UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

ELENI NOGUEIRA DOS SANTOS

**Um enredo e três discursos: destruição e renascimento de Numancia sob a
ótica de Miguel de Cervantes e Rafael Alberti**

Versão corrigida

São Paulo

2015

ELENI NOGUEIRA DOS SANTOS

Um enredo e três discursos: destruição e renascimento de Numancia sob a ótica de Miguel de Cervantes e Rafael Alberti

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo

2015

SANTOS, Eleni Nogueira dos.

Um enredo e três discursos: destruição e renascimento de Numancia sob a ótica de Miguel de Cervantes e Rafael Alberti.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Maria Augusta da Costa Vieira – Universidade de São Paulo

Orientadora

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin

UNIFESP

Prof^a. Dr^a. Silvia Betti

FFLCH - USP

Prof^a. Dr^a. María Dolores Aybar Ramírez

UNESP

Prof^a. Dr^a. Maira Angélica Pandolfi

UNESP

A Mario Miguel González (*in memoriam*)

Agradecimentos

A Deus pela presença diária em minha vida;

À minha orientadora, Maria Augusta da Costa Vieira, pela discreta e prudente orientação;

Aos Professores Dr. Ivan Rodrigues Martin e Dr^a Silvia Betti pelas valiosas sugestões que propuseram durante o Exame de Qualificação;

À CAPES pela concessão da bolsa que financiou parte desta pesquisa;

À SAS pela Bolsa moradia e, em especial, a Assistente Social Luiza, pela assistência durante minha estadia;

Às professoras Dr^a Margareth dos Santos e Valeria de Marco pelas sugestões de textos que muito contribuíram para a escrita este trabalho;

A Edite e Júnior pelo bom atendimento que sempre me prestaram;

Às amigas: Ana Aparecida, Ana Paula, Edwrigens, Elenildes, Esther Karina, Karina Cruz, Fátima, Gisele, Markelly, Maria Cecília e Solange pelas correções e conversas que me mostraram aquela “luzinha” ao já cansado raciocínio;

À minha família, em especial, minha mãe e meus irmãos: consolo de todas as horas;

A meu pai, Luiz, (*in memorian*) por conseguir atender seu último pedido;

A Aldo pelo constante apoio, carinho e incentivo diário;

Agradeço, enfim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram com o desenvolvimento desta tese.

[...] de um poeta [vem] o outro, no passado como hoje:
não é fácil encontrar as portas das palavras não-ditas.

Baquílides

SANTOS, Eleni Nogueira dos. *Um enredo e três discursos: destruição e renascimento de Numancia sob a ótica de Miguel de Cervantes e Rafael Alberti*. São Paulo, 2015. 172 f. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é realizar uma análise comparada de *La destrucción de Numancia*, de Miguel de Cervantes, e das duas adaptações de Rafael Alberti, ambas intituladas *Numancia:tragedia*. A hipótese principal deste estudo é a de que as adaptações, levando em conta as alterações realizadas na forma e no conteúdo resultam em duas recriações, fazendo com que elas possam ser consideradas como obras autônomas cujos significados correspondem às circunstâncias específicas do momento histórico no qual foram escritas. Para confirmar a hipótese nos baseamos em doutrinas retóricas e poéticas e em estudos críticos sobre as tragédias analisadas. O texto está composto por quatro capítulos. O primeiro capítulo contém uma breve contextualização sobre a origem e a recepção da peça cervantina e das duas adaptações realizadas por Alberti. O segundo capítulo trata de alguns dos elementos de poética que se apresentam de forma diferenciada nas três peças, além da análise dos dois prólogos albertianos. O terceiro capítulo incide sobre a primeira versão de Alberti, escrita em 1937. O quarto e último capítulo analisa a segunda peça adaptada em 1943. Após a análise, verifica-se que, devido às diversas alterações realizadas, as duas tragédias estão marcadas pelas convicções estéticas, políticas e ideológicas do poeta e dramaturgo, distanciando-se, portanto, da obra cervantina e sendo possível considerá-las como obras independentes, isto é, como recriações.

Palavras-chave: Cervantes, Alberti, *Numancia*, adaptação, recriação.

SANTOS, Eleni Nogueira dos. *One plot and three speeches: destruction and rebirth of Numancia from the perspective of Miguel de Cervantes and Rafael Alberti*. São Paulo, 2015. 172 f. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

The objective of this study is to conduct a comparative analysis between *La destrucción de Numancia*, by Miguel de Cervantes, and the two adaptations by Rafael Alberti, both of which are titled *Numancia: tragedia*. This study sets out to propose a hypothesis indicating that, considering the changes made in the form and the content, the adaptations have led to two recreations which can be considered independent works. Such works would, thus, carry meaning which would correspond to the specific circumstances of the historical context they were created in. We have used rhetoric and poetic doctrines, as well as critiques on the tragedies to be analyzed to confirm our hypothesis. The article is composed of four chapters. Chapter one briefly contextualizes the origins and reception of Cervantes' work and the two adaptations by Alberti. Chapter two focuses on the poetic elements shown differently between the three plays, as well as on both of the prologues in Alberti's works. Chapter three centers around Alberti's first version, written in 1937. Finally, chapter four analyzes the second play written in 1943. The analysis shows that, due to several changes, both tragedies are highlighted by Alberti's aesthetic, political, and ideological convictions, thus placing the two plays further apart from Cervantes' work. In the end, this allows the adaptations to be considered independent works, which is to say, recreations.

Keywords: Cervantes, Alberti, *Numancia*, adaptation, recreation.

SANTOS, Eleni Nogueira dos. *Un enredo y tres discursos: destrucción y renacimiento de Numancia bajo la óptica de Miguel de Cervantes y Rafael Alberti*. São Paulo, 2015. 172 f. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis comparado de *La destrucción de Numancia*, de Miguel de Cervantes, y de las dos adaptaciones de Rafael Alberti, ambas tituladas *Numancia:tragedia*. La hipótesis principal de este estudio es que las adaptaciones, teniendo en cuenta las alteraciones realizadas en la forma y en el contenido, resultan en dos recreaciones, lo que conlleva a que estas puedan ser consideradas como obras autónomas, cuyos significados corresponden a las circunstancias específicas del momento histórico en el que fueron escritas. Para confirmar la hipótesis nos basamos en doctrinas retóricas y poéticas y en estudios críticos acerca de las tragedias analizadas. El texto está compuesto por cuatro capítulos. El primer capítulo contiene una breve contextualización sobre el origen y la recepción de la obra cervantina y de las dos adaptaciones realizadas por Alberti. El segundo capítulo trata de algunos de los elementos de poética que se presentan de forma diferenciada en las tres obras dramáticas, además del análisis de los dos prólogos albertianos. El tercer capítulo incide sobre la primera versión de Alberti, escrita en 1937. El cuarto, y último capítulo, analiza la segunda obra adaptada en 1943. Después del análisis, se verifica que, debido a las diversas alteraciones realizadas, las dos tragedias están marcadas por las convicciones estéticas, políticas e ideológicas del poeta y dramaturgo, distanciándose, por lo tanto, de la obra cervantina, lo que hace posible considerarlas como dos obras independientes, esto es, como recreaciones.

Palabras-clave: Cervantes, Alberti, *Numancia*, adaptación, recreación.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
I Capítulo	
Contextualizando: as obras e suas perspectivas históricas e literárias.....	14
1.1. A obra de Cervantes: origem e recepção.....	14
1.2. As adaptações de Alberti: re (criação) e recepção.....	33
II Capítulo	
Poéticas e retóricas: elementos composicionais em Cervantes e Alberti.....	47
2.1. Miguel de Cervantes e Rafael Alberti: entre a igualdade e a diferença.....	47
2.2. A poética do prólogo e do epílogo nas duas adaptações de Alberti.....	69
III Capítulo	
Adaptação e versão atualizada de <i>La destrucción de Numancia</i> de 1937: a visão de um combatente republicano.....	87
3.1. I Jornada: Numancia procura um acordo de paz.....	87
3.2. II Jornada: Numancia se encaminha à fogueira triunfal.....	106
3.3. III Jornada: “que España será al fin la tumba del fascismo”.....	114
IV Capítulo	
Versão modernizada de <i>La destrucción de Numancia</i> de 1943: a perspectiva de um exilado español.....	126
4.1. I Jornada: Duero promete dias melhores para España.....	126
4.2. II Jornada: Numancia seguindo os passos da fênix.....	138
4.3. III Jornada: “Ni los cursos de tiempos tan ligeros borrarán de Numancia la memoria”.....	51
Considerações finais.....	163
Referências bibliográficas.....	165
Bibliografia lida e/ ou consultada.....	172

Introdução

Como se sabe, Cervantes escreveu a maior parte de sua obra em prosa e certamente este foi o gênero que mais lhe redeu uma ampla notoriedade literária, em particular, o seu *Don Quijote*, tão divulgado ao longo dos séculos. No entanto, Cervantes foi também autor de poesias, embora reconhecesse suas limitações como poeta, como diz em *Viaje del Parnaso*: “Yo que siempre trabajo y me desvelo/ por parecer que tengo de poeta/ la gracia que no quiso darme el cielo” (CERVANTES, 1975, p. 54). Além disso, foi autor de obras de teatro, gênero pelo qual alimentou enorme admiração.

O fenômeno dramático ocorrido na Espanha do chamado “século de ouro” fez com que a arte da representação dramática se profissionalizasse e que se convertesse em uma importante forma de entretenimento presente, em particular, na realização de festas dos diferentes estamentos da sociedade espanhola e em “corrales de comedias” assiduamente frequentados por um público diversificado. O fascínio de Cervantes pela arte dramática fica evidente não apenas pelo fato de ter se dedicado à composição de comédias e entremeses, mas também pela presença em sua prosa narrativa de cenas de caráter dramático, nas quais as personagens fingem que são outras, como se estivessem atuando em um palco. Um exemplo disso pode ser visto em *Don Quijote* na “Novela del curioso impertinente” e nos episódios ocorridos no palácio dos Duques.

Na segunda metade do século XVI, Cervantes escreveu *El Cerco de Numancia*, uma de suas primeiras peças teatrais. Muitas das obras dramáticas compostas nessa época se perderam, uma vez que era uma prática a venda que o autor do texto dramático fazia de sua obra aos diretores das companhias teatrais e, desse modo, muitos dos textos se perdiam após as representações. No caso das primeiras composições dramáticas cervantinas, foram conservadas apenas esta tragédia - *El Cerco de Numancia* - e *El trato de Argel*. Não sabemos muito a respeito de sua representação e repercussão que teve na época. No prólogo às *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, de 1615, Cervantes afirma que todas as suas primeiras peças foram recitadas com tranquilidade, isto é, não sofreram ataques por parte do público. Se por um lado não foram atacadas, por outro, podemos supor que essas obras não foram desprezadas pela audiência de então. Apesar disso, essas duas peças foram mantidas no esquecimento por muito tempo e quase se perderam, mas foram “salvas” por uma edição realizada por Sancha em 1734, além dos manuscritos da Biblioteca Nacional e da Hispanic Society of America, de acordo com Marrast (1990). Todavia, será no século XIX que

La Numancia ganha notoriedade e começa a ser mais valorizada, considerando o grande número de adaptações que foram feitas e representadas na Espanha e em outros países.

Numancia foi o título que Rafael Alberti deu às duas adaptações que fez a partir da referida obra de Cervantes. Elas foram compostas no século XX, isto é, quatro séculos depois da publicação cervantina. A primeira foi escrita em 1937 e encenada, no mês de dezembro, em Madrid, durante o conflito armado entre o bando nacionalista e o republicano. A segunda é de 1943 e foi representada em Montevideu, Uruguai, quando a Guerra Civil espanhola¹ já havia terminado e o poeta se encontrava exilado na Argentina.

A obra cervantina, como um todo, costuma ser fonte de diversas pesquisas. No entanto, não localizamos, no Brasil, nenhum estudo sobre essa tragédia e tampouco com respeito à sua relação com as duas adaptações de Alberti. Ao levarmos em conta a importância da obra desses dois autores para a Literatura Espanhola, cada um em sua época, fica claro que uma pesquisa que envolva suas respectivas produções artísticas tenha sua relevância. Sendo assim, iremos analisar, no presente trabalho, essas três peças, ou seja, *El cerco de Numancia* e as duas adaptações.

Cabe destacar que o fato de haver no *corpus* textos denominados de adaptações pode causar estranhamento e até mesmo preconceito, pois “[...] qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o ‘original’”. (HUTCHEN, 2011, p.11). Nessa perspectiva, por um lado, não podemos afirmar que elas estejam entre as obras mais conhecidas e estudadas pela crítica, nem colocá-las no mesmo patamar que o texto de Cervantes no quesito reconhecimento do público. Por outro lado, podemos, sim, afirmar que são obras importantes para os estudos literários, além de estarem imersas em um contexto histórico marcante do país e da vida do autor, fazendo delas, portanto, frutos de sua experiência. A principal causa para a desvalorização desse tipo de produção acontece porque a “[...] valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações.” (HUTCHEON, 2011, p.24). Antes, porém, a *imitatio* ou imitação dos clássicos era considerada um ato criativo e obrigatório para o bom poeta. Após o Romantismo, conforme lembra a autora acima, a imitação passa a ser vista como plágio e, portanto, uma atividade negativa; visão que persiste até hoje.

¹ A Guerra Civil espanhola é comumente conhecida como o conflito bélico ocorrido na Espanha de 1936 a 1939 entre dois bandos: os Nacionalistas e os Republicanos. No entanto, trata-se de um conflito muito mais complexo, envolvendo diversos grupos da sociedade, tais como camponeses, políticos, religiosos e intelectuais. Além disso, pode-se dizer que o início desse conflito se dá antes de 1936 e que continua após 1939.

Não pretendemos discutir aqui as teorias sobre a adaptação, seja como processo ou como produto. Contudo, não podemos deixar de levar em consideração que nosso *corpus* compõe-se de um texto considerado como “original”, que é a peça cervantina, e duas adaptações conforme indica o próprio autor. Sendo assim, deixamos claro que iremos considerar essas adaptações como: “Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2011, p.30), uma vez que o objetivo do autor adaptador, o momento histórico em que a adaptação se dá, a forma de escrever e a qualidade dessas composições justificam esse processo criativo. Alfredo Hermenegildo, na conclusão do seu texto *El proceso creador de la Numancia de Alberti* escrito em 1979, afirma que: “La doble actualización de Alberti ha creado dos nuevas obras dramáticas” (HERMENEGILDO, 1979, p.161) e analisa o processo de criação tendo como base alguns elementos da comunicação, ou seja, emissor, receptor e referente para chegar a essa conclusão. Nós nos empenharemos em mostrar o que há de novo nas duas peças, em sua totalidade, sem nos esquecer da filiação ao texto cervantino, pois entendemos que “[...] uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio.” (HUTCHEON, 2011, p.192). E tudo isso irá contribuir e interferir no sentido final dessas obras.

Com esta perspectiva, defenderemos a tese de que essas duas adaptações de *La Numancia*, realizadas por Rafael Alberti, resultaram em duas recriações, podendo ser consideradas como obras autônomas cujos significados correspondem às circunstâncias específicas do momento histórico de suas respectivas composições. Para isso estamos levando em conta diversos recursos de poética e retórica que as obras apresentam e as modificações realizadas tanto na forma quanto no conteúdo. Porém, não contemplaremos, neste texto, uma análise retórica e poética em sua totalidade. No que diz respeito à retórica, tomaremos como fundamento esta definição aristotélica: “Sea pues retórica la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente[...].” (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1355b), pois acreditamos que as três peças funcionam como discursos dos seus respectivos autores, nos quais essa retórica se faz presente por meio da linguagem e das técnicas utilizadas. Sendo assim, nos concentraremos nos argumentos utilizados pelos dramaturgos no processo de composição das obras. Entendemos que a poética, grosso modo, se relaciona à macroestrutura do texto, isto é, à sua forma de construção, por isso levaremos em conta apenas aqueles elementos que se sobressaem nas peças analisadas e que trazem concepções acerca da tragédia enquanto gênero literário.

Essa tese será composta por quatro capítulos. No primeiro deles, faremos uma breve contextualização sobre a origem e a recepção da tragédia cervantina, ao longo dos seus quatro séculos de existência. Nosso intuito é mostrar como o contexto histórico influenciou, de certo modo, as reescrituras da peça no decorrer desse tempo tanto na Espanha quanto em outros países onde fora reescrita. A ênfase, porém, será dada às duas peças albertianas. No segundo capítulo, apontaremos alguns dos elementos de poética que se diferenciam nas três peças, ou seja, elementos que aparecem na obra de Cervantes e que sofreram modificações nas adaptações. Também analisaremos os dois prólogos criados por Rafael Alberti. O terceiro capítulo incide sobre a versão² de 1937, levando em conta o conteúdo presente na obra de Cervantes e como eles foram modificados/recriados em função do contexto histórico/ideológico do adaptador. No quarto e último capítulo, analisaremos a tragédia adaptada em 1943. Semelhante ao capítulo anterior, consideraremos as alterações realizadas na recriação em relação à tragédia cervantina.

No decorrer deste texto, manteremos os nomes próprios em espanhol tal como figuram nas obras, por exemplo, Numancia e Madrid. Do mesmo modo, os nomes das personagens serão utilizados conforme a denominação dada por cada autor, já que Alberti faz pequenas alterações nos nomes das personagens cervantinas.

² O termo versão é utilizado, no decorrer do texto, como sinônimo de obra ou peça teatral em referência às tragédias de Rafael Alberti.

I Capítulo: Contextualizando: as obras e suas perspectivas históricas e literárias

La “historia” de Numancia ha terminado, lo que permanece es la memoria de Numancia gracias a la escritura de Cervantes.

Francisco Vivar

A composição de *La Numancia* foi fundamentada em um acontecimento histórico. Nessa perspectiva, podemos dizer que a escritura de Cervantes foi fundamental para que a destruição de Numancia não ficasse relegada ao esquecimento. Por isso, neste primeiro capítulo, trataremos do contexto das três peças em estudo, ou seja, das circunstâncias nas quais elas foram escritas e/ou encenadas, apontando suas respectivas perspectivas históricas que acreditamos ser as mais relevantes. Para mostrar a repercussão da obra cervantina, a partir do momento em que fora escrita, comentaremos, de forma sucinta, algumas das diversas adaptações realizadas a partir dela e também faremos uma breve análise de dois sonetos inseridos em *Don Quijote de La Mancha*, mais especificamente no episódio relativo ao “El Capitán Cautivo”, já que encontramos neles um tratamento temático similar ao que aparece em *La Numancia*. Além disso, mostraremos também a recepção que tiveram as adaptações de Rafael Alberti, levando em conta os comentários feitos por outros escritores, mas, de modo especial, sobre a primeira versão, já que não obtivemos muitas informações a respeito da repercussão da segunda peça.

