

A MÚSICA EM GARCIA LORCA

Fred Góes*

> A presença da música na obra poética e dramática de Federico Garcia Lorca. A tênue fronteira entre sua atividade de compositor, arranjador e pesquisador do folclore andaluz.

Quando recebemos o honroso convite do Forum da Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora para participar das comemorações do centenário de nascimento de Federico Garcia Lorca e nos propusemos a abordar o aspecto musical, que sempre nos pareceu muito forte e evidente em sua obra, não sabíamos que iríamos enfrentar tanta dificuldade para levantar material bibliográfico sobre o assunto. Já que nosso objeto de reflexão tem como espaço de trânsito a Espanha, podemos afirmar que foi uma tourada a identificação das fontes. O que não quer dizer, em absoluto, que não tenha sido extremamente prazerosa a pesquisa para a realização desse encontro. Consultamos várias bibliotecas, fizemos levantamento via internet, o que significa que tivemos acesso aos dados internacionais disponíveis na rede como, por exemplo, o Forum Espanhol do Centenário de Lorca. Percebemos, então, que a bibliografia sobre o tema, além de pouco expressiva em termos quantitativos estava dispersa, sobretudo, em periódicos antigos e livros coletivos de edições pequenas e de circulação restrita. Foi a partir dessa constatação que chegamos a algumas ilações sobre a vida e a obra do autor em referência.

O contato inicial com a obra de Garcia Lorca é sempre surpreendente. A surpresa se dá em função da diversidade, da multiplicidade de formas de expressão de que o poeta faz uso. Daí, certamente, uma das razões de termos tido dificuldade de encontrar uma quantidade significativa de material sobre a música em Lorca. São inúmeros os estudos sobre o poeta, outros tantos sobre o dramaturgo, adaptador e diretor teatral, mais outros sobre o desenhista, cenógrafo e figurinista, outros sobre o coreógrafo, alguns sobre o folclorista e finalmente, uns poucos sobre o músico e musicólogo. Na verdade, Lorca é um manancial infindável de pesquisa e há muito ainda para estudar sobre ele. Por mais que se venha trabalhando sobre sua produção no mundo inteiro, ao longo deste século, nada é definitivo. É precisamente isto o que nos fascina.

Durante o doutorado em Teoria da Literatura tivemos a oportunidade, eu e o professor Lauro Góes, de participarmos de um curso ministrado por uma das maiores autoridades em Lorca neste país, o professor Luiz Carlos Lisboa, naquela época já com seus oitenta anos. Ele nos embevecia com seus conhecimentos profundos e precisos sobre o autor. Com ele montamos, à guisa de exercício, um roteiro construído a partir de fragmentos tanto da obra poética quanto da dramática que demos o nome de *A Luz de Andaluzia*. Já naquela ocasião, nos perguntávamos onde estava a fronteira entre uma forma de expressão e a outra. Parecia-nos que tudo o que era produzido por Lorca recendia à **poesia**, no sentido pleno da palavra. Até mesmo as rubricas dos textos dramáticos derramavam lirismo de tal forma que éramos motivados a incorporá-las como fala ao nosso texto. Percebíamos também que o lirismo lorquiano se realizava em sua acepção global, isto é, na indissociável harmonia entre a palavra poética e a música. Lorca é um poeta de pura linhagem órfica. Não é por outra razão que busca inspiração no universo da música, mais precisamente da música popular, para intitular poemas como **canciones** ou **poema del cante jondo**. Ao ler a lírica lorquina ouvimos o bater seco das palmas sincopadas em contra-ponto com o ricochetear das guitarras e do sapateado no tablado, acompanhando o lamento rascante das vozes mouras, ciganas. Não é por outra razão ainda, que Carlos Saura

vai debruçar-se sobre a obra de Lorca para realizar filmes como *Bodas de Sangue*, em que o gesto, o movimento, a dança, a música transcriam a expressão dramática original num brilhante jogo intersemiótico.

