

A LINGUAGEM DAS FLORES.  
FEDERICO GARCÍA LORCA E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

POR

SUSANA SCRAMIM  
UFSC – CNPq

*A descoberta pode encontrar o autêntico nos fenômenos mais estranhos e excêntricos, nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações mais sofisticadas de um período de decadência.*

Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, 1928

*Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores* foi terminada em 1935, lida em setembro desse ano no Teatro Stadium de Barcelona, para a Companhia de Margarita Xirgu, teve sua estreia em 13 de dezembro do mesmo ano, por aquela Companhia, no Principal Palace de Barcelona. Foi publicada em 1938, em Buenos Aires, após o assassinato de Federico García Lorca em Granada, sua cidade natal, em 1936, pela polícia local.<sup>1</sup>

Carlos Drummond de Andrade traduziu a peça de Lorca em 1958, para ser encenada. Em 1960, a produção da peça recebeu o Prêmio Padre Ventura, do Círculo Independente de Críticos Teatrais. A editora Agir do Rio de Janeiro, que mantinha na época a edição apenas de obras clássicas, bem como era dirigida pelo intelectual católico e conservador Alceu Amoroso Lima, publica a obra em 1959. A peça de Lorca, longe de ser produto de um pensamento conservador e obtuso, foi escrita por um escritor libertário, homossexual, e que foi assassinado por uma política/polícia de extrema direita, e, mesmo tendo sido produzida por Lorca, Alceu Amoroso Lima a publica em sua editora. Escrita durante os anos que antecederam à guerra civil espanhola, a obra possui a indelével marca de um ambiente rural espanhol, atravessado por um

---

<sup>1</sup> Gabriel Pozo Felguera dedicou vinte anos de sua vida em pesquisas e entrevistas feitas a partir de seu trabalho no jornal *Ideal*, de Granada, para escrever *Lorca, el último paseo*. Para o autor da pesquisa, Ramón Ruiz Alonso, jornalista do *Ideal* nas décadas de 1930 e 1940, partidário da anticomunista Confederação Espanhola de Direito Autônomo (CEDA) é o responsável pela detenção de Lorca e, conseqüentemente, pela ação que desencadeou seu fuzilamento (Felguera).

analfabetismo dominante e, portanto, bastante afeito à cultura popular e à oralidade. A inocência e a ingenuidade, subprodutos da cultura oral, foram utilizados de modo mal-intencionado na construção do discurso e do exercício violento do poder, tendo em vista o aprisionamento da concepção de mundo no ambiente rural a um desejo imperioso de restauração simplista da ordem em meio ao caos complexo da natureza e da sociedade. A obra de Carlos Drummond de Andrade enfrentou os mesmos desafios ao produzir textos no âmbito de uma cultura atravessada pelo analfabetismo, autoritarismo e pela não industrialização econômica do país, e não foi por acaso que ele tenha sido o primeiro tradutor no Brasil de *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores*. Sua obra, na década de 1950, já estava considerada pela crítica literária como a de um escritor maduro e comprometido com o livre pensamento e com a crítica aos processos de modernização. Nesse momento, Drummond já contava com uma produção poética importante, inclusive escrevera alguns poemas com traços semelhantes ao gênero poema romance da tradição castelhana, conforme se pode constatar em alguns poemas do livro *A Rosa do Povo* (1945). Drummond traduz Lorca de modo vivaz e brilhante, mimetizando a linguagem ritmada do verso, porém, submetida à prosódia de sua língua nessa obra em que o poeta andaluz alterna a forma do poema popular com a do drama de costumes com pinceladas do trágico.

A força expressiva da peça de Lorca vem desse arranjo entre formas literárias diferentes. O texto faz aparecer a imagem do primitivo, suas questões e os seus impasses frente ao mundo moderno. Rosita, a flor da vida imantada na relação com a sexualidade, não irá desenvolver em plenitude seu *ethos* em razão de uma constrição: a da conquista e domínio das terras do novo mundo, vale dizer, frente às imposições do progresso à vida comum. O noivo abandona a promessa de realização da vida do casal para cumprir os designios da modernidade. Ao contrário do que se poderia concluir, o ambiente rural e sua gente na obra de Lorca não estão necessariamente investidos da ideia do primitivo associado ao desejo de restauração, e, por isso, não podem ser pensados em termos simplórios. A peça trata alegoricamente de uma vida na conjunção de três formas literárias distintas e produtoras de efeitos diferentes em cada modalidade de gênero em que se materializa. Na forma poema produz um encantamento linguístico no manejo erudito dos sons da língua espanhola e das moralidades incluídas nas expressões populares. Na forma dramática produz uma imagem da cultura andaluza que somente pode ser entrevista na tensão entre o popular e o erudito e na qual a pincelada trágica indicará o caminho de sua ruína. Trata-se de história contada em versos, que é própria do gênero poema romance, caracterizada pelo ponto de vista externo – Rosita não é apresentada em sua intimidade – e temporalidade relacionada à rememoração. Cabe ressaltar que o gênero poema romance era muito apreciado pela cultura popular espanhola daqueles anos da produção da obra de Lorca, contudo pouco valorizado entre os artistas de vanguarda. O poema apresenta a vida de