1.1 - A obra de Cervantes: origem e recepção

El Cerco de Numancia, *La destrucción de Numancia* ou simplesmente *La Numancia*³ são os diferentes títulos atribuídos a uma peça escrita por Cervantes entre os anos 1581 e 1587. A tragédia é composta por quatro jornadas, totalizando 2.448 versos distribuídos, em sua maioria, em oitavas hendecassílabas, embora haja também tercetos hendecassílabos e redondilhas. A linguagem se apresenta conforme exige o estilo nobre, isto é, podemos perceber a predominância do estilo elevado segundo as preceptivas poéticas e retóricas do período clássico. No entanto, podemos perceber que há também influências da forma de composição que predominava na época em que fora escrita, por exemplo, a variedade dos

³ Ao longo do texto utilizaremos indistintamente esses três títulos da obra.

tipos de versos empregados e a inserção de personagens não ilustres. O que merece destaque é o fato de que a versificação da tragédia foi sempre motivo de críticas como o crítico francês, Marrast, que considera a versificação desta peça bastante primitiva e justifica sua afirmação dizendo: [...] “Cervantes nunca tuvo mucha soltura para escribir en verso.” (MARRAST, 1990, p.30). De fato, as críticas em relação à versificação do escritor vêm de longa data, pois no prólogo das *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*,⁴ de 1615, o próprio Cervantes menciona que havia composto algumas obras teatrais, mas não teria encontrado facilidade para vendê-las e acrescenta: “me dijo un librero que el (sic) me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada”. (CERVANTES, 1986, p.103). Ele teria ficado desapontado com o comentário e demonstrado discordância com a crítica feita a sua versificação, ao argumentar que seus versos foram compostos conforme exigiam as normas do gênero.

A respeito do estilo de composição da obra, Marrast afirma que

[...] por su tono y vocabulario nobles y elevados, se puede equiparar, en muchas escenas, a *Los siete contra Tebas*, cuya grandeza trágica a veces iguala; por el tema, uno de los más gloriosos episodios de la historia patria, es a la vez la más eterna y la más castiza tragedia de todo el teatro español de la Edad de Oro (MARRAST, 1990, p.26).

Diante disso, fica evidente que as qualidades apresentadas na peça conseguem superar as “falhas” apontadas e que as críticas em relação à versificação não impediram o reconhecimento nem o mérito alcançado por essa obra.

Não temos muitas informações a respeito da representação dessa tragédia; o que sabemos é apenas o que foi dito pelo autor no prólogo das *Ocho comedias* no qual fala sobre suas primeiras peças de teatro e afirma “compuse en este tiempo veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza: corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas” (CERVANTES, 1986, p.102). Provavelmente, *La destrucción de Numancia* figurava entre essas peças que foram bem recebidas pelo público. Nela estão presentes algumas personagens alegóricas que conforme suas próprias palavras teriam agradado ao público. Apesar disso, seu teatro não foi tão produtivo nem fez tanto sucesso como as peças de outros escritores da época como Lope de Vega. Os séculos seguintes, no entanto, seriam mais generosos com o teatro cervantino,

⁴ Doravante *Ocho comedias*.

demonstrando um grande interesse por ele. Creditamos esse interesse em seu teatro, de modo especial em *La Numancia*, graças a sua qualidade literária e ao caráter heroico que há nela.

Entre 1914 e 1931, o historiador Adolfo Schulten publicou quatro volumes nos quais constam os resultados de suas pesquisas sobre a cidade de Numancia. Como o alto custo dificultava a divulgação, o autor resolveu reduzi-los em apenas um, cujo título é *Historia de Numancia*, publicado pela primeira vez em 1933. Nesse livro, ele tenta abarcar todas as informações mais relevantes de seu trabalho investigativo. Basearemos-nos nesse texto para verificarmos as possíveis informações históricas sobre Numancia que foram utilizadas por Cervantes, em sua tragédia, e, dessa forma, estabeleceremos uma relação entre essa fonte histórica e o texto literário cervantino.

Entre as informações históricas que aparecem na peça estão os nomes de algumas personagens, por exemplo, Escipión⁵, o capitão romano, seu irmão Fabio Máximo, um numantino chamado Retógenes, mas que Cervantes denomina de Teógenes e o garoto Bariato ou Viriato⁶, ainda que sua biografia não corresponda à da personagem.

O episódio final em que o jovem Bariato não aceita se entregar aos romanos e se joga da torre teria sido inspirado na *Cronica de España abreviada* de Mosén Diego de Valera, de 1481, e em um romance de Rosa Gentil de Timoneda, de 1537. O nome dele seria uma referência a um famoso caudilho espanhol que chegou a lutar contra alguns romanos e a vencê-los, mas que teria sido assassinado no ano de 140 a. C., pouco antes da catástrofe de Numancia, como informa Marrast (1990). Ao que tudo indica, Cervantes utilizou-se de fatos históricos e fictícios para compor sua tragédia.

De fato, existiu um herói popular chamado Viriato. Em 1936, ano do início da Guerra Civil espanhola, o exército nacionalista contou com a ajuda de 12 mil homens portugueses que eram conhecidos como *Viriatos*, de acordo com o historiador Antony Beevor (2007), certamente, uma referência a esse herói. Com isso, vemos atualizadas essas palavras: “Viriato es el héroe popular de los lusitanos, [...] Todavía hoy en Portugal anda su nombre en boca de todo el mundo” (SCHULTEN, 1945, p.103). Vale ressaltar que, na época de formação do mito, ou pelo menos da criação de Cervantes, não havia separação entre Portugal e Espanha, tendo em conta a anexação de Portugal ocorrida em 1580. Esse acontecimento, isto é, a anexação será inclusive mencionada, na primeira jornada da peça, pela personagem alegórica

⁵ Essa personagem histórica é denominada de duas formas, a saber: Escipión ou Cipión, por isso serão usadas indistintamente neste texto.

⁶ Cervantes o chama de Bariato e Alberti de Viriato. O nome da personagem histórica é Viriato, empregaremos esses dois nomes ao longo do texto.

Río Duero. Além disso, é importante ter em conta que: “Los historiadores españoles se encargaron de construir una imagen histórica popular y nacional en la figura de Viriato” (VIVAR, 2004, p.44). Por isso, tanto Espanha quanto Portugal tem-no como herói.

Quanto à cidade, o que se sabe é que ela realmente foi sitiada e queimada e que havia lá um *podium* de onde o capitão se comunicava com os seus soldados, ao menos assim comprovam as escavações realizadas no local, conforme Schulten (1945). Por meio do discurso de Escipión, no texto cervantino, também obtivemos algumas informações históricas; uma delas é quando se refere ao desleixo de sua tropa. Ao que parece, esta consideração corresponderia a uma verdade histórica uma vez que o exército romano já se encontrava na cidade há bastante tempo, sob o comando de outros generais, e não teria conseguido vencer os numantinos. Quando Escipión chega a Numancia: “El ejército se encontraba en deplorable (sic) estado de desánimo militar y moral.” (SCHULTEN, 1945, p.134). A falta de ânimo e disciplina dos soldados, a presença de prostitutas e de soldados afeminados no acampamento são informações que aparecem tanto nas fontes históricas quanto no texto de Cervantes.

O fato que mais enaltece o mito sobre a destruição de Numancia é, sem dúvida, o do suicídio coletivo realizado pelos habitantes da cidade como o último ato de resistência em defesa da liberdade. No que diz respeito a esse suicídio coletivo, há diferentes e divergentes versões. Schulten (1945) afirma que os romanos criaram uma historiografia irreal para justificar a “derrota” de Escipión, informando que os numantinos teriam, entre outras coisas, queimado todos os seus bens e em seguida se suicidaram coletivamente. O pesquisador alemão, no entanto, não crê nessa versão e afirma que tudo isso foi apenas uma maneira encontrada por eles para explicar o fato de o general não ter conseguido levar nenhum butim para Roma. Para ele, os numantinos poderiam realmente ter queimado tudo, já que nenhum bem material fora levado da cidade. A respeito dos cidadãos, porém, tudo pareceria ter acontecido da seguinte maneira:

Escipión les ordenó que depositasen las armas en lugar determinado y al día siguiente se reuniesen ellos en otro lugar. Entonces solicitaron los numantinos un día más de plazo, que fué concedido. Aquel día, el último de Numancia, se dieron muerte, cada cual a su manera, los que no quisieron sobrevivir a la ciudad que había sido su cuna. Al día siguiente, los que quedaron entregaron las armas al vencedor y se entregaron a sí mismos. [...] Escipión se reservó 50 de ellos para su triunfo en Roma y vendió como esclavos a los restantes. (SCHULTEN, 1945, p.222-223).

O historiador dedicou bastante tempo aos estudos sobre Numancia e seu povo, tanto nas escavações quanto nos estudos de textos da tradição histórica. Nessa perspectiva, acreditamos que as informações citadas acima estejam próximas do acontecimento histórico.

Uma questão curiosa na peça cervantina é o fato de os numantinos acreditarem e até fazerem sacrifícios aos deuses Júpiter e Marte. Isso causa certo estranhamento porque, conforme as investigações, não foram encontrados indícios de que os moradores da cidade acreditassem ou adorassem esses deuses. Após a destruição da cidade em 133 a. C, no entanto, foi erigida no mesmo lugar outra cidade denominada Numancia Romana, onde foram encontradas provas de que esses novos habitantes adoravam os referidos deuses, de acordo com Schulten (1945). Talvez Cervantes tenha tido acesso às informações sobre essa nova cidade, o que justificaria a presença dos deuses romanos em sua obra. Como dissemos anteriormente, as fontes sobre esse tema são variadas, por isso não podemos afirmar a qual delas o autor teve acesso no século XVI, quando compôs a peça. De qualquer forma, a obra atende aos preceitos da criação literária da tragédia, considerando que [...] “não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais, donde são extraídos as nossas tragédias [...] o poeta deve ser mais fabulador que versificador” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1451b). Isto é, o poeta deve levar em conta a verossimilhança, contando o que poderia ter acontecido ou aquilo que seria possível acontecer e não o que realmente aconteceu. O filósofo afirma também: “E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta” (ARISTÓTELES, *Poética* 1966, 1451b). Sendo assim, ser poeta é o contrário de ser historiador, portanto, Cervantes, como poeta, não teria compromisso com a verdade histórica, ainda que tenha usado elementos históricos em sua composição.

Em seu livro, *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*, Francisco Vivar (2004) fala sobre pontos importantes da obra cervantina e de algumas das reescrituras feitas ao longo de alguns séculos. Ele faz uma análise a respeito do sacrifício dos numantinos, na tragédia de Cervantes, e considera que “[...] los actos de los numantinos y su arte de morir son análogos a la muerte del mártir cristiano y tienen su modelo en la crucifixión (sic) de Jesucristo y su resurrección que triunfa sobre la muerte” (VIVAR, 2004, p.57). Essa afirmação, não obstante, não se justifica ao levarmos em conta que Cervantes seguiu bastante de perto os dados históricos sobre a destruição da cidade. E como ficou dito, Numancia foi destruída em 133 a. C, portanto, não haveria aí uma motivação cristã nesse suicídio coletivo. Não há, na obra, nenhum indício de um diálogo com a Bíblia ou com a tradição cristã que justifique o ato deles. Além disso, os numantinos cometeram suicídio e, para a tradição cristã,

esta é uma atitude condenável. Por isso, não é cabível uma comparação entre Jesus Cristo e os numantinos porque Cristo não se suicidou; ele foi morto porque não fugiu da morte. O ato dos numantinos, ao contrário, seria visto como uma fuga, uma vez que não queriam se tornar escravos em Roma. De modo geral, quem tira a própria vida, como fez Judas Iscariotes, não será exaltado pelo cristianismo nem se tornará mártir como o autor sugere, ao longo de sua análise.

Para a Igreja Católica “O suicídio é gravemente contrário à justiça, à esperança e à caridade. É proibido pelo quinto mandamento”. (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p.603). Outras religiões cristãs também se manifestam contrárias ao suicídio, mas o texto cervantino se insere em um contexto predominantemente católico, por isso expomos aqui os preceitos dos cristãos católicos. Estes, sim, veem nesse ato um caso de condenação, pelo menos na maioria dos casos, ainda que o suicídio possa ser amenizado nas situações em que haja doenças psíquicas graves ou torturas, entre outras, o que não significa que o autor do suicídio possa se tornar um mártir ou herói como propõe Vivar (2004). Por tudo isso, acreditamos que uma comparação entre numantinos e Cristo ou mártires cristãos não é possível nesse quesito. Isso, no entanto, não significa que a ação dos numantinos, na história ou na ficção, não seja digna de admiração e méritos, uma vez que significa também um empenho notável de resistência em não se deixar dominar por invasores.

Tanto na Espanha quanto fora dela, *La Numancia* tem sido bem aceita e valorizada, principalmente, nos séculos posteriores à publicação, haja vista o grande número de adaptações e representações realizadas em diversos países. Muitos foram os autores que trataram desse tema. Francisco Vivar descreve muito bem a trajetória dessa obra cervantina ao dizer: “*La Numancia* ha sido contada de generación a generación en el transcurso de los siglos, con variantes y con distintos significados en relación con las circunstancias históricas.” (VIVAR, 2004, p.103). A maioria das obras recriadas ao longo dos séculos são composições inspiradas no tema cervantino, mas também apresentam reflexões e/ou pensamentos do momento vivido ou presenciado por seus respectivos compositores.

À exceção dos espanhóis, os alemães são aqueles que mais têm demonstrado interesse pelo tema numantino, considerando o número de reescrituras e representações realizadas no país. Ademais, o professor Adolfo Schulten dedicou bastante tempo de sua vida em investigações acerca de Numancia em textos da tradição histórica e nas escavações realizadas no local onde existiu a cidade, conforme dissemos anteriormente. O caso da Alemanha desperta a atenção porque:

Notable es el papel desempeñado por Numancia como ejemplo para la guerra de independencia de los alemanes contra Napoleón. En los años de 1806 a 1813 nada menos que cinco composiciones poéticas sobre Numancia fueron compuestas en alemán: dos traducciones de la tragedia de Cervantes (una de De la Motte Fouqué, la otra de A. W. Schlegel) y tres dramas. (SCHULTEN, 1945, p.261-262).

Diante disso, verifica-se o quanto os fatos históricos e literários andam juntos. A obra de Cervantes pertence ao universo da ficção, ainda que baseada em um fato real, mas é inspirado nela que algumas ações históricas de luta pela independência são realizadas. Ela surge como uma arma na luta pela liberdade.

Os franceses também têm manifestado grande interesse pela tragédia cervantina, ainda que isso venha ocorrendo mais recentemente, isto é, a partir do século XX; pelo menos é o que temos notícias até o momento. De acordo com Marrast (1990), durante a Guerra Civil espanhola, Jean-Louis Barrault montou uma versão dela em Paris. Nos anos de 1952, 1953 e 1955, Jean Lagénie também representou uma versão no Festival de Sarlat e em Bordeaux. Robert Marrast e André Reybaz publicaram uma adaptação em Paris, em 1957, que foi representada em 1958, em Rouen. A Espanha, não obstante, é o país que mais representa e reescreve a peça de Cervantes. No século XVII, o conhecido escritor Francisco Rojas Zorrilla reescreveu duas peças, sendo uma continuação da outra, cujos títulos são *Numancia cercada* e *Numancia destruída*. A primeira delas é bastante diferente da obra de Cervantes, pois em:

Toda la obra de la Numancia cercada es el “cerco” de los personajes masculinos a Florinda para conseguir su amor. Todos sin excepción, los jefes numantinos y los romanos, están enamorados de Florinda. Todos se han dejado seducir por la belleza de la numantina. (VIVAR, 2004, p.109).

Na outra obra, *Numancia destruída*, também é destacado o valor de Florinda, é ela quem incentiva os numantinos a lutar. Além disso, quando não há mais o que fazer é ela quem os convida ao suicídio coletivo. Ao colocar em primeiro plano o “amor” dos homens pela personagem Florinda e ao transferir as atitudes e ações, que em Cervantes eram dos homens, principalmente de Teógenes, Zorrilla se afasta da visão cervantina. No entanto, a ação final e o ato de heroísmo não desaparecem desses textos.

Numancia destruída é também o título dado à obra de Ignacio López de Ayala, de 1775. Nela, o autor “[...] ofrece al espectador un manual de comportamiento para el patriota, con las virtudes que debe imitar y con los errores que debe evitar, porque no todos los medios

justifican el fin.” (VIVAR, 2004, p.118). Entendemos que a obra cervantina não foi composta com esses objetivos, mas, como já dissemos antes, muitas dessas reescrituras são frutos do pensamento da época, das circunstâncias históricas e até mesmo de uma visão pessoal do escritor.

É comum aparecer os termos “patriota” e “patriotismo” em textos críticos posteriores referindo-se ao texto cervantino. O próprio Rafael Alberti faz isso no prólogo de sua primeira adaptação, no entanto, é preciso considerar que o conceito de pátria e seus derivados, da forma como entendemos hoje, não existia nos tempos de Cervantes. Covarrubias Orozco não o menciona em seu *Tesoro de la Lengua Castellana*, considerado como o dicionário mais antigo da língua espanhola. No entanto, não podemos dizer o mesmo em relação ao sentimento de ser um patriota. Cervantes não deixa claro seu ponto de vista no que diz respeito à invasão romana contra os numantinos ao passo que Alberti o faz abertamente. Como filiado do Partido Comunista, fica do lado dos republicanos contra o fascismo que em suas peças é representado pelos romanos. Ademais, estava enfrentando uma guerra real, lutando dentro de seu país contra seus compatriotas e era necessário se posicionar e atuar em sua própria defesa. Era uma defesa em prol de questões ideológicas, mas também uma luta pela sobrevivência.

Cervantes, por um lado, atuou como soldado na batalha de Lepanto e se vangloriava disso. Por outro lado, porém, no momento da escritura do texto, não estava enfrentando nenhuma situação de conflito e até faz elogios, na tragédia, ao rei Felipe II. A Espanha do seu tempo estava numa posição privilegiada diante de outras nações, ou seja, era ela quem estava no comando e poderia ser classificada, grosso modo, como a invasora do momento. Tudo isso reflete em seus escritos, ainda que no caso cervantino isso ocorra de forma mais velada e não nos esclareça sua posição enquanto patriota. Nessa perspectiva, ambos se viram na obrigação de participar de uma guerra, embora cada um deles tenham assumido papéis diferentes em relação à guerra. Isso é certamente uma imposição do contexto e das circunstâncias vividos por cada um deles.

Antonio Sabiñon escreveu no século XIX, em 1813, *Numancia, tragedia española*. A diferença entre esta obra e as outras obras é que seu autor

[...] nos ofrece una visión interesante de la conquista de España por el Imperio Romano. España se representa como un pueblo joven y, por lo tanto, inocente, fácil de engañar. Por el contrario, Roma es un Imperio viejo, que usa la mentira de los falsos acuerdos para conquistar. (VIVAR, 2004, p.118).