A música sempre fez parte da vida de Lorca. Entre os oito ou nove anos teve o primeiro contato com a arte popular de sua região. A família havia se mudado da Fuente Vaqueros natal para um outro povoado muito próximo que denominava-se, então, Asquerosa, hoje rebatizado com o nome de Valderrubio. Com apenas onze anos começou seus estudos musicais. Entre 1909 e 1915, estudou guitarra com sua tia Isabel e piano e harmonia com o maestro Segura, que havia sido discípulo de Verdi. Datam deste mesmo período seus contatos mais aprofundados com o folclore andaluz e com os cancioneiros. Em 1915, o poeta faz suas primeiras incursões ao universo da composição musical, produzindo canções impregnadas de um surpreendente andaluzismo. Destacam-se a *Serenata en la Alhambra*, que pode ser classificada como uma zarzuela e também como um canto coral cigano. Neste ano, Lorca havia entrado para a Faculdade de Granada, onde cursava Direito e Letras e começava a frequentar o Centro Artístico e Cultural de Granada, travando amizade com artistas e intelectuais da região.

Em 1917, com a morte de Don Antônio Segura, suspende os estudos regulares de música porque a família se opõe a sua ida para Paris, onde pretendia dar continuidade a sua formação musical.

Neste mesmo ano, no mês de agosto, com 19 anos, escreve um ensaio, intitulado *Divagações. As Regras na Música*, em que critica o academicismo, defendendo a arte expressiva, antes de tudo. Entre os anos de 1917 e 1920, junto com Angel Barrios, funda a Sociedade de música de câmara de Granada.

Na primavera de 1918, Lorca vai pela primeira vez a Madri, onde conhece Encarnación López Júlvez, uma extraordinária bailarina flamenga, conhecida como *La Argentinita*, que torna-se sua grande amiga e parceira em muitas ocasiões. É ela quem o apresenta a inúmeros artistas e intelectuais madrilenhos.

No ano seguinte, o poeta muda-se para a capital e vai morar na Residência dos Estudantes, seu domicílio em Madri até 1928. É precisamente neste local, onde trava amizade com gente do quilate de Luis Buñuel. Data também de 1919 a primeira edição de um poema seu, *Balada de la placeta*, publicado na Antologia de poesia espanhola de *La Novela Corta*.

Em 27 de maio de 1920 é publicado o primeiro texto em prosa de Lorca em um jornal de Granada, o artigo tratava de um concerto de música espanhola antiga apresentado por Regino de la Maza. Nos finais de agosto desse ano, acontece um fato expressivo para o desenvolvimento da atividade musical de Federico, a mudança de Manuel de Falla para Granada. Inicia-se então uma grande amizade entre os dois. Falla, músico e compositor consagrado, admira o talento de compositor de Lorca. Elaboram um projeto de colaboração para um ballet ao sabor das Festas Galantes de Valle-Inclán e também um outro projeto de uma ópera cômica, denominada *El Calesero*, em que o poeta teria escrito algumas cenas, além do esquema geral da montagem.

Os anos 20 são especialmente musicais na vida de Lorca. Em fevereiro de 1922, Federico pronuncia uma conferência sobre o *Cante Jondo* no Centro Artístico de Granada, que tinha por objetivo ser a atividade inicial da preparação do concurso de *cante jondo*. Lorca conta, nesta ocasião, com a colaboração do jovem pianista Francisco García Carrillo, a quem o poeta havia guiado em seus primeiros estudos musicais, e o havia apresentado a Falla.

No mês de junho, entre as diferentes atividades do festival de *cante jondo*, na sala de festas de Alhambra, Lorca lê uma série de poemas intitulados *Poemas del cante jondo*, escritos, segundo alguns estudiosos afirmam, para esta manifestação: *Siguiriya; Baladilla de los tres rios; Peteneras; Viñetas; Saeta e Soleá*. A festa e o concurso de *cante jondo* foram organizados junto às comemorações de Corpus Christi por um grupo de intelectuais, entre eles Lorca e Falla, que contaram com a colaboração do pintor catalão Santiago Rusiñol. Do concurso, participaram cantores e cantadores de toda a Andaluzia. Passados alguns meses, Lorca lê para Falla e alguns outros amigos granadinos uma versão inicial de *Cristobica* que é, sem dúvida, o primeiro tratamento do *Retabillo de don Cristóbal* ou dos *Titeres de Cachiporra*. No final do ano, ajuda na preparação de uma récita de marionetes que tinha como objetivo experimentar a encenação do *Retablo de Maese Pedro*, de autoria de Manuel de Falla que será finalizada pouco depois, com a colaboração do pintor Manuel Angeles Ortiz e do escultor Hermenegildo Lanz.

