatro espanhol da segunda metade do século XX, dadas as inovações temáticas e formais a que seu teatro se propunha; demonstrar como está representada essa realidade em duas obras fundamentais do autor — *En la ardiente oscuridad* (1946) e *La Fundación* (1973) —, e de que forma as reflexões que elas suscitam são seu corolário.

No primeiro caso, mister é focalizar a produção dramática imediatamente anterior ao autor, seus antecedentes dramáticos, para que assim seja possível compreender em perspectiva a relevância de sua obra e de como ela foi fundamental no intento de levar aos palcos espanhóis uma reflexão sobre seu tempo, principalmente no que diz respeito às circunstâncias que levaram a Espanha à Guerra Civil e à profunda divisão do país.

Quanto ao segundo objetivo, não se pode ignorar que a realidade vivenciada pelo dramaturgo é a mesma de grande parte de seus coetâneos, e essa consciência individual do autor adquire *status* de coletiva ao transformar-se

esteticamente em uma obra teatral. Frise-se que não se pretende em nenhum momento afirmar que Buero encarna a consciência de seu tempo, mas é inegável que sua obra representa uma parte significativa dela, seja pela aclamação pública de seu teatro, dado seu grande sucesso nos palcos, seja pela repercussão que sua obra teve entre espectadores, críticos e estudiosos do teatro, em suas estréias ou *a posteriori*.

Assim, ao partir de uma experiência pessoal para compor um panorama de seu tempo —embora esse não tenha sido seu principal objetivo — não se pode deixar de perceber como estão representados os ambientes das épocas em que escreve as duas obras: logo após a sua saída dos cárceres franquistas, em 1946, quando a Espanha ainda procurava se restabelecer dos efeitos da contenda terminada havia pouco mais de seis anos, e em 1973/1974, às vésperas da morte de Francisco Franco e da redemocratização iminente. Dessa forma, Buero não busca em nenhum momento fazer um instantâneo da realidade, porém se inscreve num debate de formas dramáticas de seu tempo em que essa realidade está em discussão, e representá-la implica em sua discussão e num posicionamento diante dela.

No primeiro capítulo deste trabalho buscou-se a contextualização do dramaturgo e sua obra com relação à dramaturgia mais relevante produzida até então, e de que forma esta o influencia. Para isso foi fundamental o estudo dos artigos publicados pelo autor desde sua estréia como dramaturgo, nos quais faz importantes ponderações sobre sua obra, sobre os autores que o influenciaram e sobre a produção dramática de sua época, além de outros temas relacionados à vida espanhola de então. Para tal, a compilação das obras completas do dramaturgo em dois volumes, em que estão incluídas todas as peças de teatro e os escritos publicados pelo autor até 1994, foram de grande valia, já que somam quase 3500 páginas, sendo que mais de mil páginas se compõem de artigos publicados durante quase 45 anos em diferentes jornais, revistas e periódicos, espanhóis ou não, além de discursos proferidos em algumas solenidades.

Além dos artigos do autor, fundamentais para a compreensão desse ponto foram os escritos de Juan Ruiz Ramón —cuja obra representa uma das

mais significativas reflexões sobre o teatro produzido na Espanha durante o século passado; a análise que Hans-Jörg Neuschäfer faz dos mecanismos de censura do período franquista, principalmente ao apontar García Lorca como o primeiro a pressentir e delinear, na obra *La casa de Bernarda Alba*, os possíveis mecanismos de censura e repressão que viriam com a ditadura subsequente, e de como já estavam latentes numa concepção tradicionalista e conservadora da Espanha, o que deixa mais clara a posição de Buero Vallejo como um herdeiro da preocupação lorquiana de representar cenicamente sua época e sua terra, ainda que com uma estética própria e diferente a do dramaturgo granadino; também foram importantes as demais obras e autores citados nas referências bibliográficas, principalmente Ricardo Doménech, possivelmente a maior autoridade no teatro bueriano, cuja obra *El teatro de Buero Vallejo*, primeiramente lançada em 1972, e com uma segunda edição ampliada de 1993, representa inegavelmente um paradigma dos estudos sobre o autor.

No segundo capítulo estão delineados os princípios estéticos encampados por Buero na realização de sua obra, e de como há em toda sua produção, desde a primeira peça escrita, uma coerência que passa ao largo de experimentalismos inconseqüentes e estéreis, mas que busca explorar o espaço cênico de maneira inovadora ao mesmo tempo em que mantém uma comunicação eficiente com o público. Essa coerência resulta numa obra orgânica, articulada, em que ficam latentes as preocupações do autor: a tentativa de criar a tragédia espanhola do pós-guerra; a síntese de duas tendências estéticas, o realismo e o simbolismo; o processo de reconhecimento da verdade através do enfrentamento dialético entre duas forças antagônicas, nunca explicitado mas sempre sugerido; as deficiências físicas ou psicológicas dos personagens, que simbolizam as limitações humanas e como elas distorcem a percepção da realidade; uma concepção totalizadora de ser humano e de mundo, que abarca ao mesmo tempo os conflitos políticos, sociais, psicológicos, e indagações de cunho metafísico e filosófico; o uso de um recurso formal inovador, em quase todas as suas obras, chamado por Ricardo Doménech de *efeitos de imersão*, resultado de

um estudo criterioso e sistemático do espaço cênico, como tentativa de introduzir o espectador no mundo interior dos personagens.

No terceiro e último capítulo serão analisadas as duas obras escolhidas para análise: *En la ardiente oscuridad*, escrita em 1946, mas que sofre modificações até a estréia, em 1950, e *La Fundación*, escrita em 1973 e estreada em janeiro de 1974. Para se escolher as duas peças, levou-se em conta o fato de que *En la ardiente oscuridad* foi a primeira escrita pelo autor, pouco tempo depois de sua libertação dos cárceres franquistas; além de ser uma obra que retrata um importante momento histórico —ainda que de forma velada e sem um caráter documental —apresenta sua visão já formada de ser humano e de mundo, além de esboçar de maneira clara todo seu projeto estético. Já *La Fundación* foi escrita em um momento bastante posterior à primeira, quando o franquismo invariavelmente entrava em decadência, e o próprio caudilho Francisco Franco era a triste metáfora de seu regime: senil, decrépito e enfermo, além de já não governar de fato, dado seu delicado estado de saúde. Nesse momento já se forjavam as condições para a mudança que viria nos anos seguintes, com o admirável processo de redemocratização iniciado em meados dos anos 1970 e consolidado nos anos 1980. Dessa forma, tal obra também está marcada pelo momento histórico em que é produzida, e em certo sentido é influenciada por ele.

As razões para a escolha das duas obras, no entanto, vão um pouco além: para os estudiosos do teatro bueriano, *La Fundación* seria o ponto alto da produção do autor, em que os *efeitos de imersão* encontram sua realização mais engenhosa, em conformidade com sua visão trágica. Além disso, Ricardo DOMÉNECH (1990, p. 17) aponta uma conexão muito forte entre as duas obras aqui estudadas e uma terceira, *El concierto de San Ovidio*, escrita e estreada em 1962, e que consistiriam numa tríade que, para além da intrínseca unidade de seu teatro, encerraria o mais peculiar de seu universo trágico. Neste trabalho, optou-se por deixar de lado esta terceira obra, por alguns motivos: primeiro, porque ela faz parte —juntamente com *Un soñador para un pueblo* (1958), *Las Meninas* (1960), *El sueño de la razón* (1970) e *La detonación* (1977) —do conjunto das chamadas obras históricas de Buero Vallejo, em que a ação transcorre em um

período histórico definido, e nas quais personagens históricos aparecem como personagens dramáticos, o que não acontece nas duas obras estudadas; em segundo lugar, porque somente nestas obras de Buero toda a ação vai se desenvolver num *huis clos*, ou espaço fechado, o que não é gratuito e sugere que tal espaço limitado metaforiza o espaço exterior, do contexto em que se insere.

CAPÍTULO I: Os antecedentes de Buero Vallejo

1.1 O teatro espanhol antes da Guerra Civil

Antes da Guerra Civil, o teatro que majoritariamente encontrava representação nas casas de espetáculo espanholas era concebido apenas como produto de consumo, para atender a determinado gosto do público burguês — sem que aqui se faça juízo de valor sobre tal produção. Este tipo de teatro, que encontrou sua maior expressão nas figuras dos irmãos Serafín e Joaquín Álvarez Quintero —e sobre o qual se falará mais adiante —, estava construído segundo receitas e fórmulas com mínimas variações internas, tanto temáticas como formais, reflexo justamente de uma sensibilidade e gostos públicos resistentes à mudança.

Contra esse gosto majoritário —dado o número de peças escritas e representadas, bem como da quantidade de público que acudia aos teatros —, alguns poucos dramaturgos dos anos 1920 buscavam a renovação estética da cena espanhola. Dentre eles, alguns dos que mais se destacaram foram Federico García Lorca, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Max Aub, Miguel Hernández, Jardiel Poncela e Pedro Salinas, entre outros. Também faz-se necessário citar Ramón María del Valle-Inclán, dramaturgo da geração de 1898 e que escreveria sua última obra em 1927.

Dentre os dramaturgos citados, neste trabalho trataremos de dois que são fundamentais para a compreensão da obra de Buero, por sua relevância e influência sobre ele: Federico García Lorca e Ramón María del Valle-Inclán. Sem menosprezar a importância dos demais, o próprio Buero declarou em artigos e conferências sua “genealogia” literária:

“Todo escritor cria seus precursores”, disse Jorge Luis Borges. Preferimos alguns determinados autores porque percebemos que foram irmãos maiores ou pais de nossa própria alma, de nossa obra. Eu não sou um autor sem pais literários; tenho com todos eles uma grande dívida. Falar de meus autores preferidos é, na realidade, falar de mim mesmo, **de minhas próprias preocupações dramáticas** [sem grifo no original]. Começarei por citar os trágicos gregos. [...] E chegamos a Valle-Inclán e a Lorca. Enquanto Lorca é conhecido em todo o mundo, talvez devido às tristes circunstâncias de

sua morte, o teatro de Valle, igualmente genial, é pouco conhecido. Na Espanha, inclusive, esteve na moda durante muito tempo atribuir a estes dois grandes gênios da literatura dramática as etiquetas de “teatro estetizante”, poético, ao de Lorca e de teatro tragicômico ou “esperpêntico” ao de Valle.¹

Aponta, inclusive, Valle-Inclán como precursor de Lorca: ‘Ele [Valle-Inclán], de imediato, fecunda ao maior dramaturgo que lhe sucede: Lorca. E hoje se mostra como um autor ímpar, formidável revelador de sua pátria e da cara rude ou risível da verdade do homem: essa verdade, entre outras, do homem fantoche submetido a seus reflexos condicionados.’² Isso não quer dizer que Lorca seja seu continuador, mas que compartilha as mesmas preocupações dramáticas.

1.2 Valle-Inclán: a primeira voz renovadora do século XX

O teatro de Ramón María del Valle-Inclán se apresenta, nas palavras de Francisco Ruiz Ramón, “uma das mais extraordinárias aventuras do teatro europeu contemporâneo e, sem dúvida, o de mais absoluta e radical originalidade no teatro espanhol do século XX.” (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 93) Segundo ele, desde o teatro do *Siglo de Oro* não havia na Espanha uma criação teatral de força tão poderosa nem de tanta substantiva novidade em forma e significado como a dramaturgia de Valle-Inclán. Esta dramaturgia constitui em seu sentido último e mais profundo um autêntico ato revolucionário na história do teatro espanhol contemporâneo, e traz em si “as sementes das novas vias

¹ Todo escritor crea a sus precursores”, ha dicho Jorge Luis Borges. Preferimos a unos autores determinados porque nos damos cuenta de que han sido hermanos mayores o padres de nuestra propia alma, de nuestra obra. Yo no soy un autor sin padres literarios; tengo con todos ellos una gran deuda. Hablar de mis autores preferidos es, en realidad, hablar de mí mismo, de mis propias preocupaciones dramáticas. Comenzaré por citar a los trágicos griegos. [...] Y llegamos a Valle-Inclán y a Lorca. Mientras a Lorca se le conoce en todo el mundo, quizá debido a las tristes circunstancias de su muerte, el teatro de Valle, igual de genial, apenas es conocido. En España, incluso, estuvo de moda durante mucho tiempo adjudicar a estos dos grandes genios de la literatura dramática las etiquetas de “teatro estetizante”, poético, al de Lorca y de teatro tragicómico o “esperpéntico” al de Valle. (BUERO VALLEJO, 1994, v. 2 p. 535-537)

² Él [Valle-Inclán], por lo pronto, fecunda al más grande dramaturgo que le sucede: Lorca. Y hoy se nos muestra como un autor señero, formidable revelador de su patria y de la cara hosca o risible de la verdad del hombre: esa verdad, entre otras, del hombre marioneta sometido a sus reflejos condicionados. (BUERO VALLEJO, Antonio. Sobre el teatro de Valle-Inclán. In: _____ . **Obras Completas**. Madrid: Espasa Calpe, 1994. v. 2: Poesía, narrativa, ensayos y artículos, p. 923).

abertas ao teatro atual.” (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 93) Constitui, em sua essência, a invenção de um teatro, e não somente um teatro mais entre os outros.

Sua obra dramática pode ser agrupada em dois grandes ciclos dramáticos: ciclo místico e ciclo *esperpéntico*.

Ao ciclo místico pertencem as três *Comedias bárbaras* (*Águila de blasón*, 1907, *Romance de lobos*, 1908, *Cara de plata*, 1922), *El embrujado* (1916) e *Divinas palabras*, de 1920. Com *Águila de blasón* começava um teatro novo, fundado na liberdade da imaginação criadora de espaços dramáticos irredutíveis ao palco italiano, predominante no teatro coetâneo. Os novos personagens criados por Valle-Inclán voltavam a encarnar, como resultado da original imersão do dramaturgo nas fontes ocidentais do drama, os impulsos elementares do ser humano em um universo primordial, e por isso mesmo ameaçador, com a ambigüidade do mistério irredutível a toda casuística moral ou a toda determinação psicológica. São personagens movidos pelas mais obscuras e irracionais pulsações da carne e do espírito. Para encarnar dramaticamente esse mundo primordial —do sexo, da culpa e da morte —Valle-Inclán dirige o olhar a sua terra natal, Galícia, e a transforma em matéria para criação de um universo mítico, com valor de símbolo.

O protagonista central das *Comedias bárbaras* é Don Juan Manuel de Montenegro, “último dos heróis, no sentido clássico, de um mundo a cuja liquidação e destruição assistimos” (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 100). Herói de um mundo regido por valores absolutos, positivos e negativos, e por paixões não menos absolutas, em que não cabem os termos médios entre o bem e o mal, a humanidade e a animalidade, nem compromissos de nenhuma índole, e onde os sentimentos são substituídos pelos atos e impulsos elementares. Este mundo já não é nem psicológico nem social, porém universo elementar e transhistórico. Mundo-símbolo, mundo-mito, em que o homem volta a aparecer em radical indefensabilidade. E é justamente essa indefensabilidade —frente ao sexo, à morte, à loucura, o mar e o mistério —a que une sua raiz a todos os personagens do ciclo mítico e lhe confere seu sentido mais universal. Dentro desse universo dramático era a liberdade, não no sentido político ou moral, mas puramente

ontológico, a que o dramaturgo colocava em questão outras forças obscuras, caóticas, que não são menos presentes por estarem escondidas, e “de cuja irrupção na História todos fomos testemunhas”. (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 103)

Em *Divinas palabras* o dramaturgo construía a ação em torno a um anão hidrocéfalo, cuja terrível paixão e morte cingem as cenas do drama. Os personagens e o mundo dramáticos criados por Valle-Inclán entre 1907 e 1920 escapam a todo sistema de coordenadas morais, ligando-se assim aos heróis e ao mundo da tragédia antiga, anunciando os da tragédia do grotesco que viria posteriormente, situados além de toda moral.

1.2.1 O ciclo esperpéntico

O primeiro drama a que Valle-Inclán denominou *esperpento* foi *Luces de Bohemia* (1920), a que se seguiram *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) e *La hija del capitán* (1927).

O *esperpento* não é somente um gênero literário, mas também uma estética, e em consequência uma visão de mundo, à qual chega o escritor a partir de uma circunstância histórica espanhola concreta e a partir de uma determinada ideologia, resultado de uma tomada de posição crítica cuja raiz é, ao mesmo tempo, individual e social, mas que coincide com um movimento estético de protesto e de busca geral na literatura européia dos anos 1920. A originalidade estilística do *esperpento*, como forma expressiva, não impede sua conexão com formas expressivas de tradição transcendidas por Valle-Inclán. A deformação ou desconjuntamento instrumental do *esperpento* seria o único modo de refletir criticamente uma realidade específica, provocando assim uma tomada de consciência direta do caráter absurdo dessa realidade.

No *esperpento* Valle-Inclán levará ao limite extremo a ruptura com a dramaturgia do realismo burguês, atacando-a em seus próprios pressupostos. Se nela se representava a aparência *como se fosse a realidade*, mediante a substituição desta por aquela, no *esperpento* se representarão ambas ao mesmo

tempo, dialeticamente fundidas em sua oposição. Dessa conjunção em todos os níveis —ação, personagem, linguagem—, da dimensão “real” e da dimensão “aparente” da vida humana individual e coletiva, sem necessidade de mediação alguma, surge a condição ao mesmo tempo grotesca e trágica da existência, que não se pode representar dramaticamente se se pretende a autenticidade da representação, nem somente como realidade ou somente com aparência. Representá-la somente em sua realidade conduziria a uma visão trágica, porém falsa; representá-la somente em sua aparência conduziria a uma visão grotesca, porém igualmente falsa. O *esperpento* vem a ser assim a única forma dramática capaz de expressar o trágico e o grotesco simultaneamente, não alternadamente. Por isso a estrutura básica da dramaturgia do *esperpento* é a síntese de opostos e a tensão de oposições.

A originalidade fundamental do *esperpento* como forma teatral e como visão dramática da condição humana não consiste na representação de um *objeto deformado*, nem mesmo na *representação deformada* de um objeto —que é o que fará o chamado teatro do absurdo em suas diversas formas. Quando Max Estrella, protagonista de *Luces de Bohemia*, afirma, metaforicamente, que os heróis clássicos refletidos nos espelhos côncavos resultam no *esperpento*, não elimina o herói clássico para incluir somente seu reflexo deformado, mas que inclui na representação dramática ambos ao mesmo tempo. Realidade e aparência, objeto trágico e imagem grotesca do objeto, herói clássico e fantoche aparecem juntos no *esperpento*, sem excluir-se um ao outro. E somente porque se manifestam em uníssono, independente mas unidos, em indissolúvel contradição, pode o *esperpento* expressar dramaticamente a totalidade da existência, trágica e grotesca. Nesse sentido, a dramaturgia esperpêntica criada por Valle-Inclán engloba e transcende as dramaturgias do expressionismo e do teatro do absurdo.

Em várias ocasiões Valle-Inclán tentou expressar sua teoria do *esperpento*: certa ocasião, quando entrevistado por G. Martínez Sierra para o jornal ABC, disse Valle-Inclán o seguinte:

Começarei por dizer-lhe que acredito haver três modos de ver o mundo artística ou esteticamente: de joelhos, em pé ou suspenso no ar. Quando se olha de joelhos —e esta

é a posição mais antiga da literatura —, dá-se aos personagens, aos heróis, uma condição superior à condição humana, quando menos à condição do narrador ou do poeta. Assim, Homero atribui a seus heróis condições que em modo algum têm os homens. Há uma segunda maneira, que é olhar os protagonistas de romances, como de nossa própria natureza, como se fossem nossos irmãos, como se eles fossem nós mesmos, como se fosse o personagem um desdobramento de nosso eu, com nossas mesmas virtudes e nossos mesmos defeitos. Esta é, indubitavelmente, a maneira que mais prospera. Isto é Shakespeare, todo Shakespeare... E há outra terceira maneira, que é ver o mundo desde um plano superior e considerar os personagens da trama como seres inferiores ao autor, com um ponto de ironia. Os deuses se convertem em personagens de sainete. Esta é uma maneira muito espanhola, maneira de demiurgo, que de modo algum acredita ser feito do mesmo barro que seus bonecos. Quevedo tem essa maneira. Cervantes, também. Apesar da grandeza de Dom Quixote, Cervantes se considera mais correto e sensato que ele e jamais se emociona com ele... (Também é a maneira de Goya.) E esta consideração que me moveu a emprender uma mudança em minha literatura e a escrever os *esperpentos*, o gênero literário que batizo com o nome de *esperpentos*.³

Ele propunha justamente essa terceira maneira de ver o homem, ou seja, como “ânões ou cambaios, que brincam uma tragédia”. No entanto, o próprio Buero escreveu que Valle-Inclán era menos complexo ao teorizar que ao construir as realidades artísticas próprias ou alheias em que sustenta sua teoria do esperpento⁴. O esperpento consistiria, assim, em um desconjuntamento da realidade, ao se representar diferentes aspectos —trágico e grotesco— que ela apresenta.

Em certo sentido, essa visão trágica de que para se chegar a uma visão equilibrada do homem deve-se representá-lo em seus aspectos heróico e grotesco *a la vez*, utilizando-se para isso o objeto e sua visão deformada, está presente em Buero, só que não em forma de esperpento: quase todos seus personagens padecem de algum problema físico ou psicológico que os impede de

³ Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en literatura —, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos, como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare... Y hay otra tercer [sic] manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él... (También es la manera de Goya.) Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los *esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpentos*. (ABC, 7 de dezembro de 1928, Madrid, citado por RUIZ RAMÓN, p. 122)

perceber o mundo a sua volta com clareza, ou com objetividade, *deformando-o*. Há a cegueira de Ignacio, bem como a cegueira dos músicos em *El concierto de San Ovidio*; Goya é representado já ancião, com sua surdez, em *El sueño de la razón*; há a loucura do pai em *El tragaluz*; há as alucinações de Tomás, em *La fundación* — possivelmente a maior deformação da realidade numa obra bueriana, em que realidade e aparência estão fundidas; a surdez de Pilar, em *Hoy es fiesta*; o daltonismo de Fabio, em *Diálogo secreto*; a deformação do sonho coletivo em *Aventura en lo gris*; etc.

E é essa “totalidade da existência” que Buero Vallejo busca apreender e aplicar em sua dramaturgia, não a estética do *esperpento*. Diz ele que Valle-Inclán fecunda “o maior dramaturgo que lhe sucede: Lorca”. De modo algum se poderia afirmar que Lorca é um seguidor do *esperpento*, mas sim que tem as mesmas preocupações trágicas de representar a terra espanhola e o homem de seu tempo. Por sua vez, poder-se-ia afirmar que Buero foi, se não o maior dramaturgo que o sucedeu, um dos mais importantes “fecundados” pela dramaturgia lorquiana, reclamando Lorca como pai, e Valle-Inclán, avô.

1.30 universo dramático lorquiano

Federico García Lorca, famoso poeta lírico e dramático granadino, é possivelmente o escritor espanhol do século XX de maior notoriedade em todo o mundo. Não obstante o que alguns críticos chamaram de “mito Lorca”⁵, seu

⁴ BUERO VALLEJO, Buero. Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca). In: _____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 197-211.

⁵ Para alguns estudiosos do teatro espanhol, apesar das inúmeras qualidades do teatro lorquiano, o chamado “mito Lorca”, que pouco ou nada contribui para a compreensão objetiva de sua obra, consiste numa supervalorização do autor, não como um grande dramaturgo espanhol-europeu, senão como um “fenômeno”, quinta-essência de um espanholismo exacerbado, tomado como algo à parte do contexto histórico e literário em que se inscreve. Sobre isso, Francisco RUIZ RAMÓN (1997, p. 173) afirma que “decir teatro de García Lorca no significa en muchas partes lo mismo que decir teatro de Giraudoux o de Brecht, [...] esto es, teatro occidental contemporáneo, sino mentar un interesante, raro o excitante ejemplar que despierta la misma curiosidad asombrada e impura que no importa qué impar especie de pájaro exótico”. Já o autor cuja obra é objeto deste estudo, Antonio BUERO VALLEJO (1994, v.2, p. 1046), em artigo publicado originalmente em 1979, diz que “el mundo *conoce mal* a Lorca. Aunque sea genial, a un escritor no se conoce y aprecia bien cuando se le ve como una cumbre en un hipotético yermo, sino cuando se advierte la cordillera de montañas en que se encuentra insertado”.

teatro é um dos mais representativos de seu tempo e influenciou sobremaneira dramaturgos posteriores. Em sua obra é recorrente o tema do amor impossível, ou do amor frustrado, ou ainda da oposição entre o desejo e a realidade:

O universo dramático de Lorca, **como totalidade e em cada uma de suas peças** [sem grifo no original], está estruturado sobre uma só situação básica, resultante do enfrentamento conflitivo de duas séries de forças que, por redução a sua essência, podemos designar *princípio de autoridade* e *princípio de liberdade*. Cada um destes princípios básicos da dramaturgia lorquiana, qualquer que seja sua encarnação dramática — ordem, tradição, realidade, coletividade, de um lado, frente a instinto, desejo, imaginação, individualidade, de outro — são sempre dois pólos fundamentais da estrutura dramática.⁶

Em Lorca, as exigências normativas da ‘Espanha Eterna’⁷ — a honra, a ordem patriarcal, a repressão do instinto, a oclusão de alternativas — colidem violentamente com as expectativas de renovação — as ânsias de liberdade e os esforços de auto-realização. Pode-se dizer que Lorca assinala que o tradicionalismo apenas pode impor-se mediante a violência, sem alcançar legitimidade real. Somente reprimindo ou silenciando a posição contrária, recorrendo à imposição do silêncio, pode o tradicionalismo ter a última palavra.

Ao se observar o conjunto da obra dramática de Lorca percebe-se, por um lado, uma espontaneidade instintiva, o desejo de desvencilhar-se de amarras convencionais, a esperança de viver uma vida diferente, mais plena. A isto se opõem, por outro, princípios férreos, que estiveram presentes no passado e aspiram a seguir vigentes no futuro, como o cumprimento do ritual de luto em *La casa de Bernarda Alba*, por exemplo. Mesmo quando estes princípios são discutidos e sua pretendida vigência arrasta os protagonistas — sobretudo os femininos — ao desespero, à desgraça e à morte, e a opinião pública vigia

⁶ El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar *principio de autoridad* y *principio de libertad*. Cada uno de estos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, cualquiera que sea su encarnación dramática — orden, tradición, realidad, colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad, de otro — son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática. (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 177)

⁷ Segundo Hans-Jörg NEUSCHÄFER (1994, p. 12), o conceito de *Espanha Eterna* “és una denominación para la España retrógrada, aferrada al pasado imperial y a la tradición contrarreformista. El concepto se utiliza [...] como sinónimo de ‘tradicionalismo’. En la idea asimismo corriente de las ‘dos Españas’, que desde el siglo XIX se combatieron en una serie de guerras civiles, la ‘España eterna’ se opone a la ‘España moderna’, abierta a Europa, caracterizada por la Ilustración”.

receosa para que ninguém consiga libertar-se de seu âmbito de aplicação; a opinião é simplesmente a instância que mantém vivos os férreos princípios.