Mesmo assim, essa questão apontada por Vivar como uma divergência entre ela e outras não deixa de estabelecer uma relação de verossimilhança com a história, levando em conta que durante as guerras entre os antigos povos espanhóis e os romanos, aqueles foram enganados, conforme Schulten (1945).

El nuevo cerco de Numancia de Alfonso Sastre foi escrita em 1968. Podemos dizer que essa é uma das reescrituras mais polêmicas sobre Numancia. Nela “los numantinos se transforman en vietnamitas o palestinos y los romanos son los americanos del norte.” (VIVAR, 2004, p.123). O autor considera que os ataques às torres gêmeas, levando em conta o sacrifício dos pilotos dos aviões e também de mártires palestinos, foram semelhantes ao sacrifício realizado pelos numantinos, de acordo com Vivar (2004). Diante disso, ele afirma: [...] “Sastre nos ofrece una exaltación de la violencia y confunde terrorista con mártir y autoinmolación con matanza de inocentes.” (VIVAR, 2004, p.122). Nessa perspectiva, ele tem toda razão, uma vez que os acontecimentos do século XXI não podem ser comparados com a situação numantina; não só pela distância temporal, mas principalmente pelas motivações políticas e históricas que não estavam em questão no século II a. C. Por um lado, considerando o caso do ataque às torres gêmeas, houve a morte de centenas de pessoas que não estavam compartilhando desse “pacto”, isto é, havia pessoas que não escolheram morrer por uma causa. Por outro lado, no entanto, havia sim aqueles que queriam fazer parte desse “pacto” que para eles representava um ato de heroísmo ou ainda uma profissão de fé. Esse recente fato histórico levado a cabo por diferentes ideologias, sem dúvida, deixou marcas profundas em ambos os lados. Para os ocidentais, certamente, o que houve foi um ato criminoso imbuído de violência e que, a partir dessa perspectiva, jamais poderia ser visto como um ato de sacrifício ou heroísmo. Assim sendo, não há o que comparar com o ocorrido na cidade de Numancia, entre seus cidadãos e os romanos, pois, aí, as ações são vistas a partir da perspectiva de um ocidental.

López de Sedoma também escreveu uma peça chamada *Cerco y ruína de Numancia*. Em 1948, o professor Sánchez Castañer fez uma adaptação que foi representada no teatro romano de Sagunto. Outra versão, escrita por Nicolás González Ruiz, foi representada em Alcalá de Henares, em 1956, ao ar livre, pela companhia Lope de Vega. Além dessas, houve outras versões/adaptações e montagens realizadas na Espanha.

No Brasil, J. Carlos Lisboa fez uma tradução livre da peça em 1957. Trata-se de uma peça com um prólogo e dois atos escritos em versos cujo título é *A destruição de Numância*. Na introdução, o autor revela o desejo de vê-la representada, porém não sabemos se ela

chegou a ser encenada. Já a adaptação do espanhol, residente no Brasil, Mário García-Guillén que tem como título *Cervantes-Numância* foi levada ao palco na cidade de Santos, em 26 de janeiro de 1990, e foi aplaudida por diversos meses. É uma peça de um ato, escrita em prosa por meio de uma linguagem simples e atual. Nela, Escipión e seu séquito aparecem em uma sauna improvisada no acampamento diante do cerco de Numancia. O tempo do assédio romano passa a ser de apenas alguns dias; o general afirma que havia feito propostas vantajosas para os numantinos, mas eles as teriam recusado. A contenda é reduzida e teria custado apenas a vida de “mais de uma sentinela,” isto é, trata-se de um conflito pequeno que só tomara grande proporção diante dos suicídios e assassinatos entre os próprios numantinos. Na cidade falta água e comida, já que os romanos cercaram-na e desviaram o riacho que a abastecia.

Escipión não exerce o mesmo papel de comandante e nem possui o mesmo vigor apresentado na obra de Cervantes; deixa de ser uma personagem ativa e acaba ficando em segundo plano. Ele está inserido na desorganização de seu exército; apesar disso comenta sobre a bagunça de sua tropa, mas afirma que em Roma também havia desordem, traição e tramas. Há uma cena na qual ele aparece embriagado e precisa da ajuda de Mário para se mover; quem assume o comando é Mário e Emilio. Aquele herdou sua arrogância e este sua capacidade de comando para com a tropa e é quem discursa para os soldados. Lira é uma escrava que está a serviço dos romanos e nos é apresentada como uma mulher forte e corajosa, assim como outras mulheres numantinas que assumem um papel mais próximo das mulheres do mundo contemporâneo, isto é, do século XX. Ela, no final da peça, toma decisões cruciais para a resistência de seu povo, matando seu namorado que se chama Sérbio (em vez de Morandro) e é representado como um homem temeroso e fraco. O heroísmo de Bariato, aqui chamado de Biriato, quase desaparece; ele se joga do alto da muralha apenas porque tinha medo de fogo. É Lira quem exerce o papel heroico desse jovem. A cena trágica que mais nos chama a atenção é a da personagem Mulher II que mata seu filho sufocado com um beijo na boca. Nenhuma das personagens alegóricas está presente nesta adaptação. García-Guillén coloca em destaque o homossexualismo dos romanos, sugerindo que Mário tem um caso com Escipión. Além disso, Quinto Fábio se apaixona por um jovem numantino e quer tomá-lo para si, mas este prefere suicidar-se.

Quinto Fábio faz o seguinte comentário sobre os numantinos: “[...] que ideias esquisitas eles têm da honra!” (GARCÍA-GUILLÉN, 1990, p.33). Essa afirmação nos chama a atenção, pois, apesar de a peça ser de autoria de um espanhol, a frase foi proferida por uma

personagem de origem não espanhola. Isso reflete as diferenças culturais principalmente quando se trata do conceito ou do sentimento de honra para os espanhóis. A honra é um tema recorrente na literatura espanhola e também em Cervantes, mas em *La Numancia*, ele não aparece. Existem, pois, alguns fatores que podem influenciar na escrita de uma adaptação como “o psicológico, o político, o histórico-pessoal, (o lugar e o momento de composição) e o estético (a escolha de gênero e mídia) (HUTCHEN, 2011, p.155). Entendemos que pelo menos alguns deles tiveram um papel importante nas escolhas feitas por García-Guillén. Além disso, ele tenta explicar a longevidade do tema da honra, ao ser tomado como um ponto de discussão em um texto que tem como referência o século II a. C. Os romanos também afirmam que os numantinos são bons artesãos, certamente o autor leva em conta as notícias históricas que informam sobre objetos artesanais encontrados, durante escavações, no local onde outrora existiu Numancia.

Não há nenhuma referência a deuses romanos. As personagens falam em deuses de Numancia, entre outros. O oráculo sobre o destino da cidade é feito por Marquino por meio de uma consulta ao fogo; a oferenda é feita apenas com algumas sementes, já que não havia mais nada que pudesse ser oferecido. Diante da ansiedade dos numantinos para saber o que lhes reservava o destino, Marquino diz que está vendo

[...] o autor deste drama e da história dos cavaleiros andantes sendo saudado por mil gerações após sua morte, como o pai de toda literatura e de toda história ... ele consegue o aplauso das gerações futuras ... porque teve o dom de despir a alma humana ... Vejo um cavalo magro com seu cavaleiro mais magro ainda, cavalgando por estas terras e servindo de exemplo a milhares ... nas mais diferentes latitudes. (GARCÍA-GUILLÉN, 1990, p.44).

García-Guillén faz, nesse passo, uma homenagem a Cervantes e suas personagens mais conhecidas. Ele menciona na primeira frase que o drama, isto é, a adaptação é de Cervantes, mas há um equívoco aí, uma vez que o autor da peça em questão é ele. O que foi escrito por Cervantes foi a tragédia a qual ele está adaptando. Ao fazer isso, acaba por negar sua própria autoria, a menos que se trate de uma falsa modéstia. Esse texto, que ele chamou de drama, é uma recriação sua que se distancia, e muito, do que foi escrito pelo autor de *Don Quijote de La Mancha*. Depois Marquino acrescentará: “Há também gente nossa descobrindo novas terras ... novos continentes... É uma façanha única. [...] Um navegante vem de longe ... e há paz e prosperidade nas terras da Hispânia.” (GARCÍA-GUILLÉN, 1990, p.44). Nessa visão do feiticeiro, há referências às conquistas realizadas pela Espanha e também homenagem a Cristovão Colombo.

Em seguida, Marquino dirá ao caudilho numantino Teógenes: “Você será lembrado para todo o sempre como a personagem mais sublime ... não a mais ... tem aquele tal fidalgo, o cavaleiro andante ... Mas o gênio literário da Hispânia se divide entre esse triste guerreiro que faz justiça e endireita os desvairados e Numância [...]” (GARCÍA-GUILLÉN, 1990, p.44). Nesse trecho, ao comparar as duas criações de Cervantes, ou seja, Teógenes e Dom Quixote, o autor ressalta a supremacia desta personagem em relação àquela. Certamente, foi uma maneira que encontrara para elogiar a personagem cervantina mais famosa. Esses elogios e/ou homenagens feitos dentro de uma peça e em um momento bastante tenso, fazendo com que haja uma diminuição da tensão da cena. Além disso, desvia a atenção do leitor/espectador para outro universo, isto é, faz com ele saia do universo da destruição dos numantinos para o mundo de Dom Quixote. Quando Teógenes pergunta de onde viriam todas as glórias previstas, o feiticeiro, com uma postura solene, responderá: “Todas essas glórias vêm, caro Teógenes, das cinzas de Numância.” (GARCÍA-GUILLÉN, 1990, p.45). Com isso, ele consegue resgatar o sentido daquela que acreditamos ser a maior metáfora do texto cervantino e que funciona como síntese da obra e da vitória numantina, ou seja, a comparação de Numancia com a ave fênix, aquela que tem a capacidade de renascer das cinzas.

Sempre que a Espanha passa por uma situação militar semelhante à pequena Numancia, o mito vem à tona. Durante a invasão das tropas de Napoleão, a obra teria sido representada em um dos momentos mais terríveis do conflito, tudo isso para incitar os habitantes a resistir à invasão inimiga, conforme Marrast (1990). Ele ressalta que essa informação vem de uma tradição e ainda não foi comprovada, mas o certo é que os moradores conseguiram resistir, pelo menos em algumas regiões:

Como los numantinos y los saguntinos 2.000 años antes, así en 1809 resistieron los defensores de Zaragoza y Gerona casi hasta el último hombre y, al igual que en la Antigüedad, también las mujeres tomaron parte en combate. (SCHULTEN, 1945, p.6-7).

Outras pessoas também se referem a esse acontecimento, como Rafael Alberti no prólogo da peça de 1943 e o historiador Antony Beevor em *A batalha pela Espanha*, de 2007, que mencionam a resistência do povo nessa luta. Não se pode afirmar com certeza se houve ou não a representação da tragédia cervantina na cidade, mas é certo que o povo lutou à semelhança dos numantinos.

Outro momento na história da Espanha no qual o heroísmo numantino serviu de exemplo foi no período do governo de Franco. Nessa época:

[...] El mito se recupera y el Estado fascista lo promociona desde la educación para que el niño se dé cuenta de quiénes fueron y son los españoles, uno y el mismo en Numancia hace más de dos mil años, en Zaragoza en 1808, o en la España franquista de 1965. (VIVAR, 2004, p.143).

É interessante perceber como esse mito foi utilizado por diversos países em diferentes contextos, tudo isso em épocas distintas e distantes umas das outras. O tema numantino também faz parte de outras esferas da sociedade espanhola. De acordo com Vivar (2004), em 1919, foi fundado, em Soria, o Museo Numantino inaugurado por Alfonso XIII e que ainda está em funcionamento. Além disso, existe também na Espanha até um time de futebol, o CD Numancia⁷. Como pudemos ver, não foi somente a literatura que se apropriou do mito numantino imortalizado por Cervantes. Podemos dizer que essa obra, que é uma tragédia, tem funcionado ao longo dos tempos como uma espécie de epopeia. Pois os heróis trágicos, de modo geral, são aqueles que cometeram erros; Édipo, por exemplo, não deve ser imitado. O modelo do herói que pratica ações dignas de admiração e que, portanto, deve ser considerado como um modelo está nas epopeias. Nessa perspectiva, *La Numancia*, estaria mais próxima do universo epopeico do que da tragédia. E o mais importante de tudo isso é que essa epopeia numantina não se restringe às muralhas espanholas, ela é tida como referência e admirada em diversas partes do mundo.

Por tudo isso, estamos de acordo com estas palavras:

El mito interpreta y juzga la realidad, hace visible la identidad y la explica, da cohesión al grupo y ofrece un sentido de pertenencia; pero llevado a los extremos de la fe nacional o de la entrega absoluta del individuo a la patria ofrece el peligro de morir por una causa abstracta, manipulada y peligrosa. (VIVAR, 2004, p.126).

Aí fica claro que para se seguir um exemplo, mesmo que seja positivo, como é o caso do mito numantino, deve se fazer tudo com muita coerência, guardando sempre os limites entre o histórico e o ficcional. Um mito não pode ser visto e/ou julgado de forma irresponsável ou impensada, é preciso levar em conta a realidade de cada época e cada situação.

⁷ Trata-se de um time de segunda divisão, mas que, conforme Vivar (2004), em 1996, durante a Copa del Rey, eliminou times da primeira divisão e conseguiu chegar às quartas de final onde enfrentou o FC Barcelona. Esse episódio teria trazido à tona, mais uma vez, a história dos numantinos, tornando-se, na época, um dos assuntos mais importante para as mídias relacionadas ao esporte. O jogo entre as duas equipes foi marcado pela presença de autoridades e recordes de público, mas isso não se deu pela presença do Barcelona e sim do Numancia. Esse pequeno time conseguiu empatar no primeiro jogo, mas perdeu no segundo.

Além dessas adaptações, encontramos em *Don Quijote de La Mancha*, um ponto de contato entre um de seus episódios e *La Numancia*. Esse ponto trata, *grosso modo*, do tema da queda e da elevação. No capítulo XXXVIII da primeira parte de *Don Quijote de la Mancha*, Cervantes, por meio das palavras de Dom Quixote, nos apresenta um discurso a respeito das armas e das letras. Esse capítulo serve, de certa forma, como introdução para os quatro capítulos seguintes cujos acontecimentos se passarão na estalagem de Juan Palomeque. Nesse lugar estão hospedadas diversas personagens que irão narrar suas histórias de vida e, enquanto isso, Dom Quixote e Sancho Pança ficarão fora de cena por um bom tempo. Entre esses hóspedes está o capitão Ruy Pérez de Viedma e sua futura esposa, a bela mourisca Zoraida. Ele relata sua história em quatro capítulos que vai do XXXIX ao XLII, o que constitui o episódio de “El capitán cautivo”. Viedma nos conta sua vida a partir do momento em que sai de casa com o objetivo de seguir a carreira militar, ou seja, as armas, conforme orientação de seu pai, até ser capturado pelos turcos e levado para Argel como prisioneiro. Além de sua história ele nos contará também sobre a vida de Zoraida, jovem que conhecera no cativeiro, que mesmo sendo moura pretende se tornar cristã por devoção a Maria, a quem chama de Lela Marien. Não pretendemos, aqui, resumir essa narrativa muito bem elaborada por Cervantes, porém, é preciso destacar o caráter autobiográfico presente nesse relato já que: “A história do Cativo é um dos episódios do Quixote que mais concentram marcas autobiográficas de Cervantes” (VIEIRA, 1998, p. 18). De fato, é notório que alguns traços da vida desse capitão correspondem a algumas informações constatadas em sua biografia.

Cervantes sintetiza nessas duas personagens a antítese da morte e da salvação e também a tópica das armas e das letras. Isso se levamos em conta que o capitão representa no relato as armas e a morte, ao passo que a mulher representa as letras e a salvação, pois, ela é devota de Nossa Senhora que, por sua vez, simboliza a religião católica da qual Maria é um ícone por excelência. Além disso, Zoraida se faz conhecer pelo capitão por meio da escrita, em forma de cartas, e será ela também quem o “salvará” de uma possível morte ao libertá-lo da prisão. Em seu relato, Viedma menciona fatos históricos de batalhas espanholas, entre elas uma ocorrida em Túnis, ocupada em 1573, da qual Cervantes participou. Nela, a Espanha perde para os turcos, em 1574, “La Goleta y el fuerte”, conquistados por Carlos V, por volta de 1535, conforme Vieira (1998). Para homenagear os mortos e lamentar essa derrota, um valente soldado, que o capitão diz ter conhecido, chamado Pedro de Aguilar compôs dois sonetos que “[...] hablan de muerte y resurrección”. (PARODI, 1989, p. 435). Ou seja, novamente aparece aí a relação antitética mencionada acima. Esses poemas estão presentes no

capítulo que XL, mas o referido soldado poeta é uma personagem fictícia e os sonetos são atribuídos ao próprio Cervantes. O capitão explica aos seus ouvintes o objetivo da composição dos dois poemas da seguinte forma: “[...] hizo este caballero dos sonetos a manera de epitafios, el uno a la Goleta y el otro al fuerte.” (CERVANTES, 2004, p.406). Como ficou dito, a perda dessas duas possessões espanholas foi um fato histórico assim como o foi a destruição de Numancia. Essa tragédia será lembrada e elogiada no capítulo XLVIII no qual o Cura e o Canónigo estão comentando de forma crítica sobre os preceitos da boa arte. Além disso, os sonetos representam metaforicamente a queda e a ascensão o que também está presente na referida peça, por isso acreditamos que há um diálogo entre esses sonetos e *La destrucción de Numancia*. Sendo assim, apontaremos algumas relações que podem ser estabelecidas entre ambos.

O primeiro soneto referente à perda da Goleta é o seguinte:

Almas dichosas, que del mortal velo
libres y exentas, por el bien que obrastes,
desde la baja tierra os levantastes
a lo más alto y lo mejor del cielo,
y, ardiendo en ira y en honroso celo,
de los cuerpos la fuerza ejercitastes,
que en propia y sangre ajena colorastes
el mar vecino y arenoso suelo:
primero que el valor faltó la vida
en los cansados brazos, que, muriendo,
con ser vencidos, llevan la vitoria;
y esta vuestra mortal, triste caída
entre el muro y el hierro, os va adquiriendo
fama que el mundo os da, y el cielo gloria. (CERVANTES, 2004, p. 407-408).