Rosita, moça de família tradicional da província andaluza de Granada, que, como a maioria das moças de uma província no começo do século XX, está sendo preparada para se casar. Uma vez encontrado o jovem para ser seu noivo, o casamento coloca-se à vista, entretanto, ao jovem noivo lhe é apresentada outra promessa de felicidade: a viagem de conquista e domínio de terras no novo mundo, em Tucumán, na Argentina. O jovem noivo substitui imediatamente – sem titubear em resistir ao novo que lhe é oferecido – a promessa de felicidade no antigo lar e opta em viajar para a Argentina com a finalidade de administrar novos empreendimentos familiares em novas terras. No entanto, o jovem não informa à moça com quem iria se casar de que não tinha intenção de retornar ao modo de vida anterior. Esse fato transforma a vida de Rosita em uma longa espera pelo casamento e – tensão principal da trama – pela consumação de sua vida sexual. O casamento nunca será realizado, contudo essa tensão se abre para a exposição de outro problema, agora não mais referente à ordem da vida provinciana e sim a algo que pertence ao âmbito ético-filosófico de um sujeito reflexivo. É neste ponto que o texto de Lorca transita no interior de um mesmo gênero textual: passa a considerar questões relativas ao poema lírico no âmago do gênero dramático. A espera pelo noivo que lhe engana por anos a fio é o motivo da anedota do poema romance e para o drama, entretanto, a frustração da vida sexual da jovem noiva e sua condução ao mundo reflexivo do pensamento filosófico é motivo do poema lírico. A distinção formal do lírico na peça de Lorca que está sob a égide do moderno acontece porque a personagem Rosita não possui discursividade própria. O problema fundador da lírica moderna no Ocidente tem sido tratado no âmbito da discussão da não consumação da vida subjetiva na sua relação interpessoal com o outro.

Desde a Idade Média tardia, quando a possibilidade do ponto de vista textual lírico ainda não era oferecida por um ato enunciativo em primeira pessoa, a potência lírica era exercida nas canções de cunho sério, em particular nas canções de amor, destinadas exclusivamente ao registro escrito e cuja questão definidora de seu modo de existir era a da vida de um amor não consumado. Em ensaio da década de 1980 sobre a poesia de Antonio Delfini, “O ditado da poesia”, Giorgio Agamben já observava que o amor, buscado com o princípio de *gioi che mai non fina*, serviu aos poetas medievais como motivo discursivo facilitador da presença ainda não cogitada do sujeito ético-filosófico na poesia. Com essa estratégia textual, instaura-se a possibilidade de alcance de um lugar discursivo onde amor (vida), palavra e conhecimento estão próximos e interconectados. Tanto o discurso filosófico quanto o poético libertavam-se, imbuídos do motivo amoroso, das amarras da imposição de “recordar argumentos consignados a um *topos* [...] sobretudo [permitindo-os] fazer experiência do evento mesmo da linguagem como *topos* original, que tem lugar em uma inextrincável proximidade entre amor, palavra e conhecimento” (Agamben 106). Lorca intercala ao desenvolvimento do enredo, que conta a longa espera de Rosita pelo noivado que nunca acontecerá,

poemas que podem ser tomados como líricos, porque neles a temporalidade do eterno presente da enunciação, característico do lírico, acontece. A partir de um cuidadoso paralelismo com os diálogos entre as personagens e os poemas, pode-se observar a construção da ambiência da questão discutida. É possível perceber nas falas do tio de Rosita e da empregada da casa que auxilia o casal de tios a cuidar da sobrinha, menina órfã, a demonstração de uma meditação sobre o problema da passagem do tempo e a tentativa de contê-la pelo pensamento –que é contraposto à sua finitude quando vivido pela vida humana. A passagem dos dias marca o tempo da história e da rememoração; a constatação do instante vivido é tomada como núcleo aglutinador da subjetividade moderna. Rosita mesmo quando mais velha, ainda se compreende ligada ao estado inicial de frustração de sua vida sexual. Já o amor que o tio lhe dedica tem o mesmo fundamento que o amor que ele dedica às flores, vale dizer, está em correspondência com a vida natural e sua passagem efêmera pelo mundo. Os dias, fonte de dados para a compreensão histórica, estão em transcurso se comparados ao estado de instante pessoal congelado no tempo da temporalidade lírica. O espaço onde se desenvolve a trama é a casa dos tios que também é o do lar humano em sua correspondência com a lei natural. Na casa da família há uma estufa com flores que são cuidadas com amor e reflexão filosóficas. O tio de Rosita manifesta a visão de mundo com a qual organiza seu jardim no trecho transcrito a seguir:

TÍO. (*Entra.*) Es una rosa que nunca has visto; una sorpresa que te tengo preparada. Porque es increíble la *rosa declinata* de capullos caídos y la *inermis* que no tiene espinas, que maravilla, ¿eh?, ¡ni una espina! y la *mirtilifolia* que viene de Bélgica y la *sulfurata* que brilla en la oscuridad. Pero ésta las aventaja a todas en rareza. Los botánicos la llaman *rosa mutabile*, que quiere decir: mudable; que cambia... En este libro está su descripción y su pintura, ¡mira! (Abre el libro). Es roja por la mañana, a la tarde se pone blanca, y se deshoja por la noche... (García Lorca, *Teatro completo IV*9)

O texto dramático de García Lorca associa a alegoria da flor e tudo que está no entorno de sua criação e reprodução ao processo de construção da imagem/pensamento “vida”. Trata-se de uma imagem profana, a flor, e que pertence ao mundo físico – à natureza – ganhando lugar no mundo da reflexão “espiritual”. Com isso, o texto de Lorca demonstra o quanto a arte espanhola de seu tempo entende a modernidade como uma crise instaurada no âmago da concepção da vida no mundo, incluindo na modernidade literária aspectos do pensamento do mundo primitivo. Desse modo, desdobra a modernidade artística a partir de diferentes indagações, a exemplo de: Como criar imagens de vida nos desdobramentos artísticos do século XX?