Percebe-se assim que a pressão da opinião é de fato o princípio fatal básico do universo dramático lorquiano. O medo da opinião transforma a casa de Bernarda Alba numa mistura de prisão e manicômio, em que seus moradores são compulsivamente impelidos a uma esquizofrênica negação da própria natureza em nome de uma moral que degenera até se transformar em um fetiche. É a opinião que impõe a Dona Rosita (*Doña Rosita o el lenguaje de las flores*, 1935) a pecha de desprezada “solteirona”, sendo que por si poderia viver só sem qualquer problema: ‘Dona Rosita é a ‘solteirona’ desde os demais, mas não desde e para si mesma. São os demais [sem grifo no original] que constituem uma perpétua agressão contra o indivíduo. No universo dramático lorquiano os demais se apresentam como uma negação e uma ameaça constante, cercando-nos” (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 206). É a opinião que incita Yerma (*Yerma*, 1934) a vivenciar a falta de filhos e a esterilidade como uma maldição.

Nesse sentido, as obras de Lorca poderiam ser tomadas também como acusações contra o mecanismo dessa opinião, contra a inércia da opinião pública, contra a mentalidade inalterável da ‘Espanha eterna’. A opinião é representada como uma espécie de instância censora dessa ‘Espanha eterna’, que vigia para que se silencie e se declare tabu tudo aquilo que ponha em perigo a perpetuação da moral tradicional. Os heróis trágicos de Lorca são heróicos porque rompem a proibição de falar, desprezam as práticas da censura, desmascaram a hipocrisia e, ao final — ainda que à custa de sua vida — expressam e revelam o que realmente existe.

1.3.1 Bernarda Alba e a Espanha dividida

Aqui, dado que o objeto deste trabalho não é uma análise aprofundada ou extensiva da obra lorquiana, mas sua influência sobre o autor estudado, tomar-se-á como referência de análise a peça *La casa de Bernarda*

Alba, pelas características sintetizadoras de toda sua dramaturgia, considerada “cima y testamento dramáticos” (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 207). Além disso, indicaria o início de uma fase plenamente madura do autor⁸, em que seu universo dramático está bem definido e delimitado. Se é possível perceber em toda a obra dramática de Lorca uma situação básica de enfrentamento ou oposição entre duas forças, é em *La casa de Bernarda Alba* que tal situação encontra seu paroxismo.

Escrita poucas semanas antes do assassinato de Lorca, em junho 1936, *La casa de Bernarda Alba* traz a ação dramática inserida em um espaço fechado, hermético, emoldurada pela primeira e última palavra pronunciada pela matriarca Bernarda: silêncio. Da primeira à última ordem de silêncio imposta por Bernarda se desenvolve o conflito entre duas forças maiores: o princípio de autoridade, encarnado por Bernarda, e o princípio de liberdade, encarnada pelas filhas, principalmente Adela, a caçula. Os instintos naturais, especialmente o sexual, são convertidos em tabus em nome da tradição e da honra, embora se vislumbrem interesses econômicos subjacentes: Bernarda não deseja que as filhas se casem com homens do próprio povoado por não considerá-los de sua classe social. A principal representante da repressão é Bernarda Alba, que desde o início combate uma crescente oposição das mulheres da casa que desejam a ruptura e anseiam liberdade, especialmente Adela, a caçula, e Josefa, a avó, considerada perturbada e por isso condenada a permanecer trancada em seu quarto. Bernarda Alba tenta encobrir os antagonismos e silenciar as provas de decomposição interna de sua própria casa, pelo que o verbo “calar” desempenha papel preponderante.

Também nessa tragédia se opõem as tendências de encobrimento da vontade decidida daquelas que seguem suas inclinações sem levar em conta as conseqüências, que no caso de Adela termina no suicídio, em parte autodecidido, em parte forçado pela família e pela opinião. Ademais, Adela rouba o noivo de Angustias, sua irmã mais velha: a relação entre homem e mulher planejada pela

⁸ Os especialistas no teatro de Lorca são unânimes ao afirmar que *La casa de Bernarda Alba* representaria o início de uma fase mais madura, de uma dramaturgia mais desnuda, essencial, profunda e universal, interrompida por um destino imposto brutalmente. Sobre isso, veja-se RUIZ RAMÓN (1997, p. 207)

família, legal e controlada, vê-se ameaçada por uma paixão ilícita e incontrolável, o que colocaria à prova a honra de Bernarda.

O universo de *Bernarda Alba* está definitivamente composto apenas por mulheres, de idades precisas: Bernarda (60 anos); Josefa, sua mãe (80); as cinco filhas: Angustias (39), prometida a Pepe antes da morte do pai; Magdalena (30), Amelia (27), Martirio (24) e Adela (20). Além delas, estão presentes as criadas e inevitáveis vizinhas. Bernarda é a chefe indiscutível do clã, mais parecida a um domador, ou mesmo a um carcereiro, que a uma mãe. Um fato lhe facilita a vigilância: a desconfiança mútua entre as filhas, que nada se permitem umas às outras, por conta da inveja e rivalidade reinantes entre elas. Por isso, o arrebatamento e a revolta de Adela são logo percebidos, o que se converte em fator desencadeante de uma caça às bruxas. Bernarda Alba, conseqüentemente, constrói um *huis clos* perfeito, em que umas levam as outras ao caminho do inferno. A opinião opressora, o “qué dirán”, não é somente algo exterior, mas é inculcado e estimulado dentro desse universo, num clima de repressão e vigilância constantes.

A casa de Bernarda é também um *huis clos* no sentido espacial. Nela se faz realidade o que já se anunciava em *Bodas de sangre*: o isolamento a cal e canto da casa, seu encerramento no sentido estrito do termo. O recente falecimento do pai impõe à família um retiro de oito anos, o que quase equivale a uma condenação de oito anos. Para as filhas isso supõe uma clausura quase eterna, exceto para Angustias, para quem a porta não se fechou de todo haja vista a proximidade de seu casamento com Pepe el Romano, mas que acaba por não se realizar:

BERNARDA —Em oito anos que dure o luto não há de entrar nesta casa o vento da rua. Faremos de conta que cobrimos com tijolos portas e janelas. Assim aconteceu na casa de meu pai e na casa de meu avô.⁹

Desde o primeiro ato, em que a casa é fechada, o mundo exterior fica do lado de fora, no sentido literal, ou seja, do outro lado do palco. O que vem

do exterior penetra nesse universo indiretamente: os cantos dos segadores como uma impressão auditiva distante, que só faz por atiçar a volúpia das irmãs; a união de Adela e Pepe —o namorado que não aparece em cena —só é percebida por causa da conduta excitada da mãe e das irmãs.

A atmosfera asfixiante faz-se cada vez mais perceptível graças à personagem da avó de oitenta anos. Josefa é —arriscaríamos dizer —uma Adela envelhecida, uma mulher não resignada, mas que encontra sua liberdade na alienação e na loucura. É, por isso, o triste exemplo de que as tentativas de alcançar a liberdade estão condenadas ao fracasso.

Bernarda Alba impõe, no universo fechado de sua casa, uma ordem identificada como *a* ordem, a única possível e necessária porque é julgada como verdade, e contra a qual não se admite protesto ou desvio algum, e está acima de qualquer tipo de relação afetiva ou de parentesco:

BERNARDA —Uma filha que desobedece deixa de ser filha para se transformar em uma inimiga.¹⁰

Ao longo da tragédia aparece como raiz do princípio de autoridade instaurador de uma ordem indiscutível, outra força mais obscura e primitiva, anterior ao social: o instinto de poder. Poder que se pretende absoluto e que será levado até a negação não somente da liberdade pessoal —própria e dos outros —ou de todo sentimento e aspiração, senão à negação da realidade. Porque Bernarda Alba não é somente a mulher autoritária, fria e cruel, segundo a definição dada na primeira cena por La Poncia e outra criada, mas fundamentalmente esse instinto de poder de valor absoluto que nega a própria realidade, que nega que o outro e os outros existam:

BERNARDA —(*batendo no chão*) Não tenham ilusões de que podem comigo! Até que saia desta casa com os pés adiante mandarei em mim e em vocês.¹¹

⁹ BERNARDA — En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haremos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. (GARCÍA LORCA, 1972, p. 23)

¹⁰ BERNARDA — Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en una enemiga. (GARCÍA LORCA, 1972, p. 94)

.....
 BERNARDA — Não haverá nada. Nasci para ter os olhos abertos. Agora vigiarei sem fechá-los até morrer.

ANGUSTIAS — Eu tenho direito de saber.

BERNARDA — Tu não tens mais direito que obedecer.¹²

.....

BERNARDA — Nesta casa não há um sim nem um não. Minha vigilância pode tudo.¹³

Contra esse instinto de poder se opõe outra força não menos primitiva e elementar: o sexo. Sexo tão cego em sua essência quanto o instinto de poder. Com isso, o princípio de liberdade se apresenta como outro absoluto, e a conseqüência é a impossibilidade de qualquer compromisso e toda comunicação. Bernarda e suas filhas estão frente a frente isoladas e incomunicáveis, inexistindo qualquer canal de diálogo. O confronto dessas duas forças resulta na anulação e aniquilação de uma delas, sendo que nenhuma é nem humana nem racional, já que ambas têm como raiz o mundo subumano e sub-racional do instinto.

Num universo assim estruturado só cabem duas saídas em caso de não-aceitação da ordem imposta pela matriarca: ou a loucura (caso de Josefa, a avó), que não é senão a forma limite e extrema de evasão, ou o suicídio (Adela), forma também extrema de rebelião, e a única que tragicamente coloca em questão esse universo. Mas colocá-lo em questão não é de forma alguma destruí-lo, já que a palavra final, literalmente, é de Bernarda:

BERNARDA — [...] Ela, a filha caçula de Bernarda Alba morreu virgem. Vocês me escutaram? Silêncio, silêncio eu disse! Silêncio!¹⁴

¹¹ BERNARDA — (*golpeando en el suelo*) No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies delante mandaré en lo mío y en lo vuestro! (GARCÍA LORCA, 1972, p. 44)

¹² BERNARDA — No habrá nada. Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera.

ANGUSTIAS — Yo tengo derecho de enterarme.

BERNARDA — Tú no tienes derecho más que a obedecer. (GARCÍA LORCA, 1972, p. 86-87)

¹³ BERNARDA — En esta casa no hay un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo. (GARCÍA LORCA, 1972, p. 107)

¹⁴ BERNARDA — [...] Ella, la hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (GARCÍA LORCA, 1972, p. 125)

Além disso, a opção de Adela não chega exatamente a ser uma opção, já que a própria Bernarda aponta essa alternativa — a morte — como única possível por algumas vezes, no decorrer da peça:

BERNARDA — Como se deliciariam de nos ver a mim e minhas filhas a caminho do lupanar!

LA PONCIA — Ninguém pode conhecer seu fim!

BERNARDA — Eu sim sei meu fim! E o das minhas filhas! **O lupanar fica para alguma mulher já morta** [sem grifo no original].¹⁵

Em outro momento, em que chega a notícia de que uma moça solteira do povoado teve um filho e que o matou ao nascer, Bernarda mais uma vez indica a única saída possível, procurando incitar todos para que linchem quem ousou desafiar a ordem, indiferente ao protesto de Adela para que não se cometa tal ato:

BERNARDA — Sim, que venham todos com varas de oliveira e cabos de enxada, que venham todos para matá-la.

ADELA — Não, não. Para matá-la, não.

.....

BERNARDA — E que pague aquela que pisoteia a decência. (*Fora se ouve um grito de mulher e um grande rumor.*)

ADELA — Deixem-na escapar! Não saiam!

.....

BERNARDA — (*sob o arco*) Acabem com ela antes que cheguem os guardas! Carvão ardendo no local de seu pecado!

ADELA — (*comprimindo o ventre*) Não! Não!

BERNARDA — Matem-na! Matem-na!¹⁶

¹⁵ BERNARDA — ¡Cómo gozarías de vernos a mí y a mis hijas a camino del lupanar!

LA PONCIA — ¡Nadie puede conocer su fin!

BERNARDA — ¡Yo sí sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta. (GARCÍA LORCA, 1972, p. 82)

¹⁶ BERNARDA — Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.

ADELA — No, no. Para matarla, no.

.....

BERNARDA — Y que pague la que pisotea la decencia. (*Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor.*)

Assim, nem sequer a morte —embora ato extremado de rebeldia contra essa ordem vigente —seria uma alternativa, já que não serviria para aniquilá-la ou ao menos equilibrá-la.

Esse mundo se fecha ainda mais hermeticamente, e consolida-o contra a verdade e a morte. Ninguém na casa tentará nova rebelião, pois todas conhecem a verdade, mas não há para quem gritá-la e romper o silêncio imposto, porque a casa de Bernarda Alba é um mundo fechado no interior de outro mundo fechado —a Espanha dos anos 1930, às vésperas da Guerra Civil —, e ambos não se excluem, antes são necessários um ao outro, pois a destruição de um implicaria na destruição do outro:

Esse “drama das mulheres nos povoados da Espanha”, que Lorca adverte ser “intenção de documento fotográfico”, apresenta uma vez mais, despida de toda vestidura lírica, a irreconciliável oposição de duas forças igualmente cegas, cujo palco histórico é a *terra espanhola*. Em *La casa de Bernarda Alba* Lorca formula com clareza sua visão trágica dessa terra.¹⁷

Entre a primeira e última ordem de silêncio de Bernarda Alba se desenvolve uma profusão de encobrimentos e negações taxativas a qualquer tipo de reconhecimentos:

BERNARDA — Aqui não acontece nada. Isso é o que querias! E se acontecer algum dia, estou certa de que não ultrapassará as paredes.¹⁸

ADELA — ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!

.....

BERNARDA — (*bajo el arco*) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

ADELA — (*cogiéndose el vientre*) ¡No! ¡No!

BERNARDA — ¡Matadla! ¡Matadla! (GARCÍA LORCA, 1972, p. 89-90)

¹⁷ Ese “drama de las mujeres en los pueblos de España” del que Lorca advierte que tiene “intención de documento fotográfico”, presenta una vez más, desnuda de toda vestidura lírica, la irreconciliable oposición de dos fuerzas igualmente cegas, cuyo escenario histórico es *la tierra española*. En *La casa de Bernarda Alba* formula Lorca con meridiana claridad su visión trágica de esa tierra. (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 209)

¹⁸ BERNARDA — Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasa algún día, estaré segura que no traspasará las paredes. (GARCÍA LORCA, 1972, p. 81)

E isso se confirma ao final, quando se desmente a perda da virgindade de Adela, até mesmo seu suicídio, evidente para todos os moradores da casa:

BERNARDA —[...] Baixem-na! Minha filha morreu virgem! Levem-na a seu quarto e vistam-na como uma donzela. Ninguém diga nada! Ela morreu virgem. Avisem para que ao amanhecer dêem dois gritos os sinos.¹⁹

Com *Bernarda Alba*, por fim, há uma triste e involuntária profecia do que viria a seguir, e o clima especial da ficção poética está em correlação evidente com a realidade da vida espanhola de então. E há uma ironia trágica nas advertências de *La Poncia*, alertando para o fato de que as aparências externas não deveriam ser empecilho para que percebesse as inquietações internas, cada vez mais ameaçadoras à ordem vigente:

LA PONCIA — Tu vês este silêncio? Pois há uma tempestade em cada quarto. No dia em que estourarem, nos arrastarão a todas.²⁰

E a correlação fica ainda mais evidente quando ela desabafa a outra criada que gostaria de fugir pelo mar antes que na casa se deflagre a guerra, triste e involuntário prenúncio de uma realidade que se apresentaria logo a seguir, com milhares de pessoas abandonando seu país de origem para fugir da guerra —a outra, não-ficcional —, da fome e da perseguição política que se instalaria no país:

LA PONCIA — Eu gostaria de cruzar o mar e deixar esta casa de guerra.²¹

Tudo isso — censura, encobrimento da verdade, negação da realidade, autoritarismo — Hans-Jörg Neuschäfer define como “síndrome de *Bernarda Alba*”, cujo traço característico é a restrição, a repressão, a perturbação da comunicação. Uma instância de controle (personificada pela matriarca) se nega a encarar a realidade e chamar as coisas pelo seu devido nome, e ainda impedir que os demais o façam. Em vez disso, obriga todos a recobri-las de uma

¹⁹ BERNARDA —[...] ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas. (GARCÍA LORCA, 1972, p. 124-125)

²⁰ LA PONCIA —¿ Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas. (GARCÍA LORCA, 1972, p. 110)

bela aparência —desde a perspectiva do ideal fetichista de honra —recorrendo ao silêncio, à repressão e à simulação. Afirma que ‘Bernarda Alba estabelece dentro do âmbito de suas competências domésticas aquilo que o estado franquista implantará pouco depois em todo o país: o controle oficial da comunicação, o regime de censura.’²² Há que se ressaltar que este autor está mais preocupado em analisar como acontece e como se representa o mecanismo de censura nas obras produzidas no período franquista²³, mas também reconhece um dos pontos caros a este trabalho: a profunda divisão existente na Espanha que levaria à Guerra Civil:

[...] Na Espanha, tradição e modernidade costumam, de fato, andar surpreendentemente unidas. Durante o século XVIII não existiu uma Ilustração aceita com unanimidade e, conseqüentemente, tampouco uma superação paulatina do antigo pelo novo, de forma que a vontade de mudança teve que se legitimar, a partir do século XIX, no enfrentamento direto com as normas do tradicionalismo e as regras da Idade de Ouro. No entanto, Lorca coloca o tradicionalismo entre a cruz e a espada, de forma que só pode impor-se mediante a violência, sem alcançar legitimidade real. Somente reprimindo ou silenciando a posição contrária, em si mais convincente, somente recorrendo ao anátema do silêncio, pode o tradicionalismo ter a última palavra.²⁴

Nesse sentido, é revelador o discurso do personagem ficcional Francisco Franco, duplo do personagem histórico, do romance *Autobiografía do general Franco*, de Manuel Vázquez Montalbán, publicado na Espanha em 1992:

Compreendo que a dispersão do espírito moderno, chamado por tantos estímulos e separado da correta seleção do necessário, pode levar-vos, homens, a minimizar os inimigos secretos da ordem, agentes malignos da divisão e da destruição daqueles que países chamados por Deus para ser a reserva espiritual de sua obra na terra. Aquela

²¹ LA PONCIA — A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra. (GARCÍA LORCA, 1972, p. 111)

²² Bernarda Alba establece dentro del ámbito de sus competencias domésticas lo que el estado franquista implantará poco después en todo el país: el control oficial de la comunicación, el régimen de censura. (NEUSCHÄFER, 1994, p. 41)

²³ É certo que Federico García Lorca não produziu nada no período franquista, já que foi fuzilado nos primeiros dias do levante nacionalista, mas Hans-Jörg Neuschäfer parte da análise da obra lorquiana tomando-a como uma antecipação do sistema de censura, ou seja, a representação de uma força censora presente na *tierra española* antes mesmo da Guerra Civil.

²⁴ [...] En España tradición y modernidad suelen ir, de hecho, sorprendentemente unidas. Durante el siglo XVIII no existió una Ilustración unánimemente aceptada, y, en consecuencia, tampoco una superación paulatina de lo antiguo por lo nuevo, de forma que la voluntad de cambio tuvo que legitimarse, a partir del siglo XIX, en el enfrentamiento directo con las normas del tradicionalismo y las reglas de la Edad de Oro. Ahora bien: Lorca coloca al tradicionalismo entre la espada y la pared, de forma que sólo puede imponerse mediante la violencia, sin alcanzar legitimidad real. Sólo reprimiendo o silenciando la posición contraria, en sí más convincente, sólo recurriendo al anatema del silencio, puede el tradicionalismo tener la última palabra. (NEUSCHÄFER, 1994, p. 16)

Espanha unida, única, imperial que recebeu uma negra fama no exterior como guerra psicológica e ideológica contra uma hegemonia ganha nos campos e nos mares de batalha, teve que enfrentar desde o século XVIII a ação de forças desagregadoras internas. [...] Foi o Iluminismo a causa da corrupção do povo espanhol, o destruidor de uma antiga ciência espanhola baseada no conhecimento a partir de Deus da obra de Deus. Não faltaram naqueles tempos, como não faltam agora, valentes intelectuais que ousaram opor-se aos filhos de Voltaire ou de Rousseau, e aí estão os nomes de venerados pensadores religiosos: [...] Juan Pablo Forner, autor do *Discurso sobre el espíritu patriótico*, que li seguindo o conselho de um sábio dominicano. Ali se denuncia a filosofia do Iluminismo como o horrendo fruto de sofistas audazes e impunes, que soube somente inspirar ruína, destruição, destroços, mortandades, saques, sacrilégios, banimentos, raiva, ferocidade como nunca se tinha contemplado nos anais da loucura humana. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1996, p. 57.)

Em outro momento, quando o personagem fala de sua formação intelectual, suas afirmações representam bem o pensamento da corrente conservadora que dominaria a Espanha a partir da década de 1940:

Ainda que as enciclopédias fossem livros construtivos, não tinham a disciplina moral e patriótica dos livros dedicados à formação espiritual. Por exemplo, numa enciclopédia se dizia que Carlos III tinha realizado muitas reformas, tais como abrir canais de irrigação, [...] e [a utilização de] carroças para o lixo. Ainda que admitindo estas evidências modernizadoras e tão higiênicas, calavam diante do fato de que graças a este rei a maçonaria chegou às mais altas instâncias do Estado. [...] Por exemplo, em *Mi libro de lectura* dizia-se que Carlos III tinha introduzido muitas reformas na Espanha, mas que “.desgraçadamente se deixou enganar por seus ministros e expulsou do reino mais de cinco mil jesuítas”. Era um rei formado no estrangeiro e, portanto, não alheio aos ventos enciclopedistas do chamado Século das Luzes. Num dos livros de história universal [...] falava-se deste mal do século XVIII, no qual tomaram impulso as sociedades secretas, dispostas a acabar com o trono e o altar. (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1996, p. 69.)

Se o discurso do personagem de ficção não pode ser tomado impune e inocentemente como verdade histórica, dado que é uma criação *a posteriori* de seu autor, com todas as implicações ideológicas e de interpretação da História que apresenta, tampouco é possível negar uma forte correspondência entre ambos a esse respeito, visto que o personagem histórico e sua época foram minuciosamente estudados para a composição do personagem ficcional. Assim, fica mais evidente a divisão entre as “duas Espanhas”, confirmando o século XVIII como origem desse antagonismo, que se estenderia até o século XX, culminando na Guerra Civil.

Seria leviano afirmar que Lorca, de alguma maneira, pressentira o levante militar deflagrado em 17 de julho de 1936, e que a peça retrataria um

futuro regime autoritário que se instalaria após o conflito. No entanto, ao aceitar a premissa de que Lorca, em *Bernarda Alba*, formula sua visão trágica sobre a *tierra española*, não se pode deixar de perceber que, de certo modo, representa também as forças políticas e sociais de um momento particularmente tumultuado:

Observe-se que, em fevereiro de 1936, os dois lados que, então, se haviam conformado na Espanha, e que se tratavam pelo vocábulo militar “frente”, submeteu finalmente suas quízzilias ao teste do voto, e que a vitória, por estreita margem, da Frente Popular, trouxe um ministério fraco mas progressista, visto pelos próprios socialistas e comunistas, que o apoiavam, como elemento para erguer a cortina ante mudanças sociais e regionais de mais longo alcance. [...] Eis que os senhores do poder econômico formavam fileiras no País, tendo à sua frente o Exército e à sua retaguarda a Igreja, essa corporificação das passadas glórias da Espanha. [...] Em oposição a eles estavam os “professores” — muitos da esclarecida classe média — e quase que a totalidade da força de trabalho do país, enlouquecida por anos inteiros de insultos, miséria e desprezo [...]. **Já então a tragédia não podia ser evitada.** [sem grifo no original] A Segunda República fracassou porque não foi aceita por forças politicamente poderosas, tanto da direita quanto da esquerda. [...] Três grandes disputas se haviam travado na Espanha desde o colapso da Monarquia, em 1808: entre a Igreja e os liberais; entre os senhores de terras e, mais tarde, a *bourgeoisie* de um lado e a classe operária do outro; e entre os que reclamavam direitos locais de um tipo ou de outro [...] e os advogados do rígido controle central por Castela. Cada uma dessas três disputas havia alimentado as demais e se sobreposto umas às outras, de modo que qualquer desejo de moderação por parte de um grupo era liquidado pela renovada violência por parte do outro. (THOMAS, 1964, p. 140-141)

Ainda sobre *La casa de Bernarda Alba*, diz Neuschäfer que a situação da casa e da família Alba, sobretudo as estruturas sociais e os mecanismos de opressão que nela imperam não estão documentados por si mesmos, como se fossem uma curiosidade folclórica, mas tem-se a impressão de que a parte compreende o todo, de que se trata de uma construção *pars pro toto*, em que a situação da pequena casa simboliza a situação paralela de outra casa maior, ou seja, a coletividade²⁵.

Por fim, afirma que “isto [a profunda e irreconciliável divisão percebida na época e o confronto do tradicional com o novo, que desencadeariam os mecanismos de censura] não caracteriza unicamente o drama de Lorca, senão toda uma tendência da criação literária na posterior época franquista.” (NEUSCHÄFER, 1994, p. 41) Assim chegamos a Buero Vallejo, herdeiro direto dessa mesma preocupação. No entanto, não é lícito pensar que ele seria

²⁵ NEUSCHÄFER, Jans-Jörg. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1994, p. 42

simplesmente um seguidor ou continuador de Lorca, mas assume as mesmas preocupações trágicas. Ao ser indagado, em 1960, se a representação de Lorca poderia influenciar autores novos, Buero adverte:

Acredito que sim, com a condição de que tampouco confundamos influência com imitação. As novas gerações buscarão suas próprias formas; e se por acaso assumissem —não é impossível— fórmulas lorquianas ou de qualquer outro autor, tomariam deles o que justamente não devem tomar, ao menos de maneira definitiva. Os grandes criadores podem exercer influência e deixar escola: para aqueles que os sucedem, é fecundo o primeiro e perigoso o segundo. É mais positiva a poderosa influência que exercem sobre aqueles que não os seguem, que a marca externa que deixam sobre os que os seguem. Um teatro poético sempre é possível e necessário; mas não forçosamente submetido a fórmulas lorquianas, ou de qualquer outro. Ao contrário, **a lição admirável de autenticidade trágica, de preocupação espanhola e de elegância popular que nos brinda o teatro de Lorca, dista de estar esgotada e pode continuar nos beneficiando a todos** [sem grifo no original].²⁶

Se Buero Vallejo falava a respeito da influência da obra dramática lorquiana em novos dramaturgos, de certa maneira também assumia a influência sobre sua própria obra, já que em momento algum seguiu fórmulas, pois para ele o problema da representação dramática era algo que tentava resolver a cada intento.

