

## **A Dualidade em Yerma**

Catarina Alice<sup>1</sup> e Alex Beigui<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Aluna bolsista CNPq, <sup>2</sup>Professor Orientador, Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio do Norte

---

### **Resumo**

O presente artigo busca fazer uma análise comparativa do drama lírico, tomando como ponto de partida a apropriação da obra *Yerma*, escrita por Federico García Lorca e encenada no Departamento de Artes em 2007 sob direção artística de Isa Cortez. O extrato cênico foi escolhido como objeto de investigação visto que o mesmo estabelece elos de tensão entre o texto dramático e o texto cênico, categorias que venho pesquisando enquanto campo de tensão frente à crise do drama.

Palavras-chave: Drama-lírico, Dramaturgia, Teatro, Apropriação

---

### **Abstract**

The present work sought to carry out a comparative analysis of lyrical drama, using as a starting point the adaptation of *Yerma*, a play written by Federico Garcia Lorca, staged during the second semester of 2007 in DEART-UFRN under the direction of Isa Cortez. Staging was chosen as object of investigation because it establishes tension between the dramatic script and the *mise-en-scène*, categories I have been investigating as a tension field in the face of dramatic crisis.

*Keywords:* Lyrical-Drama; Theatre, Genre, Adaptation

A poesia lírica pode ser considerada um grito do inconsciente, o último apelo de um ser acorrentado que pretende exprimir sua dor, seus prazeres e anseios, uma espécie de alma inquieta que já não suporta guardar para si aquele conteúdo e precisa, a partir da arte e do pensamento, manifestar-se. Não há, pois, forma mais completa de expor estes sentimentos que pela linguagem dramática. Sobre tais afirmações, Hegel<sup>1</sup> discorre:

[...] só a linguagem, a palavra e o discurso constituem o elemento digno de servir a expressão do espírito, também a poesia dramática, por sua vez, que reúne objetividade lírica é um gênero superior, pois apresenta uma ação circunscrita como sendo uma ação real, cujo resultado deriva tanto do caráter íntimo das personagens que a efetuam, como da natureza substancial dos fins e conflitos que a acompanham ou que provoca. (Hegel, 1993, p. 630)

Hegel ressalta uma crise da pureza dos gêneros, apresenta como possibilidade o hibridismo de formas e gêneros, a partir daí seria possível conceber uma obra como dramática e lírica simultaneamente. Afirma:

É impossível dizer com precisão se e em que medida um dos dois elementos, o da circunstância objetiva ou o da subjetividade do poeta, deve dominar o outro, ou em que medida podem ou devem ser associados. (Hegel, 1993, p. 611)

Definido o interesse de um autor por um objeto/tema, esse é representado de forma subjetiva, alcançando assim uma total liberdade do autor para explorar as possibilidades que o inconsciente lhe oferece. Por conseguinte, não podemos impor limites pré-estabelecidos à forma que o autor tem de experimentar as unidades de tempo, espaço e ação na obra, porque essas variam de acordo com o mundo subjetivo do poeta. Hegel declara:

Do mesmo modo, a natureza das disposições psíquicas, e o estado da alma individual, os impulsos, transportes e intensidade da paixão ou a serenidade da alma e da contemplação, fornecem à marcha e coesão interiores, as regras mais variadas. Por isso, dada a multiplicidade das causas de que as variações interiores dependem, é impossível estabelecer princípios gerais e regras fixas. (Hegel, 1993, p. 609)

Enquanto no épico os fatos são contados e no drama são mostrados, no drama lírico os fatos são sentidos e compartilhados. As relações entre o caráter moral das personagens e o modo que é exposta a realidade enunciada formam em si o lado propriamente lírico da poesia dramática. Em vista disso, faz-se necessário que este estado de alma individual seja representado de forma objetivada na obra para que haja entendimento por parte do leitor.