Durante as festividades do dia de Reis, no ano de 1923, Federico e sua irmã Concepción manipulam as marionetes, concebem o cenário e os figurinos do auto dos Reis Magos, com a colaboração de Lanz e Ortiz, tendo como acompanhamento musical a orquestra de câmara de Granada, regida por Manuel de Falla, e como cantoras solistas a irmã Isabel e Laura Giner de los Rios. O referido auto é de autor anônimo medieval. Dele fazem parte três cantigas de autoria de Afonso X, o Sábio, transcritas e harmonizadas por F. Pedrell.

Em 1924, termina o curso de Direito, volta a Madri e conhece o pintor Gregorio Prieto que foi um dos seus grandes incentivadores nas artes plásticas. Neste mesmo período, é apresentado a duas figuras que seriam marcantes em sua vida: Pablo Neruda e Salvador Dali. Durante as férias do ano seguinte, 1925, passa uma temporada com a família Dali em Cadaqués, onde lê os manuscritos de *Mariana Pineda*. Ao longo do ano compõe a suite *Eros con Bastón* que mais tarde será incorporada ao volume das *Canciones*.

A *Revista de Occidente* publica a *Ode a Salvador Dali*, em abril de 1926, e no dia 8 do mesmo mês, o poeta faz uma leitura de livros anunciados como estando em preparo: *Suite, Canciones, Cante Jondo, Romancero Gitano*. A apresentação ficou a cargo de Jorge Guillén.

No ano seguinte, 1927, concretiza o projeto do suplemento literário *Gallo del Defensor*, contando com a colaboração de seu irmão Francisco, com Manuel de Falla e com Salvador Dali. Segue compondo *Soledad*, em homenagem a Góngora e pede a colaboração de Jorge Guillén, para quem havia enviado várias obras: suites, canções, poemas aos estilo *cante jondo*, contos infantis, etc.

Neste mesmo ano, Lorca dedica-se especialmente às atividades plásticas. Além de preparar, com a colaboração de Salvador Dali, o cenário e o figurino de *Mariana Pineda*, inaugura uma exposição individual com seus desenhos na Galeria Dalmau, em Barcelona.

O ano de 1928 é dedicado à produção dramática, a encenações, à publicação de poemas e às ilustrações pictóricas.

Entre o outono de 1929 e o inverno de 1930, Lorca está em Nova York. Frequenta museus, teatros e cinemas, mas a grande descoberta, que se torna sua verdadeira paixão é o jazz, que vai encontrar em seu reduto original, o Harlem. O poeta desenvolve neste período a atividade de professor leitor junto à Columbia University. Mas como seu temperamento jamais permitiu que se limitasse a um único campo de ação, acaba dirigindo o coro dos estudantes da Universidade. Em sua temporada americana, Lorca trava amizade com Andrés Segovia, Mildred Adams, tradutora de Ortega y Gasset. Reencontra Dámaso

Alonso, la Argentinita, com quem faz um projeto litero-musical, e com Ignacio Sánches Mejías, todos de passagem pelos Estados Unidos. Nesta temporada americana, o poeta profere várias conferências em diferentes universidades e esboça alguns textos dramáticos que se concretizarão mais tarde como *Bodas de Sangue* e *Yerma* e escreve também vários poemas de *O Poeta en Nueva York*.

Em janeiro de 1930, convidado pela Instituição Hispano-cubana de Cultura para um ciclo de palestras, Lorca viaja para Havana, onde permanece por dois meses em contato direto com os intelectuais cubanos. Na volta para a Espanha, durante a viagem de navio, reescreve a maior parte dos poemas de *O Poeta en Nueva York*. No entanto, como mantém as datas das primeiras versões, parece que o poeta deseja manifestar que o essencial havia sido escrito *in loco*. De volta à Espanha, depois de uma temporada em Granada, pronuncia uma conferência em San Sebastián que tem como título *La arquitetura del cante jondo*, assunto caro ao poeta, tratado em diversas palestras ao longo de sua vida breve.