1.4 A Guerra Civil e a produção dramática

O teatro produzido a partir da Guerra Civil se divide basicamente em dois tipos: um teatro engajado, produzido durante os anos da guerra (1936-1939), até mesmo por dramaturgos “improvisados” —romancistas e poetas que escreveram peças chamadas “teatro de urgência” —, cujo objetivo imediato era fazer propaganda das idéias republicanas. Segundo RUIZ RAMÓN (1997, p.

²⁶ Estimo que sí, a condición de que tampoco confundamos la influencia con imitación. Las nuevas promociones buscarán sus propias formas; y si por acaso asumieran —no es imposible— fórmulas lorquianas o de cualquier otro autor, tomarían de ellos lo que justamente no deben tomar, al menos de manera definitiva. Los grandes creadores pueden ejercer influencia y dejar escuela: para quienes les suceden, es fecundo lo primero y peligroso lo segundo. Es más positivo el poderoso influjo que ejercen sobre quienes no los siguen, que la huella externa que dejan sobre quienes los siguen. Un teatro poético siempre es posible y necesario; mas no forzosamente atenido a fórmulas lorquianas, o de cualquier otro. En cambio, la lección admirable de autenticidad trágica, de preocupación española y de garbo popular que nos brinda el teatro de Lorca, dista de estar agotada y puede seguir beneficiándonos a todos. (BUERO VALLEJO, Antonio. El teatro de García Lorca. In: _____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 922.)

251-296), esse teatro raramente alcança grande qualidade cênica, como costuma acontecer com toda arte de propaganda — aqui entendida como qualquer obra que se utilize dos meios de expressão artística *unicamente* com finalidade didática, seja para promover uma ideologia, uma orientação religiosa, enaltecer determinados valores morais, etc. Surge com finalidades imediatas e sem grandes pretensões de sobrevivência, para um tipo de público muito concreto em circunstâncias muito específicas: são produzidas nas zonas republicanas para ser representadas em Madri e nas frentes de batalha, entre um combate e outro. Muitas vezes não são mais que discursos de várias vozes dramatizados de forma pobre e limitada. Alguns dramaturgos chegaram a produzir obras de grande relevância, mas em períodos anteriores ou posteriores à guerra. São representantes desse tipo de teatro escritores como Rafael Alberti, Miguel Hernández, Max Aub, Ramón J. Sender, Manuel Altolaguirre e Torrente Ballester, entre outros. Muitas vezes os próprios autores, cientes das limitações de tais obras, não tiveram a preocupação de registrá-las, e muitas se perderam. Das cinco ou seis peças que Max Aub escreveu nesse período, por exemplo, somente uma — *Pedro López García* — foi publicada.

Outro tipo de teatro, muito comum principalmente depois da guerra, foi o chamado ‘teatro de evasão’ ou, segundo RUIZ RAMÓN (1997, p. 297) ‘teatro público espanhol’²⁷. Esse tipo de teatro conheceu uma vasta produção, com números expressivos de estréias, e não raro uma peça permanecia por muito tempo em cartaz. Sobre as características dessa dramaturgia José GARCÍA TEMPLADO escreve:

Dentro de uma certa evolução, o teatro de evasão do pós-guerra supõe uma sobrevivência das formas teatrais do teatro burguês, herdeiro da alta comédia. [...] A maior parte de seus cultivadores começaram sua atividade nos anos anteriores à contenda civil e seus princípios e objetivos não se perturbaram diante da tragédia. Esta nova alta comédia continuava defendendo um sistema de valores que considerava inamovível. Embora com uma superficial atitude crítica, os autores apresentaram a conduta individual como responsável pelos desajustes do sistema. [...] No fundo, subjaz sempre o conformismo. Os autores dessas modalidades cênicas, que têm como denominador comum uma ideologia conservadora e até certo ponto reacionária, dada

²⁷ O próprio autor admite a redundância da expressão ‘teatro público’, já que todo teatro é, por natureza e finalidade de gênero literário, público. No entanto, utiliza o termo em contraposição a um outro tipo de teatro, que na Espanha de então não chegava a ser plenamente público, por não encontrar quem o representasse ou estar restrito a poucos e precários locais de exibição.

sua postura ante os problemas ou sua atitude evasioneira, não aderiram a um ou outro subgênero, mas quase todos eles os cultivaram todos.²⁸

Além disso, é um teatro que dá especial importância aos princípios da “peça bem feita”, impecável na utilização de fórmulas e receitas artesanais na construção da ação. A intenção crítica é bem dosada, centrada nos costumes de uma classe social quase única —a burguesia —, sem abordar com profundidade certos problemas fundamentais, adotando um tom elegante de crônica de costumes ou uma atitude moralista calcada em princípios abstratos e idealizados, com final exemplar e tranqüilizante. É um teatro com forte tendência para o cômico, embora não raro alguns autores pretendessem escrever dramas em que questionavam problemas morais e até sociais, restritos sempre a uma só classe e sempre em conexão com a moral individual ou de grupo. A visão de mundo que esse tipo de teatro apresenta está baseada na primazia dos valores espirituais sobre os materiais, na defesa da honra, da fidelidade e do amor. Apesar da produção abundante, outra característica desse teatro é a permanente monotonia temática, que corresponde a uma não menos monótona repetição de procedimentos formais:

Disso, por exemplo, que o velho tema do adultério, da infidelidade masculina ou feminina e das confusões de saias e calças, com a conseguinte psicologia do amor pré-matrimonial, matrimonial ou extraconjugal e o conseguinte jogo de engenho, com frases brilhantes algumas vezes, ou com renovada retórica sentimental outras, apareçam com uma constância desesperadora, variando somente os nomes dos personagens ou os episódios da intriga.²⁹

De qualquer maneira, é um tipo de teatro que nunca pretendeu ser outra coisa, e mesmo seus autores admitiam que buscavam *apenas*

²⁸ Dentro de una cierta evolución, el teatro de evasión de postguerra supone una supervivencia de las formas teatrales del teatro burgués, heredero de la alta comedia. [...] La mayor parte de sus cultivadores comenzaron su actividad en los años anteriores a la contienda civil y sus principios y objetivos no se conturbaron ante la tragedia. Esta nueva alta comedia seguía defendiendo un sistema de valores que consideraba inamovible. Aunque con una superficial actitud crítica, los autores presentaron la conducta individual como responsable de los desajustes del sistema. [...] En el fondo, subyace siempre el conformismo. Los autores de esas modalidades escénicas, que tienen como denominador común una ideología conservadora y hasta cierto punto reaccionaria, dada su postura ante los problemas o su actitud evasioneira, no se adscribieron a uno u otro subgénero, sino que casi todos ellos los cultivaron todos. (GARCÍA TEMPLADO, 1981, p. 32)

²⁹ De ahí, por ejemplo, que el viejo tema del adulterio, de la infidelidad masculina o femenina y de los líos de faldas o de pantalones, con la consiguiente psicología del amor pre-matrimonial, matrimonial o extra-matrimonial y el consiguiente juego de ingenio, con frases brillantes unas veces, o con remozada retórica sentimental otras, aparezcan con una constancia desesperante, variando sólo los nombres de los personajes o los episodios de la intriga. (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 300)

entretenimento e não transcendência artística³⁰, com um ritmo de produção industrial. E, se há algo a se elogiar nesse gênero, é a maestria técnica empregada para divertir, e que bastava para tal fim. Autores representativos foram José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Joaquín Calvo Sotelo e José López Rubio, entre muitos outros.

É nesse contexto em que surge a obra de Buero Vallejo. Há que se considerar que no período de 1939 a 1949 o melhor teatro espanhol é publicado e encenado fora da Espanha. Os nomes mais importantes da renovação dos anos trinta desapareceram completamente da cena teatral ao final da guerra: Federico García Lorca, uma das vozes mais importantes do século XX, foi fuzilado em agosto de 1936. Miguel Hernández morre em uma prisão de Alicante em 1942. Autores como Max Aub, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jacinto Grau e Alejandro Casona estão no exílio. Esse período, como qualifica Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 28) “é uma década de silêncio”. E diz também que a estréia de *Historia de una escalera* representa “o final e o começo de dois períodos perfeitamente diferenciados do teatro espanhol contemporâneo. Com *Historia de una escalera* se acabaram as brincadeiras.”³¹

Desse modo, a obra bueriana representa um divisor de águas no teatro espanhol do século XX, num processo de representação da realidade de seu tempo. Não à toa, o autor escolheu o drama realista e tragédia como caminhos para sua dramaturgia, num estilo que se poderia classificar de realismo simbólico: seus personagens nunca são tipos genéricos nem indivíduos, mas “signos dramáticos”³². Representam grandes indagações existenciais, que levam o público a repensar a realidade imediata, sem fazer menção direta a ela. Em suas peças, o contraditório é sempre apresentado de maneira dialética, de modo que

³⁰ Não se pretende estabelecer aqui uma oposição excludente entre *arte* e *entretenimento*, visto que a obra artística também pode e deve se prestar a entreter seu público. No caso específico do teatro, o dramaturgo que pretenda criar uma obra de arte buscaria inovar na linguagem cênica, criando sua própria linguagem e seu próprio estilo —o que fez Buero Vallejo com maestria—, chamando a atenção para aspectos que estão além dos fatos da fábula, do que se pretenda chegar como “verdadeiro” à consciência do espectador. Para tal, abstém-se de simplesmente repetir fórmulas cênicas consagradas e gastas, que encontram eco no espectador já habituado a elas.

³¹ [...] el final y el comienzo de dos períodos perfectamente diferenciados del teatro español contemporáneo. Con *Historia de una escalera* se acabaron las bromas. (DOMÉNECH, 1993, p. 28)

nunca é apresentada uma solução final às questões levantadas pelo autor. A síntese se dá ou não na mente de cada espectador, e como escreveu o próprio Buero Vallejo, “o escritor trágico lança com suas obras sua ansiosa pergunta ao mundo e espera, no fundo de seu coração, que a resposta seja um ‘sim’ cheio de luz.”³³

1.5 Buero Vallejo: homem e dramaturgo

O dramaturgo espanhol Antonio Buero Vallejo foi um homem de seu tempo. Tinha quase vinte anos quando estourou a Guerra Civil, e de certo modo foi vítima de ambos os lados da contenda: seu pai, engenheiro militar, foi preso em Madri pela polícia republicana nos primeiros meses da guerra e fuzilado pouco tempo depois, em setembro de 1936³⁴. Em seguida, estabilizada a resistência na capital, Buero se incorpora a um batalhão de infantaria, atuando contra os nacionalistas que promoveram o levante.

Terminada a guerra, Buero Vallejo está em Valência, e como não consegue voltar a Madri, é preso por algumas semanas no campo de concentração de Soneja, até que se lhe permite retornar a sua cidade de residência com a condição de se apresentar às autoridades; não o faz, e trata de reorganizar o partido comunista —ao qual se afiliou durante a guerra e de cuja militância se afastaria anos depois. Preso em maio ou junho de 1939, é condenado à morte em juízo sumaríssimo, juntamente com cinco companheiros, por conta de suas atividades políticas. Oito meses depois sua sentença é comutada para trinta anos de prisão, mas consegue liberdade condicional em março de 1946.

³² RUIZ RAMÓN, Francisco. **Historia del Teatro Español. Siglo XX**. 11 ed. Madrid: Cátedra, 1997, p. 342.

³³ [...] el escritor trágico lanza con sus obras su anhelante pregunta al mundo y espera, en lo profundo de su corazón, que la respuesta sea un ‘sí’ lleno de luz. (BUERO VALLEJO, Antonio. La tragedia. In: _____ **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994. v. 2: Poesía, narrativa, ensayos y artículos, p. 649)

³⁴ Buero reconhece, em entrevista dada a Patricia W. O’Connor, a especial importância que teve a morte de seu pai, Don Francisco Buero, em sua vida e em sua obra. Sobre isso, ver O’CONNOR, 1996, p. 261-276.

Até estourar a Guerra Civil, Buero Vallejo almejava ser pintor. Estudara artes em Guadalajara, sua cidade natal, e depois em Madri, para onde seu pai havia sido transferido em 1934. Não obstante, sempre fora um leitor voraz de obras filosóficas e literárias, e na capital assistiu a estréias de obras teatrais importantes, como *Yerma* e *Bodas de Sangre*, de García Lorca, *El Otro*, de Miguel de Unamuno, e *Divinas palabras*, de Ramón María del Valle-Inclán. Até então, o teatro nunca se havia apresentado como possibilidade para Buero, resoluto em sua escolha pela pintura.

Após sua saída da prisão, a vida do então jovem pintor está para sempre mudada: desde o começo da guerra passaram-se dez anos, seis dos quais esteve preso. Desistira da pintura, embora houvesse feito alguns retratos de companheiros na prisão, e mesmo após sua libertação contribuía com alguns desenhos para uma revista, sobretudo para ganhar algum dinheiro. A partir de então começa a escrever, primeiramente narrativas, logo substituídas pelo teatro. E é em uma semana de agosto de 1946 que escreve sua primeira peça, *En la ardiente oscuridad*, que sofreria alterações até ser apresentada para o concurso *Lope de Vega*, em 1949 —e que estrearia no ano seguinte. A partir de então surge o dramaturgo, que seria uma das mais importantes vozes da cena espanhola da segunda metade do século XX.

CAPÍTULO II: A estética bueriana

2.1 De pintor a dramaturgo

Antes de ser dramaturgo, Buero Vallejo queria ser pintor. Estudou na *Escuela de Bellas Artes de San Fernando*, em Madri, e estava determinado em insistir nas artes pictóricas. Mesmo durante a Guerra Civil, contribuiu com diversos desenhos e pinturas para os murais e jornais das frentes republicanas, além de ter escrito alguns artigos, porém nada relacionado à dramaturgia ou à literatura.

No entanto, a guerra, o fuzilamento de seu pai, as prisões e a condenação à morte —comutada meses depois —modificariam para sempre os destinos do jovem pintor. Libertado da prisão após seis anos, praticamente não voltaria a pintar, pelo menos não como ofício, e suas atenções se voltariam para a dramaturgia: “aos meus vinte e três anos pensei que teria que escrever, talvez porque a tremenda época em que vivemos já ia deixando em mim um resíduo de experiência pessoal que parecia requerer, mais que a expressão pictórica, a literária”.³⁵

Buero Vallejo nunca escreveu uma peça cômica. É patente sua opção pelo drama e, de forma muito mais acentuada, pela tragédia. E admite que, embora as duras experiências vividas nos anos de 1936 a 1946 o tenham marcado definitivamente, não foram motivadoras dessa escolha. Segundo o autor, ela já existia antes mesmo da guerra, e estavam antes condicionadas a uma visão de mundo, a inquietações já latentes no adolescente que de pronto viu-se envolvido numa contenda que deixaria profundas marcas não só em si, como em todo o país. Numa entrevista, respondendo se sua obra seria o reflexo das experiências amargas, diz taxativamente que não, caso contrário todo autor de tragédias deveria ser um amargurado, ou que para se escrever tragédias mister era viver

³⁵ BUERO VALLEJO, Antonio. Me llamo Antonio Buero Vallejo. In: _____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 290-296.

tais experiências, o que certamente não corresponde à realidade. Diz ainda que cada um tem certos conceitos sobre a vida, que vão se intensificando com a experiência. No seu caso, esses critérios sobre os enigmas da vida e da sociedade já estavam consolidados antes que fosse condenado à morte.³⁶ A Guerra Civil e a prisão somente aguçaram-lhe a noção de homem e de mundo que já carregava.

Assim, assume que seu teatro tem um caráter trágico, e suas obras não podem responder às interrogações que as motivam senão com a reiteração comovida da interrogação, com a comovida dúvida ante os problemas humanos que entrevê³⁷. Segundo Francisco RUIZ RAMÓN (1997, p. 337), Buero, obra após obra, vai construindo em seus personagens —e nas ações dramáticas por eles assumidas plenamente — não idéias ou sentimentos, nem sequer uma visão coerente do mundo e do homem — embora esteja latente mais do que voluntariamente expressa —, porém interrogações fundamentais, às quais deve responder o espectador, associado assim como testemunha e ator mudo, como coro silencioso, ausente no palco mas presente no espetáculo. Buero Vallejo, desde sua profunda, dolorosa e lúcida consciência de seu tempo, negou-se conscientemente a dar sua própria resposta, embora nas vozes de seus personagens estejam sempre esboçadas possibilidades alijadas de qualquer maniqueísmo: não há respostas corretas, há apenas a verdade, não uma *Verdade* em maiúscula e abstrata, mas a verdade individual e coletiva, que transforma seu teatro, por amargo e obscuro que às vezes pareça, num teatro de salvação, de salvação radical do homem muito além de qualquer otimismo ou pessimismo. Conceitos, aliás, que nada têm que ver com sua dramaturgia, fundada na necessidade de verdade, à qual estão unidas sempre liberdade e esperança. O teatro bueriano está além, no campo das significações, do otimismo ou do pessimismo, entendidos como determinações iniciais ou prévias, ou como atitudes de base³⁸. Por isso, diante da questão de pessimismo e otimismo em sua específica relação com a tragédia, Buero Vallejo esclarece o seguinte:

³⁶ O'CONNOR, Patricia W. **Antonio Buero Vallejo en sus espejos**. Madrid: Fundamentos, 1996, p. 277.

³⁷ BUERO VALLEJO, Antonio. El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo. In: _____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 408-412.

³⁸ Em relação a isso, basta lembrar a postura excessivamente otimista de Carlos, na peça *En la ardiente oscuridad*, em contraponto à atitude de Ignacio equivocadamente taxada de pessimista.

O autêntico pessimismo é, aproximadamente, o contrário da tragédia. O pessimismo é negador, enquanto a tragédia propunha todo tipo de valores; o restabelecimento de verdade tão simples é vitalmente necessário para nós, pois hoje sim é entendida como de fundamental importância a questão de se a tragédia é ou não pessimista. A sociedade e os homens que a compõem tendem a defender-se de toda inquietação, problema ou transformação — e a tragédia propõe tudo isso — acusando de pessimistas e destruidores os homens ou as obras que se atrevem a discutir tais coisas. A identificação do terror, a compaixão e a dor trágica com o pessimismo é própria de pessoas ou coletividades que fogem de seus próprios problemas ou decidem negar sua existência pelo fato de não querer ou não poder encará-los; própria, numa palavra, de pessoas ou coletividades *pessimistas*. Interessa esclarecê-lo, pois tal atitude se disfarça às vezes com as mais enfáticas afirmações.³⁹

Qual seria, então, o conceito de tragédia para Buero e que está presente em sua obra?

Escreveu o autor que “à tragédia não é pessimista. A tragédia não surge quando se acredita na força infalível do destino, porém quando, consciente ou inconscientemente, se começa a pôr em questão o destino. A tragédia tenta explorar de que modo as torpezas humanas *se disfarçam* de destino”⁴⁰. Desse modo, tem um caráter aberto, em certo sentido otimista e, sem dúvida, esperançoso. Mais ainda, para o autor — e em sua obra — os conceitos de tragédia e esperança são sinônimos ou, ao menos, inseparáveis. Para Buero, os homens não seriam vítimas passivas da fatalidade, porém artífices individuais e coletivos de suas venturas ou desgraças. Tal convicção não se oporia à tragédia, antes a confirmaria, abrindo para as melhores possibilidades humanas uma perspectiva indefinida: apesar das reiteradas e desanimadoras demonstrações de estupidez dos homens, a capacidade humana de superar as piores dificuldades e vencê-las, dificilmente pode ser negada, e a tragédia ajuda a vislumbrá-la. E é essa fé que pulsa nas dúvidas e fracassos expostos no palco, e essa esperança é

³⁹ El auténtico pesimismo es, aproximadamente, lo contrario de la tragedia. El pesimismo es negador, mientras la tragedia propugna toda clase de valores; y el restablecimiento de tan sencilla verdad es vitalmente necesario para nosotros, pues hoy sí se entiende como de fundamental importancia la cuestión de si la tragedia es o no pesimista. La sociedad y los hombres que la componen propenden a defenderse de toda inquietud, problema o transformación —y la tragedia propone todo eso —tildando de pesimistas y destructores a los hombres o a las obras que se atreven a plantear tales cosas. La identificación del terror, la lástima y el dolor trágico con el pesimismo es propia de personas o colectividades que huyen de sus propios problemas o deciden negar su existencia por no querer o no poder afrontarlos; propia, en una palabra, de personas o colectividades *pesimistas*. Interesa aclararlo, pues tal actitud se disfraza a veces con las más enfáticas afirmaciones. (BUERO VALLEJO, Antonio. La Tragedia. In: _____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 632-662.)

⁴⁰ BUERO VALLEJO, Antonio. Sobre teatro. In: _____. **Obra completa**, Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 690-693.

que o move quando descreve as situações mais desesperadas. Escreve porque espera, apesar de toda dúvida. E, apesar de toda dúvida, Buero crê e espera no homem, como espera e crê em outras coisas: na verdade, na beleza, na retidão, na liberdade. Por isso escreve das pobres e grandes coisas do homem —ele também homem de um tempo obscuro, sujeito às mais graves e esperançadas perguntas.⁴¹

Sobre isso, afirma Maria Leny Heiser Souza de ALMEIDA:

Os personagens de Buero Vallejo estão sempre esperando alguma coisa física ou metafísica: e esse ato de espera pressupõe um futuro positivo, com melhores condições de vida, para maiores realizações no amor, na vida comum e social. Mas para que a *espera* faça concretizar as aspirações dos personagens, e para que não morra a *esperança* é preciso que haja compreensão e ajuda mútua entre os seres humanos, ocupantes do mesmo espaço. Se ocorre o contrário, tudo se desmorona, perde a razão de ser, e a *esperança* se transforma em des-esperança (sic), em des-espero (sic), e vai gerar a força negativa das ilusões perdidas. [...] A partir do momento em que o personagem que *espera* com toda sua *esperança* se coloca diante da realidade do inatingível [...], ele entra em pânico e se defronta com uma situação negativa, perante a vida e o mundo que o rodeia, tem a impressão de que tudo está irremediavelmente perdido e nada mais resta a sua volta. O personagem então vai lembrar-se de que deve haver uma relação bastante estreita entre o des-conhecido (sic) e o conhecido que lhe levará à capacidade de induzir o verdadeiro e reconhecer o não-verdadeiro, aí as “coisas” que estavam desconexas irão conjugar-se. O teatro bueriano funciona em comunidade. É um tipo de teatro que se move, se estrutura e é mediado por uma determinada sociedade. (ALMEIDA, 1985, p. 115-116)

Segundo Buero, essa esperança não encontra sua realização em soluções concretas, formuladas didaticamente a partir do palco. Encontra essa realização através de abordagens lúcidas, de uma visão complexa, indagadora ante os conflitos apresentados. “O teatro deve apoiar-se naquilo que se sabe, mas deve explorar aquilo que se ignora. Não pode ser, pois, exclusivamente *solucionista* e deverá ter, em algum grau, *problemática*.”⁴² E não só isso, mas o teatro deve deixar a porta aberta a possíveis novas abordagens, sobre novas bases de perguntas que pretende responder, caso contrário corre o risco de não se inserir num progresso efetivo. Essa ‘porta aberta’ supõe, por sua vez, o fato de que, se uma obra de teatro não sugere muito mais do que explicitamente expressa, estará morta. “O implícito não é um erro por defeito, senão uma virtude por excesso.”⁴³

⁴¹ BUERO VALLEJO, Antonio. El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo. In: _____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 408-412.

⁴² BUERO VALLEJO, Antonio. Sobre teatro. In: _____. **Obra completa**, p. 690-693.

⁴³ *Ibid.*, p. 692.

Esse valor do implícito, tão caro a Buero, não poderia reduzir-se à menção velada de temas que eram proibidos em sua época, sob a censura franquista. Embora sua obra esteja permeada por referências a situações próprias da Espanha de então — como, por exemplo, na peça *Aventura en lo gris*, de 1963, em que vários refugiados do país “imaginário” *Surelia* tentam cruzar a fronteira para fugir de uma guerra⁴⁴ —, reduzi-la a um apanhado de subterfúgios para driblar a necessidade dos censores implicaria na simplificação do alcance de seu teatro, e ainda na simplificação de seu conceito de “implícito”. Segundo Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 42), “o implícito é um valor em si, e ainda mais: para Buero é uma *conditio sine qua non* de toda verdadeira obra de arte, quaisquer que sejam as circunstâncias do meio social e histórico em que se produz.” O implícito, como exploração adequada daquilo que se ignora, é o espaço de identificação radical do espectador, o exercício de comunhão que o autor buscava a cada estréia. Não há final fechado em nenhuma peça de Buero, pois ele apenas aponta caminhos que podem ou não ser percorridos e perscrutados, ou ainda podem ser redefinidos e reinventados. Em sua concepção de tragédia fica mais clara a idéia de implícito:

A complexidade desta relação moral entre destino e liberdade pode ser, como se vê, grande. Tão grande, que **o autor trágico não aspira a esclarecê-la até o fundo** [sem grifo no original]. Se assim o desejasse, escreveria obras de tese ou moralizantes; e embora seja possível que numa tragédia haja teses ou fundos moralizantes, seu significado último não se define por eles, pela mesma razão que seu efeito não se limita ao discursivo e se apóia no catártico. A tragédia — o gênero mais moral — não é uma lição moral ou, pelo menos, não o é exclusivamente. É tão-somente, e já bastante nesse sentido, uma aproximação positiva à intuição da complicadíssima ordem moral do mundo. Mas esta ordem é misteriosa; em última instância encerra também uma metafísica não formulada. A tragédia é uma viva obra de arte, porque aceita este mistério e nos leva a sentir sua enorme transcendência. A moralidade do gênero não se reduz a um pragmatismo pacato ou esquemático, de fáceis racionalizações acerca dos planos divinos ou das culpas dos homens, pois procede de suas explorações em torno a uma justiça imanente que, por estar muito acima da capacidade de compreensão do homem, pode às vezes parecer injusta.⁴⁵

⁴⁴ No final da Guerra Civil, vários espanhóis que lutavam ao lado dos republicanos, ao perceberem a derrota iminente, tentaram cruzar a fronteira com a França para fugir da perseguição certa que viria a seguir se continuassem em seu país. Uma dessas pessoas foi o poeta Antonio Machado que, exaurido, morreria em solo francês três dias após sua fuga.