Partindo de um drama de costumes no qual o cotidiano da vida provinciana andaluza protagoniza sua associação aos pressupostos de uma história natural, Lorca monta um quadro em que conjuga drama de costumes, poesia e tragédia. O poema

romance oferece forma e lugar de enunciação ao drama de costumes. Por sua vez, o poema lírico se intercala aos versos do poema romance quando esses não se põem a narrar ou descrever o pitoresco. Os versos líricos colocam-se em enfrentamento aos motivos literários – os lugares-comuns discursivos – para criar novas referências que, em especial no que toca ao problema ético, no caso da peça de Lorca, são transpostas para uma abordagem trágica ao atravessarem a fronteira da ambiência do cotidiano familiar provinciano em direção às considerações sobre o sofrimento humano, à culpa trágica compreendida modernamente como parte do conflito entre destino pessoal e mundo natural. Com esse arranjo entre gêneros literários a indagação ética da obra de García Lorca mantém sua matéria no âmbito mesmo da literatura. A discussão ali empenhada, como também em grande parte da literatura espanhola moderna, quer seja, da busca pelo sentido da vida que não esteja restrito ao ponto de vista antropocêntrico, ganha movimento que é oferecido pelo trânsito entre as formas linguísticas literárias nela aventadas. Há uma luta contra as forças naturais como se a natureza estivesse governada por forças sociais e, do mesmo modo, se debate contra a sociedade como se ela estivesse sob o desígnio das forças naturais. O destino social da vida de Rosita foi alvo da maledicência dos vizinhos, sendo sua conduta ferida pelo menosprezo com o qual o ponto de vista masculino hegemônico nas sociedades ocidentais trata uma mulher adulta solteira e sem filhos. Nesse sentido, como personagem heroína-vítima Rosita – flor-mulher – é submetida a uma vida de infelicidade no eterno presente de seu mundo individual, criando uma ligação entre o gênero do drama de costumes sociais e a destinação “natural-sobrenatural” dos anti-heróis trágicos. A história de Rosita que não se casou, não gerou filhos, e morreu sem saber como a vida poderia ser reproduzida com a energia sexual é igualmente tratada como teoria da linguagem literária. O leitor é conduzido a uma ambiência à qual ele quase não se dá conta. A linguagem das flores organiza-se no texto com base na correspondência de valores e formas da linguagem do texto literário.

A construção da subjetividade da moça provinciana foi elaborada no contexto de uma linguagem literária material, seu nome Rosita e todos os deslocamentos de sentido pelos quais passa criam o conceito que atravessa toda a obra: o conceito de vida subjetiva e da possibilidade de sua enunciação própria no âmbito da modernidade. Esse conceito de vida está alegorizado na figura da vida de uma flor, a rosa. Partindo dessa alegoria, as questões éticas da peça se enunciam: a flor deve-se colhê-la/vivê-la? Quem deve agir na colheita/vida? Quando se inicia? Por quê? E, para quê?

A reflexão sobre o tempo e sua passagem foram frequentes na literatura medieval e barroca. Nelas a presença do dogma teológico suplantou a observação científica da natureza quando requisitadas para a criação de imagens da efemeridade da vida humana frente à imortalidade da alma cristã. No entanto, é com a imagem da flor na forma de rosa que a alegoria da potência e finitude da vida no mundo deixa de ser exclusivamente

religiosa. O *Roman de la Rose*,<sup>2</sup> no século XIII, segundo Otto Maria Carpeaux, foi o primeiro texto literário a trabalhar com a alegoria no âmbito da escrita profana. Essa figura de linguagem foi amplamente utilizada no pensamento medieval para refletir sobre a natureza com um sentido hierárquico no plano da criação divina. No entanto, algo já não funcionava tão bem na organização dessa hierarquia sagrada quando enfrentada aos problemas mais imediatos como, por exemplo, as “inovações” ou modos novos de se compreender os mecanismos humanos, ou como ressalta Carpeaux “às coisas novas que não se adaptavam bem ao Cosmos medieval” (Carpeaux 229). A compreensão de que havia alguma energia na natureza não condicionada à vontade já consignada ao sagrado, vai requerer todo um novo cabedal linguístico para nomeá-la. Os nomes da rosa – inclui-se nesse universo ampliável ao infinito e novo a taxonomia dos elementos da natureza – irão povoar todas as reflexões filosóficas sobre a energia pensada como vida dentro e fora do âmbito antropocêntrico. A vida no cosmos, organizada a partir da visão humana de mundo, amplia seu espectro para qualquer forma de energia. Ela passa a ser uma força da natureza e não uma forma determinada. Nesse sentido, inúmeros pontos de vista preconcebidos serão deixados de lado. E o ponto de vista lírico, isto é, de um sujeito que não se contenta em repetir as fórmulas dos *topoi* clássicos, irá buscar um lugar de fala próprio, lançar-se-á na aventura da nova experiência do evento mesmo da linguagem como *topos* original (Agamben 106).