O ano de 1931 é dedicado às produções poéticas e dramáticas. No ano seguinte, no entanto, a música merece especial atenção do poeta. No início do ano, durante o inverno, monta, junto com La Argentinita, um espetáculo que tem como tema central o denominado *Romancillo popular*. É nessa oportunidade que, pela primeira vez, é publicada a letra de *Los Pelegrinitos*. No início da primavera, em parceria com G. Pittaluga e C. Rivas, compõe a zarzuela intitulada *La Romería de los Cornudos*, tema inspirado nas romarias de Moclin da província de Granada e que irá reaparecer no terceiro ato de *Yerma*.

Ainda nesse ano, sobretudo depois da aprovação do projeto *La Barraca* pelo Ministério de Instrução Pública, o poeta viaja por todo o país fazendo conferências em que o tema do *cante jondo* é o mais freqüente. Durante a passagem por Santiago de Compostela, promove alguns recitais íntimos de canções populares andaluzas e castelhanas no Hotel de Compostela. Esses recitais são uma prova evidente do trabalho de pesquisa folclórica que dava enorme prazer ao poeta e lhe era de sumo interesse já que, sua base composicional, seja dramática, seja lírica ou musical tem aí o chão. Sob esse aspecto, Garcia Lorca em muito se assemelha com dois grandes artistas brasileiros contemporâneos seus: Mário de Andrade e Villa Lobos. Cremos mesmo que um estudo comparativo desses artistas chegaria a algumas conclusões interessantes já que o gesto de recolher o material bruto de pesquisa na fonte folclórica para a produção poético-musical é muito semelhante nos três.

Mencionamos, anteriormente, que uma das características mais marcantes da personalidade de Lorca era a sua pluriaptidão. Não ressaltamos, no entanto, que além de diretor, dramaturgo, adaptador, figurinista, cenógrafo, coreógrafo, músico e musicólogo, folclorista e desenhista era também ator. Foi nesta qualidade que em 29 de dezembro de 1932 fez uma representação triunfante de *La vida es sueño*, em que interpretava três papéis distintos: a serpente, a sombra e a culpa. Claro está que, em se tratando de Lorca, não lhe se satisfaria interpretar um único papel, já que na vida cotidiana os representava vários.

Santiago de Compostela provocava o músico Garcia Lorca. É sempre lá onde há registros de recitais de Federico. Em janeiro de 1933, durante a temporada em que foi apresentar uma palestra sobre o *Poeta en Nueva York* a convite do Comitê de cooperação Intelectual, são mais uma vez registrados recitais em que o poeta se fazia acompanhar ao piano, cantando canções populares. Há também um fato curioso dessa temporada de Lorca em Compostela - a criação de um poema em galego intitulado *Madrigal á cibdá de Santiago*. Há também o registro que em abril ou maio desse ano, durante uma conferência

de Rafael Alberti, Lorca acompanhara La Argentinita ao piano quando ela cantava, ilustrando a palestra.

Ainda em 1933, tem-se notícia de que o poeta estava estudando a realização de um projeto de opereta que teria como tema o romance de Romeu e Julieta. No mês de junho, na Residência dos Estudantes, em Madri, é apresentado *El amor brujo*, de Manuel de Falla, que tem como assistente de direção Lorca, que se encarregara também da encenação dos números das bailarinas, como Argentinita, e da apresentação das velhas *bailaoras de gran estilo*: la Malena, la Macarrona, la Fernanda.

Há registro, finalmente, que em dezembro desse ano de 1933, ao término da encenação de *La Zapatera prodigiosa*, Lorca inclui três números musicais populares: *Los pelegrinitos*; *Canción de otoño en Castilla* e *Los quatro muleros*.

É no ano de 1934 que Lorca faz sua viagem à América do Sul, visitando o Uruguai, a Argentina e fazendo uma escala no Brasil. Durante sua estada em Buenos Aires, o jornal El Diario, de 10 de fevereiro, informa que o poeta pronunciaria uma conferência com o título de *Granada y sus Canciones*, sem dúvida nenhuma que o mesmo texto da conferência também intitulada *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, que é o texto por nós referido mais adiante.

Da passagem de Lorca pelo Rio de Janeiro, o que conseguimos levantar foi que se deu entre os dias 30 e 31 de março e que o poeta mexicano Alfonso Reyes, que se encontrava na cidade, visitou o poeta no navio e o presenteou com aquelas ecologicamente incorretíssimas coleções de borboletas.