⁴⁵ BUERO VALLEJO, Antonio. La Tragedia. In: _____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 632-662.

Essa idéia permite entender a preferência de Buero pela tragédia, que não é de forma alguma gratuita; está calcada na concepção de sua função, ou pelo menos de sua tarefa de dramaturgo.

Na síntese do pensamento estético de Buero que apresentamos até aqui se pode perceber qual sua postura frente à arte em geral e, sobretudo, quais os propósitos de sua arte dramática em particular. O autor se nega a tentar responder a pergunta de *como deve ser a arte*, tantas vezes formulada no século XX e freqüentemente respondida em manifestos vanguardistas; antes se coloca na posição de indagar *como pode ser a arte* para chegar a sê-lo efetivamente, ou seja, quais as condições internas e externas que permitam um livre desenvolvimento das faculdades criadoras do artista. Vale lembrar a citação feita no capítulo anterior em que Buero afirma, sobre a influência de Lorca no teatro espanhol, que não se pode confundir influência com imitação, que cada novo autor deve buscar novas formas de expressão. Os grandes dramaturgos, segundo ele, podem exercer influência e deixar escola: o primeiro é fecundo, o segundo, perigoso. É mais positivo o influxo que exercem sobre aqueles que o seguem, que a marca externa que deixam naqueles que os imitam.⁴⁶ Fica clara a opção pela investigação cênica, o gosto pelo risco. Embora sua opção por formas dramáticas consagradas — o uso do realismo —, não se contém em repetir fórmulas cênicas.

Porém, não se trata de formular “condições ideais”, já que vivemos em determinadas realidades, com todas suas limitações. O pensamento estético de Buero busca encontrar e propiciar condições de liberdade, de um modo efetivo e real, verificáveis *neste mundo*.

Como bem assinala Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 43), esse propósito de liberdade aponta para duas direções: em primeiro lugar, do ponto de vista da projeção da arte sobre a sociedade, da comunicação do artista com seus contemporâneos. E em segundo lugar, do ponto de vista da criação artística em si mesma: nesse sentido, evidencia sua recusa a todo didatismo, sua defesa do implícito, sua convicção de que “à arte deve explorar aquilo que se ignora”, seu

⁴⁶ Veja-se a citação da página 27, no primeiro capítulo deste trabalho.

ceticismo e inclusive sua antipatia pelas teorias e fórmulas cuja freqüente rigidez tendem a transformar-se, inevitavelmente, numa camisa de força que constrange a imaginação, que apequena a faculdade do pensamento criador.

Simultaneamente, a idéia de liberdade vem unida à idéia de responsabilidade. Para Buero, não se trata de uma opção entre ser ou deixar de ser “uma parte da consciência de sua sociedade”. Trata-se, para ele, de um *dever*, pois na medida em que o artista granjeia para si essa liberdade, também a consegue para os demais.

2.2 Lista de peñas de Antonio Buero Vallejo (año de escrita/año de estréia):

- En la ardiente oscuridad (1946-1949/1950)
- Historia de una escalera – Drama en tres actos (1948/1949)
- Las palabras en la arena – Tragedia en un acto (1948/1949)
- La tejedora de sueños – Drama en tres actos (1950/1952)
- La señal que se espera – Comedia dramática en tres actos (1952/1952)
- Casi un cuento de hadas – Una glosa de Perrault, en tres actos (1952/1953)
- Madrugada – Episodio dramático en dos actos (1953/1953)
- El terror inmóvil – Tragedia en tres actos, divididos en seis cuadros (1949/nunca representada)
- Aventura en lo gris – Dos actos y un sueño (1949/1963)
- Irene, o el tesoro – Fábula en tres actos (1954/1954)
- Hoy es fiesta – Tragicomedia en tres actos (1955/1956)
- Una extraña armonía – Dos actos, divididos en cuatro cuadros (1956/nunca representada)
- Las cartas boca abajo – Tragedia española en dos actos y cuatro cuadros (1956/1957)
- Un soñador para un pueblo – Versión libre de un episodio histórico, en dos partes (1958/1958)
- Las Meninas – Fantasía velazqueña en dos partes (1960/1960)
- El concierto de San Ovidio – Parábola en tres actos (1962/1962)
- La doble historia del doctor Valmy – Relato escénico en dos partes (1964/1976)
- El tragaluz – Experimento en dos partes (1966/1967)
- Mito – Libro para una ópera (1967/nunca representada)
- El sueño de la razón – Fantasía (1969/1970)
- Llegada de los dioses – Fábula en dos partes (1971/1971)
- La Fundación – Fábula en dos partes (1973/1974)
- La detonación – Fantasía en dos partes (1977/1977)
- Jueces en la noche – Misterio profano en dos partes (1979/1979)
- Caimán – Relato escénico en dos partes (1980/1981)
- Diálogo secreto – Fantasía en dos partes (1983/1984)
- Lázaro en el laberinto – Fábula en dos partes (1986/1986)
- Música cercana – Fábula en dos partes (1989/1989)
- Las trampas del azar – Dos tiempos de una crónica (1992/1994)

2.3 Formas dramáticas

A partir da concepção de tragédia em Buero Vallejo, cabe investigar quais e como são as formas dramáticas que correspondem a essa estética. Vimos que para Buero “nenhum caminho deve ser condenado”⁴⁷, e num fragmento de sua *Autocrítica a Historia de una escalera* diz que pretendeu fazer “uma comédia em que a ambição do propósito estético se articulasse em formas teatrais suscetíveis de ser recebidas com agrado pelo grande público”⁴⁸. O que aparentemente denota uma incongruência do autor — experimentação e comunicação com o grande público — nada mais é que a expressão de uma coerência e equilíbrio presentes desde sua primeira obra. Seu teatro, embora siga a tradição do teatro realista europeu, não está desprovido de preocupações formais, e sempre trouxe em seu cerne a busca por novas formas de expressão dramática. Não se encontra na obra bueriana uma obediência cega às formas teatrais já estabelecidas. Para Buero, cada obra constitui fundamentalmente um problema de formas dramáticas. Se o que se apresentava nos palcos espanhóis do pós-guerra era basicamente um teatro de evasão, que abusava das formas tradicionais do teatro realista burguês sem jamais renová-las, o que se vê no teatro bueriano não é de forma alguma a ruptura radical com essas formas, mas sua *evolução*.

Tomando como exemplo seu primeiro drama encenado, *Historia de una escalera*, já é possível perceber essa evolução sem ruptura. A peça é uma espécie de drama familiar, cuja estrutura, a princípio, remete diretamente ao sainete, um tipo de comédia de costumes bastante presente na tradição teatral

⁴⁷ BUERO VALLEJO, Antonio. Sobre teatro. In: _____. **Obra completa**, Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 690.

⁴⁸ BUERO VALLEJO, Antonio. Autocrítica de *Historia de una escalera*. In: _____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 319.

espanhola desde o século XVIII⁴⁹, em que são retratados tipos ‘populares’, normalmente em um único ato, resultando numa obra cômica ligeira. A obra não apresenta grandes avanços cênicos formais, tem uma estrutura em três atos e cobre um período de aproximadamente trinta anos de quatro famílias que vivem no mesmo edifício, uma espécie de cortiço. A ação sempre acontece na escada e no patamar do último andar, em que é possível perceber as portas de quatro pequenos apartamentos em que vive gente humilde. No transcorrer da obra, as pessoas que moram nesse lugar se encontram em diversas ocasiões, mas sempre nesse lugar de passagem. Somente conhecemos os personagens, suas vidas, as relações que mantêm entre si, pelo que dizem ou calam nesse lugar. O que acontece detrás de cada porta, como a vida familiar privada, nunca chegamos a conhecer senão pelo que nos revelam os diálogos na escada, e mesmo a vida profissional e política que transcorre fora desse espaço tampouco nos é acessível, permanecendo oculta. Percebemos uma parcela mínima da conduta social: as relações da vizinhança, que não se desenvolvem nem completamente fora nem dentro do lar, mas sobre as quais projetam sua sombra ao mesmo tempo os problemas familiares, políticos e profissionais. Quando os personagens se esbarram na escada, ainda não se desembaraçaram completamente do que trazem do espaço exterior ou interior.

Se a peça remete ao sainete, certamente não foi a intenção do autor fazer apenas uma representação de costumes, mas partir de um modelo tradicional e conhecido, muito apreciado pelo público burguês, para negá-lo; Buero recusa o burlesco e o riso fácil, o fato de ele se utilizar de formas pré-estabelecidas de teatro tem como objetivo a discussão sobre elas, para avançar e abrir novas frentes de possibilidades cênicas. E como já foi dito, se não há na obra grandes avanços formais, seu mérito não está na *inovação*, mas na

⁴⁹ Embora nos pareça bastante lícito fazer tal analogia, há autores que não concordam em relacionar *Historia de una escalera* com o sainete. Francisco Ruiz Ramón estabelece forte oposição em aceitar essa relação: “De *Historia de una escalera* nos importa decir, desde ahora, que no guarda ninguna relación esencial con el sainete, predicación reiterada por bastantes críticos españoles, pues la identidad de clase social entre los personajes de aquélla y de éste no basta para establecer dicha relación.” (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 341) Apesar disso, é inegável certa semelhança entre ambos, seja na tentativa de representação das classes populares, seja no aproveitamento que *Historia...* faz de alguns tipos

continuação de formas dramáticas existentes, em que assume características de uma *negação* implícita e uma *evolução* que invalida a persistência de formas anteriores.

Vale dizer que no sainete o conflito surge para abalar a ordem vigente, e até o final a ação se encaminha para a resolução pacífica do conflito, para retornar à ordem anterior, fortalecendo seus valores e mostrando-os como positivos. Tudo isso é negado em *Historia de una escalera*, na medida em que se afasta do sainete tradicional. Há uma habilidosa construção dos personagens em planos, que além de seu aspecto simbólico, são irredutivelmente humanos. Se num primeiro momento o que vemos são “tipos” emprestados do sainete e da comédia de costumes, isso não passa de um artifício para capturar a atenção do público, e em seguida apresentar uma dimensão humana e contraditória de cada um. A peça joga com as expectativas do público, atraindo-as no começo para frustrá-las depois:

Mas depois as esperanças [do público e dos personagens] se frustram, primeiro com o descobrimento retardado da catástrofe privada no segundo ato, e definitivamente no terceiro, onde também se destroem ou envenenam as esperanças de maior alcance, as políticas e profissionais, e mais, a própria convivência: em Buero o otimismo do sainete se transforma numa desilusão progressiva. (NEUSCHÄFER, 1994, p. 150)

E na própria peça de Buero Vallejo está a indicação das causas dessa desilusão: um sistema de valores antigo, ultrapassado, sufocante, que conduz à imobilidade social e pessoal. No sainete e em todo teatro burguês, os valores tradicionais, de uma Espanha antiga, patriarcal, baseada na família e nas aparências, são exaltados e perduram no final da obra. O esquema em que tudo continua como sempre após uma crise passageira — que contribui para uma comicidade tranqüila e sem maiores sobressaltos — em Buero Vallejo se transforma em um círculo vicioso insuportável. Se o sainete ou a comédia de costumes são anistóricos, ou seja, pouco conscientes da história e não têm pretensões de sê-lo, a peça de Buero busca manter os olhos bem abertos para ela, a começar pelo título, que não se refere a ‘histórias’, mas à ‘História’.

característicos do sainete, embora com objetivos diversos, excedendo a simples descrição de costumes. Sobre isso, ver DOMÉNECH, 1992, p. 84-100.

Desse modo, o autor realiza suas investigações formais sem rupturas, com muita cautela, esforçando-se para fazê-las compatíveis com os usos do teatro comercial de sua época, conseguindo um precioso canal de comunicação com seu público. Isso em grande parte explicaria o estrondoso sucesso de público e crítica que obteve em quase todas as suas peças: *Historia de una escalera*, por exemplo, programada para apenas 15 dias, teve 187 representações regulares a partir de sua estréia no *Teatro Español de Madrid*, em 14 de outubro de 1949, suspendendo a tradicional representação de *Don Juan Tenorio* marcada para a seqüência, um mês depois, e somente sairia de cartaz daquele teatro em janeiro de 1950. O êxito foi uma constante nas estréias de Buero, e em 1960, anos depois de conseguir representar sua primeira obra, estréia *Las Meninas*, que atinge a marca de 260 representações consecutivas, reafirmando sua importância junto ao público de teatro na Espanha.

Ricardo DOMENÉCH (1993, p. 46) assinala bem a posição de Buero não tanto como inovador de formas dramáticas, mas como um continuador, cujos descobrimentos formais mais importantes nascem a partir de um debate prévio, quase oculto, com formas preexistentes. Diversas vezes, como em *Historia de una escalera*, essa continuação adquire características implícitas de uma negação, e em de todos modos uma evolução que invalida a permanência de formas anteriormente dadas. O teatro realista não poderia mais ser o mesmo depois de Buero Vallejo. Se é verdade que o autor tem o mérito de haver desvelado novas possibilidades de expressão dramática na cena espanhola, ao contemplar-se o conjunto de investigações formais de sua obra, percebe-se que seu mérito é distinto: não consistiria em ter aberto caminhos, mas justamente tê-los fechado; ou seja, em ter esgotado as últimas fontes, mais secretas, do teatro espanhol de toda uma época.

Quando Buero inicia sua produção, o modelo mais imediato vigente de tragédia espanhola é o de García Lorca. As circunstâncias de sua morte e a proibição da representação de sua obra na Espanha conferem-lhe uma força magnética, quase mítica, aliada ao caráter regressivo e passadista da sociedade espanhola do pós-guerra, o que concede uma atualidade ímpar a suas tragédias,

não obstante o fato de terem sido escritas antes da contenda. Como já foi dito no capítulo anterior, o silêncio reclamado por Bernarda Alba extrapola o âmbito doméstico para o âmbito social e nacional. O “mito Lorca” domina plenamente o ambiente intelectual e literário mais atento da época, em que pese a hostilidade oficial à obra do poeta e dramaturgo. Como estavam proibidas as edições e representações de suas obras na Espanha, as edições argentinas de suas peças e poemas circulavam —embora sub-repticiamente nas décadas de 1940 e 1950 — a uma velocidade vertiginosa. Muitos eram os jovens que sabiam de cor versos de *Romancero Gitano* ou *El poeta en Nueva York*, e não poucas pessoas ainda guardavam na memória —inclusive o próprio Buero Vallejo — as grandes estréias de *Yerma* ou *Bodas de Sangre*, realizadas durante a II República.

Esta presença de García Lorca e de sua estética teatral impunham aos novos dramaturgos que aspirassem a um teatro trágico a necessidade de exprimir-se através de outras formas dramáticas. Fazê-lo poderia supor, momentaneamente, ir de encontro à moda. Não fazê-lo conduziria, inevitavelmente, à repetição de fórmulas que já haviam sido suficientemente desenvolvidas, decantadas, elaboradas. Além disso, não se poderia deixar de assumir, desde a perspectiva do *trágico*, a recente experiência da guerra. E Buero, ante tais alternativas, não hesita ao fazer sua escolha. Embora assuma a importância e influência de Lorca em sua obra, nega-se a fazer um teatro lorquiano, sempre reconhecendo publicamente e sem restrições o valor e a vigência desse teatro. Para ele, um dilema se apresentava, que teria de ser superado para o surgimento de novas formas dramáticas: na cena espanhola, concomitante ao processo de proscrição das formas teatrais mais importantes dos anos 1930, há um retorno a formas bem anteriores, historicamente superadas, que pouco ou nada haviam mudado desde o século XIX. Ao lado do “mito Lorca”, predominante em ambientes intelectuais minoritários, nos palcos prevalece a presença quase excludente do teatro de evasão, fundamentalmente de Benavente e dos irmãos Quintero. José Moleón, citado por Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 48), percebeu bem esse dilema de Buero ao afirmar que sua obra se encontraria limitada, desde a primeira peça, pelo teatro que se apresentava então. O que era

suficiente para contar pequenas histórias de desavenças matrimoniais ou problemas menores da vida doméstica se revela insuficiente para afrontar a problemática que interessa a Buero. A partir de tal consideração, todo o teatro bueriano deve colocar-se como uma experiência ou pesquisa formal; a cada vez, no momento de expressar os conflitos que deseja, deverá começar por perguntar-se sobre os hipotéticos e inexistentes caminhos pelos quais aventurar-se. Porém sem romper drasticamente com as vias tradicionais do teatro espanhol, mas antes partindo delas.

O fato de partir de formas conhecidas e tradicionais para tentar novos caminhos pressupõe, como já dito, uma maneira de discuti-las, transcendendo-as até. Além das formas tradicionais, Buero também dialoga com outras formas teatrais contemporâneas suas, como o teatro brechtiano ou o teatro *esperpéntico* de Valle-Inclán. Sobre isso, falar-se-á mais adiante quando forem analisados os *efeitos de imersão* criados por Buero.

Neste contínuo debate formal que é seu teatro, há uma característica comum a todas suas obras: a constante busca pela perfeição, de conseguir em suas peças uma articulação orgânica, em que cada mínima parte da ação nunca fosse gratuita, mas que estivesse articulada com as demais, formando um conjunto bem acabado e estruturado, de sentido totalizante. Buero foi qualificado, por diversas vezes, como um grande *construtor de teatro*. Talvez aí esteja, entre outros, um dos motivos que lhe proporcionaram grande êxito junto ao público em quase todas suas estréias. Aliado a essa habilidade no ofício teatral, não se pode deixar de considerar que a repercussão de seu teatro na vida espanhola de seu tempo também diz respeito, e de maneira muito mais profunda, à natureza de sua mensagem trágica. Mas em que consistiria essa habilidade como excelente *construtor de teatro*? Como já dito anteriormente, alguns autores do chamado teatro de evasão ou teatro público espanhol eram também excelentes construtores de teatro, escrevendo de uma maneira bem-cuidada, sempre observando os princípios da *peça bem feita*. Alguns alcançaram grande maestria técnica, e poderiam ser considerados mestres na carpintaria teatral. Por bom construtor de teatro se poderia entender a propriedade *artesanal* de um autor,

como os irmãos Quintero, ou Benavente, por exemplo. Foram bons construtores de teatro da mesma maneira que — dentro de sua estética — foram bons artesãos.

Mas não se pode considerar Buero Vallejo apenas como um bom artesão, colocando-o ao lado dos dramaturgos citados. Se ele o é, seu mérito maior foi o de ter dialogado com essa forma de fazer teatro, explorando-a e esgotando-a. Quando os irmãos Quintero escreviam suas peças, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, buscavam apenas seguir os princípios da *peça bem feita*, reproduzindo o teatro de rasgo naturalista do século XIX. Já Buero Vallejo procurava, mais do que isso, estabelecer um diálogo com as formas dramáticas que lhe eram anteriores e aquelas que estavam em voga. Sobre isso, os críticos Luis Iglesias Feijoo e Mariano de Paco, na *Introdução* da Obra Completa do autor, afirmam:

Seu ponto de partida se encontra na sólida tradição européia do teatro realista que, durante este século [século XX], vinha evoluindo até questionar alguns de seus fundamentos básicos. Ibsen, autor por quem Buero sempre manifestou especial devoção, brindava-lhe não só um eficaz sistema construtivo, rigorosamente planejado e desenvolvido, mas também o exemplo de como transcender a símbolos os elementos da realidade mais direta. Desenvolve-se, assim, um ‘realismo simbólico’, que é uma denominação que poderia adequar-se perfeitamente ao mundo dramático de Buero. Tanto a escada de sua primeira obra como [...] a paisagem de *La Fundación* [...] são elementos concretos de uma constante mantida ao longo do tempo, que alcança os mais profundos níveis. Esta persistência tende a sugerir que há mais coisas na realidade do que aparece na superfície, um dos temas centrais do autor e do qual procede um convite constante a superar as aparências. A realidade é, em efeito, complexa, e não se pode limitar ao visível.⁵⁰

Isto posto, dizer que Buero foi um grande construtor de teatro e artesão atinge uma dimensão muito maior, com uma significação muito mais profunda: a de um dramaturgo cuja imaginação e rigor formal lhe permitem

⁵⁰ Su punto de partida se halla en la sólida tradición europea del teatro realista que, durante este siglo, había ido evolucionando hasta cuestionar algunos de sus fundamentos básicos. Ibsen, autor por el que siempre ha manifestado Buero especial devoción, le brindaba no sólo un eficaz sistema constructivo, rigurosamente planeado y desarrollado, sino asimismo el ejemplo de cómo trascender a símbolos los elementos de la más directa realidad. Se desarrolla así un ‘realismo simbólico’, que es la denominación que podría convenir a la perfección al mundo dramático de Buero. Tanto la escalera de su primera obra como [...] el paisaje de *La Fundación* [...] son elementos concretos de una constante mantenida a lo largo del tiempo, que alcanza a más profundos niveles. Esta persistencia tiende a sugerir que hay más cosas en la realidad de las que parecen en la superficie, tema que es uno de los centrales del autor y del que procede una invitación constante a superar las apariencias. La realidad es, en efecto, compleja y no

idealizar e elaborar formas de original e poderosa entidade artística. (DOMÉNECH, 1993, p. 51)

Dessa maneira, é possível compreender melhor uma característica entranhada na dramaturgia bueriana: a tentativa de conjugar uma rigorosa pesquisa formal e um bem cuidado artesanato cênico. A partir disso é possível investigar como Buero utiliza a linguagem, a ação e o espaço cênico.

2.4 Aspectos formais do teatro bueriano

Com relação à linguagem, o teatro de Buero não apresenta características que exijam uma análise mais cuidadosa. Embora sua dramaturgia seja intensa e profunda, a linguagem é simples e cotidiana, não muito distante do uso corrente. Isso, contudo, não deve ser encarado como descuido ou desleixo do autor, visto que é intencional; tal característica reforça a naturalidade em cena, dando a sensação de realidade que ele pretende. Essa linguagem de fácil comunicação com o espectador deixa entrever uma preocupação de outra ordem que não a da forma, senão de conteúdo, já que a problemática abordada é rica e complexa; é simples, nunca ou raramente discursiva, e que também se deixar perceber nas obras de caráter mais simbolista ou nos dramas históricos. Nestas, o autor não busca recriar à perfeição a língua espanhola de uma época passada, apenas introduz alguns termos já em desuso, arcaicos, que produz uma leve sensação de distanciamento histórico, sem prejuízo à compreensão do que está sendo dito, criando uma verossimilhança que convence pela sugestão, não pela reprodução ou recriação *ipsis litteris* de uma linguagem de determinada época histórica. Esse distanciamento, no entanto, não produz *afastamento*, visto que é justamente o oposto disto que o autor procura; o que pretende é provocar a identificação radical através, muitas vezes, dos *efeitos de imersão*, que consistem em levar o espectador, mesmo que por alguns instantes, a compartilhar a

se puede limitar a lo visible. (IGLESIAS FEIJOO, Luis & PACO, Mariano de Paco. Introducción. In.: BUERO VALLEJO, Antonio. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 1, p. XI.)

experiência de determinados personagens. Assim, por exemplo, na obra histórica *El sueño de la razón* é-nos apresentado como personagem o pintor espanhol Francisco Goya, já ancião e surdo, e somos obrigados a compartilhar dessa surdez: cada vez em que Goya está em cena, nada se ouve dos demais personagens, apenas é possível perceber os movimentos labiais dos atores que, no entanto, não emitem som algum.

Quaisquer que sejam as circunstâncias, essa linguagem manifesta uma sobriedade bastante expressiva, e do ponto de vista cênico apresenta uma grande funcionalidade e eficácia. Apesar dessa simplicidade, em alguns raros momentos ela se afasta do espontâneo e do coloquial, pois só é conseguida mediante uma esforçada elaboração, que em tais ocasiões salta aos olhos. Isso porque, para Buero, a linguagem não é um instrumento de fácil manejo, mas que se apresenta, ao contrário, minada de dificuldades e de resistências iniciais e persistentes. Esse traço não diminui o valor de sua obra, já que é, simplesmente, uma característica e, de certo modo, uma virtude. Entre as primeiras obras apresentadas e a partir da estréia de *Hoy es fiesta*, em 1957, pode-se perceber uma progressiva decantação do idioma, um domínio cada vez maior da expressividade literária. (DOMÉNECH, 1993, p. 54)

De qualquer modo, não foi no campo da linguagem que o dramaturgo ousou mais. Segundo Ricardo DOMÉNECH, ‘Buero não é, como Valle-Inclán dizia de si mesmo, um ‘heterodoxo do idioma’. Pelo contrário, teve que forjar uma linguagem cuja sobriedade e pulcritude se equiparam com uma grande funcionalidade e eficácia cênicas.’⁵¹ No entanto, no que concerne a problemas exclusivamente teatrais, o autor foi muito mais longe, notadamente no estudo do espaço cênico e na concepção da plástica teatral.

No que concerne à ação dramática, suas experiências são numerosas e heterogêneas, demonstrando a preocupação de um autor para quem ‘nenhum caminho deve ser condenado’. Na peça *Madrugada*, por exemplo, as três unidades clássicas são respeitadas de forma precisa e até surpreendente: a

⁵¹ Buero no es, como Valle-Inclán decía de sí mismo, “un heterodoxo del idioma”. Por el contrario, ha tenido que forjar un lenguaje cuya sobriedad y pulcritud se emparejan con una gran funcionalidad y eficacia escénicas. (DOMÉNECH, 1993, p. 55)

ação, linear, é acompanhada por um relógio, que marca simultaneamente o tempo real e o tempo dramático. Não há nenhum tipo de manipulação do cenário, o tempo que corre é o tempo real, que deverá coincidir com o tempo da ação. A peça termina exatamente na hora prevista que o relógio deverá marcar. Em *La doble historia del doctor Valmy*, ao contrário, a ação transcorre por diferentes planos temporais, com cenas presentes e em retrospectiva. Outras obras apresentam a forma de crônica narrativa, caso de *Historia de una escalera* e *Hoy es fiesta*. No primeiro caso, há cortes temporais que abarcam períodos bastante longos, e os três atos da peça abarcam um período de trinta anos. No segundo caso, Buero faz quase uma crônica de costumes, lançando mão inclusive de certos tipos sainetescos, criando um painel do coletivo que pretende representar. Assim, vemos personagens da classe média baixa, transitando por um ambiente a princípio pitoresco, mas que ao longo da obra se apresenta asfixiante, e do qual todos querem escapar. Como em *Historia de una escalera*, Buero frustra as expectativas de redenção simplista —através do prêmio da loteria esperado por todos—, para mais uma vez apontar o homem como artífice do próprio destino.