É com esse intuito que no texto de Lorca a imagem/pensamento da flor se comporta como um elemento do roteiro que possui ação própria, quase autônoma – como a poesia também deseja ser vista –, em algumas falas ela – a vida da flor – é apresentada pela voz enunciativa de algum personagem e em outras fala por si. Trata-se de um motivo literário que é tratado por Lorca como personagem ou também como “concepto”. Isso é bastante destacado no texto da peça, especialmente, quando entra em cena o personagem Don Martín, um velho professor de filosofia que gostaria de ter alcançado a plenitude da vida de poeta, muito embora se considere um fracassado mesmo tendo escrito alguns sonetos e um drama literário-filosófico ao ter recebido de presente uma flor natural.

<sup>2</sup> A obra está composta por duas partes, escritas por dois autores distintos em versos octossilábicos. A primeira foi escrita por Guillaume de Lorris na década de 1230 e descreve as tentativas de um cortesão para conquistar sua amada, representada por uma rosa. A ação ocorre em um jardim cercado por muros, cujo interior diz respeito ao ambiente do amor, enquanto o exterior o da vida comum. O poema é narrado em primeira pessoa e os personagens, além do narrador, são alegorias como a *Razão* e a *Inveja*, ou figuras mitológicas como *Amor*. Guillaume escreveu para um público cortesão, e o texto funcionou como uma espécie de manual sobre a “arte de amar”. Guillaume deixou a obra incompleta, com 4058 versos. Aproximadamente em 1275, 40 anos depois de concluída a primeira parte, o romance foi continuado por Jean de Meun, que lhe acrescentou 1724 novos versos, terminados por volta de 1280. Este segundo livro é muito diferente ideologicamente do primeiro, descrevendo o amor e as mulheres sob uma luz negativa. A rosa, inalcançada no primeiro livro, termina sendo arrancada do jardim por meio da traição. Ao longo de seu texto, Meun faz um resumo do conhecimento filosófico e científico da sua época (Cf. Carpeaux 232-235).

MARTÍN. ¡Qué mundo! Yo soñaba siempre ser poeta. Me dieron una flor natural y escribí un drama que nunca se pudo representar.

TÍA. ¿La hija del Jefe?

MARTÍN. ¡Eso es!

TÍA. Rosita y yo lo hemos leído. Usted nos lo prestó. ¡Lo hemos leído cuatro o cinco veces!

MARTÍN. [Con ansia.] Y ¿qué...?

TÍA. Me gustó mucho. Se lo he dicho siempre. Sobre todo cuando ella va a morir y se acuerda de su madre y la llama.

MARTÍN. Es fuerte, ¿verdad? Un drama verdadero. Un drama de contorno y de concepto. Nunca se pudo representar. (García Lorca 25)

Não é de se desconsiderar que nomear esse poeta nas vestes de um professor de escola média, como Martín, corresponde a relacioná-lo a Abel Martín personagem a quem Juan de Mairena dedica uma de suas obras. Juan de Mairena já é um personagem criado por Antonio Machado, e Abel Martín é a redobra desta dobra de Machado ao tratar da idealização da figura do “ser” poeta. Juan de Mairena é um fictício professor de retórica e filosofia de escola média e também um poeta frustrado, ainda que possuísse uma compreensão da arte poética muito distinta da prática dos poetas rejeitados pela modernidade literária, Antonio Machado faz dele um “motivo” – um *topos* clássico – para discutir teoria da arte poética. Mairena escreve sua arte poética, que poderia funcionar como um manifesto contra a poesia conceptista. A poesia para ele é arte de tempo e não da exposição dos conceitos. Na biografia que Juan de Mairena escreve de seu mestre Abel Martín observa-se uma fina ironia, que é elaborada entre o elogio e o rechaço que faz diante da arte conceptista de seu mestre. Pode-se ler no livro de Antonio Machado um Juan de Mairena criticando o excesso de arrazoados e raciocínios circulares que servem à moral preceptiva. Em *El “Arte poética” de Juan de Mairena*, Machado expõe os princípios artístico-poéticos de seu personagem:

La poesía es un arte del tiempo. [...] Todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales. [...] Pero una intensa y profunda impresión del tiempo sólo nos la dan muy contados poetas. (Machado 77)

No decorrer desse mesmo parágrafo, Machado faz Mairena comparar dois poemas cujo tema é a fugacidade do tempo e que, segundo ele, apresentam resultados distintos em seu modo de imprimir a imagem do tempo adequada à poesia. São comparados um poema de Jorge Manrique e um soneto que faz parte da peça *Príncipe Constante*

(1636), de Calderón de la Barca. O soneto tem o título “A las flores”<sup>3</sup> e Mairena o deprecia analisando-o como lógica rimada. O soneto de Calderón não se diferencia muito dos versos com os quais o tio de Rosita abre o livro de botânica e apresenta à sobrinha sua impressão do tempo. É nas falas do tio que se intercalam no drama de costumes os poemas líricos da talha do poeta Lorca. O tio se volta para os livros, para tradição escrita, com o intuito de, a partir do recurso de rememorar mediante o que a erudição botânica acumulou, apresentar um outro ponto de inflexão nessa mesma erudição que se faz no seu gesto próprio de enunciação desse conhecimento. O momento em que o poema é introduzido na cena é o da meditação sobre os “estados” da vida compreendidos na lógica da observação e experimentação com os “estados” da palavra: a “rosa mutabilis”. A seguir se transcreve uma das falas em que esse filosofar sobre a ação do tempo e sua relação com a vida subjetiva aparece no texto em correspondência com a marcação de tempo da poesia:

Cuando se abre en la mañana  
 roja como sangre está.  
 El rocío no la toca  
 porque se teme quemar.  
 Abierta en el mediodía  
 es dura como el coral.  
 El sol se asoma a los vidrios  
 para verla relumbrar.  
 Cuando en las ramas empiezan  
 los pájaros a cantar  
 y se desmaya la tarde  
 en las violetas del mar,  
 se pone blanca, con blanco  
 de una mejilla de sal.  
 Y cuando toca la noche  
 blando cuerno de metal  
 y las estrellas avanzan  
 mientras los aires se van,  
 en la raya de lo oscuro,  
 se comienza a deshojar.  
 (García Lorca 36)

<sup>3</sup> “Éstas que fueron pompa y alegría,/ despertando al albor de la mañana,/ a la tarde serán lástima vana/  
 durmiendo en brazos de la noche fría./ Este matiz que al cielo desafía,/ iris listado de oro, nieve y  
 grana,/ será escarmiento de la vida humana:/ tanto se aprende en término de un día./ A florecer las rosas  
 madrugaron,/ y para envejecerse florecieron./ Cuna y sepulcro de un botón hallaron./ Tales los hombres  
 sus fortunas vieron:/ en un día nacieron y espiraron,/ que pasados los siglos, horas fueron”. (Machado  
 77).



Sob a força das imagens não descritivas e alegóricas dos estados físicos que a rosa vai experimentando ao longo de uma jornada solar, a passagem efêmera e profana da vida natural vai sendo comparada ao tempo da eternidade e serve ao pensamento. Na manhã, a rosa se abre como o sol nasce para fornecer luz, calor e vida, e vermelha ela se encontra. Nem o frio que antecede o estado cálido posterior aos raios solares consegue medrar a força que se conforma na aurora dessa força. O orvalho teme se queimar diante do calor que emana do rubro pendor desse elã. Do vermelho se passa ao branco como demonstração do processo de declínio da força, do viço da flor, e da vida efusiva da mulher jovem. No final do dia, quando a luz se esquia por completo a cor prata é evocada no som do metal que toca anunciando a noite. Ausência de luz, retração da força e a imagem do fenecimento, as pétalas começam a cair.

Um drama que preza pela forma – drama de “contorno” – e pelo uso de “conceptos”<sup>4</sup> procura as correlações que a linguagem opera internamente – com seus ritmos e séries – e também com os níveis semânticos produzidos pelo burilar com as palavras, ainda que em alguns casos esses conduzam aos exageros das preleções conceptistas. Os modos mais enfáticos de expressão linguística dos “conceptos” são as paronomásias, as elipses, os equívocos, a polissemia, os paradoxos. Os conceitos criam correspondências. E no texto de Lorca elas estão presentes, criadas pela linguagem e pelo tratamento do *topos*. No texto de Lorca, o drama escrito pelo personagem Martín foi elaborado mediante o trabalho com esse “motivo”, isto é, o da existência da flor e sua correlação com a efemeridade da vida humana e da arte. No entanto, Lorca torna caricata a figura e o texto de Don Martín, porque os versos que ele compõe para falar da efemeridade da vida na figura naturalizada da flor aparecem como algo extremamente empolado e, por isso, impossíveis de serem encenados, causando o fracasso da obra e de seu autor:

¡Oh madre excelsa! Torna tu mirada  
a la que en vil sopor rendida yace;  
¡recibe tú las fúlgidas preseas  
y el hórrido estertor de mi combate!  
(García Lorca 25)

O tempo do mundo moderno e a experiência poética, vale dizer, do mundo em que o tempo da eternidade da arte foi profanado pela usura da vida, está em questão

<sup>4</sup> No barroco espanhol o “concepto” é definido como: um ato do entendimento que expressa a correspondência que se encontre entre os objetos. O conceptismo se caracteriza por buscar uma concisão exata na expressão que concentre o máximo significado nas menores palavras possíveis (*Le mot juste*), de maneira tal que inclusive se concentrem vários sentidos, relacionados ao tema ou ao caso de que se trate. De este modo se cria uma frequente polissemia quase sempre com a intenção cortês de fazer aparecer o engenho para suscitar a admiração ou aprovação de um auditório exigente ou culto, ou para justificar ou manter o mecenato de algum nobre (Cf. Gracián).

na peça de Lorca. A obra do poeta granadino assume para si a função da arte e a filosofia modernas de colocar a linguagem referencial e o pensamento linear em xeque mediante o uso desse conceptismo deslocado para a modernidade e que na obra de Charles Baudelaire ganhou estatuto moderno com as suas *correspondances*. Algumas das expressões linguísticas da peça de Lorca demonstram essa intenção, como por exemplo: quando a empregada se preocupa com a aferição da importância do trabalho dela comparado ao da dona da casa, a expressão utilizada é “así pasamos el rato” (García Lorca 23), e que Carlos Drummond de Andrade transpõe ao português “adaptado” aos tempos modernos como “matar o tempo” (Andrade 106); ou quando a mesma empregada reclama que a menina Rosita quer tudo “volando”, com o intuito de fazer o tempo voar, que é outra característica da aceleração do tempo sobre a linha secularizada da vida. No trecho destacado a seguir, encontra-se na fala da empregada a angústia entrevista na personalidade de Rosita provocada pela passagem do tempo e o estímulo que ela promove para filosofia:

**AMA:** Es que todo lo quiere volando. Hoy ya quisiera que fuese pasado mañana. Se echa a volar y se nos pierde de las manos. Cuando chiquita tenía que contarle todos los días el cuento de cuando ella fuera vieja: «Mi Rosita ya tiene ochenta años»..., y siempre así. ¿Cuándo la ha visto usted sentada a hacer encaje de lanzadera o *frivolité*, o puntas de festón o sacar hilos para adornarse una chapona? (García Lorca 3)