Há ainda um fato extremamente significativo, ocorrido em 1934, que motiva um dos poemas mais contundentes de Lorca. Trata-se da morte do toureiro Ignacio Sánchez Mejías, ferido por um touro, em 13 de agosto.

Finalmente, registramos como expressiva, nessa cronologia musical comentada, a estréia da adaptação de *La dama boba*, de Lope de Vega, feita por Lorca, para a companhia Xirgu-Borrás, em um estilo “a lo Velásquez”, em que há canções clássicas adaptadas pelo poeta e outras especialmente compostas por ele.

Como se depreende, pelo exposto, a produção musical de Lorca é uma constante em todos os seus gestos artísticos, não importa de que natureza sejam eles. Isso ocorre, certamente, em função dele ser daquele tipo de artista denominado por Ezra Pound de **antena da raça**, que capta e transmite o ambiente que o cerca redimensionando seu meio à medida universal.

A conferência a que nos referimos anteriormente é exemplar deste fato. Baseando-se nas festividades que ocorrem durante o ano em Granada o poeta demonstra como a vida cotidiana de sua província é prenhe de musicalidade. Essa conferência foi pronunciada pela primeira vez em 26 de outubro de 1933 e, postumamente, publicada por seu irmão Francisco, intitulada: *Como Canta una Ciudad de Noviembre a Noviembre*, em que, num determinado momento, afirma o poeta:

Granada é própria para a música, porque é uma cidade fechada entre serras, onde a melodia é devolvida e depurada e retida pelas encostas e pelas rochas. A música quem tem são as cidades do interior. Sevilha, Málaga e Cadiz deixam-na escapar por seus portos e Granada não tem outra saída que seu alto porto natural de estrelas. Ela está tomada, apta para o ritmo e para o eco, medula da música.

Sua expressão mais significativa não é a poesia mas a música, com uma larga avenida que a leva até o misticismo, por isso não tem como Sevilha, cidade de

Don Juan, cidade do amor, uma expressão dramática, porém lírica, e se Sevilha culmina com Lope e com Tirso, com Zorrilla e com a prosa de Bécquer, Granada culmina com sua orquestra de percussionistas, cheios da vibração da alma andaluza e com um violeiro Narváez e com Falla.

Ao longo de toda a conferência o poeta descreve os festejos que ocorrem nos doze meses do ano em sua província natal, intercalando, algumas vezes, a narrativa com poemas, letras de canções, ou melhor dizendo, **vilancicos**, que são pequenas composições poéticas cantadas em festividades religiosas que se fazem acompanhar de música. Há uma passagem em que ele nos informa que os vilancicos cantados pelas mulheres em todos os cantos da cidade teriam sido levados pelos mouros para o norte da África, sendo ainda hoje comum ouvi-los nas ruas de Tunis. Conta-nos o poeta a respeito da música de Granada em dezembro:

Em dezembro, a música se apodera da cidade. De noite, de dentro das casas fechadas, se ouve os ritmos dos vilancicos, que escapam pelas frestas das janelas e pelas chaminés como se estivessem nascido diretamente da terra. As vozes vão subindo de tom, as ruas se iluminam, os sinos da meia-noite se unem às campainhas que as monjas fazem soar, anunciando a manhã.

Cantam-se pelas ruas de Granada os versos do romance pascoal **Los Pelegrinitos**.

Hacia Roma caminan
dos pelegrinos,
a que los case el Papa,
porque son primos.
Sombrerito de hule
lleva el mozuelo,
y la pelegrina,
de terciopelo.
Al passar por el puente
de la Victoria,
tropezó la madrina,
cayó la novia.
Han llegado a palacio,
suben arriba,
y en la sala del Papa
los disaniman
Ha preguntado el Papa
cómo se llaman
El dice que Pedro
y ella que Ana.
Ha preguntado el Papa
que qué edad tiene
Ella dice que quince,
y él diecisiete.
Ha preguntado el Papa
de dónde eran.
Ella dice de Cabra,

y él de Anteguera.
Ha preguntado el Papa
que si han pecado.
El dice que un beso
que le había dado.
Y la peregrinita,
que es vergonzosa,
se le ha puesto la cara
como una rosa.
Y ha respondido el Papa
desde su cuarto:
<Quién fuera pelegrino
para otro tanto!>
Las campanas de Roma
ya repicaron,
porque los pelegrinos
ya se han casado.