É interessante notar que, em alguns casos, há a presença de um coro, não o mesmo das tragédias gregas, mas alguns personagens que assumem essa função. São personagens que não estão diretamente implicados na ação, mas que formulam diante dos demais reflexões sobre o que está acontecendo. É o caso das obras em que há uma espécie de narrador, como Haiüy em *El concierto de San Ovidio*, Valmy em *La doble historia del doctor Valmy*, os personagens Ela e Ele em *El tragaluz*; Euriclea, uma atualização do corifeu, em *La tejedora de sueños*. Veja-se, como exemplo, uma das últimas intervenções do doutor Valmy:

DOUTOR —Se fosse possível deter o tempo...Pensar, antes que seja demasiado tarde... Ele poderia ter pensado: Que será de minha mulher? De meu filho? E ela: Se disparo, estou perdida. Mas quando os pobres seres humanos chegam ao limite do sofrimento, arrasta-os uma maré terrível e então somente desejam fechar os olhos... sem querer pensar no que depois acontecerá.⁵²

⁵² DOCTOR — Si se pudiese detener el tiempo...Pensar, antes de que sea demasiado tarde...Él podría haber pensado: ¿Qué va a ser de mi mujer? ¿De mi hijo? Y ella: si disparo, estoy perdida. Pero cuando los pobres seres humanos llegan al límite del sufrimiento, los arrastra una marea terrible y ya sólo

Nessa diversidade que é sua obra, a maneira como o autor articula a ação em cada uma delas responde sempre a um imperativo: a de que toda ação esteja dramaticamente justificada. Nenhum personagem de Buero faz qualquer coisa por acaso, e nenhum desfecho é gratuito. Essa característica que, a princípio se apresenta como positiva, às vezes supõe um abuso no uso de detalhes, uma acumulação episódica, que torna bastante complicada a estrutura da ação. Para Francisco RUIZ RAMÓN, “os personagens [...] perdem em bastantes ocasiões sua autonomia dramática, vítimas do ‘dirigismo’ de seu autor, que não justifica [...] objetivamente suas reações. Posto que falamos dos personagens de Buero como signos dramáticos, poderíamos dizer que na relação do significante e do significado **há um excesso de mediação por parte do dramaturgo** [sem grifo no original].”⁵³ Isso resulta do empenho do autor, por vezes exagerado, em buscar sempre uma lógica dramática, interna, para as ações de seus personagens. Desse modo, há também por vezes um excessivo uso de elementos melodramáticos, que em última análise surge dessa preocupação. Em *El tragaluz*, por exemplo, o fato de Encarna estar grávida é um elemento melodramático, mas também uma necessidade dramática, que torna verossímeis suas atitudes e as dos demais personagens em relação a ela. Além disso, o fato adquire outra significação para além da lógica dramática que o gera: a criança em gestação é símbolo de uma esperança tão cara a Buero, a pergunta reiterada para um futuro ainda não definido, “de homens novos, limpos, não contaminados por tantas amarguras, os quais talvez poderão um dia enfrentar a tarefa diante da qual seus pais se sentiram impotentes: a de fazer um mundo novo, nobremente humano, onde não se tenha que devorar ou ser devorado”.⁵⁴

desean cerrar los ojos...sin querer pensar en lo que después sucederá. (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1104)

⁵³ Los personajes [...] pierden en bastantes ocasiones su autonomía dramática, víctimas del “dirigismo” de su autor, que no justifica [...] objetivamente sus reacciones. Puesto que hemos hablado de los personajes de Buero como signos dramáticos, podríamos decir que en la relación del significante y el significado hay un exceso de mediación por parte del dramaturgo. (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 353)

⁵⁴ De unos hombres nuevos, limpios, no contaminados por tantas desgarraduras, los cuales acaso podrán un día acometer la tarea ante la cual sus mayores se han sentido impotentes: la de hacer un mundo nuevo, nobremente humano, donde no haya que devorar o ser devorado. (DOMÉNECH, 1993, p. 130)

Para Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 56), a extraordinária faculdade artesanal empregada por Buero na construção da estrutura da ação em suas obras apresenta, em algumas obras, dois aspectos: um positivo, por sua grande eficácia cênica; e outro negativo, pelo excessivo detalhamento que algumas vezes desemboca involuntariamente no melodramático. Como no exemplo visto acima, para elaborar sua visão trágica, o dramaturgo teve de lançar mão de um recurso que inevitavelmente soa melodramático e até sentimental: a gravidez de Encarna. Não fazê-lo afetaria significativamente a mensagem trágica, e daí a limitação não intencional entre essas duas opções.

Ressalte-se, no entanto, que tais características não são uma constante na obra bueriana, mas antes restritas a determinadas situações de algumas peças. O autor sempre evitou o sentimentalismo e a lágrima fácil, baseados na forte emoção, justamente porque já não poderia e não queria seguir o mesmo caminho do teatro de evasão, então dominante; esse tipo de teatro, conforme tratado no primeiro capítulo deste trabalho, era acrítico e muitas vezes conservador e reacionário.

2.5 O espaço cênico e os efeitos de imersão

Se, como foi visto até aqui, Buero Vallejo não foi exatamente um *inovador*, mas um *continuador* que esgotou as últimas possibilidades de um tipo de teatro, seu grande mérito técnico diz respeito exatamente ao espaço cênico e à plástica teatral. Nesse sentido, revela não só um dramaturgo que domina com habilidade seu ofício, mas também excepcionalmente dotado para criar formas cênicas originais e poderosas. Para ele, o palco não é somente o lugar em que se desenvolve a ação, mas sim um elemento preñado de signos que podem e devem ser utilizados a serviço de um projeto estético. Além do palco, todos os demais elementos cênicos passíveis de utilização são empregados por Buero com uma maestria ímpar, tais como sons, música, adereços e figurino.

A plasticidade presente na obra bueriana é evidente, e em termos gerais podemos tomar como exemplos as peças *El concierto de San Ovidio* e *Las Meninas*, em que o autor dramatiza uma gravura do século XVIII, no primeiro caso, e o célebre quadro de Velázquez, no segundo. Em outras obras, Buero consegue evidenciar de forma engenhosa o mundo interior de seus personagens: em *Casi un cuento de hadas*, observa-se o desdobramento da figura de Riquet em dois atores diferentes; em *Irene o el tesoro*, com a incorporação de figuras alegóricas, e na cena final em que o palco se divide e se transforma: a varanda, ao fundo, se transforma em “um maravilhoso caminho de luz” por onde a protagonista encontra sua liberdade. Em *Aventura en lo gris* um cenário totalmente realista se transformará no ambiente misterioso de um sonho coletivo, vivenciado por todos os personagens. Essa utilização propositadamente dual do palco, que em última instância manifesta uma imagem do mundo como realidade dividida, atinge sua maior expressividade nas obras de maturidade, como em *El tragaluz*, *El sueño de la razón* ou *La llegada de los dioses*. A incorporação de efeitos musicais ou sonoros contribui para enriquecer a linguagem cênica; não se trata apenas de um fundo musical, mas de recursos técnicos dotados de significação temática. Em *La señal que se espera* e em *El concierto de San Ovidio*, por exemplo, a música é um elemento intrínseco à ação e à mensagem trágica; o mesmo acontece com os efeitos sonoros de *El tragaluz* e de *El sueño de la razón*, dos quais não se poderia prescindir sem descaracterizar ambas as obras.

A preocupação do autor com aspectos plásticos de seu teatro — provavelmente advindos de sua relação estreita com as artes plásticas — talvez explique os avanços formais que logrou a cada peça, e que supõem uma grande contribuição para uma questão de grande interesse para o teatro do século XX: a investigação do espaço cênico. Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 58) denominou tais avanços de *efeitos de imersão*; para ele, a palavra *identificação* também poderia ser utilizada, mas seria insuficiente para designar tal técnica, já que consiste num tipo de identificação levada ao extremo.

E em que consistem esses *efeitos de imersão*? Como já dito, é um tipo de identificação radical proposto ao espectador, levando-o a compartilhar com um ou mais personagens uma sensação, uma deficiência ou um estado, durante alguns poucos momentos ou mesmo a peça toda. Assim, por exemplo, na sua primeira peça, *En la ardiente oscuridad*, o espectador é forçado a compartilhar por alguns segundos da cegueira de Ignacio e dos demais personagens, apagando-se todas as luzes da sala enquanto a ação transcorre, imerso na mesma escuridão que os envolve. Recurso semelhante, porém de modo mais sutil, foi utilizado na peça *El concierto de San Ovidio*, na cena em que David, o protagonista cego, utiliza-se da escuridão para matar Valindin, que consegue ver. Se antes a escuridão como recurso cênico forçava o espectador a compartilhar a cegueira de Ignacio, agora ela tem uma função oposta: a identificação pretendida será com Valindin e sua fraqueza moral.

Em *El tragaluz*, a utilização do *efeito de imersão* é bastante engenhosa, e praticamente inclui o espectador na peça. Nessa obra, a história dos irmãos Mario e Vicente é contada por dois pesquisadores de um futuro indefinido que, dirigindo-se diretamente ao público, dizem tratar-se de uma experiência de recuperação de fatos acontecidos no passado. Eles não narram a ação, ela é representada como se estivesse acontecendo naquele momento, e os pesquisadores saem de cena. Na parte direita do palco, que representaria um porão onde moram Mario e seus pais, há uma clarabóia (*tragaluz*, em espanhol) que não se situa em nenhuma das três paredes do cenário, mas precisamente na “quarta parede”; somente é possível perceber a existência da clarabóia pela sombra de suas grades projetada sobre a parede do fundo, quando a veneziana é aberta. Tudo o que acontece além da clarabóia, ou seja, na rua, é observado pelos personagens em alguns momentos da peça; e essa rua imaginária se localiza, precisamente, na platéia, onde estão os espectadores:

VICENTE — [...] Faça o que quiser. (*Mario se aproxima da parede invisível e faz o gesto de abrir a clarabóia. Ouve-se o ruído da tranca e a luz do quarto diminui um pouco. Sobre a parede do fundo se projeta a luminosa mancha ampliada da clarabóia, cruzada pela sombra das barras de ferro. O PAI abandona as tesouras e olha, muito interessado. Não demorar passar a sombra das pernas de um transeunte qualquer.*)

O PAI — Sentem-se!

VICENTE — (*Ri.*) Como no cinema! (*E ocupa uma cadeira.*)

MARIO — Como naquele tempo. (*Senta-se. Os três observam a clarabóia. Agora são pernas femininas que passam, rápidas. Pouco depois, as pernas de dois homens passam lentamente em direções contrárias. Talvez se ouça o confuso murmúrio de sua conversa.*)

VICENTE — (*Irônico.*) Tudo vulgar, insignificante...

MARIO — Você acha? (*Um casal passa: pernas de homem junto a pernas de mulher. Pode-se escutar suas risadas. [...] ⁵⁵*)

Nesse trecho, os irmãos relembram a brincadeira que faziam quando crianças, observando as pernas das pessoas que passavam pela rua e imaginando quem seriam, de onde viriam, o que estavam fazendo. Nesse instante, produz o autor seu *efeito de imersão*: invertem-se os papéis, o espectador passa de observador a observado, e de certa maneira passa a fazer parte do universo dramático que a peça abrange. Essa relação fica mais evidente quando analisada em conjunto com as atitudes d'O Pai — sem nome próprio e com inicial maiúscula: o personagem, senil e demente, passa os dias a recortar e colecionar fotografias de anônimos estampadas em postais trazidos pela família, e tem nisso seu passatempo. Interessa-se por toda e qualquer figura humana que possa encontrar, sempre perguntando aos que o cercam quem são aquelas pessoas. Diante das respostas negativas, responde saber quem são. Para Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 128), a figura do Pai é propositadamente ambígua, que representa muito mais do que um velho demente, mas algo “muito mais profundo e misterioso”. Poderia ser visto como um símbolo de Deus, mas não apenas o Deus cristão; seria, mais bem, um Godot beckettiano, que já chegou, para observar, julgar e, no caso de Vicente, castigar. Assim, todos são observados —

⁵⁵ VICENTE — [...] Haz lo que gustes. (*Mario se acerca a la pared invisible y mima el ademán de abrir el tragaluz. Se oye el ruido de la falleba y acaso la luz de la habitación se amortigua un tanto. Sobre la pared del fondo se proyecta la luminosa mancha ampliada del tragaluz, cruzada por la sombra de los barrotes. EL PADRE abandona las tijeras y mira, muy interesado. No tarda en pasar la sombra de las piernas de un viandante cualquiera.*)

EL PADRE — ¡Siéntense!

VICENTE — (*Ríe.*) ¡Como en el cine! (*Y ocupa una silla.*)

MARIO — Como entonces. (*Se sienta. Los tres observan el tragaluz. Ahora son unas piernas femeninas las que pasan, rápidas. Poco después, las piernas de dos hombres cruzan despacio en dirección contraria. Tal vez se oye el confuso murmullo de su charla.*)

VICENTE — (*Irónico.*) Todo vulgar, insignificante...

inclusive o público —, e aos espectadores já não é dada a opção de alhear-se do que ocorre em cena.

Na peça *Aventura en lo gris*, já mencionada, há um uso um pouco mais elaborado e diferenciado de tais efeitos — que não chegam a ser propriamente *efeitos de imersão*, mas se aproximam bastante destes —, evidenciando a aversão do autor por fórmulas e pela reiteração desnecessária⁵⁶. Segundo indicação, a peça se compõe de *dois atos e um sonho*. Esse *sonho* acontece entre o primeiro e segundo atos, uma espécie de interlúdio, e é coletivo, vivenciado por todos os personagens, com exceção de Isabel e Alejandro. Como os dois atos têm um caráter realista, o *sonho* é justamente o oposto: o cenário apresenta deformações próprias de um ambiente onírico, subverte a lógica realista para revelar o mundo interior dos personagens. Se a realidade apresentada é dura, em que os personagens tentam fugir de uma guerra e estão cansados, famintos e até desconfiados uns dos outros, o ambiente de sonho deixa entrever o íntimo de cada um, mas não só isso: sugere que, para Buero, a noção de realidade é dual e dividida. Além disso, o *sonho* entre os dois atos antecipa o desfecho, apresentando signos de prisão e morte: a mesa de centro que se transforma em um túmulo, a ausência de portas e janelas onde antes originalmente existiam, e a calculada ausência de Isabel e Alejandro.

O virtuosismo cênico atinge seu ápice, no entanto, na peça *La Fundación*. Nela, realidade e aparência se confundem desde o início, tanto para Tomás, o principal personagem, como para o espectador. Designada por seu autor como *fábula em duas partes*, a peça é a história de Tomás e alguns colegas, internos de uma Fundação de auxílio a jovens talentos. No começo Tomás ouve uma música de Rossini e varre alegremente o quarto, que não possui luxo mas apresenta certo conforto. Conversa com um homem deitado junto à parede, que supostamente está doente e mal lhe responde. Logo em seguida recebe a visita de Berta, sua namorada, que também é interna da Fundação. Conversam, ela sai, e

MARIO — ¿Te parece? (*Una pareja cruza: piernas de hombre junto a piernas de mujer. Se oyen sus risas. [...]*) (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1145-1146)

⁵⁶ Buero Vallejo não utilizou os *efeitos de imersão* em todas as suas obras, mas na maior parte delas. E mesmo lançando mão de tal recurso, nunca o fez da mesma maneira, investigando sempre de que forma a técnica o ajudaria na composição da mensagem trágica, e nunca o contrário.

logo chegam seus companheiros de quarto: Tulio, Max, Asel e Lino. Percebemos, então, um comportamento arredo por parte de Tulio, um dos colegas, que se mostra particularmente arisco com Tomás. À primeira vista, parece que Túlio está mal-humorado, e nutre certa antipatia por Tomás, que se esforça para contornar a agressividade do outro. No entanto, acontecimentos estranhos de menor importância vão mudando a percepção de Tomás e do espectador: em determinado momento, por exemplo, Max recusa uma cerveja oferecida por Tomás, e diz preferir uísque. Só que em nenhum momento se serve, simplesmente pega o copo já com um pouco de bebida de dentro do armário, fato que não passa despercebido por Tomás. Max desconversa, e ninguém dá maior atenção.

Logo em seguida, ao ajudar a preparar a mesa para o almoço, Tulio se oferece para retirar os copos que ficaram sobre a mesa. Tomás fica comovido com o gesto, que interpreta como uma tentativa de apaziguamento. No entanto, Tulio não os retira, apenas faz uma mímica como se estivesse recolhendo-os, mas só é notado por Tomás. Isso o deixa enfurecido, pois acredita que o colega está zombando dele. Tulio fica bastante desconcertado, e demonstra estar realmente querendo ajudar. É então admoestado pelos demais companheiros, e Max trata de amainar os ânimos.

Pouco a pouco, vão ocorrendo pequenas modificações no cenário, como o desaparecimento de alguns objetos ou mesmo sua substituição, até que Tomás e o espectador aos poucos se dão conta de algo terrível: os cinco colegas não estão em nenhuma Fundação, mas sim na prisão. E pode-se perceber que não são criminosos comuns, mas presos políticos. O cenário, que antes representava um quarto confortável, transforma-se numa cela suja. Tudo o que antes se apresentava como realidade eram na verdade alucinações de Tomás, e também do espectador: a música que ouvia, as visitas de Berta, as bebidas, cigarros e boa comida que consumia. E aí está o *efeito de imersão* levado a seu mais alto grau: o espectador vê o mundo através dos olhos de Tomás, toma parte de sua confusão mental por não entender algumas das atitudes de seus companheiros de cela. É como se Buero construísse, no espaço cênico, uma ação em primeira pessoa, tal

qual nos romances. O público deixa de ser meramente espectador para converter-se em parte ativa, ainda que silenciosa, das angústias e questionamentos que afligem o personagem principal no decorrer da ação.

O próprio autor se pergunta se tais *efeitos* não criariam um individualismo desaconselhável, descaracterizando a natureza coletiva própria do teatro, já que todos os personagens têm sua validade e importância, atribuindo-se indevidamente a um deles um papel fundamental que os demais não teriam, já que com eles não se realizariam os *efeitos*⁵⁷. Vale destacar a resposta que ele mesmo fornece, dizendo que com tais *efeitos* pretende recuperar algo que considerava em desuso: a importância decisiva da intimidade, da interioridade humana. Buero descreve o homem como ser social, mas sem perder de vista seus aspectos pessoais, internos, individuais. Na medida em que contempla ambos aspectos simultaneamente, contempla uma dramaturgia realmente completa, integradora.

Para Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 64-65), os *efeitos de imersão* possibilitam ao espectador recobrar a consciência de sua própria intimidade, de sua interioridade ao submergi-lo na consciência individual de um personagem. Seria um meio para que se chegue a uma verdade, a uma consciência clara de si. Aponta ainda que as investigações formais de Buero são uma resposta similar às que Brecht e outros puderam dar aos problemas de seu tempo; ou seja, uma resposta que parte de uma implícita aceitação da separação entre palco e platéia, mas que busca para além dessa separação um modo de relação mais viva e fecunda entre palco e espectador. Brecht formulou os *efeitos de distanciamento*, que pretendiam transformar o espectador em observador, distanciando-se emocionalmente do palco, precisamente para que sua relação com ele fosse mais reflexiva e enriquecedora. Buscando, da mesma maneira, uma relação mais fecunda com o espectador, Buero propõe com seus *efeitos de imersão* algo totalmente distinto — em vez de distanciar o espectador, introduzi-lo completamente no mundo dos personagens —, mas analogamente orientado a

⁵⁷ BUERO VALLEJO, Antonio. De mi teatro. In: _____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 511.

esse fim: quebrar os reflexos condicionados do espectador, resultado de múltiplas apresentações teatrais redundantes em seus procedimentos técnicos. Surpreender esse espectador, sacudi-lo, justamente para que melhor possa tomar consciência da mensagem trágica que se lhe pretende transmitir.

CAPÍTULO III: Duas obras, dois momentos

3.1 En la ardiente oscuridad e a metáfora da Espanha franquista

A peça *En la ardiente oscuridad* foi a primeira escrita por Buero, logo após sua saída da prisão, em 1946. Sofreu algumas alterações até sua apresentação ao prêmio *Lope de Vega*, em 1949, em que obteve a segunda colocação, perdendo para outra obra sua, *Historia de una escalera*. Buero, embora nunca houvesse escrito teatro até então, apresenta uma obra sólida, consciente de seus objetivos estéticos e trágicos, já devidamente esboçados e que sugeriam o surgimento de um proficiente dramaturgo.

A peça retrata a rotina de um Centro para cegos de nascença, e que procuram adaptar-se da forma mais natural possível a essa limitação física. Levam esse intento a extremos, a ponto de não se utilizarem da bengala branca e evitarem a palavra “cego” — com todas as suas conotações negativas —, substituindo-a por “invidente”, que manifesta uma pretensão de normalidade. No início da peça, na primeira rubrica, Buero já descreve os estudantes como “cegos jovens e felizes, aparentemente; tão seguros de si que, quando se levantam, caminham com facilidade e se localizam admiravelmente, sem hesitar nem tatear”. Diz, também, que “a ilusão de normalidade é, com frequência, completa”⁵⁸. E essa ilusão constitui o grande objetivo do Centro.

A ação se inicia justamente com uma animada conversa entre os estudantes em uma sala de estar do Centro, pouco antes da abertura oficial do ano letivo, quando Ignacio, um aluno recém-chegado, surpreende os futuros colegas. Após um pequeno mal-entendido, quando Ignacio tropeça e julga que seus companheiros não são cegos — visto que a postura deles é de uma desenvoltura incomum —, a integração do novato ao grupo se mostrará difícil, quase impossível, ainda que os estudantes se empenhem para que isto aconteça.

⁵⁸ “[Son] ciegos jóvenes y felices, al parecer; tan seguros de sí mismos que, cuando se levantan, caminan con facilidad y se localizan admirablemente, apenas sin vacilaciones o tanteos. La ilusión de normalidad es, con frecuencia, completa”. (BUERO VALLEJO, 1995, p. 46)

Os alunos se movimentam sem nenhuma dificuldade ou tropeço pelos corredores e salas do colégio, praticam esportes e namoram entre si. O fundador e diretor da escola, Don Pablo, também cego, é quem trata de infundir nos jovens estudantes o que ele chama de “moral de aço”, que consiste justamente em ignorar a realidade extrema da cegueira e levar a vida como se essa deficiência não existisse. É um ambiente impregnado de um otimismo exacerbado, em que há uma recusa consciente à realidade mais óbvia. Fica clara essa opção no diálogo em que Don Pablo tem com o pai de Ignacio, na presença deste e de alguns estudantes, explicando-lhe como funciona o Centro, no primeiro ato:

DON PABLO — Seu filho estará bem entre nós, pode ter certeza. Aqui encontrará alegria, bons companheiros, jogos...

O PAI — Sim, certamente. Mas os jogos... [...] O senhor acredita que meu Ignacio poderá fazer essas coisas sem perigo?

DON PABLO — Ignacio fará isso e muito mais. Não tenha dúvida.

O PAI — Não vai cair?

DON PABLO — Por acaso os outros caem?
.....

O PAI — Mas todos esses garotos, pobrezinhos, são cegos. Não vêem nada!

DON PABLO — No entanto, ouvem e se orientam melhor que o senhor. (*Os estudantes concordam com rumores.*) Por outro lado... (*Irônico.*), não pense que seja muito apropriado qualificá-los de pobrezinhos. [...] ..

O PAI — Perdoem-me.

DON PABLO — Perdoe-nos o senhor, **pelo que parece uma censura e não é mais que uma explicação** [sem grifo no original]. Os cegos ou, simplesmente, os invidentes, como nós dizemos, podemos chegar onde qualquer um pode. [...] Somos fortes, saudáveis, sociáveis... Possuímos uma moral de aço. No mais, não são essas conversas a que eles estão acostumados.⁵⁹

⁵⁹ DON PABLO — Su hijo se encontrará bien entre nosotros, puede estar seguro. Aquí encontrará alegría, buenos compañeros, juegos...

EL PADRE — Sí, desde luego. Pero los juegos... [...] ¿Cree usted que mi Ignacio podrá hacer esas cosas sin peligro?

DON PABLO — Ignacio hará eso y mucho más. No lo dude.

EL PADRE — ¿No se caerá?

DON PABLO — ¿Acaso se caen los otros?

Aqui já fica evidente a opção deliberada pela censura, ainda que mal disfarçada de esclarecimento: como o pai não ficará no Centro, a orientação de quais palavras e atitudes devem ser adotadas têm um interlocutor específico, ou seja, o próprio Ignacio. Em primeiro lugar, pelo fato de Don Pablo utilizar a palavra “censura”, tão dolorosa e significativa na sociedade espanhola dos anos 1950 —bem como nos regimes totalitários em geral. Claro está que, no contexto interior e exterior em que foi proferida, tal palavra deixa de ter simplesmente o significado de reprovação ou explicação, como o quer Don Pablo, para adquirir, numa leitura de maior acuidade, o sentido expresso nas leis de imprensa editadas durante o franquismo, que buscavam adequar toda a produção artística e jornalística aos preceitos do regime⁶⁰. Além disso, Don Pablo deixa transparecer certo desconforto ao tratar do assunto da cegueira, e expressa isso quando afirma que os estudantes não estavam acostumados a discutir o tema.

Além da negação —e como parte dela —, há um processo que consiste em transformar em tabu a contestação da ordem dominante, resultante da ideologia do Centro. Por isso os estudantes acham graça quando Ignacio, logo ao chegar e pensar que seus futuros colegas não eram cegos, pede que o deixem em paz por ser um “pobre cego”. Ao pronunciar estas palavras, todos crêem que está sendo irônico, até mesmo que está fazendo uma brincadeira de mau gosto. Isso

.....

EL PADRE — Pero todos estos chicos, ¡pobrecillos!, son ciegos. ¡No ven nada!

DON PABLO — En cambio, oyen y se orientan mejor que usted. (*Los estudiantes asienten con rumores.*) Por otra parte... (*Irónico.*), no crea que es muy adecuado calificarlos de pobrecillos. [...]

.....

EL PADRE —Perdonen.