No primeiro quarteto do poema, predomina os termos antitéticos que se referem ao corpo e à alma, ao baixo e ao alto e ao céu e à terra. Esses termos aludem de forma direta ao mundo religioso. A primeira palavra do primeiro verso já nos indica que os homenageados estão mortos, o que explica a denominação de epitáfio informado pelo cativo. A mesma situação pode ser dita sobre *La Numancia*, pois desde o início da peça ficamos sabendo que a cidade será destruída (morta), no entanto renascerá. Esse renascimento não se relaciona com a religião como a ressurreição sugerida nos poemas. Mas ambos são acontecimentos que significam a elevação do homem e, de certo modo, sua imortalidade. Ainda neste quarteto, saberemos que essas almas foram pessoas de bem e que por isso mesmo foram agraciadas com o céu, isto é, a salvação da alma. Isso significa que esses soldados conseguiram o maior e

o melhor premio que havia para o ser humano; isso se levarmos em conta o contexto do poema (século XVI) no que diz respeito à religiosidade. No segundo quarteto também há antíteses como própria e alheia e mar e terra. Mas, ao contrário do quarteto anterior, agora o poeta abandona o plano espiritual e se dirige ao terreno e nos fala da ira, da força e do sangue derramado para expor o lado humano e heroico dos soldados. No primeiro terceto, exalta a coragem dos soldados que lutaram até a exaustão e mesmo tendo sido mortos são vencedores. Com isso, deixa claro que a vitória não é um galardão terreno. Esse tema do vencido como vencedor também se faz presente na peça, conforme mostraremos nos capítulos III e IV.

Esse soneto começou pela exposição do aspecto mais importante que é a certeza da salvação da alma, funcionando como um consolo diante da derrota. Depois fala da morte, em seguida da luta e da derrota terrena para enfim voltar à vitória maior que é a glória, ou seja, a ressurreição como bem coloca Parodi (1989). Esse soneto, muito mais do que um epitáfio, serve de consolo diante da morte dos soldados, mas também a derrota na guerra que culmina na perda do espaço físico que é a Goleta. Por isso, sugere a presença da tópica do discurso de Consolação, conforme Curtius (1996). No primeiro verso do segundo terceto, a morte aparece de forma metafórica expressa pela queda e logo em seguida mencionará outra recompensa, além da ressurreição, que é a fama como premiação terrena. São nesses últimos três versos que encontramos maior conexão com *El cerco de Numancia*, principalmente se considerarmos esse passo extraído da última jornada da peça:

Lleva, pues, niño, lleva la ganancia
Y la gloria que el cielo te prepara
por haber, derribá[n]dote, vencido
al que, subiendo, queda más caído. (CERVANTES, 1994, p.157).

Essas palavras são de Cipión, diante do corpo do jovem numantino que acabara de se jogar de uma torre; como é possível ver, ele faz uma espécie de discurso de consolação ou elogio diante da atitude corajosa de Bariato. O próprio inimigo, o capitão romano, dirá a esse jovem que ele subirá ao céu. A religião católica não é um tema predominante na tragédia, mas esta passagem sugere a salvação como premio a esse defensor de sua cidade em um contexto de guerra, da mesma forma que ocorre no poema. Cervantes não denomina Bariato como um soldado, contudo Alberti o tratará dessa forma.

Abaixo temos o segundo soneto dedicado à perda do Fuerte e que aparece no episódio do capitão cativo:

De entre esta tierra estéril, derribada,
de estos terrones por el suelo echados,
las almas santas de tres mil soldados
subieron vivas a mejor morada,
siendo primero en vano ejercitada
la fuerza de sus brazos esforzados,
hasta que al fin, de pocos y cansados,
dieron la vida al filo de la espada.
Y éste es el suelo que continuo ha sido
de mil memorias lamentables lleno
en los pasados siglos y presentes.
Mas no más justas de su duro seno
habrán al claro cielo almas subido,
ni aun él sostuvo cuerpos tan valientes. (CERVANTES, 2004, p. 408).

À semelhança do anterior, esse poema também guarda certa equivalência com o trecho da tragédia citado acima. Em termos semânticos, os dois sonetos não diferem muito. Este, porém, inicia com a descrição de um ambiente destruído e somente no último verso do primeiro quarteto é que o ouvinte/leitor saberá, por meio da *metáfora* “mejor morada”, que os soldados heróis ressuscitaram. Dado o contexto de produção do poema, ainda que no âmbito fictício, tomamos conhecimento da destruição do espaço físico e da vida dos soldados como uma consequência da guerra. A destruição do Fuerte exposta nos dois primeiros versos nos remete à destruição de Numancia, ainda que o meio utilizado tenha sido o fogo, a causa maior foi a mesma, isto é, a guerra. O segundo quarteto segue os mesmos princípios do segundo quarteto do poema anterior, pois é nele que o poeta descreve a força, o esforço, o cansaço e a derrota dos soldados, por meio da morte. Nesse caso, é colocado em evidência o heroísmo deles ao mencionar a quantidade dos derrotados que é inferior em relação ao opositor. Foram vencidos não pela covardia, mas pelo cansaço e por serem poucos. Em *La destrucción de Numancia*, temos uma referência à mesma quantidade de pessoas na luta. Lira, em um diálogo com outras mulheres e com Teógenes diz: “Pero, decidme: ¿qué harán/tres mil con ochenta mil? (CERVANTES, 1994, p. 115). Para Mata Induráin (2007), o número de soldados mencionados no poema é simbólico; acreditamos que na tragédia esse número também funcione de forma simbólica cujo objetivo é destacar a desvantagem dos numantinos em relação ao exército romano. O primeiro terceto faz alusão ao espaço físico, isto é, ao Fuerte como símbolo de uma derrota que foi e que continua sendo lembrada. A ideia da memória como forma de eternizar um feito é um tema constante também em *La Numancia*. A palavra que abre o segundo terceto é uma conjunção adversativa, mas que não se opõe ao conteúdo do que foi dito no terceto anterior. O objetivo desse terceto é exaltar a valentia e a ressurreição

dos soldados derrotados, conforme indicavam os versos anteriores. Nesse soneto, tanto a morte quanto a ressurreição são descritas por meio de metáforas.

De modo geral podemos dizer que os dois poemas têm como fundamento ou como base um ideal do homem renascentista, isto é, a ideia de que o sentido pleno da existência se dava a partir da combinação de armas e letras que, como já dissemos, foi o tema do capítulo anterior no início do relato do capitão e que reaparecerá no capítulo que encerra a história do cativo. Como observa Induráin “[...] poco más adelante se producirá el simbólico abrazo entre el capitán cautivo y su hermano el oidor, entre el hombre de armas y el de letras.” (MATA INDURÁIN, 2007, p.170). O próprio capitão cativo havia contado que antes de sair de casa teria escolhido o caminho das armas e seu irmão escolhera o das letras, com esse abraço já se concretiza a tópica das armas e das letras. O soldado de muito valor, que é ninguém mais do que Cervantes, que seria o autor dos poemas nos mostra, ainda que dentro da ficção, o seu domínio nas armas e nas letras. O domínio das armas se dá por sua atividade como soldado sobrevivente da guerra enquanto que o domínio das letras ocorre pela composição dos sonetos. Com isso justifica o discurso feito por Dom Quixote no capítulo XXXVII, conforme mencionamos anteriormente.

Diante disso, fica clara a admiração que Cervantes tinha em relação ao exercício das armas e também das letras. Em *La Numancia*, não há alusões ao mundo das letras, mas ao compor essas obras, a tragédia e os sonetos, nas quais exalta a atividade guerreira, a valentia dos combatentes, suas forças e até mesmo a destruição, seja ela por meio da derrota física (a morte) ou da derrota de territórios ou as duas derrotas juntas. Como ocorre nos dois casos, Cervantes está mostrando sua habilidade nas letras e na arte da composição poética. O que há de comum entre elas é essa justificativa da morte como vitória se ocorrida em defesa de uma causa, que quase sempre é uma guerra e a construção do discurso em termos antitéticos e até mesmo paradoxais como vida/morte, corpo/alma, céu/ terra e derrota/vitória. Na tragédia, conforme mostraremos no IV capítulo, as palavras-chave baseadas na metáfora da fênix não é morte e ressurreição como aparece nos sonetos e sim morte e renascimento. Numancia e seus “soldados” serão destruídos pelo fogo que nada mais é do que uma consequência da guerra com os romanos, porém ela renascerá no futuro.

A respeito desses dois sonetos afirma Mata Induráin: “No hay lugar en ellos para el lirismo, pero sí sentimos el aliento épico, el canto heroico a unos soldados valientes que entona Cervantes a través del yo lírico del ficticio alférez Aguilar.” (MATA INDURÁIN, 2007, p.180). É nesse sentido, isto é, sua vertente heroica, que assinalamos sua proximidade

com *La Numancia*. Como se sabe, a primeira parte de *Don Quijote de La Mancha*, da qual extraímos esses sonetos, foi publicada em 1605, mas conforme Vieira (1998) tanto a novela do cativo quanto os sonetos teriam sido escritos antes, provavelmente em 1590. Isso significa que foram compostos pouco tempo depois da referida tragédia. A mesma ideia de homenagear, valorizar e exaltar o trabalho do soldado presente também em *La destrucción de Numancia* ficará ainda mais evidente nas adaptações de Alberti. No entanto, fica claro que a valorização e a exaltação ganham mais ênfase na versão de 1937 enquanto que a homenagem, devido à recente derrota republicana na Guerra Civil espanhola, será privilegiada na versão de 1943. Por isso, podemos dizer que há uma relação metafórica entre esses poemas e as tragédias.

1.2 - As adaptações de Alberti: re (criação) e recepção

Foi instigado por um fato histórico, a Guerra Civil espanhola, ocorrido quatro séculos após a criação de Cervantes, que Rafael Alberti quis reavivar a história de Numancia e consequentemente a do povo espanhol por meio das duas adaptações que fez da obra *El Cerco de Numancia*. A primeira em 1937 e a segunda em 1943; essas duas adaptações intituladas *Numancia: tragedia*, aparentemente iguais, trazem diferenças bastante significativas, tanto entre elas quanto com relação ao texto cervantino. Ele comenta que esse título sem o acompanhamento do artigo, tal qual a cidade, foi para deixá-lo ainda mais conciso. Numancia foi uma pequena cidade celtíbera que hoje fica a uns sete quilômetros de Soria, situada na região castelhana.

Em dezembro de 1937 estreou, no Zarzuela Teatro de Arte y Propaganda del Estado sob a direção cênica de María Teresa León e direção artística de Santiago Ontañón, a primeira versão atualizada e seis anos mais tarde, em 1943, o mesmo autor levou aos palcos, em Montevidéu, a segunda versão da referida obra. Diante disso, poderíamos perguntar: o que levou esse poeta a fazer duas adaptações de uma mesma obra e em um espaço de tempo tão curto? Seria muito difícil responder com exatidão o que o teria motivado a fazer isso. Entretanto, podemos recorrer às suas próprias palavras que constam no prólogo da versão de 1937 na tentativa de encontrar uma explicação. Ele diz que a história da obra cervantina teria chamado sua atenção e comenta:

Esta prestigiosa biografía revolucionaria de la tragedia cervantina nos la hace más atractiva y merecedora del propósito que nos guía al editarla e reponerla en una escena madrileña, adaptada a las circunstancias actuales. Por eso en la presente versión mía he dejado tan sólo la parte militar, realista, heroica de la tragedia. (ALBERTI, 1975, p.8).

Diante dessas afirmações, fica claro que ele estava mesmo imbuído de um sentimento de “patriotismo”, motivado pelas circunstâncias históricas de seu país naquele momento. Por isso enxergou na obra de Cervantes uma maneira de refletir e incentivar seus compatriotas a reagir diante dos acontecimentos que estavam vivenciando. Talvez fosse também uma forma de enfrentar os fatos heroicamente, tal como haviam feito os moradores da pequena Numancia.

Alberti também faz críticas à obra de Cervantes e chega a comentar, entre outras coisas que: “Sus columnas de octavas reales son, muchas veces, interminables, torpes en muchos versos, feos de forma y expresión”. (ALBERTI, 1975, p.8). É com essas palavras que demonstra estar de acordo com a crítica no que diz respeito à falta de talento do autor de *Dom Quixote* no tocante à elaboração dos versos, conforme foi comentado anteriormente. Em seguida ele afirma: “Estos escollos graves creo que casi están salvados en la versión presente.” (ALBERTI, 1975, p.7). No entanto, apesar de criticar a obra de Cervantes quanto ao requisito versificação, as diversas mudanças realizadas por ele estão muito mais em consonância com o contexto histórico, político e ideológico do que com a forma.

Podemos perceber que ele, ao fazer a adaptação, apesar de se preocupar com a forma da obra, o seu interesse maior parece ser o sentido que *La destrucción de Numancia* representava para sua vida e sua pátria naquele momento. Então, reconhecendo o valor da obra cervantina, se dispõe a fazer as “correções” que julgava necessárias para o entendimento do público e também para que fosse possível uma representação que se adequasse aos moldes do teatro de sua época, isto é, do século XX.

No prólogo da peça de 1943, ele se diz mais maduro e faz elogios à obra, confidenciando que ela é uma:

Obra de una grandeza esquiliana ‘a *Los Persas*’ del gran trágico griego se la ha comparado, es piedra fundamental del teatro español; sin duda la más grande de sus cimientos, sustentadores del inmenso edificio levantado luego por Lope de Vega y rematado tan solemnemente por Calderón. (ALBERTI, 1975, p. 79).

Ele acrescenta mais adiante: “Ninguna obra clásica más necesitaba de retoque que esta de Cervantes para su posible representación” (ALBERTI, 1975, p.80). Essas palavras, ainda que não expliquem tudo, são suficientes para justificar, de forma sucinta e coerente, a atitude dele com relação às modificações, retoques e adaptações que fizera.

Para falar sobre a repercussão da montagem e da representação de *Numancia* em 1937, em Madrid, levaremos em conta o que foi dito pelo próprio autor, por María Teresa León e por Max Aub. Ressaltamos que além desses três há outros escritores e intelectuais que trataram da montagem da peça⁸.

⁸ Um dos veículos de divulgação e comentários sobre a montagem da peça foi a revista *Mono Azul*, bastante difundida na época.

Como se sabe, Alberti escreveu poesia, narrativa e teatro; pode ser considerado um dos maiores escritores do exílio republicano espanhol. Como tantos outros intelectuais, inclusive sua esposa María Teresa León, foi para o exílio após a derrota republicana na Guerra Civil espanhola. Longos foram os anos de desterro, mas, felizmente, ele teve a oportunidade de voltar para a Espanha, reconciliar-se com seu país e gozar um pouco dos frutos do seu trabalho como escritor, diferentemente de outros conterrâneos e contemporâneos dele.

Em 1937, decorrido mais de um ano do início da Guerra Civil, quando fez sua primeira adaptação, Alberti compôs também um prólogo para ela contendo duas partes: uma escrita em prosa e outra em versos. Na parte em prosa ele explica, entre outras coisas, o que o levou a adaptar a obra de Cervantes e uma das explicações que ele dá é a seguinte:

Aunque la gravísima situación militar de aquella diminuta ciudad celtíbera, su larga e tenaz lucha con las huestes romanas durante más de una decena de años, el heroísmo y glorioso final de todos sus habitantes disten mucho de podernos ofrecer un exacto paralelo con nuestra capital republicana, en el ejemplo de resistencia, moral y espíritu de los madrileños de hoy domina la misma grandeza y orgullo de alma numantinos. (ALBERTI, 1975, p. 7).

Para ele, a história da antiga Numancia estaria se repetindo em Madrid quase cinco séculos depois de ter sido imortalizada por Cervantes. Essa adaptação tinha um objetivo que ia muito além do deleite; ela foi criada para incentivar o público a resistir e defender a cidade, tendo como exemplo o heroísmo dos numantinos. Alberti diz também “[...] para sugerir al espectador la semejanza histórica de aquel momento con el actual, en los versos donde se dice ‘romanos’, escribo, con frecuencia, ‘italianos’”. (ALBERTI, 1975, p. 8). Ele faz questão de ressaltar a semelhança entre Numancia e Madrid. Além desse exemplo, há muitos outros no decorrer da obra, como a inclusão da palavra “alemanes” que evidentemente não havia na obra de Cervantes. Nesse sentido, podemos afirmar que essa peça tinha um objetivo propagandístico.

No prólogo da versão de 1943, ele fala sobre algumas estratégias da escritura e montagem da adaptação:

Espectáculo destinado a un pueblo enardecido, estremecido, bombardeado, heroico, pensé entonces, después de un detenido estudio de la tragedia, en la necesidad de reducirla a sus límites emocionales, rigurosos, eliminando cuanto pudiera diluir el hecho militar, el ejemplo cívico, la hazaña fabulosa. (ALBERTI, 1975, p. 80).

A partir dessas palavras, é possível compreender o que fizera o autor para tentar elevar e levantar o ânimo desse público e, principalmente, daqueles que estariam chegando ou que logo em seguida iriam para o combate. E também o quanto via nessa obra um caráter heroico e, portanto, um exemplo a ser seguido pelos madrilenses em 1937.

Conforme ficou dito, *La Numancia* costuma ser usada como exemplo sempre que a Espanha se encontra em situação semelhante a da pequena e extinta Numancia. No mesmo prólogo, Alberti comenta que a tragédia cervantina alcançou sua verdadeira honra em dois momentos; um deles foi em 1809 com a invasão de Zaragoza pelas tropas de Napoleão e a segunda teria sido

[...] en 1937, cuando Madrid vivía su gloriosa epopeya, se eleva el alto ejemplo de ‘Numancia’ en medio de los más horribles bombardeos, adquiriendo entonces la tragedia su más hondo significado, pues se vio actualizada por la presencia en tierra hispana de tropas extranjeras. (ALBERTI, 1975, p. 79).

Seis anos após a representação em Madrid e já finalizada a Guerra Civil espanhola, Alberti continuou vendo a capital espanhola como uma Numancia do século XX. Isso pode ser comprovado em diversos momentos de seus livros de memórias.

Um pouco mais de cinquenta anos após a escritura e representação de sua primeira adaptação, Alberti a rememora em *La arboleda perdida*, 3 seu último livro de memórias. Logo nas primeiras páginas ele diz assim:

Dejaremos vacía esa caja, ese nicho en el que por ahora estás, y correremos hacia el teatro de la Zarzuela, aquel que tú dirigías durante la guerra. Esta noche se va a estrenar *Numancia*, de Cervantes, adaptada por mí para la defensa de Madrid. Tuvimos mucho éxito. Los decorados de Santiago Ontañón fueron soberbios, con aquella muralla que se alzaba de pronto para separar el campo romano del numantino. (ALBERTI, 2002c, p. 18).

Alberti relembra o dia do enterro de sua esposa María Teresa León e simula ou imagina um diálogo com ela. Nesse passo, estando sozinho no cemitério, após o enterro e a saída de todos, ele a convida para abandonar aquele lugar e irem juntos ao Teatro Zarzuela onde havia sido representada a *Numancia*, em 1937, dirigida por ela. Há nessas palavras um jogo ou mescla de tempos verbais e ações do passado, do presente e do futuro que se confundem, certamente uma forma de representar a memória do escritor.