O lirismo encontra o seu particular lugar nos discursos das personagens, enquanto conservam a consciência da sua concentração interior; todavia, o desabafo do coração, para ser verdadeiramente dramático, não se deve limitar à expressão complacente de sentimentos, recordações e considerações mais ou menos vagas, mas manter-se em contato permanente com a ação por resultado e acompanhar as suas fases. (Hegel, 1993, p. 636)

O espaço cênico em *Yerma*, encenada no Departamento de Artes em 2007 e dirigida por Isa Cortez, é explorado a partir das sensações que o drama nos traz. Nele permeia a atmosfera infértil, árida, seca. Atmosfera esta sentida pela própria personagem em certo ponto da peça, que afirma:

**YERMA** - Eu sou como um deserto onde seguem arando mil pares de bois [...] Eu tenho é dor que já não cabe no corpo.

A representação do inconsciente de *Yerma* é determinada na encenação por um pequeno praticável no palco onde há um berço de madeira vazio e areia por todo esse espaço, na maioria das vezes é lá onde *Yerma* sofre seus delírios. Ali, só cabe a dor, a carência e o lamento. Dessa forma, o espaço cênico também transcende o subconsciente e se desenha no mundo objetivo da representação, tal como em *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, onde o espaço cênico divide-se em três planos: o da alucinação, o da memória e o da realidade. Mendes cita abaixo:

[...] o palco desses acontecimentos, é a própria consciência do poeta; melhor diríamos, talvez, sem exclusão do anterior, sua imaginação, pois o lírico depende da capacidade de criar imagens concretas que traduzam a profundidade da experiência. Mas é ainda representação, na medida em que esse “palco subjetivo” está mimetizado através de “cenas” no mundo objetivo. (Mendes, 1981, p. 50)

O tempo no drama lírico se expande a partir do instante de contemplação. Este instante determinado pelo autor seria o foco da consciência poética sobre o objeto/tema, consciência esta que pode se dilatar ou contrair. O tempo é traduzido por imagens. O recurso lírico da repetição

permite apresentar uma eternidade, o tempo infinitamente dilatado. Obtemos, então, um presente que se esvazia em promessas. Em Yerma há sempre a espera: a espera de um filho que nunca chega, a espera de possíveis esperanças, a espera de uma paixão que não é vivida em sua totalidade. Como num coito interrompido, há a esperança de um gozo completo. Paradoxalmente, esse gozo só é concebido no final da representação, o gozo que é prazer também é morte. Ao perceber que não há possibilidade de realizar seu desejo Yerma descansa.

**YERMA** - [...] Murcha, murcha, mas segura. Agora, sim, o sei com certeza. E sozinha! Vou descansar sem ter que despertar sobressaltada para ver se o sangue me anuncia outro sangue novo. Com o corpo seco para sempre. Não se aproximem, eu mesma matei meu filho!

Em paralelo a essa cena há uma projeção de imagens no varal erguido pelas lavadeiras na cena anterior. A linguagem áudio-visual, introduzida nesse momento da peça, denota uma apropriação da autora do espetáculo na obra e insere uma outra narrativa: o nascimento de um bebê, enquanto há, na cena central, a morte da esperança gerada pelo diálogo com João:

**YERMA** - E não há esperança que um dia a gente possa ter um filho?

**JOÃO** - Não.

**YERMA** - De jeito nenhum?

**JOÃO** - De jeito nenhum. Aceita e esquece.

O ambiente onírico do lirismo encontra forma também na atmosfera a qual a representação cênica se encontra. O coro, que ganha um espaço maior na encenação e entremeia quase todo o espetáculo, apresentando-se em diversas formas, representa algumas vezes os delírios de Yerma. Quando, por exemplo, toma forma divagando pelo espaço como seres que manifestam a ação da menstruação como figuração de fetos abortados na placenta (produção imagética gerada pelo tecido vermelho em torno do “mundo de Yerma” e sobre os corpos) ou como momento em que Yerma na busca de algo em que possa se apoiar vai para seu mundo e lamenta a ausência do filho desejado e o coro interfere com vozes em diferentes tons e ritmos afirmando “coitada da casada vazia, coitada daquela que tem seios de areia”, trazendo consigo potes cheios de areia que é derramada sobre o berço vazio. Tais acontecimentos fantasiosos são a personificação do inconsciente de Yerma, presente como forma objetiva da ação dramática.

Na linguagem lírica a fala revela sempre. Mesmo quando não há nada a dizer, o silêncio se torna linguagem, fala por si só. Na encenação há a figura da cunhada que sequer expressa alguma coisa. Contudo, a energia que esta personagem carrega e a maneira a qual está

representada pela atriz, aparecendo sempre às sombras da cena, torna-a figura determinante do lado estéril envolto de Yerma. Desse modo, o silêncio no qual a cunhada está inserida nada mais é que a confirmação de um futuro latente para Yerma. Ainda assim, podemos ver o silêncio sobre outra perspectiva: o silêncio sobre a obra, a limitação de versar sobre si mesmo e o fato de como isso constrói outro discurso além do já presente na obra, a partir da leitura do espectador.