DON PABLO — Perdónenos a nosotros por lo que parece una censura y no es más que una explicación. Los ciegos o, simplemente, los invidentes, como nosotros decimos, podemos llegar donde llegue cualquiera. [...] Somos fuertes, saludables, sociables... Poseemos una moral de acero. Por lo demás, no son éstas conversaciones a las que ellos estén acostumbrados. (BUERO VALLEJO, 1995, p. 56-57)

⁶⁰ O sistema de censura será instalado já no início da Guerra Civil, em 1936 (na zona nacional do levante), com uma maior regulamentação a partir da primeira lei de imprensa, de 1938, e se estenderá até 1976, pelo menos. Sobre esse assunto, veja-se o capítulo 3 de Hans-Jörg NEUSCHÄFER (1994, p. 44-57).

porque não concebem e não estão acostumados a que alguém chame as coisas pelo seu devido nome.

Um pouco mais adiante, quando Don Pablo explica que os cegos — ou “invidentes” — também se casam, o pai acredita que isto só ocorra entre eles, mas don Pablo trata de esclarecer que ele próprio está casado com uma mulher que enxerga, utilizando o termo “vidente”. O pai, mal escondendo seu assombro e justificando que para ele tal palavra designaria aqueles “que dizem gozar de dupla visão”, fica constrangido ao ser sutilmente repreendido pelo diretor, cuja explicação encerra muito mais do que se poderia supor: diz, algo áspero, que os cegos, “forçosamente mais modestos”, utilizam o termo para designar os que têm, simplesmente, visão. Note-se que, para o diretor e sua Pedagogia — palavra utilizada no texto dessa maneira, em maiúscula —, a grave deficiência que limita consideravelmente a percepção da realidade é reduzida a uma simples questão semântica, dissimulada com um simples prefixo. Essa é a “moral de aço” que o diretor tanto insiste em infundir em seus pupilos.

Cabe ressaltar, no entanto, que a questão da cegueira e dos portadores dessa deficiência é tratada pelo autor de maneira estritamente simbólica. Ele nada tem contra aqueles que, diante de tal dificuldade, buscam adaptar-se a ela da melhor maneira possível, fazendo de forma eficiente tudo ou quase tudo o que as pessoas ditas normais fazem. É curioso notar que, diante do sucesso da peça no ano de sua estréia, houve protestos de pessoas cegas em frente aos teatros, o que levou Buero a se explicar em artigo publicado originalmente como posfácio da primeira edição da obra, em 1951:

Não pretendi [...] fazer uma obra realista no exterior sentido da palavra, fielmente imitativa do mundo dos cegos físicos. Nunca visitei [...] nenhum colégio de cegos. [...] Concebi [...] com toda premeditação um colégio exclusivamente dedicado a cegos de nascença, ciente da falta de lógica desse aspecto da obra. Fi-lo assim porque eram os seres humanos em geral, enquanto cegos em algum sentido, os que tratava de representar. E, desde a autocrítica anterior à estréia, procurei deixar bem clara esta intenção minha. Não o entenderam assim alguns cegos, e outros sim a entenderam.⁶¹

⁶¹ No pretendí [...] hacer una obra realista en el externo sentido de la palabra, fielmente imitativa del mundo de los ciegos físicos. Nunca visité [...] ningún colegio de ciegos. [...] Concebí [...] con toda premeditación un colegio exclusivamente dedicado a ciegos de nacimiento, persuadido de la falta de lógica de este aspecto de la obra. Lo hice así porque era a los seres humanos en general, en cuanto ciegos en algún sentido, a los que trataba de representar. Y, desde la autocrítica previa al estreno, procuré deja bien clara esta intención mía. No la entendieron así algunos ciegos, y otros sí la entendieron. (BUERO

Aclarado esse ponto, repita-se que a integração de Ignacio à rotina do Centro será difícil e conflituosa: é que sua experiência está fundada na dolorosa consciência de sua condição, que recusa radicalmente toda dissimulação e convencionalismo. Como o próprio autor afirmou que quis retratar os seres humanos em geral, como cegos em algum sentido, Ignacio busca afirmar e assumir plenamente a sua condição, mas não para negá-la; o que deseja, ainda que lhe seja impossível, é a superação de sua cegueira, pois entende que esta é a única opção que lhe resta.

Como contraponto à atitude de Ignacio, há o otimismo e a convicção de Carlos, o melhor aluno do Centro e quase uma extensão de Don Pablo, já que é o estudante que melhor assumiu a “moral de aço” e a Pedagogia perpetradas pelo diretor: vive a mentira com calor dogmático, com uma fé rígida e aparentemente inabalável. Conforme a ação avança, é possível perceber que, por baixo do discurso que defende ferrenhamente, Carlos encobre a dúvida e a incredulidade, que tenta abafar repetindo aos demais e a si próprio os preceitos do Centro. É na sua ilusão de normalidade que encontra sua única maneira de suportar a verdade de sua condição, e que não quer ou não consegue enfrentar e assumir.

O Centro, ao estabelecer sua doutrina, propicia aos estudantes uma espécie de refúgio para suas próprias inquietações, que lhes permite viver em paz, ainda que seja uma paz ilusória. Segundo Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 71), o Centro, como uma poderosa estrutura, têm uma grande capacidade de ação e coação sobre o indivíduo, e não lhe garante uma verdadeira normalidade —ou uma verdadeira liberdade —, mas se aproveita de sua inerente necessidade de alcançá-la para oferecer uma ilusão. E essa ilusão pode satisfazê-lo, pelo menos parcialmente, se concordar em aceitar como real algo que não passa de ficção encobridora da verdade. Assim, cada aluno tem uma maneira de lidar com sua condição, mas que no fundo consiste em negar a realidade. Ilustra bem essa

atitude a fala de Miguel, um estudante simpático e brincalhão, ao fazer um comentário sobre as pessoas que enxergam:

ANDRÉS —Chegou a tempo para nos dizer como você acha que é o prazer de ver.

MIGUEL —Ah! Pois de um modo muito diferente de como Ignacio explicou. Mas nada disso importa, porque hoje tive uma idéia genial —não riam! —, e é a seguinte: nós não vemos. Bem. Concebemos a visão? Não. Logo, a visão é inconcebível. Logo, os videntes também não enxergam.

(Excetuando Ignacio, o grupo ri às gargalhadas.)

PEDRO —Mas o que fazem, se não vêem?

MIGUEL — Não riam, idiotas. Que fazem? Padecem de uma alucinação coletiva. A loucura da visão! Os únicos seres normais neste mundo somos nós.

IGNACIO — Miguelín encontrou uma solução, mas absurda. Nos permitiria viver tranqüilos se não soubéssemos muito bem que a vista existe. *(Suspira.)* Por isso seu achado não nos serve.

MIGUEL — *(Com repentina melancolia na voz.)* Mas é engraçado, não é?

IGNACIO — *(Sorridente.)* Sim. Você soube ocultar entre risadas, como sempre, o irreparável da sua desgraça.⁶²

A “ilusão de normalidade” é tamanha que Miguel, mesmo inclinado a aderir à visão de mundo de Ignacio —cujo cerne é a negação de todo o ilusório —, tenta abafar com seu senso de humor suas dúvidas e temores, já que sua brincadeira consiste numa radicalização dos preceitos do Centro. A doutrina oficial reduz a deficiência física a uma questão semântica, e Miguel vai um

⁶² ANDRÉS —Llegas a tiempo para decimos cómo crees tú que es el placer de ver.

MIGUEL — ¡Ah! Pues de un modo muy distinto a como lo ha explicado Ignacio. Pero nada de eso importa, porque a mí se me ha ocurrido hoy una idea genial —¡no os riáis! —, y es la siguiente: nosotros no vemos. Bien. ¿Concebimos la vista? No. Luego la vista es inconcebible. Luego los videntes no ven tampoco.

(Salvo Ignacio, el grupo ríe a carcajadas.)

PEDRO —¿Pues qué hacen, si no ven?

MIGUEL —No os riáis, idiotas. ¿Qué hacen? Padecen una alucinación colectiva. ¡La locura de la visión! Los únicos seres normales en este mundo de locos somos nosotros.

IGNACIO — Miguelín ha encontrado una solución, pero absurda. Nos permitiría vivir tranquilos si no supiéramos demasiado bien que la vista existe. *(Suspira.)* Por eso tu hallazgo no nos sirve.

MIGUEL — *(Con repentina melancolía en la voz.)* Pero ¿verdad que es gracioso?

pouco além: tenta eliminar essa deficiência convencendo-se de que a visão não existe, logo não teria por que desejá-la. É a “ilusão de normalidade” levada a seu limite, e quanto mais isso acontece, mais evidente fica sua fragilidade. É tão absurda a idéia de Miguel que provoca apenas gargalhadas entre seus colegas, acostumados com as brincadeiras e chistes do rapaz. Ele próprio pede que não riam, pois ainda tenta desesperadamente acreditar na sua ilusão, após conhecer Ignacio e ter suas certezas abaladas pela visão de mundo do novo colega, muito mais sólida que a do Centro por estar baseada não em uma mentira, mas na profunda consciência da própria limitação e sua tentativa de superá-la.

A conduta de Ignacio, ao enfrentar sua trágica verdade, sua própria limitação, se configura como pólo oposto a tudo aquilo que o Centro significa e pretende. Assim, ele não vê outra saída a não ser questionar a armadilha da ordem estabelecida:

IGNACIO — [...] Este centro está fundado sobre uma mentira.

CARLOS — Que mentira?

IGNACIO — A de que somos seres normais.⁶³

Em outro momento, diz a Juana —namorada de Carlos, por quem se apaixona:

IGNACIO —[...] Vocês não têm o direito de viver, porque se empenham em não sofrer; porque se negam a enfrentar a sua tragédia, fingindo uma normalidade que não existe, procurando esquecer e, inclusive, aconselhando duchas de alegria para reanimar os tristes...[...]

.....

JUANA —[...] Não o compreendo bem. Por que você sofre tanto? Que lhe sucede? O que você quer?

IGNACIO — (*Com forte energia contida.*) Ver!

IGNACIO — (*Sonriente.*) Sí. Tú has sabido ocultar entre risas, como siempre, lo irreparable de tu desgracia. (BUERO VALLEJO, 1995, p. 84-85)

⁶³ IGNACIO —[...] Este centro está fundado sobre una mentira.

CARLOS —¿Qué mentira?

IGNACIO — La de que somos seres normales. (BUERO VALLEJO, 1995, p. 96)

JUANA — (*Separa-se dele e fica perplexa.*) O quê?

IGNACIO — Sim! Ver! Embora saiba que é impossível, ver! Mesmo que neste desejo se consuma esterilmente minha vida inteira, quero ver! Não posso conformar-me. Não devemos conformar-nos. E menos ainda, sorrir. E resignar-se com a sua estúpida alegria de cegos, nunca!⁶⁴

Na distância que se estabelece entre aquilo que Ignacio é e o que aspira a ser, se institui uma tensão que lhe aflige o espírito; não admite as soluções simplistas e enganosas que o Centro lhe oferece, porém tampouco se deixa levar por uma aceitação resignada e acrítica, de tipo fatalista, da sua cegueira. Como afirma Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 72), ao desejar com todas as suas forças a visão, a luz que lhe foi negada, sua vida “é um viver desvivendo-se.” Ignacio nutre uma esperança do impossível, e é esta esperança que leva a seus companheiros ao chegar nesse ambiente impregnado de um otimismo alienante, contaminando seus colegas com seu sonho e sua angústia, o que se justifica —segundo ele próprio confessa —pelo fato de sentir como própria a cegueira dos demais. A partir do segundo ato, Ignacio consegue facilmente adesões de alguns colegas, que preferem a sua *verdade trágica* à *ilusão de normalidade* que tiveram até então.

O Centro, que no primeiro ato surgia como uma poderosa estrutura, começa a ruir minado em suas próprias raízes. Os estudantes, agora carentes da confiança antes proporcionada pela *moral de aço*, agora estão titubeantes e inseguros, seja em suas atividades cotidianas, seja no fundo de suas consciências. Vivem num clima de tensão, angústia e insegurança, pois sabem que são cegos

⁶⁴ IGNACIO —[...] Que no tenéis derecho a vivir, porque os empeñáis en no sufrir; porque os negáis a enfrentaros con vuestra tragedia, fingiendo una normalidad que no existe, procurando olvidar e, incluso, aconsejando duchas de alegría para reanimar a los tristes...[...]

.....

JUANA —[...] No te comprendo bien. ¿Por qué sufres tanto? ¿Qué te pasa? ¿Qué es lo que quieres?

IGNACIO —(*Con tremenda energía contenida.*) ¡Ver!

JUANA —(*Se separa de él y queda sobrecogida.*) ¿Qué?

IGNACIO —¡Sí! ¡Ver! Aunque sé que es imposible, ¡ver! Aunque en este deseo se consuma esterilmente mi vida entera, ¡quiero ver! No puedo conformarme. No debemos conformarnos. (BUERO VALLEJO, 1995, p. 73-75)

—não mais “invidentes” —e desejam ver. A situação chega a tal ponto que o diretor, Don Pablo, pede a Carlos que tente persuadir Ignacio a abandonar o Centro, já que expulsá-lo abalaria o prestígio da instituição, além de representar a plena vitória de Ignacio, por conta da incapacidade de demonstrar a superioridade moral da “Pedagogia” de Don Pablo.

A rivalidade que se estabelece entre Ignacio e Carlos será, pois, ideológica, mas também de caráter pessoal e afetivo: entre os novos adeptos da ideologia que Ignacio propaga está Juana, antes namorada de seu rival. Esse fato dá uma dimensão ainda mais humana ao embate, visto que reforça sua concepção totalizadora de ser humano e de mundo. Sobre isso, Buero comenta:

Interessou-me mais que nada a vida e a autenticidade das paixões de meus personagens. É constante humana misturar de forma inseparável a luta pelos ideais com a luta por nossos egoísmos; às vezes somente lutamos por estes quando decidimos ou acreditamos combater por aqueles. Tão intrincada é esta mistura em nosso barro e nosso espírito, que o costume de separá-los no teatro somente conduz, em geral, à criação de comédias convencionais. Eu não quis na minha [peça] desemaranhar a mistura. Em meu propósito, Ignacio e Carlos brigam tanto por uma mulher como por uma idéia. Sua prolongada polêmica do segundo ato adquire vida, acento teatral e justificativa porque Juana a escuta e eles sabem disso. Também ela luta pelo homem; em sua passividade açula os dois, e do choque que provoca entre eles espera, sem dúvida, tirar seu definitivo complemento masculino.⁶⁵

O comentário do autor é preciso, demonstrando maturidade incomum e aguda consciência de propósitos para um dramaturgo neófito. A propósito, nos artigos que Buero escreveu sobre sua própria obra fica bastante clara a arquitetura que utilizou para a criação de suas peças, quer na parte formal, detalhando e perscrutando o espaço cênico, quer na construção da psicologia dos personagens, perfeitamente ajustada à mensagem trágica que pretendia.

Tratando-se da obra em questão, o desfecho para o conflito ideológico e amoroso —uma situação que se configura insustentável —se dá

⁶⁵ A mí me interesó más que nada la vida y la autenticidad de las pasiones de mis personajes. Es constante humana mezclar de forma inseparable la lucha por los ideales con la lucha por nuestros egoísmos; a veces sólo luchamos por éstos cuando decimos o creemos combatir por aquellos. Tan intrincada es esta mezcla entre nuestro barro y nuestro espíritu, que la costumbre de separarlos en el teatro sólo conduce, por lo común, a la creación de comedias convencionales. Yo no quise en la mía desintronar la mezcla. En mi propósito, Ignacio y Carlos pelean tanto por una mujer como por una idea. Su prolongada polémica del segundo acto cobra vida, acento teatral y justificación porque Juana la escucha y ellos lo saben. También ella lucha por el hombre; en su pasividad enardece a los dos, y del choque que entre ellos provoca espera,

não com a saída de Ignacio, porém com sua eliminação. Carlos acaba por assassinar o rival, jogando-o do alto de um tobogã disponível para os alunos do Centro, no campo de esportes. Tal atitude não é fruto de um impulso, no calor de uma discussão. É o próprio Don Pablo que, covardemente, instiga Carlos a achar uma solução para que o estudante indesejável deixasse o Centro, de uma forma ou de outra:

DON PABLO —Se Ignacio fosse embora tudo se ajeitaria. Poderíamos expulsá-lo, mas... isso seria terrível para o prestígio do centro. Você não poderia, enquanto isso, insinuar-lhe em particular —e com muita suavidade, claro! —a conveniência de sua partida?

.....

CARLOS — Já falei com ele.

DON PABLO —Sim? E o que aconteceu?

CARLOS —Nada. Diz que não se irá.

.....

DON PABLO — (*Com ar preocupado.*) Tem que ir embora. É o inimigo mais desconcertante que nossa obra já teve até agora. Não podemos com ele, não... É refratário a tudo. (*Impulsivo.*) Carlos, pense em algum remédio. Confio muito em seu talento.⁶⁶

O crime de Carlos é convenientemente tomado por um acidente, e a ideologia do Centro mais uma vez se mostra incapaz de assumir a verdade, e termina por revelar um lado bastante sombrio que contrasta furiosamente com o otimismo e a alegria propagados: a disposição para recorrer à violência quando a

sin duda, sacar su definitivo complemento masculino. (VALLEJO, Antonio. Comentario de *En la ardiente oscuridad*. In: _____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994, v. 2, p. 336).

⁶⁶ DON PABLO —Si Ignacio se marchase, todo se arreglaría. Podríamos echarlo, pero... eso sería terrible para el prestigio del centro. ¿No podría usted, por lo pronto, insinuarle a título particular —y con mucha suavidad, desde luego! —la conveniencia de su marcha?

.....

CARLOS —He hablado ya con él.

DON PABLO —¿Sí? ¿Y qué?

CARLOS —Nada. Dice que no se irá.

.....

DON PABLO —(*Con aire preocupado.*) Tiene que irse. Es el enemigo más desconcertante que ha tenido nuestra obra hasta ahora. No podemos con él, no... Es refractario a todo. (*Impulsivo.*) Carlos, piense usted en algún remedio. Confío mucho en su talento. (BUERO VALLEJO, 1995, p. 118-119)

ordem estabelecida é ameaçada. A partir do assassinato de Ignacio, aparentemente tudo volta ao que era antes, a ‘ilusão de normalidade’ é até recobrada pelos estudantes mais fiéis a ele, ‘incapazes de sustentar-se por mais tempo em tão difícil tessitura espiritual.’ (DOMÉNECH, 1993, p. 75)

No entanto, como no processo de reconhecimento aristotélico, certos acontecimentos e revelações impedem a volta a um estado anterior de coisas. Além disso, numa tragédia os crimes nunca ficam impunes. Considerando que Carlos e Ignacio representam dois pólos opostos em conflito, o final da peça revela um convincente sentido dialético desta tragédia: Carlos, ao ficar só em cena, repete exatamente as mesmas palavras que Ignacio usara na última discussão que tiveram. E justamente durante essa discussão é que se dá o *efeito de imersão*, em que o espectador é levado a identificar-se radicalmente com os personagens:

IGNACIO —[...] Escuta: eu sei muitas coisas. Eu sei que os videntes tratam às vezes de imaginar nossa desgraça, e para isso fecham os olhos. (*A luz do palco começa a baixar.*) Então estremecem de horror. Algum deles enlouqueceu, acreditando-se cego..., porque não abriram a tempo a janela de seu quarto. (*O palco está escuro. Somente as estrelas brilham na janela.*) Pois nesse horror e nessa loucura nós estamos sumidos!... Sem saber o que é! (*As estrelas começam a se apagar.*) E por isso é para mim duplamente espantoso. (*Escuridão absoluta no palco e no teatro.*) Nossas vozes se cruzam... nas trevas.⁶⁷

Desse modo, segundo Ricardo DOMÉNECH (1993, p. 76), será o próprio Carlos quem vai assumir o lugar deixado por Ignacio, pois uma vez conhecida sua verdade trágica, já não é mais possível ignorá-la: deve viver sua cegueira com todo o desespero que essa esperança carrega, e esse é o castigo para o seu crime, a resposta à sua *hybris*.

Para Francisco RUIZ RAMÓN (1990, p. 1230), o verdadeiro herói trágico nas obras de Buero Vallejo é quase sempre um personagem cênico dual ou um personagem singular de natureza antitética. Tal antinomia se constitui no

⁶⁷ IGNACIO —[...] Escucha: yo sé muchas cosas. Yo sé que los videntes tratan a veces de imaginarse nuestra desgracia, y para ello cierran los ojos. (*La luz del escenario empieza a bajar.*) Entonces se estremecen de horror. Alguno de ellos enloqueció, creyéndose ciego..., porque no abrieron a tiempo la ventana de su cuarto. (*El escenario está oscuro. Sólo las estrellas brillan en la ventana.*) ¡Pues en ese horror y en esa locura estamos sumidos nosotros!... ¡Sin saber lo que es! (*Las estrellas empiezan a*

seu teatro como um procedimento estrutural para formular teatralmente a natureza forçosamente dupla e forçosamente antitética do herói dramático em geral e do trágico em particular. Assim, Ignacio e Carlos, mesmo sendo dois indivíduos cenicamente, são em sua essência e significado dramático as duas caras ou pólos, dialeticamente em conflito, do único e verdadeiro herói trágico: aquele configurado pela síntese de ambos indivíduos cênicos. Porém, o lugar em que se configura essa síntese não é o palco, mas a consciência do espectador. Que outro sentido teria o fato de Carlos assumir o discurso de seu rival, num final aberto e interrogante? É a pergunta que Buero lança ao mundo, desejando um ‘sim’ cheio de luz, ou seja, a compreensão dialética do conflito por ele proposto.

A partir do que foi exposto, é possível fazer um paralelo entre *En la ardiente oscuridad* com a obra Lorca, *La casa de Bernarda Alba*. Se nesta obra há a oposição entre duas forças poderosas, primitivas, cegas e irreconciliáveis — o instinto de autoridade e o instinto de liberdade —, naquela também encontramos duas forças em oposição, talvez irreconciliáveis num primeiro momento, mas cujo enfrentamento não se dá de forma tão aguda. Essas duas forças já não são decorrentes do instinto, mas de duas visões de mundo diametralmente opostas, cuja síntese seria o corolário esperado pelo autor, apenas sugerido, não imposto. Em *Bernarda Alba* o final é fechado, não se apontam possibilidades de superação da ordem estabelecida, e as únicas saídas apontadas são a alienação ou a morte. Morte também presente na obra de Buero, mas significativamente distinta: no caso de Adela, não se lhe apresenta qualquer chance efetiva de contestação, a não ser pelo fato de exercer sua sexualidade, ato subversivo à ordem vigente, mas que não modifica a situação na casa. Em vez do silêncio imposto por Bernarda, temos no Centro um outro tipo de silêncio, que cala através da dissimulação e do impedimento de chamar as coisas pelo seu verdadeiro nome. Se em *Bernarda Alba* não há saída que não seja a morte ou a loucura, na peça de Buero abre-se uma possibilidade remota, difícil, para a superação do engano e para o entendimento entre as forças em oposição, em que

apagarse.) Y por eso es para mí doblemente espantoso. (*Oscuridad absoluta en el escenario y en el teatro.*) Nuestras voces se cruzan...en la tiniebla. (Ibid, p. 113)

pese o final trágico de Ignacio. O Centro também se constitui num *huis clos*, que representa um outro espaço maior, igualmente fechado e cuja ideologia também não permite outra atitude senão a dissimulação e a negação.

Nesse sentido, embora os dois autores compartilhassem uma visão semelhante de representação de uma *tierra española* dividida entre duas forças poderosas, Lorca aparentemente não conseguia vislumbrar a superação do conflito, a não ser pela violenta aniquilação de uma delas. E sua visão, como já exposto no primeiro capítulo, já apontava involuntariamente para a tragédia maior que estava por vir, e da qual ele próprio foi uma das primeiras vítimas. Sobre isso, comentando a peça em questão, aponta Francisco RUIZ RAMÓN: “A guerra civil espanhola, a **terceira solução da tragédia lorquiana** [sem grifo no original], impediria a estréia do drama em 1936, atrasando assim sua representação na Espanha até 1964, vinte e oito anos depois de ter sido escrita.”⁶⁸

No caso de Buero, um sobrevivente dessa tragédia maior, é-lhe imperativo a esperança como forma de superação da experiência dolorosa, e por isso tragédia e esperança lhe são sinônimos. Buero, rechaçando a pecha de pessimista que injustamente lhe atribuíram, aponta para uma saída, que não está previamente dada, mas é fruto de uma árdua construção, individual e coletiva ao mesmo tempo. Sua viabilidade depende exclusivamente dos homens que a forjarem, e ninguém mais.

3.2 *La Fundación* e o balanço de uma época

A peça *La Fundación*, estreada em Madri em 15 de janeiro de 1974, se inicia com o protagonista, o jovem Tomás, varrendo o chão de seu quarto, que compartilha com outros cinco colegas, numa Fundação de fomento à pesquisa e incentivo a jovens talentos. Ele está feliz, escuta música, admira uma

⁶⁸ La guerra civil española, la tercera solución de la tragedia lorquiana, impediría el estreno del drama en 1936, aplazándose así su representación en España hasta 1964, veintiocho años después de haber sido escrita. (RUIZ RAMÓN, 1997, p. 209)

paisagem extraordinária por uma grande janela e conversa com o único colega presente. Este lhe responde, pois aparentemente está doente, diz que precisa descansar e dorme. Antes de a ação se iniciar, há uma detalhada descrição do cenário, indicando um ambiente confortável e de bom gosto, cujo espaço não muito grande foi utilizado com muita racionalidade.

Tomás divide seu quarto com outros cinco colegas: Asel, um engenheiro; Tulio, um fotógrafo; Lino, um torneiro; e Max, um guarda-livros. Há o colega presente na cena inicial, mas dele nada se saberá até a segunda parte da peça. Durante a ação, os colegas conversam, tomam bebidas, lêem bons livros, escutam música, fumam e descansam, num ambiente agradável e prazenteiro. No entanto, o que aparenta ser uma realidade tranqüila e feliz, nada mais é que um quadro alucinatório de Tomás, e o que o espectador vê no palco é, na realidade, o delírio do personagem. A Fundação, na verdade, é uma prisão, e o quarto confortável não passa de uma cela pequena, compartilhada por cinco pessoas. Quando o protagonista conversa com o colega doente —designado apenas como *Homem*—, ouvimos este responder que não se sente bem e precisa descansar, mas ele não poderia falar: já estava morto por inanição há seis dias, porém os companheiros de cela esconderam o fato dos carcereiros para ficar com sua porção de comida. Tomás não sabe disso, e em seu delírio supõe que ele lhe responde, e que o mau cheiro do cadáver que infesta o ambiente é causado por um defeito nos sanitários.