Um pouco mais adiante, ele volta a mencionar a peça ao falar de Santiago Ontañón que nos é apresentado como ator, cantor, cenógrafo e um ótimo escritor de teatro de urgência. Foi ele quem fez a decoração para a representação da tragédia e, mais uma vez, Alberti elogia seu trabalho como cenógrafo dizendo:

[...] su más grande creación en aquel momento, para mi adaptación de la *Numancia* de Cervantes, que se representó durante la defensa de Madrid y luego en Montevideo, dirigida e interpretada por Margarita Xirgu. (ALBERTI, 2002c, p. 58).

Quando disse anteriormente “tuvimos mucho éxito”, ele expressa, com o uso do plural, a consciência que tinha de que o sucesso de sua adaptação só foi possível graças à participação e ao trabalho coletivo. O que percebemos, por meio de suas palavras, é que María Teresa León e Santiago Ontañón tiveram uma grande importância na montagem e encenação dessa peça. Vale lembrar que Alberti sempre se refere à obra como sendo de Cervantes.

Mesmo tendo alcançado um grande êxito com essa adaptação, o poeta dedicou poucas palavras a ela em suas memórias, muito diferente de sua esposa e do escritor Max Aub que a rememoram, mais de uma vez, em suas obras.

O crítico Gregorio Torres Nebrera, responsável pela edição, introdução e notas do livro *Memoria de la Melancolía* de María Teresa León, afirma em sua introdução que, no seu posto de secretária da Alianza de Intelectuales Antifascistas, foi na atividade teatral que ela colocou mais empenho e absoluta dedicação, durante a guerra. Ele acrescentou ainda que o trabalho de María Teresa como diretora teatral foi excelente, além de eventuais participações como atriz, e destaca sua importância na montagem de *Numancia*. O certo é que não se fala na montagem e representação da *Numancia* de 1937 sem ter que obrigatoriamente citar o nome da esposa de Alberti.

A própria María Teresa León tinha consciência da importância que teve seu trabalho no âmbito teatral que foi desenvolvido durante a Guerra Civil espanhola. Em *Memoria de la melancolía*, sua importante obra de memórias, onde estão registrados muitos fatos históricos do período dessa Guerra, ela afirma:

Si a algo estoy encadenada es al grupo que se llamó “Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro”. Lo hicimos derivar de una gran compañía de teatro con sus coros, su cuerpo de baile, sus ambiciones casi desmedidas, capaz de representar *La destrucción de Numancia*, de Cervantes, bajo un techo bombardeado del Madrid que se mordía los dedos de rabia. (LEÓN, 1999, p. 112).

Suas palavras se assemelham muito ao que foi dito por Alberti em seu prólogo, conforme mencionamos acima, quando fala dos bombardeios enfrentados por Madrid na ocasião da representação da obra. Torres Nebrera (1999), em notas de rodapé, afirma que a montagem da *Numancia* de Alberti, com direção de María Teresa, foi a mais importante realizada em plena guerra. Ele ressalta que essa montagem foi bastante comentada, tanto na famosa revista *Mono Azul* como em outras publicações durante o tempo em que ficou em cartaz.

Mais adiante, em suas memórias, María Teresa escreve:

[...] y subió ahí, a ese hueco oscuro, la Numancia de Miguel de Cervantes. Ahora pienso que los bombardeos resonando en la techumbre no asustaban al pueblo, comedor de semillas de girasol, apretadas las parejas que pronto iban a separarse, abrazados los hijos a las madres que se quedaban solas [...] (LEÓN, 1999, p. 132-133).

Nesse trecho, podemos perceber um pouco da tensão e da angústia que deveria estar presente naquele teatro, mas essa angústia, pelo menos para ela, parece ter tornado ainda mais perceptível com o passar do tempo. Naquele momento, ao que parece, o público e o grupo responsável pela peça parecia não se dar conta ou simplesmente tentavam ignorar a gravidade dos bombardeios que ocorriam nas cercanias do Zarzuela.

Um fato que nos chama a atenção e que pode ser observado em suas palavras é que ela sempre faz questão de falar do público que viu a representação da peça, como é o caso desta passagem em sua obra:

Había un heroísmo en la sala tan atenta que correspondía a los personajes. Era todo un grito, un combate, una razón de vida heroica lo que se escuchaba, lo que se veía. Nunca hubo mayor correspondencia entre una sala y un escenario. Allí los numantinos, aquí los madrileños. Cervantes nos resultó el mejor sostenedor de nuestra causa, [...] (LEÓN, 1999, p. 133).

Aí, fica claro que para ela, assim como para Alberti e Max Aub, conforme veremos mais adiante, Madrid era, naquele momento, Numancia. E do mesmo modo os madrilenses eram os numantinos. Ela segue descrevendo a grave situação da cidade, em 1937, e dá mais informações acerca do público de *Numancia*:

Ya podían los aviones franquistas hacer temblar los tejados viejos del teatro de la Zarzuela, dentro estábamos nosotros, el grupo que en versos clásicos dominaba la escena, haciendo llorar a un público extraordinario que llegaba de los frentes por diez céntimos, abrazaba la novia, la madre y era tal vez su

primera experiencia teatral porque en su pueblecito, eso de teatro [...] (LEÓN, 1999, p. 133).

Nesse caso, o que se sobressai, em meio às suas palavras, é a condição social e cultural daquele público que apesar da guerra estava lá, principalmente, aqueles que logo depois voltariam para as frentes de batalha. Poderíamos dizer que a representação dessa tragédia conseguira propiciar ânimo para os combatentes e também descontração para os assistentes, em meio ao horror que estavam vivenciando. Essa peça também, certamente, funcionou como propaganda, para os republicanos, contra os nacionalistas, por isso devemos ter em mente que não foi por mero acaso que sua representação tenha sido realizada no Zarzuela. A propaganda teve uma função muito importante na Guerra Civil espanhola, levando em conta suas diferentes modalidades, isto é, além das peças de teatro escritas e encenadas com esse intuito, o cartaz aparece como outra opção propagandística. Sua produção e utilização durante o conflito atuou como

[...] um poderoso instrumento de debate ideológico e de militância política. E assim como outras manifestações artísticas a serviço da propaganda de idéias estiveram inseridas num debate mais amplo sobre o papel dos artistas e intelectuais naquela contenda, também o fenômeno cartazista da primeira metade do século XX foi uma debatida atividade militante em defesa da liberdade ou de sua condenação, tanto no seio do bando republicano quanto nas fileiras fascistas. (MARTIN, 2008, p.1119).

O fenômeno propagandístico durante a guerra costuma ser um dos temas mais tratados pela crítica dos estudos da Guerra Civil. Essa atenção da crítica se dá pelo fato de esses cartazes produzidos na época, além da beleza estética, serem portadores de profundas questões ideológicas e políticas que estiveram a serviço dos dois bandos. Se necessário fosse sintetizar a mensagem de *Numancia* para ser colocada em um cartaz, poderia figurar nele uma frase como esta: Todos ao combate, pela liberdade!

María Teresa, sabendo da gravidade do conflito e da importância da propaganda, queria que o público compreendesse a mensagem e uma das maneiras encontradas para isso seria a representação da peça. Claro que essa representação tem um sentido muito mais profundo; podemos dizer que ela surge com o intuito de incentivar a reação do povo de Madrid diante da guerra, destacando a semelhança entre Madrid e Numancia e ressaltando o caráter heroico dos numantinos. Essa relação Numancia-Madrid é constante nos escritos dela

e de Max Aub. Além de ter participado ativamente dessa peça de Alberti, ela também escreveu uma peça de urgência com objetivos políticos cujo título é *Huelga en puerto*.

Nas rubricas⁹ da adaptação de Alberti, existem apenas as indicações de quando deveriam aparecer as músicas, mas não aparecem escritas no texto. María Teresa León, no entanto, cita um trecho de uma dessas canções que teria sido cantada pelos numantinos-madrilenses:

Triste España sin ventura,
todos te deben llorar,
despoblada de alegría,
para nunca en ti tornar [...]
(LEÓN, 1999, p. 134).

Esse excerto pertence a uma canção de Juan del Encina composta no século XV por ocasião da morte do príncipe Juan, filho dos Reis Católicos. As músicas usadas na representação da peça atendiam à situação histórica, isto é, estavam conforme com o contexto histórico. É a própria María Teresa quem nos explica o sentido dessa canção, dentro do contexto daquele ano de guerra.

Llorar de emoción por ver a España, magnífica y alta y escuchar el lamento de la canción de Juan de la Encina que los numantinos nuestros cantaban mientras iban despojándose de sus bienes antes del sacrificio total de sus vidas. Eso, sí. Muchas noches, mientras representábamos Numancia, María Teresa León lloraba entre bastidores viendo subir a su pueblo hacia la hoguera de la muerte común. Luego, llegaban los aplausos, nuestro público se secaba los ojos. El corazón de calmaba. Saludábamos los vivos y los muertos al pueblo de Madrid que teníamos delante. Se abrían de par en par la puertas del Teatro de la Zarzuela y todos un instante escuchábamos los duelos de la artillería, el bombardeo de la aviación a alguno de los barrios y salíamos hacia las calles de Madrid, reconociéndolas a tientas en medio de las sombras que iban, poco a poco, tragándose a nuestro público. (LEÓN, 1999, p. 135).

O trecho citado nos permite, de certa forma, compreender e até mesmo sentir um pouco das emoções vividas por María Teresa na época da encenação. Podemos ver que, ao rememorar essas emoções, durante a montagem e representação de *Numancia*, a autora fala de si mesma usando a terceira pessoa; recurso recorrente em sua obra de memórias. Com isso, cria um distanciamento no tempo e na forma, ao inserir-se em um coletivo para falar em nome dele; consequentemente atribui maior veracidade e, de certo modo, mais emoção às palavras. No

⁹ Usaremos, neste texto, os termos rubrica, didascália e indicações cênicas como sinônimos, conforme proposto no *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis.

que diz respeito à montagem da peça, sua visão parece ser diferente da de Alberti, considerando que para ela significava luta e emoção e para ele vitória. Além disso, ela fala muito mais dessa representação do que ele.

Em sua novela *Juego limpio* publicada em Buenos Aires, 20 anos após o fim da Guerra Civil, ela fala por diversas vezes sobre *Numancia*. A diferença é que, em alguns momentos, ela trata a tragédia cervantina como uma obra literária de grande valor e não mais especificamente sobre a montagem que fizera da adaptação de Alberti em 1937.

Em um diálogo no qual as personagens Claudio e Juana estavam falando sobre o teatro espanhol, a jovem afirma que, naquele teatro, ninguém chorava. Ele concordou e acrescentou que nem com ele se chorava, mas a moça contestou dizendo que com o teatro se chorava sim e citou como exemplo a *La Numancia*. Nesse quesito ambos concordaram e Claudio disse: “Allí lloramos sobre nosotros mismos, Juana, sobre nuestra situación especial de cercados y sobre la muerte que nos va llevando hacia la última réplica”. (LEÓN, 2000, p.192), Tudo isso se assemelha muito às palavras de María Teresa em *Memorias de la melancolía*. Mesmo sendo uma obra de ficção, as personagens emitem a mesma opinião que está presente nas memórias da autora.

Em seguida, a personagem Angelines diz: “A mí me daba pena que Numancia no terminase en boda. ¡Pobres! Después de tanto sufrimiento juntos, los dos enamorados tienen que morir. [...] A mí me parece injusticia” (LEÓN, 2000, p.193). E Camilo responde a ela: “No tuvo la culpa Cervantes, Angelines, sino Scipión Emiliano. Numancia es una verdad histórica. ¿No te habías enterado aún?” (LEÓN, 2000, p.193). A partir do diálogo que segue entre eles, podemos notar que a moça fica surpresa ao saber que a obra cervantina havia sido baseada em um fato histórico. Por meio do pensamento romântico da jovem, María Teresa León usa o fazer literário para abordar um fato histórico, além de elogiar a qualidade da tragédia cervantina, revela uma verdade que poderia ser desconhecida pelo público. Essa seria também uma forma de dizer que na ficção podemos escolher o destino das personagens, mas na vida real isso não é possível.

As passagens da novela, sobre *La Numancia*, que mais chamam a atenção são aquelas nas quais as lembranças das personagens parecem ser as mesmas da autora. Por exemplo, as lembranças dos ensaios, dos espectadores e das emoções vividas durante a representação da peça. Em uma delas, Angelines fala da emoção que foi fazer o papel de España e da ansiedade da estreia e chega a repetir um trecho de sua fala:

Alto, sereno y espacioso cielo,

que con tus influencias enriqueces
la parte que es mayor de este mi suelo
y sobre muchos otros le engrandeces:
muévete a compasión mi amargo duelo,
y pues el afligido favoreces,
favoréceme en hora tan extraña,
que soy la sola y desdichada España.

Aquí se me partió la voz, quebré mi cintura sollozando y me empezaron a caer lágrimas por las mejillas [...] (LEÓN, 2000, p.140).

Esses versos lembrados pela jovem são os mesmos que Max Aub coloca como parte do texto que é presenciado por sua personagem Vicente, no Zarzuela, durante um ensaio da peça, conforme veremos mais adiante. Essa é, certamente, uma passagem emocionante para esses dois escritores, pois é onde aparece España se lamentando de sua situação e pedindo ajuda ao Río Duero. Diante de tudo isso, entendemos que para ela, a montagem da adaptação do seu esposo foi uma das suas importantes ações contra a Guerra Civil espanhola.

Antes, porém, de Alberti escrever a peça e encená-la em Madrid, em 1937, Max Aub, outro grande escritor do exílio republicano espanhol, nesse mesmo ano, havia convencido o governo republicano a financiar a montagem da peça de Cervantes em Paris. Com o intuito de divulgar a peça, ele escreveu seu primeiro texto sobre o criador de *Don Quijote*, conforme propõe De Marco (2006). À semelhança de Alberti, Max Aub também via Madrid, naquela época, como Numancia. Nos textos que escreveu sobre a tragédia de Cervantes, sempre demonstrou um grande entusiasmo e admiração por ela.

Em sua obra *Campo abierto*, publicada em 1951, Aub coloca a personagem Vicente Dalmases, que é um comunista, entrando no teatro Zarzuela em busca de Asunción Meliá, sua namorada. Dentro do teatro, cercado por milicianos, os dois presenciam um ensaio da *Numancia* de Alberti. O primeiro trecho assistido pelos dois e “captado” pelo autor é o seguinte:

¿Qué pensáis, varones claros?
¿Resolvéis aún todavía
en la triste fantasía
de dejarnos y ausentarnos?
¿Queréis dejar por ventura
a la romana arrogancia
las vírgenes de Numancia
para mayor desventura?
¿Y a los libres hijos nuestros
queréis esclavos dejarles?
¿No será mejor ahogarles

con los propios brazos vuestros? (AUB, 2004, p.344).

Esses versos foram ditos pela personagem Mujer 2ª na tragédia cervantina e fazem parte da terceira jornada; em Alberti quem os pronuncia é a Mujer 3ª e está na segunda jornada. Existem pequenas diferenças entre o que Aub nos apresenta e o que consta em Cervantes e Alberti. No segundo verso citado, ele emprega duas palavras sinônimas -“aún” e “todavía”, o que não ocorre nos outros dois textos, ambos usam “aun” e “todavía”. Não conseguimos identificar se seria um equívoco ou se realmente ele quis utilizá-las para intensificar o sentido do verso. Outra diferença está no quarto verso, pois Alberti e Cervantes usam “ausentarnos” e ele prefere “ausentarnos”. Mais adiante, no nono verso, Cervantes escreveu “hijos vuestros” e Alberti e Aub servem-se da expressão “hijos nuestros”. Logo abaixo, no décimo e no décimo primeiro verso Cervantes utilizou “dejarllos” e “ahogarllos” respectivamente; Alberti colocou “dejarlos” e “ahogarlos”, já Aub preferiu “dejarles” e “ahogarles”. Claro que algumas dessas alterações, principalmente de grafias, são atualizações de vocabulário, outras, no entanto, estariam relacionadas às questões históricas e ideológicas dos autores. Por exemplo, quando Max Aub prefere usar “hijos nuestros” faz com que a personagem assuma a maternidade desses filhos porque, de fato, não eram filhos somente dos homens. Ademais, essa mãe pode estar simbolizando a Espanha e, esses filhos, os espanhóis.

Tanto no palco, lugar do ensaio, como na plateia o momento era de tensão; naquele, devido à dramaticidade da cena; neste, por uma possível invasão dos “nacionales”. Vicente em lágrimas vê outra parte do ensaio:

Alto, sereno y espacioso cielo,
que con tus influencias enriqueces
la parte que es mayor de este mi suelo
y sobre muchos otros le engrandeces:
muévete a compasión mi amargo duelo,
y pues el afligido favoreces,
favoréceme en hora tan extraña,
que soy la sola y desdichada España.
¿Será posible que continuo sea
esclava de naciones extranjeras
y que en un mínimo tiempo yo no vea
de libertad hendida mis banderas?

Interrompe María Teresa León:

_No; no y no, Gloria. Con más emoción. Marcando mejor los acentos:
que soy la sola y desdichada España.
_ Acentúa más sola y desdichada.
La actriz asiente, y repite:

que soy la sola y desdichada España. (AUB, 2004, p.347, grifo nosso).

É curioso como Aub coloca a ordem do ensaio, pois essa segunda passagem está em Cervantes e Alberti, na primeira jornada; sendo assim deveria ter sido realizada antes do trecho citado anteriormente. Talvez ele tenha escolhido essa ordem porque a fala anterior seja mais dramática do que essa dita pela personagem alegórica España. Nesse trecho, uma pequena parte do texto de Cervantes é cortada, isto é, Aub parece seguir a recriação de Alberti. A maior diferença é que Alberti e Cervantes colocam, no sétimo verso, “en ansia tan tamaña” e ele usa “en hora tan extraña”. Ao dizer “en hora tan extraña” fica clara a relação que ele tenta estabelecer entre a obra representada e o contexto histórico não só da Espanha, mas também do momento que Vicente está passando no Zarzuela. Mais abaixo, ele usa “hendida” em vez “tendida” usada por Cervantes e Alberti, aqui, no entanto, o sentido não se altera. Ainda, Cervantes e Max Aub colocam “desdichada España” enquanto que Alberti prefere usar “oprimida España” o que não deixa de ser uma forma de rever a situação da capital espanhola naquele momento. Não obstante, isso pode ser causado por diferenças existentes entre as edições da obra. Ainda assim, a maioria dessas alterações pode ser creditada a escolhas pessoais.

Observamos que Aub faz questão de colocar em destaque a voz de María Teresa León, mostrando seu o engajamento como diretora e ainda ressalta sua importância para a montagem e representação da peça. Além disso, com as interrupções feitas por ela, o escritor reforça ainda mais a dramática situação pela qual passava a Espanha, personagem em destaque; além de tornar mais verossímil a cena, que era um ensaio.