A empregada percebe na ansiedade de Rosita diante do passar do tempo – sua obsessão em ver-se velha mesmo sendo muito jovem – uma angústia filosófica que funciona também quando Rosita não deixa de vestir trajes de juvenzinha mesmo estando velha. É a poesia moderna experimentando sua linguagem na qual “amor, palavra e conhecimento estão próximos e interconectados” (Agamben 16). Esse paralelismo está posto a partir da escolha do nome da personagem principal da trama e o nome que se oferece à peça, a pequena rosa. Partindo da experiência escrita do diário do naturalista, elabora-se a crônica da vida humana e feminina que nos é apresentada sob a forma de “poesia”. Não se trata apenas de uma crônica impessoal, tampouco de uma “gesta” heroica, nem mesmo de “rimas” tradicionais, contudo, situa-se na borda de todos esses modos de construir uma experiência na tradição, com a linguagem e no âmbito do sujeito moderno. Com um título que relaciona a trama da peça à história pessoal da protagonista, *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores*, o texto se estrutura num espaço intermediário que vai das canções curtas da Baixa Idade Média, passando pela epopeia, diluindo-se no gênero “romance”, para alcançar uma morada moderna no espetáculo dramático. O nome da rosa foi tomado por Lorca com o objetivo de criar um lugar de experimentação com a linguagem que se situa a meio caminho da experiência literária *tout court*, que é impessoal e formalmente linguística, e da experiência subjetiva pessoal e relativa à linguagem cotidiana. Composto com um castelhano sóbrio – duro

e sólido, muito embora repleto de sensualidade musical – como os muros da cidade fortificada em Granada, e munido de uma visão crua e naturalista das relações sociais, o texto igualmente se aventura em construir a experiência de “vontade individual” da mulher que insiste em “esperar” pelo “amor” que não vem, coroada pela imagem de um sujeito dotado de vontade indomável de independência pessoal, capaz de elevações sublimes contrapostas a um realismo naturalista arrasador. Isso tudo acrescido à reflexão ética que orienta o drama moderno, conferindo-lhe a densidade subjetiva que falta à enunciação da voz de Rosita. Se no espetáculo medieval a história da humanidade, sob o ponto de vista religioso e personificada nos padecimentos de mártires ou tiranos, estava no centro das composições e o juízo final era compreendido como o ponto final nas angústias do mundo, disso derivando os paralelismos entre a “história natural” e a “história das sociedades”,<sup>5</sup> no drama moderno, a história da humanidade interessa menos do que a história do indivíduo. Contudo, Lorca, nesse drama, soube oferecer-lhe também um caráter sobrenatural à crônica da vida cotidiana, sem se despegar demasiado da dimensão secularizada da história moderna das sociedades e de seus indivíduos ao compará-la à vida das flores.

O “fundador” da poesia moderna, Charles Baudelaire, age sob o mesmo princípio construtivo, isto é, o drama do indivíduo no mundo abandonado pelos deuses não é compreendido apenas como vivência material ou secularizada do enigma da vida e tampouco como misticismo; ele é associado à ciência da natureza, que não deixa de ser uma ciência que alcança pouco controle sob seus objetos de pesquisa. A antologia de que se constitui *As flores do mal* recupera esse paralelismo sob o ponto de vista da profanação e não da secularização. Em *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores*, no entanto, o movimento é inverso, vale dizer, se são inseridos poemas na peça teatral de Lorca, na antologia de poemas de *As flores do mal* a teatralização – pensada como gênero e ao mesmo tempo como questão teórica de expressão verbal – é resultado da inserção da espetacularização daquele drama do indivíduo moderno num mundo abandonado. Há na antologia de Baudelaire autênticos poemas romances no conjunto dos poemas da antologia, contudo, disfarçados e transpassados pelo caráter enigmático e vocação aporética do “motivo” do texto. Da seção “Spleen et idéal”, poderiam ser compreendidos dentro desse raciocínio os poemas “Bénédiction”, “Hymne à la beauté”, e da seção “Tableaux parisiens”, os poemas “Paysage”, “Le soleil”, “À une mendiante rousse”, “Le cygne”, “Les sept vieillards” e “Les petites vieilles”. Neste último, encontra-se o seguinte verso “Ces monstres disloqués furent jadis des femmes”

<sup>5</sup> Walter Benjamin, ao analisar a relação entre os espetáculos e crônicas medievais, assinala os interesses comuns que orientavam a composição das obras desses gêneros. Segundo ele, “a história universal era vista pelos cronistas como grande espetáculo... Na medida em que o Juízo Final é o desfecho daquelas crônicas, como o fim do drama no mundo...” (Cf. Benjamin 100).