Pode-se afirmar, aliás, que esse tipo de ambiente e de vocabulário —fundação, bolsas de estudo, pesquisas, quarto compartilhado com colegas— são bastante familiares, provocando uma identificação com o espectador urbano de classe média: esse universo é facilmente tomado como próprio ou muito próximo desse espectador.

A ação se passa “em um país desconhecido”, e em nenhum momento fica clara a ideologia dos presos ou de seus carcereiros. E tais presos não são somente os cinco em cena, porém um número indeterminado de pessoas que lotam essa prisão, às quais se faz alusão em algum momento, além de ser possível ouvi-las gritando e golpeando as portas de suas celas na segunda parte

da peça. Tomás é acometido por alucinações por não suportar uma verdade terrível: ele e seus companheiros de cela são presos políticos, e estão condenados à morte. Aguardam o fuzilamento, que pode acontecer a qualquer momento. Na verdade, Asel e alguns outros companheiros não identificados — todos militantes de uma organização clandestina — foram presos porque Tomás foi detido distribuindo panfletos, e acabou delatando-os sob tortura. Não suportando o rótulo de traidor, tenta o suicídio, mas é impedido pelo próprio Asel, um importante chefe da organização. A partir daí sua mente criou uma realidade própria, bela e suportável, negando a outra, verdadeira e cruel. Em seu delírio, a paisagem que observa pela grande janela e a própria Fundação se constituem numa espécie de utopia, a realidade ideal, o paraíso, segundo se pode depreender no seguinte diálogo entre ele e Asel:

ASEL — [...] E diga o que vê aí. (*Tomás o observa, sem compreender.*)

.....

TOMÁS — A...paisagem.

ASEL — (*Coloca o cachimbo na boca e vai sentar-se.*) Como um Turner. Isso você disse.

TOMÁS — Porém...mais bela. Porque é real. (*Volta-se para a paisagem.*) Verdadeiro! (*A Asel.*) Não é isso?

ASEL — Continua.

TOMÁS — Sobram as palavras. Basta vê-la...É nossa mais esplêndida evidência.

.....

TOMÁS — (*Perturbado.*) Uma deslumbrante evidência. **O mundo já é um vergel... Os homens conseguiram por fim, amassando agonias, lágrimas...** [sem grifo no original]

ASEL — (*Muito suave.*) Que ainda existem...

TOMÁS — Hã?

ASEL — Ainda existem. E em abundância. Ou não?

TOMÁS — (*Vacila.*) Sim, ainda. Mas...

.....

TOMÁS — (*Para Asel.*) ..Mas você também sabe: **isso que vemos era o futuro que sonhávamos...** [sem grifo no original]

.....

TOMÁS —(*Aponta a paisagem.*) E já é nosso!

.....

TOMÁS — A Fundação edifica e edifica... Vejo daqui as suas pessoas... Riem sob o sol da manhã.⁶⁹

Por conta de sua alucinação, Tomás passa a acreditar que Asel é médico e está tratando do companheiro doente. Chega a estranhar o fato de que, apesar de enfermo e passar quase o dia todo dormindo, não lhe dêem comida, mas acata as orientações de Asel sem maiores questionamentos, até o momento em que os carcereiros descobrem o cadáver.

.....

⁶⁹ ASEL —[...] Y dime qué ves ahí. (*Tomás lo mira, sin comprender.*)

.....

TOMÁS —El...paisaje.

ASEL — (*Se mete la pipa en la boca y va a sentarse.*) Como un Turner. Eso has dicho.

TOMÁS —Pero... más bello. Porque es real. (*Se vuelve hacia el paisaje.*) ¡Verdadero! (*A Asel.*) ¿No es así?

ASEL — Continúa.

TOMÁS —Sobran las palabras...Basta con verlo...Es nuestra más espléndida evidencia.

.....

TOMÁS —(*Turbado.*) Una deslumbradora evidencia. El mundo es ya un vergel... Los hombres lo han logrado al fin, amasando agonías, lágrimas...

ASEL —(*Muy suave.*) Que aún existen...

TOMÁS —¿Eh?

ASEL — Aún existen. Y en abundancia. ¿O no?

TOMÁS —(*Vacila.*) Todavía, sí. Pero...

.....

TOMÁS —(*A Asel.*) ..Pero tú también lo sabes: esto que vemos era el futuro que soñábamos...

.....

TOMÁS —(*Señala al paisaje.*) ¡Y ya es nuestro!

.....

Logo após o início da ação, Tomás ainda está sozinho quando recebe a visita de Berta, sua namorada, uma cientista que supostamente acabara de chegar à Fundação como bolsista, para realizar pesquisas científicas. Esse encontro corresponde a uma alucinação ainda mais radical do protagonista, e Berta traz em suas mãos um rato branco, cobaia de seu laboratório, cujo nome também é Tomás, o que desagrade um pouco o rapaz. Todo o diálogo se produz no limite do verossímil, poderia ser real, e assim é considerado pelo espectador/leitor da peça. Entretanto, há partes da conversa que produzem certo estranhamento, arranhando levemente a superfície dessa ilusão de normalidade criada por Tomás. Já nesse diálogo está esboçada a problemática da peça, embora ainda não seja totalmente compreensível nem ao jovem iluso nem ao espectador/leitor que vê através de seus olhos:

BERTA —(*Ri.*) [Falando ao ratinho] Ele o odeia, Tomasín. Olhe-o com olhos ternos para que fique com você.

TOMÁS —Eu?

BERTA —É preciso salvar Tomás...

TOMÁS —Tomás sou eu!

.....

TOMÁS —Devolva-o a sua gaiola, Berta. Precisam dele.

BERTA —(*Depois de um momento.*) Abomino a Fundação.

TOMÁS — Graças a suas bolsas você vai ampliar seus estudos e eu vou escrever meu romance...(*Aproxima-se. Berta acaricia o roedor, sem olhar para Tomás.*) A Fundação é admirável, e você sabe.

BERTA —Sacrifica ratinhos.

TOMÁS —E cães, e macacos...Heróis da ciência. Um martírio doce: eles ignoram que o padecem e até o final são bem tratados. Que destino seria melhor? Se eu fosse um ratinho, aceitaria.

BERTA —(*Olha-o, enigmática.*) Não. (*Breve pausa.*) Você é um ratinho, e não aceita.

TOMÁS —(*Perturbado.*) Às vezes não a entendo.

BERTA —Sim, me entende.

TOMÁS —(*Passa a mão no rosto.*) Mas a que vêm esses escrúpulos tardios? É o seu trabalho!

TOMÁS —La Fundación edifica y edifica...Veo desde aquí a sus gentes...Ríen bajo el sol de la mañana. (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1443-1444)

BERTA — Quería salvar meu amiguinho.

TOMÁS — Todos os ratos são iguais!

BERTA — Este se chama Tomás.

TOMÁS — (*Enlaça-a pela cintura.*) Ponha outro nome. (*Ri.*) Chame-o de Tulio. É o mais antipático de meus companheiros.

BERTA — Não posso, ele tem seu nome. (*Desprende-se e encara Tomás.*) E eu o salvaréi! (*Tomás a observa, perplexo.*) Adeus. (*Vai em direção à porta.*)⁷⁰

Nesta cena, percebe-se uma acentuada preocupação de ordem ética, que é anterior e está acima de qualquer preocupação de sentido ideológico, e que

⁷⁰ BERTA — (*Ríe.*) ¡Te odia, Tomásín! Ponle ojos tiernos para que se quede contigo.

TOMÁS — ¡Yo?

BERTA — Hay que salvar a Tomás...

TOMÁS — ¡Tomás soy yo!

.....

TOMÁS — Devuélvelo a su jaula, Berta. Lo necesitan.

BERTA — (*Después de un momento.*) Aborrezco a la Fundación.

TOMÁS — Gracias a sus becas vas a ampliar tus estudios y yo a escribir mi novela... (*Se acerca. Berta acaricia al roedor, sin mirar a Tomás.*) La Fundación es admirable, y lo sabes.

BERTA — Sacrifica ratones.

TOMÁS — Y perros, y monos... Héroes de la ciencia. Un martirio dulce: ellos ignoran que lo sufren y hasta el final se les trata bien. ¿Qué mejor destino? Si yo fuera un ratoncito lo aceptaría.

BERTA — (*Lo mira, enigmática.*) No. (*Breve pausa.*) Tú eres un ratoncito, y no lo aceptas.

TOMÁS — (*Inmutado.*) A veces no te entiendo.

BERTA — Sí me entiendes.

TOMÁS — (*Pasea.*) Pero, ¿a qué vienen esos escrúpulos tardíos? ¡Es tu trabajo!

BERTA — Quisiera salvar a mi amiguito.

TOMÁS — ¡Todos los ratones son iguales!

BERTA — Éste se llama Tomás.

TOMÁS — (*La toma por la cintura.*) Ponle otro nombre. (*Ríe.*) Llámale Tulio. Es el más antipático de mis compañeros.

BERTA — No puedo, se llama como tú. (*Se desprende y se encara con Tomás.*) ¡Y lo salvaré! (*Tomás la mira, perplejo.*) Adiós. (*Va hacia la puerta.*) (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1414-1415)

será a tônica de toda a obra. Se o que vemos são apenas as alucinações de Tomás, o que se apresenta no palco é seu mundo interior, em choque com a realidade que o cerca. E, embora alienado, esse choque ecoa em sua psique, revelando um conflito —íntimo e coletivo ao mesmo tempo —relacionado com o sentimento de empatia, ou seja, da capacidade de ver-se no outro. Saberemos quase ao final da peça que Berta existe à vera, mas essa que visita Tomás na Fundação não é mais que fruto de seu estado mental alterado, e poder-se-ia afirmar que representa, para o rapaz, uma parte de sua consciência, que ainda tenta negar a ilusão de normalidade criada por ele. Não é por acaso que o ratinho que ela traz nas mãos tenha o mesmo nome do protagonista: numa metáfora que somente será compreendida na segunda parte da peça, o ratinho é o próprio Tomás, destinado a ser subjogado e sacrificado em nome de algo maior que o indivíduo.

Quando Berta afirma que é preciso salvar Tomás (o rato), o protagonista primeiro retruca afirmando que Tomás é ele e, em seguida, assumindo o discurso daqueles que o encarceraram, ou seja, que o sacrifício de alguns desafortunados se dá em nome de algo maior —no caso, em nome da ciência, a justificativa moldada pelo delírio, mas que em seu lugar bem poderia ser a pátria, a religião, etc. Tomás afirma ainda que não há melhor destino que esse doce martírio e, caso fosse um ratinho, aceitaria. Nesse momento Berta lembra-lhe que a opção de ser martirizado nunca é uma opção verdadeira, pois sempre advém de uma imposição, e aqui a metáfora fica mais evidente: Berta diz que ele *é* um ratinho, e não aceita essa situação, a despeito do que o jovem afirmara antes. Ainda não sabemos, mas Tomás já foi martirizado, pois somente sob tortura é que delatou seu grupo.

Logo a seguir, Tomás diz que aquele rato é apenas mais um, já que todos são iguais; Berta contesta de modo incisivo, demolindo o argumento do namorado: *aquele* ratinho se chama Tomás, ou seja, sua individualidade não poderia ser ignorada ou suprimida. Quando o rapaz, ainda numa última tentativa, pede-lhe que troque o nome do ratinho para Tulio, ela mais uma vez reafirma o ponto central da peça: a tragédia individual e/ou coletiva —e a responsabilidade

por ela — não pode ser substituída ou transferida para outrem. Toda ação coletiva tem seu início no indivíduo, e mais uma vez Buero Vallejo expressa sua visão totalizadora de homem e de mundo: não é possível atribuir a uma coletividade difusa a causa e os efeitos da tragédia pessoal, visto que o indivíduo é parte orgânica do grupo, e por isso responde solidariamente pelo que possa decorrer de sua ação ou omissão.

A última fala de Berta, no trecho citado, reforça mais uma vez essa visão do autor: ela afirma que salvará o ratinho, o que aponta para a única possibilidade de salvação do homem na cosmovisão bueriana que, como visto na página 34 deste trabalho, consiste num teatro de salvação radical do homem, mas sem qualquer traço de messianismo. Isso porque, como já dito, Buero nunca oferece fórmulas ou caminhos já abertos ou trilhados de antemão, porém insiste na idéia de que a capacidade humana de superar as dificuldades não pode ser subestimada, e essa superação tem seu início no sujeito concreto, não numa abstração de coletividade.

No decorrer da ação, após a saída de Berta, vemos Tomás interagindo com seus colegas, e também aí o estranhamento se fará presente. Até a metade da segunda parte, nem Tomás ou o espectador saberá que aquilo que se vê não existe, por isso certas atitudes dos demais personagens não serão totalmente compreendidas. Asel, que claramente assume a posição de líder no grupo, tenta ajudá-lo a recuperar sua sanidade psíquica, mas sem confrontá-lo diretamente com a realidade, o que poderia agravar o quadro de demência, talvez de forma irreversível. Por isso, além de ceder-lhe a maior parte da comida conseguida pela ocultação do cadáver, pede que ninguém conteste as atitudes de Tomás, e aos poucos vai questionando o que ele vê ou fala. Dessa forma, a recuperação da consciência, e até mesmo sua modificação, se dá de dentro para fora, e não o contrário, reforçando a posição do autor em busca de uma verdade nunca imposta, mas construída coletivamente a partir do indivíduo.

Esse processo, que provocará a recuperação da sanidade de Tomás e conseqüentemente uma consciência diferente da que antes existia, encontra seu predecessor na tragédia grega — indicada por Buero como uma de suas

influências —, naquilo que Aristóteles chamou de *reconhecimento*, ou seja, tomar ciência de algo que anteriormente se ignorava, e que modifica o sentido dos acontecimentos, mudando a amizade em ódio ou vice-versa⁷¹.

Em *La Fundación*, esse *reconhecimento* é bastante engenhoso e tem estreita relação com o *efeito de imersão* que a peça propõe: significa passar a enxergar o mundo de uma outra perspectiva, pois esse processo implica uma modificação da visão de mundo, o que em Buero, como uma metáfora, também ocorre no plano sensorial. Não é algo restrito ao cognitivo, pois a mudança não é automática e não aconteceria apenas se o protagonista fosse informado que estava em uma prisão. Essa mudança não se dá apenas com relação a Tomás, mas também com seus companheiros, que modificarão a maneira de se relacionar com ele na medida em que esse processo avança, ou seja, eles também passam, em maior ou menor grau, por esse reconhecimento.

Desse modo, a primeira impressão que temos de Tulio, por exemplo, é enganosa, pois acreditamos que ele é o antagonista de Tomás, mas seu caráter somente se revelará no desenrolar da ação. E parte do engano advém justamente da maneira equivocada que o protagonista vê a realidade. Quando Tomás diz a Berta que esse colega é o mais antipático, dificilmente o espectador não concordará com ele, já que ao longo da primeira parte Tulio se mostrará nervoso, irritadiço, resistente em seguir as orientações de Asel para que não afronte a ilusão criada por Tomás. E isso ocorre por dois motivos: o primeiro, mais aparente, é que ele desconfia que Tomás está fingindo, e por isso não concorda com o tratamento dispensado ao rapaz. O segundo, não tão óbvio, é sua incapacidade de vislumbrar qualquer saída para a situação-limite que vive, e a alienação —fingida ou não de Tomás —aponta para uma, embora ineficiente, o que o exaspera ainda mais:

TULIO — [...] O que me irrita não é o que Tomás supõe, e vocês sabem de sobra!⁷²

⁷¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Juan David García Bacca. 2 ed. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 118.

No entanto, atendendo aos pedidos de Asel, tentará ajudar na recuperação do jovem, agindo como se fosse um bolsista da Fundação. Essa tentativa, porém, acaba reforçando a imagem sombria e hostil de Túlio, ao mesmo tempo em que reforça o estranhamento sentido por Tomás e pelo espectador:

TOMÁS —[...] (*Logo após largar o cinzeiro se detém, assombrado pela incrível atuação de Tulio, quem, depois de fazer gestos de juntar e recolher copos, mas sem sequer tocar os que se vêem sobre a mesa, encaminha-se com essa carga imaginária até o armário. Os demais parecem não ver nada de anormal em sua atitude; Max se levanta, terminando seu cigarro para deixá-lo no cinzeiro, e depois se aproxima do Homem deitado para observá-lo discretamente. Novamente distraído, Lino tamborila sobre a mesa com ambas as mãos. Sorridente e saboreando seu cachimbo vazio, Asel observa Tulio. Tomás contém seu ressentimento.*) Você não deveria me oferecer ajuda para rir de mim. (*Todos olham para ele, surpresos. Tulio se detém e se volta, inquieto. Muito atento, Asel avança em sua direção.*)

TULIO —Você está falando comigo?

TOMÁS —(*Glacial.*) Com quem, senão você? (*Vai até a mesa.*)

TULIO —E por que...me diz isso?

TOMÁS — O que você está fazendo?

TULIO — (*Perturbado.*) Levar os copos...ao aparador.

TOMÁS — Que copos?

TULIO —(*Apenas se atreve a levantar suas mãos.*) Estes.

TOMÁS —Não sei o que pensar de você. (*Recolhe os copos, que tilintam.*)

TULIO — Mas...se eu...

MAX —(*Rápido.*) Foi uma brincadeira, Tomás!

TOMÁS —De muito mau gosto!⁷³

⁷² TULIO —[...] ¡Lo que me crispa no es lo que Tomás supone, y vosotros lo sabéis de sobra! (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1422)

⁷³ TOMÁS — [...] (*Nada más dejar el cenicero se detiene, asombrado por la increíble actuación de Tulio, quien, después de mimar los ademanes de apiñar y recoger vasos, pero sin rozar siquiera los que se ven sobre la mesa, se encamina con esa carga imaginaria hacia la taquilla. Los demás no parecen hallar nada anómalo en su proceder; Max se levanta, apurando su colilla para dejarla en el cenicero, y después se acerca al Hombre acostado para observarlo discretamente. De nuevo abstraído, Lino tamborilea sobre la mesa con ambas manos. Sonriente y saboreando su pipa vacía, Asel mira a Tulio. Tomás reprime su despecho.*) No debiste ofrecerme ayuda para reírte de mí. (*Todos lo miran, sorprendidos. Tulio se detiene y se vuelve, inquieto. Muy atento, Asel avanza hacia ellos.*)

TULIO —¿Me hablas a mí?

TOMÁS —(*Glacial.*) ¿A quién, si no? (*Va a la mesa.*)

Tomás, diante da impressão de que Tulio está zombando dele, fica desgostoso, sentimento compartilhado pelo espectador. Contudo, Tulio somente quer agradá-lo, e os copos que se vêem sobre a mesa não são mais reais que aqueles imaginados por Tulio em sua mímica.

A primeira impressão que se tem desse personagem, porém, vai se esvaindo para dar lugar, no final do 1º quadro da segunda parte, a um personagem profundamente humano. Se na primeira parte Asel lhe pede calma e prudência com Tomás, agora a situação é inversa, já que Asel desconfia da loucura do jovem, pois suspeita que entre os companheiros há um traidor, alguém que conta aos carcereiros o que acontece dentro da cela. Além disso, no processo de recuperação de consciência do protagonista, Tulio irá identificar-se com ele mais que qualquer outro dos companheiros. Quando o quadro alucinatório começa a ceder, causando uma justificada confusão em Tomás, Tulio tenta animá-lo, dizendo que ele voltará a encontrar Berta. Nesse instante, revela que também gostaria de rever sua namorada, cuja existência todos ignoravam até então, dado o caráter retraído do fotógrafo. Mas agora sente uma grande necessidade de comunicar-se, e conta-lhes tudo sobre ela, que é doutora em Ciências Físicas, tem quase vinte anos menos que ele, e está num país estrangeiro por causa de uma bolsa de estudos, acrescentando um comentário que estabelece um contraste mas também uma sugestiva proximidade:

ASEL —Onde [ela] está agora?

TULIO —¿Y por qué...me dices eso?

TOMÁS —¿Qué estás haciendo?

TULIO —(*Turbado.*) Llevar los vasos... a la alacena.

TOMÁS —¿Qué vasos?

TULIO —(*Apenas se atreve a levantar sus manos.*) Éstos.

TOMÁS —No sé qué pensar de ti. (*Reúne los vasos, que tintinean.*)

TULIO —Pero...si yo...

MAX —(*Rápido.*) ¡Ha sido una broma, Tomás!

TOMÁS —¿De muy mal gusto! (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1426)

TULIO — No estrangeiro. Decidimos que deveria aproveitar a bolsa de estudos... [...] Essa sim que era uma bolsa! Quando regressasse, nos casaríamos. Não sabe onde estou agora. Embora possa imaginar... Sua viagem a salvou.⁷⁴

Tulio também lhes conta sobre o projeto de pesquisa que os dois desenvolviam numa universidade estrangeira, e para onde regressariam juntos se ele não tivesse sido preso. A partir desse momento, rememorando e compartilhando suas mais íntimas aspirações com os companheiros, há uma grande mudança de perspectiva para ele, e sente-se muito próximo de Tomás, pois começa a entrever uma saída que supera os limites da alienação do companheiro, porém que não pode prescindir da utopia criada por ele. Chega inclusive a fazer um contraponto à atitude excessivamente racionalista de Asel, demonstrando como a esperança é motivadora e anterior a qualquer projeto de mudança:

TULIO — Paciência, garoto. Você voltará a abraçar Berta.

ASEL — Não lhe diga isso.

TULIO — Nos deixe sonhar um pouco, Asel! (*Levanta-se.*) Ele se reunirá com sua namorada e eu com a minha! A vida não teria sentido se isso não acontecesse. Eu o entendo muito bem, Tomás.

.....

TULIO — [...] Sonha, Tomás. Eu me arrependo de ter-lhe repreendido. É nosso direito. Sonhar com os olhos abertos! E você já está abrindo. Se sonharmos assim, iremos pra frente!

ASEL — Se nos dão tempo.⁷⁵

⁷⁴ ASEL — ¿Dónde está ahora?

TULIO — En el extranjero. Decidimos que debía aprovechar la beca... [...] ¡Ésa sí que era una beca! A su regreso, nos casaríamos. No sabe dónde estoy ahora. Aunque lo supondrá... Su viaje la ha salvado. (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1459)

⁷⁵ TULIO — Paciencia, muchacho. Volverás a abrazar a Berta.

ASEL — No le digas eso.

TULIO — ¡Déjanos soñar un poco, Asel! (*Se levanta.*) ¡Él se reunirá con su novia y yo con la mía! La vida no tendría sentido si eso no sucediera. Yo te comprendo muy bien, Tomás.

.....

TULIO — [...] ¡Sueña, Tomás! Me arrepiento de habértelo reprochado. Es nuestro derecho. ¡Soñar con los ojos abiertos! Y tú los estás abriendo ya. ¡Si soñamos así, saldremos adelante!

ASEL — Si nos dan tiempo. (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1460-1461)

A cena prolonga um pouco mais esse ambiente de incontida esperança de Tomás e Tulio diante do descrente Asel, cuja fala é um triste prenúncio. Durante essa euforia, os carcereiros chegam para buscar Tulio, e todos sabem que isso significa que ele será executado. Passa-se, assim, da euforia à exasperação calada da contida despedida de Túlío, efeito de grande eficácia cênica. Sua ausência dominará a atmosfera da cena seguinte, até terminar o quadro com o despertar definitivo e completo da consciência de Tomás. Essa morte se revelará duplamente cruel, pois “do mais antipático dos companheiros” Tulio passou a ser um amigo ao revelar sua humanidade e individualidade, e não será possível salvá-lo. Sua ausência é melancolicamente sublinhada pela confissão de Asel: “Vocês não podem imaginar como eu me sinto só.”⁷⁶

E por que Asel se sente assim? Aqui vale lançar um pouco mais de luz sobre esse personagem, importantíssimo na trama. Como já foi dito, Asel é um destacado membro de uma organização clandestina, e goza de grande prestígio entre os presos, não só dos companheiros de cela. Embora não seja o protagonista, é ele quem impulsiona a ação dramática, cujos eixos são a cura de Tomás e um plano de fuga. É Asel quem concebe minuciosamente esse plano e que, mesmo sem ser médico, criou uma terapia para alcançar a cura de Tomás. Por esse motivo a morte de um companheiro de cela foi ocultada, pois a comida extra conseguida é quase toda destinada ao rapaz, o que será decisivo para sua recuperação. Além disso, Asel acredita que com essa ocultação todos serão transferidos para as celas de castigo ao lado do muro da prisão, subterrâneas, de onde será possível tentar a fuga.

Na segunda parte, no quadro II, Max é chamado ao locutório por conta da visita de sua mãe, e Asel conta em detalhes a Tomás e Lino seu plano de fuga. Antes, contudo, faz uma importante confissão, que prepara o desenlace iminente e enriquece o sentido geral da obra. Pela primeira vez na peça se fala abertamente em tortura, e Asel relata a primeira vez que a sofreu:

⁷⁶ Vosotros no podéis imaginar lo solo que me siento. (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1464)

ASEL —[...] Eu sim fui torturado. [...] Meu dever, eu sabia como vocês: calar. (*Breve pausa.*) Mas falei, e minha delação custou ao menos uma vida. [...] Que surpresa! Hein? Um companheiro tão respeitado e tão firme como Asel, delataria sob dor física? [...] Pois Asel delatou. Sua carne delatou, depois de guinchar e guinchar como a de um ratinho martirizado. E agora, digam-me que é Asel: um leão ou um ratinho? (*Breve pausa.*) O pátio desta cadeia se enche todos os dias de ingênuos que o consideram um leão. Mas ele sabe, desde então, que sempre pode portar-se como um ratinho. Tudo depende do que façam. E que não tem o direito de menosprezar nenhum outro ratinho. (*Senta-se um pouco mais próximo de Tomás.*) Porque seu maior temor continua sendo esse. Ano após ano, o que lhe tira o sono é saber-se como um molusco macio e sensível entre os dentes de um mundo de ferro. [...] Às vezes, resistiu. Mas sabe que não poderia resistir indefinidamente. E assim leva meia vida... tremendo de medo... e de remorsos por aquele infeliz... a quem suas palavras mataram.⁷⁷

E, em seguida, Asel declara por que ajudou Tomás de forma tão contundente e eficaz: diz que se identificou com ele, e quis salvá-lo. E essa identificação tão forte —ver-se no outro, como já ocorrera com Tulio — vai ainda mais longe, porque se transforma em entrega, em oferenda da própria vida duas cenas mais tarde. Isso ocorre porque Max se revela um traidor, e embora não soubesse do plano de fuga, havia contado aos guardas que Asel ansiava por ir às celas de castigo. Por isso, quando surgem os carcereiros ordenando-lhe que os acompanhe, compreende que será interrogado e não executado, pois do contrário deveria sair com tudo que lhe pertencesse, segundo as normas da prisão.