Diante disso, o que nos parece mais relevante é que Max Aub não colocou essas duas passagens do ensaio por acaso. Como ficou dito, a primeira retrata um momento bastante dramático e é também onde a personagem “Mujer” sugere aos homens que tomem atitudes a fim de não serem escravizados pelos romanos. É nesse trecho que aparece a sugestão do suicídio coletivo; fato que significará o máximo da resistência, da luta e da defesa de um povo. Na passagem seguinte, o que aparece em destaque é a situação de España, como ela se sentia diante do cerco e da guerra. Ela se sentia “desdichada” e assim era o caso de Vicente e de tantos outros cidadãos de Madrid que se encontravam em situação semelhante à dela. Essa situação pode ser explicada pelo fato de que para Max Aub: “O teatro-quartel e os leitores combatentes transformam-se em réplica viva do espaço dramático e do protagonismo coletivo do texto de Cervantes” (DE MARCO, 2006, p.214). Quando *Campo abierto* foi publicado, a

Guerra Civil espanhola já havia acabado, mas ele quis retratar e reavivar a situação daquele ano de horror para os espanhóis. A adaptação de Alberti foi encenada em 1937, conforme já foi dito, porém, Aub descreve o ensaio como se tivesse sido realizado em 1936, ano do início da guerra.

Anos mais tarde, estando no México como exilado, Aub consegue autorização para passar três meses na Espanha e durante sua estadia vai fazendo anotações, como era seu costume, e depois as transformam em livro cujo título é *Gallina Ciega*, escrito em forma de diário. Em seu livro no dia 27 de outubro de 1969, estando em Madrid, relembra a representação da adaptação de Alberti dizendo:

Ahora me doy cuenta de que ya tampoco para mí la guerra existe-existió-. Nos vamos a marchar de Madrid y no se me ha ocurrido, ni siquiera pasado por la mente, no me ha surgido del pensamiento, de mis recuerdos, pasando por delante, entrar en el Teatro de la Zarzuela para recordar la Numancia, de Rafael y de María Teresa; (AUB, 1995, p. 547).

Nesse passo, vimos, mais uma vez, como ele valoriza o trabalho de María Teresa León, como diretora da peça; ele chega a atribuir a autoria não só a Alberti, mas a ela também. Ao levarmos em conta suas lembranças, é possível notar como essa representação foi significativa para ele.

Em *De Max Aub a Cervantes* estão reunidos textos que ele escreveu sobre Cervantes, incluindo uma parte dedicada a *La destrucción de Numancia*. Como dissemos anteriormente, ele gostava muito dessa tragédia e conseguiu fazer com que ela fosse representada em Paris. Manuel Aznar Soler, responsável pela edição do livro, afirma:

Está claro que a Max Aub, como a Alberti -recordemos su Numancia estrenada ese mismo año 1937 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid por el Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León-, le interesa el mito de Numancia por sus posibilidades de actualización en el contexto de la guerra civil: Escipión es en 1937 Mussolini -o Hitler, o Franco-, el fascismo invasor; Numancia es ahora Madrid, “capital de la gloria”, la resistencia heroica del pueblo español en defensa de su independencia y de su libertad. (AZNAR SOLER, 1999, p.5-6).

De fato, Alberti deixa isso bem claro nos prólogos que faz para suas duas versões da peça. O editor acrescenta ainda: “[...] para Max Aub la historia de Numancia no es la historia de una derrota popular sino la historia de una derrota invasora.” (AZNAR SOLER, 1999, p.5-6).

Podemos dizer o mesmo sobre Alberti, considerando suas próprias palavras. Isso pode ser notado também em outros textos de Aub.

Todas essas inquietações de Max Aub em relação ao ensaio da peça de Alberti expressas pelo comportamento de sua personagem e pelos trechos escolhidos para figurarem em suas obras podem ser explicadas da seguinte forma:

A representação do processo de leitura ressalta a existência de uma extensa comunidade de leitores: o grupo Guerrilhas del teatro del Ejército del Centro partilha os versos com uma platéia tomada por milicianos, ali concentrados no aguardo das diretrizes para defesa da cidade naquela noite. (DE MARCO, 2006, p. 214).

Ele parece ser um desses escritores que sempre diz e escreve o que pensa. Nos textos em que fala da obra de Cervantes e da de Alberti, o que podemos observar é que ele tinha uma grande admiração pela obra, tanto pela forma como pelo sentido que ela trazia para a Espanha daquela época. Além disso, ela mostra o heroísmo de um povo que teve a coragem de lutar até a morte para defender sua cidade e sua liberdade. Afinal, a resistência foi a arma de muitos intelectuais da Espanha, durante e depois da Guerra Civil, incluindo aí Alberti, María Teresa León e Max Aub, entre tantos outros.

Acreditamos que o sucesso da representação foi acompanhado por muitos espanhóis naquele ano de guerra. Certamente muitos a esqueceram, mas ficou guardada na memória da diretora de cena María Teresa León. Ela que testemunhou, presenciou e sentiu na própria pele os efeitos dessa guerra, soube atuar também em defesa de uma causa antes, durante e depois desse importante fato histórico. Ela foi capaz de falar de tudo isso, usando a ficção e a realidade e, sabiamente, deixou registrado para o mundo grande parte de suas memórias, antes de perdê-las definitivamente devido à doença degenerativa que lhe acometera nos últimos anos de sua vida.

La Numancia, reavivada pela adaptação de Alberti, foi usada como propaganda de luta e resistência e também como exemplo de heroísmo a ser seguido durante Guerra Civil espanhola. Essa iniciativa parece ter ganhado uma grande importância, levando em conta que jamais fora esquecida por essas pessoas que viram nela um exemplo a ser seguido, como foi o caso de Max Aub e María Teresa León. Alberti refere-se muito pouco a essa peça; pelo menos não encontramos referências a ela em outras obras de sua autoria, a não ser em suas memórias, mesmo assim poucas foram as palavras dedicadas a ela.

II Capítulo: Poéticas e retóricas: elementos composicionais em Cervantes e Alberti

La preocupación por la literatura es tan grande en Cervantes, que el estudio de su teoría constituye tema de suma importancia en sus obras.

Sanford Shepard

Não sabemos muito a respeito da vida pessoal de Miguel de Cervantes, já que ele não costumava escrever sobre isso, mas no que diz respeito às técnicas de composição sabemos que ele tinha conhecimento das doutrinas advindas das preceptivas, ainda que com o passar do tempo tenha aderido a algumas técnicas usadas em sua época. Essa orientação pode ser notada por meio de seus escritos nos quais predominam algumas das normas clássicas, embora, por meio de suas composições conhecemos também um Cervantes inovador no quesito arte de novelar. Na dramaturgia, porém, ele não ousou tanto quanto Lope de Vega, por isso seu teatro, de modo especial *La Numancia*, respeitou mais de perto as normas poéticas e retóricas. Sendo assim, esse capítulo será dedicado à análise de alguns dos elementos das doutrinas previstas nas poéticas e retóricas e que foram utilizadas em nessa peça. Ademais, trataremos de verificar como elas foram incorporadas, adaptadas ou excluídas das duas reescrituras de Alberti. Nessa perspectiva, o foco principal será a peça de Cervantes e os dois prólogos e epílogos criados para as duas peças albertianas.

2.1 - Miguel de Cervantes e Rafael Alberti: entre a igualdade e a diferença

La Numancia e *El trato de Argel* foram as duas primeiras peças de teatro escritas por Cervantes. A primeira seria resultado do “tanteo juvenil de Cervantes, todavía en sus albores la escena nacional española” (ALBERTI, 1975, p.80). De fato, quando a compôs, ele ainda não tinha a maturidade nem a experiência de quando escreveu sua obra mais importante que é *Don Quijote de La Mancha*. Acreditamos que justamente por causa da repercussão e do sucesso alcançado por essa e por outras de sua autoria que aquela foi relegada ao esquecimento durante muito tempo. Para sermos mais exatos, essa tragédia só foi “redescoberta” e editada no ano de 1734, ou seja, quase dois séculos após sua composição e representação em Madrid, conforme dissemos na introdução deste texto.

Entre as peças de teatro, *La destrucción de Numancia* é a mais estudada e valorizada pela crítica, excetuando os entremeses. Ela é digna de comentários críticos como este:

No hay obra en el teatro europeo -en su tiempo- con la que pueda compararse la *Numancia*. Nótese en ella cierto reflejo, o premonición de la grandeza del propio *Quijote*, porque los numantinos ponen en acción lo que podían haber sido sueños del gran caballero. Toda *Numancia* es quijotesca, es decir, española. (AUB, 1999, p. 61-62).

Ou este outro: “Cervantes, con extraordinario arte, levanta sobre el tablado un insuperable retablo de la guerra, la muerte y el hambre, válido para todos los tiempos y para todos los hombres, y en él introduce la nota pura del amor.” (RUIZ RAMÓN, 1967, p.130). Essa afirmação pode ser entendida como uma das mais acertadas críticas feitas sobre a tragédia cervantina porque, como dissemos no primeiro capítulo, ela é constantemente usada como exemplo de luta e resistência na Espanha e fora dela. Sendo assim, podemos dizer que ela possui um importante valor literário devido a esse caráter universal.

Entretanto, como toda obra literária que se torna conhecida também é alvo de críticas negativas e com ela não seria diferente. Alberti afirmou no prólogo de sua adaptação de 1937 que os:

[...] cambios rítmicos, magistrales en Lope de Vega más que en ningún otro autor del XVII, se echan de menos en Cervantes, que no sabe, de pronto, conseguir para sus personajes esa ligereza y amenidad que tan gran descanso producen en el auditor y tanto benefician la obra. (ALBERTI, 1975, p. 8).

Realmente a versificação na peça é bastante variada; o que pode produzir um efeito de quebra no ritmo das ações. Não obstante, a opinião de Zimic (1992) nos parece mais certa. Para ele, essa monotonia e falta de tensão pode ser uma metáfora criada exatamente para expressar a agonia dos numantinos e a lenta espera pela morte que já havia sido anunciada. O crítico afirma ainda que quando os adaptadores, assim como fez Alberti, tentam aligeirar alguns versos da obra acabam destruindo esse efeito criado por Cervantes. Com esse tipo de intervenção, por um lado, faz com que haja uma perda no sentido do texto original; por outro lado, porém, temos a garantia de uma melhor compreensão por parte do público e a rapidez nas ações, já que isso estava entre os objetivos de Alberti¹⁰.

Não podemos nos esquecer de que Cervantes era um homem atento a todos os detalhes de suas composições. Por conseguinte, é importante considerar o que ele disse no prólogo às *Ocho comedias* em 1615; falando de suas comédias e em defesa de sua versificação escreveu:

¹⁰ Não estamos considerando, neste estudo, outros adaptadores.

Querría que fuesen las mejores del mundo, o al menos razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando aquel mi maldiciente autor, dile que se enmiende, pues no ofendo a nadie, y que advierta que no tienen necedades patentes y descubiertas, y que el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo. (CERVANTES, 1986, p.104).

No século XVII era comum usar o termo (comedia) para designar os textos dramáticos, tanto os trágicos quanto os cômicos. Porém, é provável que, nesse momento, Cervantes não tivesse em mente *La destrucción de Numancia*, já que se refere à comédia de estilo ínfimo e ela por sua vez não pertence a esse estilo. No entanto, o que queremos mostrar com isso é a consciência que ele tinha quanto ao uso adequado das formas para cada tipo de texto que escrevia. E a peça em questão é uma obra trágica.

Sendo assim, trataremos agora de algumas questões teóricas sobre a composição da tragédia presentes na peça de Cervantes e como elas foram acomodadas nas adaptações de Rafael Alberti. Para isso, levaremos em conta a *Poética*, de Aristóteles, *Philosophia antigua poética*, de Alonso López Pinciano e o *Teatro político* de Erwin Piscator, entre outros. Eis a definição mais conhecida de tragédia que foi dada por Aristóteles:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1449b).

Essa definição é seguida bastante de perto por López Pinciano (1998) e do mesmo modo parece ser levada em conta por Cervantes para a construção do seu texto. Vale ressaltar que no século XVI, quando surge *La Numancia*, as teorias sobre o texto dramático estavam sofrendo algumas alterações, isto é, estavam em fase de transição e muitos escritores ousaram experimentar; Cervantes foi um deles e do mesmo modo o fez Alberti em sua época.

Outra informação importante acerca da tragédia que nos é dada por Aristóteles é a seguinte:

[...] o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1450a).

Esse percurso da felicidade à infelicidade é claramente perceptível em *La Numancia*. Nela, fica clara essa questão da imitação de ação uma vez que retrata as ações de um grupo de pessoas, os numantinos, em confronto com os romanos, em defesa de sua liberdade. O que sobressai não são as pessoas, mas sim o que elas fazem.

Para Aristóteles existe mais de um tipo de tragédia e entre elas está a catastrófica que, como o próprio nome sugere, é aquela que está baseada em catástrofes que por sua vez é definida da seguinte forma: “A catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes.” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1452b). Todas essas coisas acontecem na peça cervantina. Por exemplo, as dores veementes causadas pela fome são representadas pelas mães e crianças famintas; os ferimentos dos homens como Marandro e Leoncio em consequência da luta com os romanos por pão; as mortes é o que mais se vê, principalmente, no final da obra, onde as personagens, cidadãos de Numancia, aparecem estendidas no chão. Nessa perspectiva, quanto à classificação dos tipos de tragédia, podemos dizer que ela é uma tragédia catastrófica. Vale ressaltar que, no século XVI, ao compor uma obra ainda predominava o pensamento de que seguir as doutrinas clássicas era algo imprescindível. No caso da tragédia, o representante maior era Aristóteles. Caso um escritor não seguisse essas normas ou poéticas de composição seria alvo das mais negativas críticas ao passo que a inovação não era vista com bons olhos. Porém, é preciso lembrar que, apesar de tudo isso, Cervantes já não seguia tão de perto essas teorias, ainda que não tenha ousado tanto quanto Lope de Vega.

Ao falar da piedade e do terror, sentimentos despertados pela tragédia, Aristóteles diz [...] “a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão”. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1453a). Isso também pode ser visto na referida obra, tendo em vista que os numantinos, incluindo aí mulheres e crianças, nada fizeram para merecer o sofrimento pelo qual tiveram que passar, por causa disso o leitor/espectador sentirá piedade e terror diante da catástrofe vivida por eles.

O Estagirita também explica que as melhores ações catastróficas

[...] devem necessariamente desenrolar-se entre amigos, inimigos ou indiferentes. Se as coisas se passam entre inimigos, não há que compadecer-nos, nem pelas ações nem pelas intenções deles, a não ser pelo aspecto lutuoso dos acontecimentos; e assim, também, entre estranhos. Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos, _ como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um

filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais, eis os casos a discutir. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1453b).

Nesse passo, fica claro que as melhores ações catastróficas, para o filósofo, são aquelas que se passam entre amigos e parentes. Sendo assim, temos em *La Numancia* algumas cenas que evidenciam esse tipo de ação. Podemos ver um exemplo disso nas palavras da personagem Teógenes:

Terrible es el dolor que se previene
[con acabar la vida en fin violento],
y más el mío, pues [a]l hado p[lug]o
que ya sea de vosotros cruel verdugo.
[...]
Mi espada os sacará de esta agonía
y hará que sus intentos salgan vanos,
pues por más que codicia les atiza,
triunfarán de Numancia hecha ceniza. (CERVANTES, 1994, p.142-143).

E mais adiante, a mesma personagem suplica aos seus conterrâneos e amigos:

Valientes numantinos, haced cuenta
que yo soy algún pérfido romano,
y vengad en mi pecho vuestra afrenta
ensangrentando en el espada y mano.
Una de estas espadas os presenta
mi airada furia y mi dolor insano,
que, muriendo en batalla, no se siente
tanto el rigor del último accidente. (CERVANTES, 1994, p.146).

Vale ressaltar que as causas dessas ações não estão nos amigos nem nos parentes e sim no inimigo, no caso, os romanos, mas foram executadas por e entre parentes e amigos, conforme ficou dito pela própria personagem, nas citações acima. Esses versos, assim como outras passagens, estão carregados de ações violentas. Horácio (2005) afirma que esse tipo de ação pode ser narrada ou representada em cena, mas ressalta que quando é somente ouvida pelo espectador, isto é, quando é narrada por uma testemunha, a emoção não se dá com a mesma intensidade. Na peça em questão, podemos presenciar ambas as situações, ou seja, algumas cenas são narradas por testemunhas outras são mostradas em cena. Alberti quase sempre opta por mostrar em cena essas ações.

Quanto à elocução na tragédia, Aristóteles nos disse:

Necessária será, portanto, como que a mistura de toda a espécie de vocábulos. Palavras estrangeiras, metáforas, ornatos e todos os outros nomes de que falamos, elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum,

enquanto os termos correntes lhe conferem a clareza. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1457b).

Diante dessas palavras, entendemos que há uma necessidade e até mesmo certa obrigatoriedade quanto à utilização dos elementos de elocução para a composição de uma boa obra, por isso todo bom poeta ou escritor deve saber disso. Como foi dito anteriormente, Cervantes foi criticado pela falta de talento para a composição em versos, entretanto, em relação à linguagem isso não ocorre e até recebe elogios. Muitos foram os recursos de elocução empregados por ele em sua tragédia.

Para o Estagirita, a tragédia deve ter seis partes que constituirão sua qualidade, são elas: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. Em *La Numancia* encontramos todas essas partes, com exceção da melopeia, pelo menos não aparece no texto nem nas rubricas. No entanto, é provável que tenha sido usada na representação porque era um costume na época, considerando o que Cervantes nos diz em seu prólogo às *Ocho comedias*. Nas adaptações de Alberti o canto é bastante explorado e inclusive faz parte da construção do sentido da peça, conforme veremos no próximo tópico, apesar de estarem mais relacionadas com o contexto histórico da época de composição do que com a peça em si. Nessa perspectiva, Alberti parece seguir mais de perto os preceitos aristotélicos do que Cervantes.

De acordo com Aristóteles, a tragédia deve ser fundamentada na história, enquanto que a comédia pode ser invenção do poeta. Teóricos do século XVI como López Pinciano, seguindo as diretrizes do filósofo grego, também confirmam essa informação dizendo: “Las trágicas e épicas [...] siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, mas de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula”. (LÓPEZ PINCIANO, 1998, p. 175). Conselho semelhante aparece nestes versos de Lope de Vega: “Por argumento la tragedia tiene/la historia, y la comedia el fingimento; (VEGA, 2006, p. 137). No mesmo sentido assevera o crítico Sanford Shepard:

El argumento de la tragedia tiene, generalmente, algún fundamento histórico o legendario, porque tanto la historia como la leyenda son fuentes ideales de temas para la acción trágica. [...] las desgracias que les acontecen están lo suficientemente lejos en el tiempo como para que el desenlace no pueda tener ninguna relación con alguna persona del auditorio, [...] su fama es mayor que en vida y sus personalidades individuales están diluidas en la gloria de sus hechos. (SHEPARD, 1962, p. 100).