(Baudelaire 89-90)<sup>6</sup> e que serão continuados algumas estrofes mais adiante no poema com o seguinte paralelismo entre mulheres, enigmas e flores: “Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques, / Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus;” (89-90).<sup>7</sup> Os poemas romances acabam por “servir” à aproximação entre realidade empírica do sujeito e os pressupostos teóricos da nova poesia que estão paradoxalmente concentrados na realidade abstrata da linguagem. No lugar da imensa distância entre lírica e o resto dos escritos narrativos e teatrais fundados em discursividades distintas da poesia, o que se apresenta nesses trabalhos tanto de Baudelaire quanto de Lorca é um hibridismo entre escrita monológica e espetáculo público, produzindo um e outro diferentes derivas artísticas.<sup>8</sup>

Os “Tableaux parisiens” se metamorfoseiam em “Spleen de Paris”, coleção de cinquenta poemas escritos em prosa poética, que permitem leitura aleatória sem completarem-se em uma série, como se as figuras a que se referem os textos – as visões plasmadas pela vida urbana – não alcançassem nunca o referente preciso, quase inaugurando um realismo mágico. Os poemas em prosa de Baudelaire poderiam ser comparados à essa peça de Lorca porque constroem uma imagem da vida moderna a partir da experiência com a finitude, a vida subjetiva é conformada em seu flerte com a morte. São movimentos de uma escrita subjetiva que adquire a densidade para a reflexão ética que se intensifica como drama moderno. Georges Bataille publicou entre os anos de 1929 e 30 alguns textos artístico-reflexivos com o intuito de recuperar na definição de sujeito moderno essa experiência com a finitude entrevista na literatura medieval e barroca e lançada à energia da modernidade a partir de Baudelaire. Publicados na revista *Documents*, eles funcionavam como “verbetes” nos quais lugares discursivos da arte no Ocidente foram analisados, sob o ponto de vista do “bizarro”, do “monstruoso” e do “baixo”, destacando-se neles sua proximidade com a decomposição da harmonia na construção da beleza formal. Chama a atenção para o que se está discutindo aqui que um dos textos desse “dicionário crítico” fosse intitulado como “A Linguagem das Flores”, sendo ele uma clara referência a todo esse cabedal literário-filosófico a que a obra de García Lorca também estava relacionada. A beleza sensualizada da flor inclui nela mesma a “sua imundície primitiva: a mais ideal é rapidamente reduzida

<sup>6</sup> “Esses monstros deslocados foram um dia mulheres”, tradução minha.

<sup>7</sup> “E segurando de lado, assim como reliquias, / Um pequeno saco bordado com flores ou figuras;” tradução minha.

<sup>8</sup> O texto de *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores* desdobrou-se em balés, coreografias de flamenco e em composições musicais com os poemas intercalados à narração da vida feminina e jovem que frustra seu pendão para o amor com a ilusão de um noivado. Destaca-se entre esses o espetáculo flamenco produzido por Enrique Morente, no qual o coreógrafo e cantor flamenco não somente produziu espetáculo cenográfico como compôs arranjos musicais para poemas de Lorca adaptados ao canto, entre os quais estão alguns dos poemas de *Doña Rosita*, com destaque para a composição de Lorca adaptada por Morente: “El lenguaje de las flores” (Cf. Morente).

a um farrapo de esterco aéreo [...] É impossível exagerar as oposições tragicômicas marcadas no decorrer deste drama indefinidamente encenado entre a terra e o céu [...] o amor tem cheiro de morte” (Bataille 91). Essa é uma condição inexorável ao poeta moderno. E a poesia de Carlos Drummond de Andrade encontra nesse choque com os pressupostos da forma entre discursividades distintas sua potência em oferecer densidade ética à escrita subjetiva. No caso específico do livro *A Rosa do Povo* ele poderia ser também incluído no âmbito das relações textuais analisadas anteriormente tanto na obra de Lorca quanto na de Baudelaire. Além do poema “Áporo”, analisado por Raul Antelo (2003) a partir do impasse que o poeta moderno experimenta na decomposição formal do conceito de vida na poesia dentro da tradição erudita e sua reinserção como potência informe a partir do texto de Bataille, nos poemas “O caso do vestido” e “A morte do leiteiro”, bem como no “Poema do avião”, observa-se o confronto vital do ser humano exposto ao contato com a morte. Mesmo tendo sido escrito antes da tradução que Drummond faz da peça de Lorca – a tradução é de 1958 e o *A Rosa do Povo* é de 1945 – esse livro de poemas deve muito à experiência subjetiva moderna que está no âmago da leitura que Lorca empreende da modernidade. Os poemas de *A Rosa do Povo* a que me referi são elaborados por um discurso que se deseja leve e ao mesmo tempo incisivo, simultaneamente dramático, denso, e pertencente à esfera do cotidiano mais banal. A medida do verso predominantemente escolhido por Drummond nesses poemas é a redondilha, justamente por sua “facilidade” de enunciação, tendo em vista ser essa a medida da prosódia popular em língua ibérica e que, frequentemente, são observados nos poemas de Lorca. Com essa forma popular, a reflexão poética produzida a partir de problemas filosóficos como o espanto diante do tratamento banal que se dá à vida, e sua possibilidade iminente de desaparecimento promovida pela sociedade moderna frente aos seus mais nobres desafios, pode ser pensada como uma estratégia de “faca só lâmina”, citando o verso/título de livro de João Cabral de Melo Neto, em que distraidamente tocamos e nos cortamos. No entanto, esse ponto de vista ambivalente dos poemas de Lorca em que história natural e história social encontram-se imbricados, nos poemas de Drummond ganham dimensão dramática em função de sua compreensão da história humana como resultado de decisões racionais e de condicionantes materiais. Sem deixar de considerar a dimensão ética da constatação da finitude da vida humana, Drummond compreende a morte como inexorável, no entanto, atravessada pelo acontecimento material e social. Apesar do seu materialismo determinante na sua visão poética, Drummond não conseguiu deixar de admirar essa experiência quase “sobrenatural” com a história na cultura espanhola.