Conta-nos Lorca mais adiante:

Todo mundo canta nas ruas. Cantam as crianças acompanhadas das criadas, cantam as rameiras bêbadas dentro de seus carros com as cortinas fechadas, cantam os soldados despertando seus povoados, é a alegria da rua, é a festa andaluza e a finura de um povo cultíssimo.
No bairro judeu, ouve-se um vilancico cheio de melancolia oculta, oposta a dos pelegrinos. Quem canta? A voz mais pura de Granada, a voz elegíaca, choque do Oriente com o Ocidente.

Na seqüência, Lorca transcreve duas quadras da referida forma poética, intitulada **Por la Calle Abajito**;

Por la calle abajito
va quien yo quiero
No le he visto la cara
con el sombrero
Malhaya sea el sombrero
que tanto tapa.
Yo le compraré uno
para la Pascua.

Segue o poeta relatando sobre as cantigas do inverno. Conta-nos ele:

Em janeiro, a cidade adormece com a neve do inverno. Em fevereiro, quando o sol aparece, todo mundo sai às ruas para merendar e aparecem as oliveiras carregadas de frutos. as pessoas cantam nos arredores de Granada, sabendo que uma água oculta corre por baixo de uma leve camada de gelo.

O poeta então descreve o vilancico intitulado **La Niña se meciendo**. Dizem os versos:

La niña se está meciendo,
su amante la está mirando

y le dice: Niña mía,
sa sogá se está quebrando.
La sogá se quiebra, dónde irá parar?
A los callejones
de San Nicolás.

Segue o poeta descrevendo a musicalidade granadina:

Na primavera, quando as árvores começam a verdejar, abrem-se as varandas, os balcões e a paisagem começa a se transformar de maneira surpreendente. As moças voltam a transitar pelas ruas, os barris se enchem do vinho novo trazido da costa e a cidade canta a canção que anuncia a estação dos touros. Canção que apresenta uma forma pura como o ar do último dia de março.

Lorca transcreve então os versos de **Café de Chinitas**:

En el Café de Chinitas
dijo Paquiro a su hermano:
Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano.
Sacó Paquiro el reló
y dijo de esta menera:
Este toro ha de morir
antes de las cuatro y media.
Al dar las cuatro en ta torre
se salieron del Café
y era Paquiro en la calle
un torero de cartel.

Para finalizar selecionamos a canção que o poeta diz expressar com clareza o sentimento da cidade que vive mergulhada em música, onde se canta acompanhado de guitarras e se celebra a vida dançando, chama-se **Las Tres Hojas**.

Debajo de la hoja
de la verbena
tango a mi amante malo,
Jesús, qué pena!
Debajo de la hoja
de la lechuga
tengo a mi amante malo
con calentura.
Debajo de la hoja
del perejil
tengo a mi amante malo,
no puedo ir.

Cabe esclarecer que, quando o assunto é música na obra de Garcia Lorca, não importa determinar a fronteira entre o que é adaptação, releitura, arranjo ou composição original. Na verdade, não é este o fato mais determinante. O que interessa, a bem dizer, é

que o poeta foi responsável pela divulgação, pela propagação e pela universalização da música, do canto, da dança, da sua Andaluzia.

* Mestre em Comunicação e cultura, Doutor em Teoria Literária, Professor do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. Membro fundador do grupo de Pesquisa ETHOS: Comunicação, Comportamento e Estratégias corporais (CNPQ). Pesquisador de música popular, compositor e dramaturgo.

Bibliografia

GARCIA LORCA, Federico. *Obras Completas*. (t.I,II), Bilbao: Aguilar ed., 1980.

----- . *Conferências II*, Madrid: alianza Editorial, 1984.

LAFFRANQUE, Marie. *Bases cronologicas para el Estudio de Federico Garcia Lorca*. In: Federico Garcia Lorca. Edición de Idefonso Manuel Gil. 2.ed. Madrid: Taurus, 1975.

ZAMORA, Juan Guerrero. *Historia del Teatro Contemporáneo*. Barcelona, Juan Flors v.4, 1961.