Falamos acima sobre o desejo de Yerma pelo filho e a morte desse desejo. Para Lacan, a fantasia é aquilo que sustenta o desejo. Quando o sujeito encontra seu objeto de desejo ele encontra também tudo aquilo que o mantém distanciado: a castração, sua aniquilação e sua morte. Para Patrick Guyomard:

[...]Este (*o objeto*), em seu aspecto imaginário, é um engodo e, em seu aspecto real, em seu efeito de privação, relaciona-se com a parte de si mesmo que o sujeito perde por ser marcado pela linguagem. Na fantasia, o objeto assume o lugar daquilo que o sujeito é simbolicamente privado: torna-se uma alteridade preenchedora. Para além da fantasia, ou no luto da perda do objeto, o sujeito reencontra seu desejo [...] (Guyomard, 1996, p. 37)

Porém Yerma não encontra este objeto. Yerma vê-se tomada pela instância do filho que almeja e isso a domina e a transforma em sujeito falante. Entramos então na “pulsão de morte”<sup>2</sup>, onde há a repetição do significante no inconsciente. Há de certa forma a preeminência do significante sobre o sujeito. Esse significante está destinado a significar a anulação daquilo que significa.

Tudo o que nasce na linguagem morre. O próprio sujeito falante sofre esta morte. Não que ele deva morrer, nem que tenha conhecimento de sua morte, mas por ser apenas representado na linguagem. Ele só é significado nesta ao preço de ser apenas representado ali por um significante, de um modo que o fragmenta e que, como sujeito do inconsciente, torna-o eternamente não idêntico a si mesmo. O desligamento, a perda do objeto, é uma sentença de morte: o sujeito é remetido à dominação daquilo que o anula e o expõe à morte. (Guyomard, p. 39)

Em uma cena de Yerma acontece a *Romaria*, esta é representada como um ritual de peregrinação pagã, o coro dança e realiza movimentos com uma argola e um bastão simbolizando o ato sexual, proferindo:

**CORO** - Sete vezes gemia,  
Nove se levantava,

Quinze vezes jasmims  
 O amor com laranjas ajuntava  
 [...] Ah, como brilha!  
 Ah, como brilhava!  
 Ah, como resplandece a casada!

Simultaneamente a esta cena observamos Yerma se dirigir à igreja com Maria e a cunhada. Temos aí uma oposição de idéias: enquanto percebemos a orgia, a sujeira, a profusão da *Romaria*, é apresentada também a impecabilidade moral que se sobrepõe à cena, gerada pelo ambiente hostil que a igreja impõe ao universo feminino. Essa cena também traz uma visão de dualidade, sendo esta experienciada na personagem Yerma: aquela que é frágil, mas forte ao mesmo tempo, a que pode tornar-se “água de rio que os afoga e os leva”. Ela carrega a esperança e a vivacidade conduzida pela possibilidade de realização do desejo, mas também traz a morbidez, como se quase transformasse tudo que toca em algo estéril.

Yerma pode ser vista como uma boneca de seu destino, tal qual *Nora em Casa de Bonecas* de Ibsen. Yerma opta pela moralidade, pode agir, mas não pode mudar a situação. Torna-se agente paciente, encontrando seu sossego na morte do marido, por conseguinte, de seu filho.

## Notas

<sup>1</sup> Responsável pela proposição da dialética como método. A tese é uma afirmação ou situação inicialmente dada. A antítese é uma oposição à tese. Do conflito entre tese e antítese surge a síntese, que é uma situação nova que carrega dentro de si elementos resultantes desse embate.

<sup>2</sup> Freud analisou duas pulsões antagônicas: Eros, uma pulsão sexual com tendência à preservação da vida, e Tanatos, a pulsão da morte, que levaria à segregação de tudo o que é vivo à destruição.

## Referências

- GUYOMARD, P. *O Gozo do Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.  
 HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa Guimarães Editores, 1993.  
 LORCA, F. G. *Yerma*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.  
 MENDES, C. F. *O Drama Lírico*. Revista ART, Salvador, n. 002, p. 47-67, 1981.

Catarina Alice dos Santos

**Endereço eletrônico:** catarina-alice@hotmail.com

**Base de pesquisa:** *Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação*

**Endereço postal:** Departamento de Artes, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 59078-970, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Campus Universitário, Natal/RN – Brasil.