Esse preceito é visível no texto cervantino, pois a obra foi baseada na destruição da antiga cidade Numancia pelos romanos, conforme já dissemos no capítulo anterior. Também, devemos considerar a presença de personagens históricas como Viriato, Cipión e Teógenes, entre outras. Essa distância temporal, proposta na citação acima, entre o fato histórico e a criação literária é bem marcante em Cervantes, tendo em conta que a cidade fora destruída no século II a. C e a peça escrita no século XVI.

Alberti, nesse sentido, também segue esse argumento, uma vez que “[...] la asociación de hechos históricos – vistos como hechos heroicos también – entre 1808 y 1936 fue recurso frecuente en aquellas fechas de los comienzos de la Guerra Civil, desde el lado republicano.” (TORRES NEBRERA, 2007, p.35) Somos conscientes de que estamos nos referindo a um texto adaptado, logo, os fatos históricos, referidos acima, não estão no argumento da peça, mas ela só foi recriada e levada aos palcos por causa da Guerra Civil. Além disso, há sim, no texto, referências claras ao conflito, isso na versão de 1937. Nessa perspectiva, Shepard (1962) acrescenta ainda que o dramaturgo pode complicar e embelezar a trama, sem medo de ser censurado, mas é claro que deve respeitar o tema histórico; isso tanto Cervantes quanto Alberti fizeram. No quesito elocução, conforme proposto na *Retórica* de Aristóteles (2010), a peça de Cervantes traz muito mais ornatos do que as de Alberti.

López Pinciano (1998), em sua obra *Filosofía antigua poética*, critica a participação de personagens alegóricas, afirmando que esse tipo de personagem as quais chamou de “personas fingidas” seria uma mancha na obra trágica. Porém, reconhece que os escritores de sua época estavam fazendo o uso desse recurso. Por fim, esclarece que até aceita isso, embora não estivesse de acordo. Os escritores dessa época, de modo especial, costumavam seguir as preceptivas, mas agiam livremente para escolher as técnicas a serem utilizadas em suas obras. Na tragédia cervantina, por exemplo, há algumas dessas personagens, mas não foi o primeiro a utilizá-las. Ele declarou: [...] “mostré o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes”. (CERVANTES, 1986, p.102). Essa declaração costuma ser interpretada de duas formas. A primeira e mais difundida é a de que Cervantes estaria afirmando que foi o primeiro a levar aos palcos as personagens alegóricas. A outra é a que ele estaria dizendo que foi o primeiro em representar as imaginações e pensamentos escondidos (da alma) por meio dessas figuras morais. Este ponto de vista é defendido por Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas (2005), entre outros. Esta última interpretação nos parece ser a mais coerente, uma vez que o uso das alegorias no teatro era bastante

difundido e já vinha sendo usado por escritores anteriores, como Juan de la Cueva e também nos autos sacramentais que Cervantes certamente conhecia. Sendo assim, ele não iria incorrer no erro de reivindicar para si uma invenção já existente e que era do conhecimento de muitos.

Como pudemos ver, Cervantes segue alguns dos preceitos aristotélicos e do mesmo modo acompanha outros que estavam em voga no século XVI como a quantidade de atos, fato que também tem causado polêmica entre os críticos. Essa polêmica se deve ao fato de ele ter dito, no prólogo às *Ocho comedias*, que havia reduzido o número de jornadas de cinco para três; a crítica rebate dizendo que outros autores já haviam feito isso antes dele. Muito já se falou acerca desse assunto e, de fato, ele não foi o primeiro a escrever peças com três jornadas. Certamente, nesse momento, ele não estava se referindo à *La Numancia*, nosso objeto de estudo, nem a *El Trato de Argel*, porque nenhuma delas possui três ou cinco jornadas e sim quatro. Fato que também não era novidade quando compôs sua tragédia, considerando que Lupercio Leonardo de Argensola em *Alejandra, Tragedia* (¿1581-1585?) afirmou por intermédio de Loa (Tragédia):

El sabio Estagirita da lecciones
cómo me han de adornar los escritores;
pero la edad se ha puesto de por medio,
rompiendo los preceptos por él puestos,
y quitándome un acto, que solía
estar en cinco siempre dividida.
Me han quitado también aquellos coros
que andaban de por medio entre mis scenas,
y a la verdad no siento ya esta falta
por no cobrar el nombre de prolja.
(SÁNCHEZ ESCRIBANO, PORQUERAS MAYO, 1972, p.68).

Esse texto seria da mesma época de composição da peça de Cervantes, por isso podemos inferir que outros escritores estariam escrevendo suas tragédias em quatro jornadas. A personagem menciona aí também a exclusão do coro como forma de evitar a prolixidade; em Cervantes o coro está ausente, embora Zimic (1992) afirma que Fama, Hambre, España e Río Duero, entre outras, exercem a função do coro grego. Entendemos que essa possa acontecer em alguns momentos da peça e com personagens como España, mas não podemos dizer o mesmo a respeito de todas elas.

Outra questão polêmica em relação à tragédia é o tempo; para Aristóteles “[...] a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo [...]” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1449 b). Um pouco mais adiante, contudo, ele afirma:

[...] podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1451a).

Essas duas informações parecem ser contraditórias, mas quando levamos em conta a obra, em sua totalidade, torna-se mais coerente esta última afirmação. Isto é, a de que ele não estipula o tempo exato que deve conter a tragédia; o que importa é que a ação seja cumprida, com início, meio e fim. Vale destacar que as famosas três unidades poéticas, atribuídas ao filósofo grego, costumam ser também uma questão bastante debatida entre a crítica. No entanto, não há, na *Poética*, referências às unidades de lugar e de tempo, por isso se torna pertinente esta informação: “Según Spingarn, la unidad de tiempo pasó a formar parte de la teoría del drama entre 1540 y 1545. La tercera unidad, la de lugar, según el mismo autor, fue propuesta por primera vez en 1550 por Maggi en su *Poética*.” (SHEPARD, 1962, p. 110-111). Nessa perspectiva, corrobora Ruiz Ramón (1967) ao dizer que as unidades de tempo e lugar não foram propostas por Aristóteles. Mesmo assim, existem muitos críticos que insistem em atribuir a ele esse preceito. O que ele preconiza é a unidade de ação. Isso, sem dúvida, é seguido tanto por Cervantes quanto por Alberti.

Lope de Vega também deu sua opinião sobre o assunto, nestes termos:

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día. (VEGA, 2006, p. 143).

Seu texto é posterior a *La Numancia*, não obstante, queremos ressaltar que não havia regras definidas naquela época e alguns escritores do século XVI e XVII acreditavam que Aristóteles havia proposto as unidades de ação, tempo e lugar. Para Horácio (2005) uma peça não deve ficar aquém nem ir além dos 5 atos. No mesmo ritmo de discussões segue o quesito sobre o tempo de representação da tragédia. Para López Pinciano (1998), a tragédia deve acabar em cinco dias, no máximo, e ser representada em três horas ou menos do que isso, a fim de não cansar o público. Lope de Vega (2006) recomenda a representação em três horas. Se considerarmos que cada jornada ou ato representa um dia, a peça em questão ocorre em período de quatro dias e as adaptações de Alberti em três. Não sabemos exatamente quanto

tempo teria durado a representação da peça de Cervantes, mas a da adaptação de Alberti, de 1937, durou menos de duas horas, conforme Torres Nebrera (2007).

Para o diretor de teatro Ervim Piscator (1968) a economia e a política são o fado moderno, muito diferente daquilo que acreditavam os gregos e os escritores do século XVI. Alberti, ao contrário, era um homem do século XX, desiludido com a religião católica, um defensor do partido comunista e estava muito mais próximo do tipo de teatro proposto por Piscator e Brecht do que aquele da época de Cervantes. Diante disso, cremos que suas adaptações tenham mais parentesco com esse pensamento do que com o clássico, ainda mais se levarmos em conta os cortes que fez em relação à peça cervantina. Rafael Alberti elimina praticamente todas as referências aos agouros e/ou profecias que havia na tragédia, porém, não estamos nos referindo às questões religiosas. Seria uma forma de fazer o público entender que ele poderia, sim, lutar pela defesa de seu país, naquele momento, e não acreditar que tudo já estaria definido pelo destino. Alberti levava em conta o pensamento do homem revolucionário, isto é, acreditava que as coisas não se resolviam por decisões alheias ou divinas, mas sim por meio de ações humanas.

O destino como força incontestável é uma das características da tragédia. No texto cervantino o destino daquele povo já estava traçado, assim afirma Duero e mais adiante aparece Guerra dizendo:

La fuerza incontrastable de los hados,
cuyos efetos nunca salen vanos,
me fuerza que de mí sean ayudados
estos sagaces míli[tes] romanos.
Ellos serán un tiempo levantados
y abatidos también estos hispanos.
Pero tiempo vendrá en que yo me mude
y dañe al alto y al pequeño ayude. (CERVANTES, 1994, p. 139).

Ainda, a rubrica traz a informação de que Enfermedad, personagem que está dialogando com Guerra e Hambre, aparece com máscara amarela e Hambre com roupa da mesma cor. O amarelo é, pois: “Entre las colores se tiene por la más infelice, por ser la de la muerte, y de la larga y peligrosa enfermedad [...]” (COVARRUBIAS OROZCO, 2014, p.164). Por isso podemos entender que existe, aí, um agouro metaforizado pela referida cor usada por Hambre e que Enfermedad traz no próprio rosto. Isso reforça a ideia do destino incontestável dos numantinos e ao mesmo tempo mostra o quanto Cervantes era atento aos detalhes em seus escritos, como já dissemos antes.

Estas palavras de Cipón: “Cada cual se fabrica su destino. /No tiene allí fortuna alguna parte:” (CERVANTES, 1994, p.63) poderia causar certa contradição em relação aos oráculos presentes na obra, contudo, devemos lembrar que essa personagem é um militar que é caracterizado como um ser que age de forma racional. Ele não leva em conta as questões como predestinação, por exemplo. Em nenhum momento, ele aparece relacionado ao mundo “religioso” ou às crenças como fazem os numantinos que chegam a fazer sacrifícios a Júpiter. Além disso, essas e outras afirmações que foram ditas por ele, no final, se revelam como ironias do destino ao serem frustradas, uma vez que os oráculos que havia desdenhado se tornam reais. Por isso, estranhamos o fato de Alberti ter eliminado esses versos de Cipión de suas duas peças. Talvez tenha sido porque eles sugerem a individualidade quando o que ele precisava incentivar era justamente o contrário, isto é, a coletividade para a defesa de Madrid, ainda que falte aí uma justificativa para a versão pós-guerra.

É relevante esta observação que aparece no *Teatro político* de Piscator:

Se a antiguidade via, no centro, a sua atitude em face do destino, se a Idade Média via a sua atitude para com Deus, se o racionalismo via a sua atitude diante da natureza, e romantismo via a sua atitude em face das forças do sentimento, uma época em que as relações do geral, a revisão de todos os valores humanos, o revolucionamento de todas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ver a criatura humana a não ser em sua posição diante da sociedade e diante dos problemas sociais de sua época, isto é, só pode vê-la como ser político. (PISCATOR, 1968, p. 156).

Alberti demonstra no decorrer de sua peça que pensava dessa forma, por isso chama o povo ao combate, tanto os atores quanto o público. Além de suas duas adaptações nas quais é possível notar isso, há outras obras dele em que esse posicionamento está presente. Esta informação é de que:

A mediados de los años treinta y a comienzos de la guerra civil vuelve a avivarse el debate sobre la finalidad y la función del arte escénico, un hecho que esencialmente hay que atribuirlo a los acontecimientos políticos decisivos e inquietantes para el pueblo en este período: (LENTZEN, 1998, p.121).

Ele e sua esposa María Teresa León, entre tantos outros intelectuais, eram participantes ativos das questões políticas de seu tempo, de modo mais específico no período acima mencionado. Relevante também nos parece a afirmação feita a respeito de duas peças de Alberti que é a *Numancia*, de 1937, e *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de 1956:

Si el cerco de la ciudad de Numancia, que los madrileños atemorizados y alentados, a la vez, veían en Teatro de la Zarzuela, en 1937, les ayudaba a la tarea colectiva de la defensa de un espacio propio, la ciudad entera, la capital de la Gloria (Numancia= Madrid), *Noche de guerra* traslada esa tarea colectiva de defensa a un espacio que tiene connotaciones indudables de elitismo, procedencias aristocráticas y burguesas, signos de lo histórico, lo mítico y lo cultural para iniciados, todo aquello que, en primera instancia, parece alejado del estatuto del proletariado de la evocada ocasión histórica (analfabetismo, propiciado alejamiento de los bienes culturales, oposición de clases, ideología marxista)[...] (TORRES NEBRERA, 2007, p.34-35).

Para o autor de *Marinero en tierra*, a função do teatro e da literatura não visava apenas ao divertimento. Para ele o intelectual deveria estar envolvido com as questões políticas/sociais e o teatro deveria servir de instrumento para propagar esses ideais. Esse pensamento, porém, não era o mesmo que predominava na época da composição cervantina. Foi para atender às necessidades políticas/sociais do momento que Alberti fez vários cortes no texto, como a cena do sacrifício aos deuses, as aparições do demônio e da invocação do morto, além da exclusão de algumas personagens secundárias, entre outros, considerando que: “Dadas las exigencias del *teatro de urgencia*, la adaptación de *Numancia* de Alberti se caracteriza especialmente por la abreviación y la condensación.” (GWYNNE, 1989, p.216). Em consequência desses cortes, a peça ganhou agilidade, ainda que não tenha alcançado a ligeireza e o tamanho das peças do teatro de urgência que era de apenas um ato. Nesse sentido, Nebrera (2007) afirma que a primeira versão de *La Numancia* de Alberti tinha objetivos de urgência. Entendemos que ela não se enquadra exatamente no perfil do teatro de urgência, daqueles anos de guerra, mas a função exercida por sua representação, sem dúvida, era compatível com os ideais desse tipo de teatro. O teatro de urgência, muito abundante durante o conflito bélico, pode ser caracterizado da seguinte forma:

[...] breves en su duración, de tono didáctico, intriga directa y conclusiones claras–, con el objetivo fundamental de apoyar la lucha por la legitimidad democrática republicana y elevar el espíritu de resistencia entre los ciudadanos ante la sublevación fascista. (MUÑOZ CÁLIZ, 2006, p.17, grifo nosso).

Além dessas características, essas peças eram criadas para serem representadas também nas frentes de batalha e o ideal é que fossem rápidas, isto é, que a representação durasse cerca de 20 minutos. É no objetivo desse tipo de teatro que a peça de Alberti se insere; além da *Numancia* de 1937, há outras escritas por ele como *Los salvadores de España*, de 1936,

Cantata de los héroes y de la fraternidad de los pueblos, de 1938. María Teresa León também escreveu teatro de urgência, um exemplo é *Huelga en el puerto*. Além deles, diversos escritores, que apoiavam o bando republicano, compuseram teatro de urgência, tais como Max Aub, Miguel Hernández, Manuel Altolaguirre, José Bergamín e Santiago Ontañón, entre outros. Elas eram encenadas no Teatro de Arte y Propaganda e a Sección de Teatro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. É importante destacar também o papel das Guerrillas del Teatro criado no ano de 1938 pela Dirección General de Bellas Artes do então governo republicano e pode ser definido como grupos itinerantes cujo objetivo era encenar as peças teatrais, além dessas de urgência, nas frentes de batalha, conforme Muñoz Cáliz (2006).

Em sua *Poética*, Horácio nos diz: “Não se atribua a um jovem o quinhão da velhice, nem a um menino o dum adulto; a personagem manterá sempre o feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida.” (HORÁCIO, 2005, p. 60). Isso corresponderia ao que no Século de Ouro entendiam como sendo parte do decoro; López Pinciano (1998) também recomenda o decoro nas criações poéticas. Diante disso, quando ouvimos estas palavras do general Cipión:

¡Oh, nunca vi tan memorable hazaña,
niño de anciano y valeroso pecho,
que, no sólo a Numancia, mas a España
has adquirido gloria en este hecho!
Con tal vida y virtud heroica extraña,
queda muerto y perdido mi derecho.(CERVANTES, 1994, p. 157).

Poderíamos pensar que Cervantes teria faltado com o decoro por atribuir a um jovem o comportamento de um ancião; contudo, devemos entender que, nesse caso, não se trata da falta de decoro, mas sim do uso de uma tópica denominada de *Puer Senex*¹¹, presente na literatura desde Homero e que aparece em Garcilaso de la Vega, por exemplo, conforme Zitelli (2009).

Outro ponto importante sobre o texto trágico que queremos mencionar aqui é a questão do herói ou personagem trágica. O grande escritor e admirador de Cervantes, Max Aub, tem muita razão ao dizer que: “*El cerco de Numancia* no tiene protagonista individual, porque el protagonista es múltiple y se llama ciudad, es decir, pueblo”. (AUB, 1999, p. 17). Isso, porém, não impede que haja nela heróis, muito próximo daquilo que propôs Aristóteles, ao dizer que a condição do herói trágico:

¹¹ Retomaremos esse tema no III capítulo.

É a do homem que não se distingue muito pela virtude e justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1453a).

Ao levarmos em conta essa definição, podemos dizer que na peça existem duas personagens que podem ser consideradas como heróis trágicos; são elas Bariato e Cipión. Sabemos que o jovem não é um protagonista, tanto que só aparece na última jornada, isto é, já no finalzinho da peça. No entanto, ele pode ser visto como um dos heróis da peça. Vale ressaltar, porém, que seu heroísmo é positivo, por isso se torna motivo de orgulho para os espanhóis. Em *Do sublime*, Longino (2005), afirma que seria baixo demais se um herói fugisse da morte. O que significa que este deva ser corajoso principalmente em uma obra trágica, ao contrário do que deveria ocorrer em um texto cômico, onde essa fuga seria o gesto ideal. Por um lado, vimos Bariato fugindo em busca de um refúgio para não ser morto. Por outro lado, entretanto, logo aparecerá para triunfar diante do grande capitão romano, ao se jogar da torre. Antes disso, contudo, reconhece seu erro, por meio destas palavras:

Que si a esconderme aquí me trujo el miedo
de la cercana y espantosa muerte,
ella me sacará con más denuedo,
con el deseo de seguir tu suerte.
De vil temor pasado, como puedo,
será la enmienda agora osada y fuerte,
y el temor de mi edad tierna, inocente,
pagaré con morir osadamente. (CERVANTES, 1994, p. 156).