Asel sabe que não poderá resistir à tortura a que será submetido, apesar de Lino pedir-lhe que agüentasse, e ainda está presente na memória o relato recém-contado. Assim, quando os guardas lhe pedem para sair, Asel aproveita para correr e desaparece de cena. O que acontece não pode ser visto, mas saberemos pelas vozes de Max e de outros personagens: Asel se joga da galeria, suicidando-se. Curiosamente, foi dessa a mesma maneira que Tomás tentou o suicídio, mas Asel o impedira, e há uma significativa diferença entre as duas atitudes: a morte de Asel é um sacrifício, uma oferenda, algo que pode dar

⁷⁷ ASELE —[...] A mí sí me han torturado. [...] Mi deber, lo sabía igual que vosotros: callar. (*Breve pausa.*) Pero hablé, y mi delación me costó, al menos, una vida. [...] ¡Qué sorpresa! ¿Eh? Un compañero tan respetado y tan firme como Asel, ¿delataría bajo el dolor físico? [...] Pues Asel delató. Su carne delató, después de chillar y chillar como la de un ratoncito martirizado. Y ahora, decidme vosotros qué es Asel: ¿un león o un ratoncillo? (*Breve pausa.*) El patio de esta cárcel se llena todos los días de ingenuos que lo tienen por un león. Pero él sabe, desde entonces, que siempre puede portarse como un ratoncillo. Todo depende de lo que le hagan. Y que no tiene el derecho de despreciar a ningún otro ratoncillo. (*Se sienta algo más cerca de Tomás.*) Porque su mayor temor sigue siendo ése. Año tras año, lo que le quita el sueño es que se sabe como un molusco blando y sensible entre los dientes de un mundo de hierro. [...] A veces, ha resistido. Pero sabe que no podría resistir indefinidamente. . Y así lleva media vida...

vida a outros. Para Tomás, independentemente se conseguirá ou não fugir — incógnita que permanecerá ao final da peça —, essa oferenda supõe uma forma de salvação. Ele não somente está curado, mas é um homem novo, cujos valores e perspectivas mudaram radicalmente. Ilustra essa mudança sua atitude diante da cólera de Lino que, aproveitando-se da confusão gerada pela morte de Asel, agarra Max e o joga da galeria, assassinando-o, num claro contraste com o discurso que sustentava no começo da peça:

TOMÁS — Jogar esse pobre-diabo foi uma atrocidade inútil e perigosa.

.....

TOMÁS —[...] Ainda que a mais justa indignação faça ferver nosso sangue, temos que aprender a dominá-la. Se não conseguimos separar a violência da crueldade, seremos esmagados.⁷⁸

A mudança do protagonista é seguida pelo espectador, que acompanhou silenciosamente esse processo. Tomás, acachapado pela tortura e pela culpa, preferiu substituir a verdade pela mentira, criando um mundo que representa seu ideal de felicidade e beleza, no qual não cabem torturadores e torturados, dor, prisões, cadáveres. Esse mundo pouco a pouco vai desaparecendo, até não restar nada ao final. Em seu lugar, o medo, a morte, a traição, mas também a verdade, a possibilidade do verdadeiro heroísmo e da liberdade. Quando o palco fica vazio, no final do drama, a cela novamente se transforma no belo quarto da Fundação, pronta para receber novos moradores. O ciclo se fecha no palco, porém reinicia para o espectador, testemunha dessa transformação.

Não é possível deixar de perceber uma incrível semelhança da peça com a experiência do autor nos cárceres franquistas: quando foi preso, ele e mais

temblando de miedo... y de remordimiento por aquel desdichado... a quien sus palabras mataron. (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1478-1479)

⁷⁸ TOMÁS —Arrojar a ese pobre diablo ha sido una atrocidad inútil y peligrosa.

.....

TOMÁS —[...] Aunque la más justa indignación nos encienda la sangre, hemos de aprender a domeñarla. Si no acertamos separar la violencia de la crueldad, seremos aplastados. (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1498)

cinco companheiros foram condenados à morte, mas somente quatro das sentenças foram cumpridas. A de Buero e de um outro companheiro foram comutadas por uma pena de trinta anos de prisão, que não chegaria a ser cumprida integralmente. Buero permaneceu por mais de seis anos preso, sofrendo todo tipo de privação e humilhação.

Curiosamente, Tomás também compartilha sua cela com outros cinco companheiros, e ao final apenas ele e Lino estão vivos. No entanto, não se poderia afirmar que *La Fundación* é apenas uma representação das prisões franquistas do pós-guerra. Como já dito antes, o autor parte de sua própria experiência para formular sua visão de homem e de mundo. E essa visão, totalizadora, é muito mais ética que ideológica. Se tentasse representar o drama dos prisioneiros de guerra, demonizando o lado vencedor e beatificando os perdedores, sua visão seria parcial, pobre e limitada. Buero não busca simplesmente um revanchismo, um acerto de contas com aqueles que o fizeram sofrer terrivelmente com a possibilidade iminente da morte, com a humilhação e a fome. Certamente ele exorciza tudo isso com essa peça, mas não se limita só a isso.

Numa entrevista, perguntado se seu pai, o tenente-coronel Francisco Buero, realmente havia sido fuzilado pelos “vermelhos”, ou seja, pelos republicanos, Buero responde: ‘É verdade. É verdade. É fato que meu pai foi fuzilado pelos vermelhos. Mas não gosto dessa palavra. Porque eu estava nesse grupo. O certo, enfim, é que foi fuzilado por aqueles que fuzilam, entre os quais eu não me encontro.’ E, perguntado se isso fez mudar sua posição, afirma: ‘Era uma das coisas lamentáveis e reprováveis que acontecem nessas catástrofes civis, e que acontecem, naturalmente, nos dois bandos, e que ou você não se posiciona a favor de nenhum grupo ou, fazendo parte de um deles, sabe que em seu próprio grupo, como no grupo oposto, sempre há impurezas e barbaridades.’⁷⁹ Temos aí

⁷⁹ ‘Es cierto. Es cierto. Es un hecho que a mi padre lo fusilaron los rojos. Pero no me gusta esa palabra. Porque yo estaba en ese bando. Lo cierto, en fin, es que fue fusilado por los que fusilan, entre los cuales yo no me encuentro.’ ‘Era una de las cosas lamentables y reprobables que pasan en estas catástrofes civiles y que pasan, naturalmente, en los dos bandos, y que o bien se dedica uno a no ser de ningún bando, o bien, si uno es de un bando ya sabe que en su propio bando, como en el opuesto, hay siempre impurezas y barbaridades.’ (AGUADO, Lola. **Quién es quién: Buero Vallejo**. *Hoja del Lunes*, 16 feb. 1976, p. 42 citado por O’CONNOR, 1996, p. 261-262.)

expressa a visão política de Buero Vallejo, para quem é importante assumir uma posição diante de questões que afetam a toda sociedade, o que não significa justificar toda e qualquer atrocidade cometida em nome dos ideais assumidos como verdadeiros. Compare-se a fala de Buero com a de Asel, proferida pouco depois que Tulio foi levado pelos guardas:

ASEL —[...] Desta vez nos coube o papel de vítimas, meu pobre Tomás. Mas vou dizer algo... Prefiro assim. Se salvasse minha vida, talvez um dia me coubesse o papel de algoz.

TOMÁS —Então você não quer mais viver?

ASEL —Devemos viver! Para terminar com todas as atrocidades e todos os abusos. Com todos! Mas...em tantos anos terríveis vi como é difícil. É a pior luta: a luta contra si mesmo. Combatentes que juraram exercer uma violência sem crueldade... e incapazes de separá-las, porque o inimigo tampouco as separa. Por isso às vezes sou tomado por uma estranha calma...Quase uma alegria. A de terminar como vítima.⁸⁰

Como afirmado anteriormente, um dos pontos centrais de *La Fundación* consiste em entender o outro, colocar-se em seu lugar, identificar-se com ele. Nesse sentido, vale citar, sobre *La Fundación*, as palavras de Francisco RUIZ RAMÓN:

Entendemos *La Fundación* [...] como uma profunda investigação sobre a catarse trágica, e, ao mesmo tempo, como uma investigação catártica. O termo catarse, desde que Aristóteles o empregou em sua *Poética* para explicar uma das mais radicais funções da tragédia, provocou impressionante volume de escritos de interpretação, e vem significando coisas distintas, sendo sua mais constante tradução a de ‘purgação’ ou ‘purificação’, sem que haja, não obstante, acordo sobre o sujeito de tal purificação: o herói trágico?, o espectador?, ambos? Em todo caso, o termo catarse engloba dois tipos de realidade: é um conceito e uma experiência radicais. E supõe um processo, uma transformação da visão de mundo cumpridos tanto no personagem trágico como no espectador. A ação trágica possui a profunda virtude de nos fazer ver sob uma nova luz a condição humana ou, mais simplesmente, de nos fazer ver em sua verdade e de verdade a condição humana. A catarse constitui, frente ao herói, o ponto de chegada à lucidez e, frente ao espectador, o ponto de partida da lucidez. Para ambos a existência

⁸⁰ ASEL —[...] Esta vez nos ha tocado ser víctimas, mi pobre Tomás. Pero te voy a decir algo... Lo prefiero. Si salvase la vida, tal vez un día me tocase el papel de verdugo.

TOMÁS —Entonces, ¿ya no quieres vivir?

ASEL —¡Debemos vivir! Para terminar con todas las atrocidades y todos los atropellos. ¡Con todos! Pero... en tantos años terribles he visto lo difícil que es. Es la lucha contra uno mismo. Combatientes juramentados a ejercer una violencia sin crueldad... e incapaces de separarlas, porque el enemigo tampoco las separa. Por eso a veces me posee una extraña calma... Casi una alegría. La de terminar como víctima. (BUERO VALLEJO, 1994, v. 1, p. 1471-1472)

ou a condição humana [...] arranca sua máscara e desnuda seu rosto. O herói termina sabendo e o espectador começa a saber. Assim, em *La Fundación*.⁸¹

Por que diz que *La Fundación* é uma investigação sobre a catarse trágica e, ao mesmo tempo, uma investigação catártica? Parece-nos que a peça está calcada na vivência pessoal do autor, o que é inegável, mas de forma alguma representa sua experiência real nos cárceres franquistas. Segundo entrevista dada à pesquisadora Patricia O'CONNOR (1996, p. 277-294), Buero nunca foi torturado na prisão, ainda que essa forma de brutalidade estivesse muito próxima e presente, e não há qualquer relato de que tenha conhecido um jovem com alucinações, como Tomás. Nunca tentou escapar por um túnel, embora relate uma tentativa bem-sucedida de companheiros de prisão em seu primeiro ano recluso.

O autor consegue um difícil intento para escritores e dramaturgos, que é o de retratar sua realidade particular projetada num contexto muito mais amplo e, ao mesmo tempo —e a partir dela—, fazer uma profunda reflexão metafísica sobre dominadores e dominados, algozes e vítimas, ação e contemplação. Se a realidade de seu tempo e sua experiência pessoal foram extremamente difíceis, Buero Vallejo não se lançou a um teatro documental ou panfletário, pois busca assumir o lado do homem como semelhante, seu e de todos nós. Há uma forte dose de empatia nos personagens buerianos, sejam quais forem, construídos ontologicamente segundo uma concepção profundamente humanista.

Desse modo, sua experiência certamente é o ponto de partida para a construção de sua *Fundação*, mas responde também a outras necessidades, inclusive cênicas, de realização. Parece-nos que essa peça se constitui numa

⁸¹ Entendemos *La Fundación* [...] como una honda investigación sobre la catarsis trágica, a la vez que como una investigación catártica. El término catarsis, desde que Aristóteles lo empleó en su *Poética* para explicar una de las más radicales funciones de la tragedia, ha provocado impresionante masa de escritos de interpretación, y ha ido significando distintas cosas, siendo su más tenaz traducción la de ‘purgación’ o ‘purificación’, sin que haya, no obstante, acuerdo sobre el sujeto de dicha purificación: ¿el héroe trágico?, ¿el espectador?, ¿ambos? En todo caso, el término catarsis engloba dos tipos de realidad: es un concepto y una experiencia radicales. Y supone un proceso, una transformación de la visión del mundo cumplidos tanto en el personaje trágico como en el espectador. La acción trágica posee la profunda virtud de hacernos ver a una nueva luz la condición humana, o, más simplemente, de hacernos ver en su verdad y de verdad la condición humana. La catarsis constituye, cara al héroe, el punto de llegada a la lucidez, y, cara al espectador, el punto de partida de la lucidez. Para ambos la existencia o la condición humana [...]

investigação catártica não só para o autor, mas para toda a sociedade em que está inserido. Afirmou-se na *Introdução* deste trabalho que a obra Buero Vallejo representa uma parte significativa da consciência de sua época, o que parece inegável dado o sucesso que sempre gozou entre o público espanhol. E uma tragédia que marcou profundamente sua vida foi a tragédia de todo um povo, a Guerra Civil. Não se pode deixar de considerar que *La Fundación* foi a última peça escrita por ele durante o regime franquista, que durou longos e amargos 36 anos (1939-1975). Por tudo isso, consideramo-la como um balanço de uma época, o período que se iniciaria com a guerra e se encerraria com a morte de Franco.

Assim, esse balanço não é apenas pessoal, íntimo, pois Buero vê em cada indivíduo a responsabilidade e a solução para os problemas, que tem sua origem no próprio indivíduo. Por isso, outro grande mérito de Buero foi o de fazer uma obra eminentemente política sem ser panfletário, sem pender para qualquer lado. Poderia escrever suas memórias relatando o horror das prisões franquistas, mas não o faz; em sua obra, nega e ultrapassa a simples denúncia, pois seu objetivo é outro, maior: compreender porque esse horror aconteceu e acontece, não só na Espanha franquista, mas em qualquer lugar em que existam homens, independente do matiz ideológico que fomentem e justifiquem tais atos. Por isso, Buero não é só um grande dramaturgo espanhol, atinge uma universalidade ambicionada por muitos artistas, mas que poucos logram alcançar.

4. Considerações finais

A Guerra Civil espanhola foi uma das lutas mais sangrentas que um povo travou contra si mesmo, e cujo resultado de morte, pobreza, sofrimento e humilhação marcou mais de uma geração de espanhóis. Seus efeitos somente começariam a ser superados quase quarenta anos depois, com o fim do franquismo, e graças à mobilização das principais forças políticas no sentido de encerrar um período obscuro e triste de sua história.

Por isso, não causa estranheza que os artistas e intelectuais que vivenciaram tão traumática experiência tenham sido indelevelmente marcados por ela, e tenham tentado, em alguma medida, refletir sobre as causas e conseqüências da contenda. E entre esses artistas se encontra o dramaturgo Antonio Buero Vallejo que, além de engajar-se nessa disputa, logrou viver para testemunhar todos os seus efeitos, o que lhe permitiu fazer uma avaliação e um balanço do que significou a guerra não só para si, mas para todo seu país, através de um teatro profundamente consciente, criativo e esperançoso.

Neste trabalho buscou-se analisar duas obras do autor, escritas em dois períodos distintos e que, de alguma maneira, refletem o momento histórico em que foram produzidas: *En la ardiente oscuridad*, a primeira do autor, de 1946, e *La Fundación*, de 1973, a última escrita sob o olhar desconfiado do franquismo já moribundo.

Para tanto, era imprescindível contextualizar o surgimento de sua obra, num momento em que a produção dramática fora interrompida pela guerra e a Espanha tentava se reerguer, sob a mirada triunfalista e vigilante dos vencedores. E nesse sentido, a dramaturgia de Buero Vallejo virá romper um silêncio de mais de dez anos nos palcos espanhóis, tentando restabelecer um diálogo com seus predecessores e com a tradição dramática espanhola e européia. Representará uma renovação há muito esperada, e recebida calorosamente, como uma lufada de ar fresco na atmosfera viciada e sufocante de então. Cabe ressaltar, no entanto, que certo tipo de produção teatral praticamente não se interrompera e

pouco havia sido influenciada pela guerra, o chamado *teatro de evasão*. Era, porém, um teatro que se prestava apenas ao entretenimento, utilizando-se de fórmulas cênicas consagradas e gastas, bem conhecidas do público, e que já existia muito antes da Guerra Civil. Como afirmara Ricardo Doménech, com Buero Vallejo *se acabaron las bromas*.

Por isso, fez-se necessário estabelecer a relação existente entre a obra bueriana e a dramaturgia produzida até o início da guerra, principalmente a de García Lorca, o mais importante dramaturgo que o antecedeu, e cujo anseio de representação da *tierra española* encontrará eco em Buero, ainda que os projetos estéticos de ambos fossem distintos. Ele tentará retomar o fio condutor da dramaturgia espanhola do século XX, convertendo-se num dos principais nomes dos palcos de seu país.

Isto posto, esboçaram-se em linhas gerais os aspectos formais da estética bueriana, sua concepção de tragédia calcada numa verdade coletivamente construída e numa esperança que aponta para um futuro melhor, mas somente possível se a busca por essa verdade não for solapada pela crueldade, pela violência, pelo medo e pela opressão. Assim, é um teatro que espera, e espera porque confia no homem.

A partir desses pressupostos, procurou-se analisar as obras propostas, identificando semelhanças e diferenças, e em que medida representavam a realidade maior em que se inseriam. Para tanto, a escolha das duas obras baseou-se em alguns critérios, a saber: as duas representam o início e o fim de um período importante da história espanhola do século passado, além de apresentarem semelhanças que as fazem mais próximas entre si que as demais.

Em primeiro lugar, *En la ardiente oscuridad*, a primeira escrita pelo autor, retrata um importante momento histórico, embora de forma velada, e apresenta uma cosmovisão já formada e sólida, além conter de maneira clara todo seu projeto estético. Nessa obra, o título é bastante ilustrativo do que se apresentava nesse *huis clos*, metáfora de outro espaço fechado que era a Espanha dos anos 1940, isolada internacionalmente depois da II Guerra Mundial, e que tentava juntar os cacos após o trauma da Guerra Civil. Nesse ambiente, é

sintomático que todos sejam cegos, pois o obscurantismo que imperava na sociedade espanhola nutria-se do triunfalismo dos vencedores, que defendiam valores tradicionais e anacrônicos. Havia, assim, esse encobrimento da verdade, e escuridão pairava sobre a opinião pública, através da censura e do controle dos meios de comunicação por parte do estado. Mas, por baixo desse manto de silêncio, ardiam aqueles que, como Buero Vallejo, ansiavam pela verdade, por não dissimular o que não podia ser dito, pois essa cegueira generalizada consistia numa metáfora da cegueira mental dominante naquele contexto.

Como já visto, está representado na peça um embate entre duas forças antagônicas, igualmente legítimas e humanas, que anseiam pela verdade e liberdade, uma, e pela realização pessoal e felicidade, outra. No entanto, uma delas está em visível desvantagem — com o perdão do trocadilho —, representada por Ignacio. Não por acaso, ele é o único que se opõe à mentirosa ideologia do Centro, e essa ideologia, justamente por estar fundada numa mentira, não consegue calar essa voz pelo convencimento. Assim, a única maneira de silenciá-la será através do uso da força, da sua eliminação. E a mentira em que está fundado o Centro é a de que os cegos são pessoas “normais”, e Buero deixou bem claro que se referia não aos deficientes visuais, mas a todos os homens em geral, e espanhóis, em particular. Como seguir nessa ilusão de normalidade depois de se ter presenciado a barbárie e a ignomínia, e que continuavam a imperar mesmo depois de acabada a luta, nas delegacias e prisões do Estado franquista? Ignacio foi mais um dos que pereceram por não poder calar essa verdade, e é significativo que fosse o único que tivesse a lucidez suficiente para perceber a mentira e denunciá-la. Mesmo tendo conquistado alguns discípulos, o único que realmente absorve sua mensagem foi Carlos, seu maior opositor, o que é revelador: a síntese dialética desse antagonismo, condição para que fosse superado o trauma recente, não acontece no palco, há apenas a esperança interrogante lançada por Buero ao final do espetáculo.

Já a peça *La Fundación*, escrita algumas décadas depois da primeira, permite entrever a decadência do franquismo então moribundo —como o próprio caudilho, senil e doente, que viria a morrer no ano seguinte ao da

estréia —e um fato, exterior à obra, é revelador nesse sentido: embora não fosse a primeira peça de Buero em que se falava abertamente da tortura e do terror de estado, foi a primeira com esse tema que lhe permitiram montar e estrear. É curioso perceber, por exemplo, que a peça *La doble historia del doctor Valmy* — que, grosso modo, relata a história de um torturador arrependido —, escrita em 1964, foi censurada, e só chegou a estrear doze anos depois, em 1976.

Em meados dos anos 1970 a sociedade espanhola já não mais suportava um regime autoritário, e as principais forças políticas daquele país, percebendo o momento propício com a morte de Franco, trataram de se mobilizar e colocar-se de acordo para que houvesse uma transição para a democracia que, apesar de algumas tentativas isoladas de reverter esse processo, ele se revelou definitivo. Em vista disso, a montagem de *La Fundación* já era, por si só, um indício de que a Espanha havia mudado e estava mudando, mas há outros aspectos que também indicavam uma mudança.

Entre *En la ardiente oscuridad* e *La Fundación* há uma inversão de perspectiva: na primeira, Ignacio, sozinho, tenta convencer os alunos da cegueira que atinge a todos; na segunda, os companheiros de Tomás tentam convencê-lo de sua “cegueira”, da qual o espectador participa involuntariamente. Se Ignacio não pode ver —ainda que o deseje —, Tomás vê demais, ou melhor, vê o que gostaria que fosse a realidade.

Com relação à violência, que aparece em ambas as peças, também há uma diferença significativa: na primeira, ela é menos explícita e chega a ser disfarçada por uma conotação muito mais pessoal e passional, já que não é equivocado supor que Carlos comete o assassinato também por causa de Juana, apesar da recomendação de D. Pablo para que “encontrasse uma solução” para o problema que Ignacio representava. Já na Fundação, a violência está presente desde a primeira cena, embora a princípio não seja possível reconhecê-la: há um cadáver presente na cela, e na medida em que a ação transcorre, essa violência é apresentada como política de Estado, seja para eliminar qualquer dissidência, seja para extrair algum tipo de confissão mediante tortura.

Se na primeira peça a violência é abrandada e apresentada como algo fortuito, ainda que seja deliberadamente ocultada por aqueles que representam a ordem — Don Pablo e Dona Pepita —, essa suavização é decorrente de um artifício do dramaturgo para poder comunicar sua mensagem trágica, já que o contexto de trevas em que estava imerso não lhe permitia falar claramente. Na Fundação, embora nenhum ato violento aconteça à vista do espectador, temos pelo menos quatro mortes relacionadas à ação: o Homem, morto por inanição; Tulio, buscado pelos guardas para ser fuzilado; Asel, que se suicida para evitar a delação do plano de fuga; e Max, assassinado por Lino quando se descobre que ele é o traidor. Além das mortes, há referências claras e diretas à tortura, que foi inclusive um dos causadores do quadro alucinatório de Tomás. Nesse momento já não era perigoso fazer aquilo a que Ignacio se propunha no final dos anos 1940, ou seja, chamar as coisas pelo seu devido nome, sem dissimulação.

E, para concluir, uma outra diferença fundamental entre as duas peças e que também é bastante significativa dos dois momentos históricos: a configuração do herói trágico bueriano. Na peça *En la ardiente oscuridad* o herói trágico não está representado cenicamente por um único personagem, mas será o resultado de uma síntese que ocorrerá não no palco, mas na mente do espectador. E para que isso aconteça é indispensável a morte do protagonista, pelo fato de ele representar justamente a parte que havia sido arrasada e subjugada no conflito armado, a parte que não quis e não queria calar. Já em *La Fundación*, acompanharemos o herói trágico em seu processo catártico e, apesar da violência sempre presente, ele está vivo ao final é o depositário das esperanças dos companheiros que morrem durante a ação. E o final aberto, característica de Buero Vallejo, reforça o otimismo sugerido, de uma liberdade que finalmente chegaria.

5. Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Maria Leny Heiser Souza de. **ESPERA/ESPERANÇA Cerne da dramaturgia de Antonio Buero Vallejo**. Rio de Janeiro, 1985. Dissertação (Mestrado em Língua e Literaturas Hispânicas) – Pós-Graduação da Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Juan David García Bacca. 2 ed. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

BUERO VALLEJO, Antonio. **História de uma escada**. Trad. Guilherme de Almeida. Petrópolis: Vozes, 1965.

_____. **Obra completa**. Madrid: Espasa Calpe, 1994.

_____. **En la ardiente oscuridad**. 16 ed. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (Dir.); BAENA, Enrique (Coord.). **El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo**. Barcelona: Anthropos, 1990.

DOMÉNECH, Ricardo. Tríptico: *En la ardiente oscurida, El concierto de San Ovidio y La Fundación*. In: CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (Dir.); BAENA, Enrique (Coord.). **El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo**. Barcelona: Anthropos, 1990. p. 17-39.

_____. **El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española**. 2 ed. Madrid: Gredos, 1993.

GARCÍA LORCA, Federico. **La casa de Bernarda Alba**. 13 ed. Buenos Aires: Losada, 1972.

GARCÍA TEMPLADO, José. **Literatura de la postguerra: El teatro**. Madrid: Cincel, 1981.

GÓMEZ TORRES, Ana. Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo. In: CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (Dir.); BAENA, Enrique (Coord.). **El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo**. Barcelona: Anthropos, 1990. p. 212-222.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. **Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo**. Barcelona: Anthropos, 1994.

O'CONNOR, Patricia W. **Antonio Buero Vallejo en sus espejos**. Madrid: Fundamentos, 1996.

PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la. **A. Buero Vallejo: Proceso a la Historia de España**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.

RISCO, Antonio. **La estética de Valle-Inclán**. Madrid: Gredos, 1966.

RUIZ RAMÓN, Francisco. El teatro de la sociedad de censura: del franquismo a la democracia. In: ALBERICH, José et al. **Historia de la Literatura Española**. Madrid: Cátedra, 1990. p. 1227-1235.

_____. **Historia del Teatro Español. Siglo XX**. 11 ed. Madrid: Cátedra, 1997.

THOMAS, Hugh. **A guerra civil espanhola**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. **Autobiografía do general Franco**. Trad. Ricardo de Azevedo. São Paulo: Scritta, 1996.