A luta política durante os anos de 1937 e 1945 contra o fascismo e todos os tipos de autoritarismo passam a despertar nele o interesse pela cultura espanhola. Carlos Drummond de Andrade encontra nessa tradição a força da condição libertária. O interesse pela poesia de García Lorca é notável.

Em uma das crônicas de Drummond cujo assunto era a morte de Lorca, ele escreve sobre a permanência integral da obra do poeta granadino no âmbito da modernidade:

Mas não estamos aqui – notar bem – a celebrar a morte nem um morto. Se rememoramos o crime, e ele não poderia ser esquecido, é porque ele veio gravar para sempre em nosso espírito a pura imagem do poeta. Essa morte eliminou o acidental e o transitório de sua fisionomia; fez de sua obra coisa perfeita, acabada, que nos cumpre conservar, conhecer e amar. Não somos, pois, uma reunião fúnebre a nos lamentarmos pelo que sucedeu de trágico numa noite espanhola há dez anos atrás. Trazemos para o nosso convívio um poeta de extraordinária substância vital e o escolhemos para patrono de nosso ateneu, fundado ao clarão de sua lembrança e fértil poesia. (Andrade 1) [os destaques são meus]

A imagem do poeta García Lorca é tomada em seu aspecto mitológico *tout court*, ou seja, sem a dimensão histórica do problema do mito no fascismo, que antecede e sucede às guerras mundiais. A crônica que escreve sobre a morte de García Lorca teve a função de ser o discurso de inauguração de uma associação em prol da democracia que escolheu Lorca como seu patrono. No entanto, a memória do morto tem que ser conservada na sua integridade, há um resgate, uma redenção de um valor previamente reconhecido. Drummond enfatiza que não há celebração de uma morte, mas, sim, a sua metamorfose em figura final, integral, santa, pois já não pertence ao mundo dos vivos.

Drummond foi escolhido como o primeiro presidente do Ateneu García Lorca – uma associação civil de caráter cultural fundada em 16 de julho de 1946, que tinha por objetivos fundamentais “divulgar a arte, a literatura e ciências da Espanha, promover cursos de língua, literatura e história espanholas”, da qual permaneceu como presidente de honra até ser substituído por Aníbal Machado e receber intervenção estatal em 1947. Considerando essa circunstância histórica, inclusive relembando que Murilo Mendes era membro do conselho consultivo do Ateneu e na sua inauguração, como registra Raul Antelo, homenageou Lorca declamando os versos: “vida que viva volveu/ contigo a morte não pôde,/ nervo, entusiasmo, fervor.../ García Lorca tu és” (qtd. in Antelo *Literatura em Revista* 290-291), podemos constatar que, não somente Drummond, mas muitos poetas e intelectuais brasileiros desses anos acompanharam de perto os acontecimentos na Península Ibérica entre 1936-1939.

A meditação sobre a morte é uma experiência filosófica amplamente vivida na cultura espanhola. Mais do que uma questão balizada pela religião católica na Espanha que, de fato, utiliza-se desse dilema humano com vistas à sedução de corpos para seu exército confessional, a experiência da arte barroca da finitude da vida experimentada como catástrofe histórica está sempre presente e, no entanto, sempre rasurada, nessa tradição. Não se trata de aceitação passiva da finitude como modo de vida associado à natureza, onde tudo é realmente efêmero e passível de podridão, trata-se, ao contrário de

lidar com essa imposição como se ela não fosse uma imposição, como se o perecimento fosse algo que tem a ver com a escolha dos modos de vida e de convívio social. Essa cultura compreende-se, portanto, já no século XVII como exposta às vicissitudes do mundo histórico, no qual há escolhas a serem feitas. Por isso, seu caráter agônico, inconformado, pulsante e disparatado que tanto interesse despertou em um poeta com uma compreensão materialista da história como foi Carlos Drummond de Andrade, a ponto de motivá-lo à experiência escrita com a obra de García Lorca. O autor de *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de la flores* soube observar e compreender o caráter sobrenatural, “informe”, na concepção de Bataille, da crônica da vida cotidiana, popular, sem que esse dar-se conta o fizesse se despegar demasiado da dimensão secularizada da história moderna das sociedades e de seus indivíduos ao compará-la à vida das flores.

## REFERÊNCIAS

- Agamben, Giorgio. “O ditado da poesia”. *Categorias Italianas*. Trad. Carlos Eduardo S. Capela e Vinícius Honesko. Florianópolis: EdUFSC, 2014.
- Andrade, Carlos Drummond de. “García Lorca e a cultura espanhola”. *Correio da Manhã* 06 oct. (1946): 33.
- Antelo, Raul. “Aporia da leitura”. *Ipotesi, revista de estudos literários* 7/1 (2003): 31-45. *Literatura em Revista*. São Paulo: Ática, 1984.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1975. 89-90.
- Bataille, Georges. “A linguagem das flores”. *Inimigo Rumor*. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. 1/19 (2007).
- Benjamin, Walter. “Crônica cristã e drama barroco”. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Carpeaux, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. v. 2. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- Felguera, Gabriel Pozo. *Lorca, el último paseo*. Granada: Ultramarina, 2009.
- García Lorca, Federico. *Teatro completo IV*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Dona Rosita, a solteira. Ou a linguagem das flores*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Agir. 1959.
- Gracián, Baltazar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Castalia, 2001.
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena I*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Morente, Enrique. *Lorca*. Los Angeles: Virgin Records, 1998.

Palavras-chave: Federico García Lorca; Carlos Drummond de Andrade; poesia moderna; história.

Recibido: agosto 2019

Aprobado: octubre 2019