Assim reconhece sua covardia por ter fugido da morte e da mesma forma revela seu caráter heroico. Ao fazer isso Cervantes deveria ter em mente essas técnicas de composição do herói clássico, mas não exatamente um herói trágico semelhante a Édipo. O heroísmo de Bariato, assim como o de outros numantinos, se aproxima muito mais dos heróis épicos. Alberti o classifica de soldado o que, de certa forma, se distancia do texto original, pois, como se sabe, ele é praticamente uma criança; porém, o objetivo desse poeta não era o mesmo de Cervantes. Ao denominar um herói de soldado, ele estaria incentivando os jovens e soldados de sua época a se enxergarem como tal e assim lutar contra o fascismo. Diante disso, podemos perceber o comprometimento político nessa adaptação daquele ano de guerra.

É importante destacar que essa personagem não é apresentada ou descrita como um representante de família ilustre. Entretanto, quando está fugindo da morte com seu amigo

Servio, ao ser questionado a respeito do lugar aonde iriam se esconder, ele responde: “A una torre de mi padre/me pienso de ir a esconder.” (CERVANTES, 1994, p. 145). Já que era filho de alguém que tinha torres na cidade, podemos inferir que ele seria um príncipe ou pelo menos um nobre. Essa cena nos faz lembrar o caso de Melibea tanto pela nobreza quanto pelo ato de se jogar da torre do pai. Cervantes conhecia *La Celestina* e inclusive faz referências a ela nos versos que antecedem a I parte de *Don Quijote* dizendo: “[...] libro, en mi opinión divi-,/ se encubriera más lo huma-,/” (CERVANTES, 2004, p. 21). Trata-se de uma crítica, mas é uma crítica que, sem dúvida, traz com ela um elogio à obra atribuída a Fernando de Rojas.

Aristóteles associa o caráter elevado à condição moral da personagem, como podemos ver nestas palavras:

[...] os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude [...]) (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1448a).

A peça em questão, porém, foi escrita no século XVI e: “El sistema aristocrático de la sociedad del Renacimiento y el de protección a las artes que subsistió durante toda aquella época, conjugan la asociación de tragedia y posición social. (SHEPARD, 1962, p. 90). Sendo assim, a personagem trágica por excelência deveria ser aquela que possuísse boas condições sociais. Ademais, esse mesmo crítico aponta outra questão significativa sobre esse assunto:

Evidentemente, la clasificación según estos términos de estratificación social igual a la de la antigua Roma, viene a sugerirnos que el aristócrata renacentista no sólo se consideraba el heredero de la civilización romana, sino incluso un auténtico neo-romano. (SHEPARD, 1962, p. 70).

Não sabemos ao certo o que Cervantes pensava sobre essas questões, mas o que está presente em sua obra nos permite fazer essa leitura. Apesar de tudo, existe ainda a possibilidade de essa personagem apresentar uma inovação, isto é, mesmo que ela não fosse nobre agiu moralmente como tal. Além disso, a nobreza já começava a não ser mais um fator determinante na criação de um herói. Em Alberti, nas duas peças, Viriato será um herói pelas atitudes tomadas e o caráter de nobreza não será levado em conta.

O general Cipión também pode ser considerado como um herói trágico, apesar do seu caráter antagônico, pois, se considerarmos a teoria aristotélica de que o herói trágico deve gozar de fama, ele aí está para confirmar. A seu respeito afirma o Embaixador numantino 1:

Pues con ese seguro que tenemos
de tu real grandeza concedido,
daré principio a lo que soy venido.
Numancia, de quien yo soy ciudadano,
íncrito general, a ti me envía,
como al más fuerte capitán romano
que ha cubierto la noche y visto el día, (CERVANTES, 1994, p. 67).

Além de outros comentários feitos pelos soldados comandados por ele. Outra questão que fica patente na obra é a arrogância dele que é retratada por diversas vezes, como neste caso:

¡Tarde de arrepentidos dais la muestra!
Poco vuestra amistad me satisface.
De nuevo ejercitad la fuerte diestra,
que quiero ver lo que la mía hace.
Quizá que ha puesto en ella la ventura
la gloria nuestra, y vuestra sepultura. (CERVANTES, 1994, p. 68).

Ele chega a ser alertado sobre isso pelo Numantino 1, nestes termos:

La falsa confianza mil engaños
consigo trae. Advierte lo que haces,
señor, que esa arrogancia que nos muestras
remunera el valor en nuestras diestras. (CERVANTES, 1994, p. 69).

Nem assim ele se dá conta de sua *hibris*. Na última jornada da peça demonstra o auge do seu erro trágico, ao dizer “que tan seguro estoy del enemigo,/que tengo más temor al que es amigo.” (CERVANTES, 1990, p. 103). No final de tudo, após ver-se derrotado, ele se pergunta:

¿Estaba, por ventura, el pecho mío
de bárbara arrogancia y muertes lleno
y de piedad justísima vacío?
Es de mi condición, por dicha, ajeno
usar beninidad con el rendido,
como conviene al vencedor que es bueno?
¡Ma[l], por cierto, tenían conocido
el valor en Numancia de mi pecho,
para vencer y perdonar nacido! (CERVANTES, 1994, p. 153).

Agora, como um herói trágico, ele reconhece sua derrota e sua queda. Essas interrogações colocam em evidência seu erro e seu caráter trágico; nesse momento, o público vê a peripécia acontecendo diante de si, isso se levamos em conta esta definição:

[...] peripecia se dice una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era. [...] hay dos especies de peripecias. La una que pasa de mal en bien,[...] y la otra, al contrario, de bien en mal, como en las tragedias es lo más común y ordinario, cual se puede ver en los más de los trágicos antiguos. (LÓPEZ PINCIANO, 1998, p.182).

Essa mudança repentina, também vale para Bariato e para todas as personagens da peça. Ainda que os numantinos se destaquem pelo caráter elevado e não pela condição social.

Nas adaptações de Alberti, Cipión nos é apresentado como um antagonista, um vilão, coisa que Cervantes não faz. Quando nos apresenta o general de forma positiva, ele revela sua perspicácia porque: “Al dotarlo de grandeza, hace más gloriosa la resistencia de los numantinos y mantiene así el alto nivel de la tragedia, cuya grandeza no permite la presencia de elementos mezquinos e innobles.” (RUIZ RAMÓN, 1967, p.129) O que significa que o autor de *Don Quijote de La Mancha* cria, nessa peça, uma estratégia paradoxal que funciona perfeitamente. É possível que ele defenda a ideia de que: “Los romanos de *La Numancia* no podían ser menos grandes que los españoles de la Europa del siglo XVI.” (RUIZ RAMÓN, 1967, p.129) Esse é um dos motivos que fazem com que sua tragédia se destaque entre tantas outras daquele período, conseguindo ultrapassar as barreiras do tempo, sobreviver e dar sentido a muitos acontecimentos em diferentes épocas da história.

Disse Aristóteles: “O maravilhoso tem lugar primacial na tragédia.” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1966, 1460a) Em diversos momentos podemos presenciar o maravilhoso ou admirável em *La Numancia*, temos um exemplo neste diálogo:

Mario

¡Oh, santos dioses! ¿Qué es esto?

Yugurta

¿De qué te admiras?

Mario

De mirar de sangre
un rojo lago y de ver mil cuerpos
tendidos por las calles de Numancia
de mil agudas puntas traspasados. (CERVANTES, 1994, p. 149).

Esse recurso vem acompanhado de outros como as interrogações, por exemplo. Alberti mantém esses versos e, portanto, esse recurso em suas duas peças.

Sobre a versificação na tragédia, afirma López Pinciano: “[...] conviene a las personas trágicas y principales darlas metros y rimas mayores; y, a las menores, menores. [...] excepta arte mayor y quebrados castellanos, todas las demás estanzas son buenas para la trágica.” (LÓPEZ PINCIANO, 1998, p.320) A respeito disso também escreveu Lope em seu *Arte nuevo de hacer comedia en este tiempo*:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas. (VEGA, 2006, p. 148).

Como dissemos, a versificação de Cervantes costuma ser alvo de críticas, ainda assim acreditamos que ele utiliza esse recurso de forma coerente em sua peça.

Cervantes deveria ter em mente, ao compor sua peça, que em uma “[...] tragedia perfecta son necesarias las muertes violentas, aunque los hechos sangrientos no aparezcan por sus propios méritos, ya que las circunstancias de la muerte son las que determinan la condición de tragedia.” (SHEPARD, 1962, p. 101). E também o que propõe López Pinciano:

[...] el poeta que quiere mover aqueste afecto misericordioso tenga la dicha cuenta y, para esto, se aproveche de lo que dicho está en las personas y en las cosas miserables; [...] diga el poeta en voz miserable la miseria vehementísimamente y añádala con las presentes fatigas; y esto no sólo con palabras, sino con las obras; aprovéchese de algunas señales del autor de su daño; y diga algunas palabras, si ha de morir, hablando con las señales mismas, como lo hizo Dido a la espada de Eneas, y use de otras así semejantes, las cuales tienen la eficacia de sacar lágrimas. (LÓPEZ PINCIANO, 1998, p.350).

Pois é possível vermos situações parecidas com as propostas acima mencionadas. Vejamos como exemplo este diálogo:

Numantino
[...]
¿Qué nuevo modo de morir procuras?

¿Para qué nos incitas y provocas
a tantas desiguales desventuras?

Teógenes

Valiente numantino, si no apocas
con el miedo tus bravas fuerzas duras,
toma esta espada y mátate conmigo
así como si fuese tu enemigo,
que esta manera de morir me place
en este trance, más que n[o] otra alguna.

Numantino

También a mí me agrada y satisface,
pues que lo quiere así nuestra [fortuna].
Mas vamos a la plaza, adonde yace
la [hoguera] a nuestras vidas importuna,
porque el que allí venciére, pueda luego
entregar al vencido al duro fuego.

Teógenes

Bien dices. [Y] camina, que se tarda
el tiempo de morir como deseo,
ora me mate el hierro, el fuego me arda,
que gloria y honra en cualquier muerte veo. (CERVANTES, 1994, p. 147).

As cenas catastróficas são comuns no texto cervantino principalmente na quarta jornada. Estamos considerando a catástrofe aqui tal como a definiu Aristóteles. A personagem Hambre é uma das que “narram” as catástrofes. Nesse caso, podemos dizer que ela exerce a função do Coro. Há outras situações que são contadas pelas próprias personagens, semelhantes à passagem acima citada. São cenas bastante comoventes, tal como sugere López Pinciano (1998).

Jean Canavaggio, grande estudioso da obra cervantina, considera que

[...] à luz das profecias do Douro e da Fama, sua resistência e seu suicídio se tornam o primeiro elo de uma trajetória na qual se encadeiam sucessivamente a ocupação da Espanha pelas legiões romanas, a queda do Império Romano sob os golpes dos bárbaros, o saque da Roma dos papas perpetrado pelas tropas do duque de Alba e, finalmente, a hegemonia temporal e espiritual da Espanha de Felipe II no momento da anexação de Portugal. (CANAVAGGIO, 2005, p.140-141).

Portanto:

Visto sob esta ótica, o sacrifício de Numancia não apenas frustra a vitória de Cipião, mas é também um prelúdio da apoteose que a monarquia dos Áustrias, herdeira ao mesmo tempo de Numancia e de Roma, viverá um dia.

Os espectadores são convidados a avaliar o alcance desse apogeu e a refletir sobre seu sentido. (CANAVAGGIO, 2005, p.141).

Além de tudo isso, ele faz uma ressalva importante: “[...] convém lembrar, porém, que nessa época eram as armas espanholas que impunham sua lei de ferro a quem resistia à hegemonia ibérica.” (CANAVAGGIO, 2005, p.141). Por um lado, se aceitarmos essa interpretação, devemos considerar que a peça de Alberti, quanto ao sentido, está muito mais relacionada aos numantinos de 133 a. C do que a de Cervantes. Em outras palavras, Alberti e o público de 1937 tiveram a infeliz oportunidade de sentir na pele o que, provavelmente, teriam sentido os seus antepassados; ao passo que Cervantes estava do lado oposto. Por outro lado, porém, não podemos ignorar o fato de que ele esteve em situação semelhante, isto é, nos referimos aos cinco anos em que foi mantido preso em Argel, ainda que nessa obra isso não esteja em questão. Outra peça sua, *El trato de Argel*, escrita na mesma época que *La destrucción de Numancia*, conforme indicamos no início deste capítulo, faz referências diretas a esse período de cativeiro. Vale lembrar que, em 1937, o público, os atores e o próprio Alberti também viviam uma situação que, de certo modo, não deixa de ser uma reclusão, já que eram vítimas do “cerco de Madrid”.

De acordo com Gwynne (1989), o público do Século de Ouro estava habituado com discursos longos, já o do século XX, por ser um público menos sofisticado, em alguns aspectos, preferia os discursos mais breves, o que justificaria o fato de Alberti ter redistribuído entre as quatro mãos, que aparecem na peça, a fala que era de apenas uma. Ele afirma que em sua adaptação iria deixar somente a parte militar, heroica e realista da peça e com esse intuito fez diversas modificações, conforme ficou dito. Sobre a representação de sua peça foi dito “[...] es fácil imaginar que la versión de Alberti, representada ante los defensores republicanos de Madrid, les moviera a una resistencia todavía más firme del ejército nacional sitiador.” (GWYNNE, 1989, p.215). Devido às alterações que fez, é possível afirmamos que ele consegue fazer com que a obra passe a ter um sentido político que não foi proposto declaradamente por Cervantes. A respeito disso temos em conta que: “Además de las piezas originales *agitprop*, [...] la adaptación que hizo Alberti de la famosa obra de Cervantes *Numancia* nos proporciona un interesantísimo ejemplo del tipo de obra que ponía en escena el Teatro de Arte e Propaganda.” (GWYNNE, 1989, p.215) Assim podemos dizer que a peça cervantina passa a funcionar, em 1937, como um instrumento de guerra, ou melhor, de propaganda, de agitação e de incentivo à luta e à resistência.

No prólogo Alberti faz crítica e burla dos soldados romanos, que conforme Gwynne (1989) seria uma alusão aos nacionalistas e sua falta de disciplina. As personagens paródicas Macus e Buco que aparecem na cena inicial, criada por ele, são bufões semelhantes aos que participam de sua peça *Radio Sevilla* na qual se burla de Queipo de Llano. Ao mesmo tempo em que ridiculariza o inimigo romano (nacionalistas) ele exalta os numantinos (republicanos). Por isso estamos de acordo com estas palavras: “Si el propósito ambicioso de Alberti es animar a los del bando republicano a una resistencia heroica lo consigue en parte presentando al enemigo como estúpido e incompetente.” (GWYNNE, 1989, p. 217). Situação muito divergente daquela que aparece na tragédia de Cervantes. Nisso havia também a possibilidade de conquistar o heroísmo representado pelo jovem Bariato e que serviria de inspiração para os jovens combatentes que estivessem apoiando os republicanos na época.

A respeito da montagem da peça de Alberti foi dito:

La nota heroica queda plasmada de una manera especial en el montaje de la obra. La resistencia de los numantinos a los romanos, y de los republicanos a los nacionales, se simboliza sobre una pared que representaba la ciudad de Numancia y que cubría todo el ancho del escenario. [...] la representación de *Numancia* en el teatro de la Zarzuela se caracterizó por su esplendor. (GWYNNE, 1989, p.218).

O poeta parecia atender ao preceito do teatro moderno que diz: “As encenações, em vez de arte, deveriam ser apelos, ‘semelhantes ao estilo de um manifesto de Lenin’”. (ROSENFELD, 1997, p.144). Ele faz isso com a representação de *Numancia* e também com outras peças de sua autoria que foram escritas com objetivos políticos. Não podemos nos esquecer de que a adaptação de 1943, escrita durante o exílio, já não tinha mais esse objetivo. Por um lado, ela se aproxima mais do texto original porque o caráter propagandístico e de urgência desaparecem, ficando em evidência a derrota dos numantinos que é claramente a figuração da derrota dos republicanos. Por outro lado, não obstante, esse é o ponto que faz com que ela tome distância da de 1937 e também da de Cervantes porque em nenhuma das duas a derrota numantina fica tão latente, ainda que haja uma promessa de memória eterna para seus feitos e um tom de esperança em uma vingança futura.

De acordo com Aristóteles, as melhores tragédias são aquelas que terminam no infortúnio. Nesse sentido também se manifesta o humanista español “[...] a las acciones que tienen el fin feliz, quita el nombre de tragedias perfectas” [...] (LÓPEZ PINCIANO, 1998, p.182). Na última jornada, Fama aparece, ao som de uma trombeta, anunciando no último

verso da tragédia “demos feli[z] remate a nuestra historia.” (CERVANTES, 1994, p. 158). Diante disso, deveríamos então considerar que a tragédia cervantina é menos trágica por isso? A resposta é negativa por dois motivos: primeiro porque ela acaba de modo catastrófico e segundo porque esse “feliz remate” é uma tópica literária. Essa tópica é uma maneira formal de concluir um texto. Além disso, sabemos que as personagens acabaram no infortúnio, foram todas aniquiladas e, o mais importante, sem merecer. Embora o que os numantinos fizeram seja encarado como uma vitória, não significa que a obra tenha terminado bem. Logo, não quer dizer que a peça termine de forma feliz, a expressão seria apenas uma fórmula da época para o pedido de aplauso, ou seja, trata-se apenas de um epílogo ou da tópica do *Remate*.

2.2 - A poética do prólogo e do epílogo nas duas adaptações de Alberti

Na dramaturgia espanhola do século XX, ou melhor, por volta dos anos de 1920 havia, por um lado, a predominância de um teatro “não horaciano” enquanto que por outro lado existia um grupo de escritores e dramaturgos que não estavam satisfeitos com esse tipo de teatro, entre eles estava Rafael Alberti que:

Desde el primer momento de su carrera, [...] se opuso al teatro comercial de su tiempo, llegando a aparecer sobre el escenario al final del estreno de *El hombre deshabitado* (1929) para denunciar con el más fuerte de los lenguajes el estado en que se encontraba el teatro español. (GWYNNE, 1989, p.27).

Em *La arboleda perdida*, 3, Alberti fala da lembrança que tinha desse tipo de teatro que tanto o incomodava e teria desabafado¹²: “¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!” (ABERTI, 2002c, p. 22). Com isso, é possível perceber sua preocupação com a função e a situação na qual se encontrava o teatro da época. Além do mais, esse descontentamento não se restringia às questões estéticas, considerando que: “Con el tiempo su preocupación por el teatro tendría un carácter más político.” (GWYNNE, 1989, p.27). Naquela época, Alberti era um homem envolvido e comprometido com as questões políticas do seu país e isso é facilmente perceptível em seus escritos. Motivado por esse pensamento político em defesa do teatro, viajou com María Teresa León pela Europa, financiado pela Junta de Aplicación de Estudios de Madrid, passando por Bélgica, Alemanha e União Soviética. Lá conheceram Bertolt Brecht e Erwin Piscator, dois grandes nomes do teatro engajado da época. Essa viagem teve como objetivo principal “estudiar los movimientos teatrales europeos” (ABERTI, 2002b, p. 26). No final de 1932, quando esteve na Alemanha, por exemplo, a situação política por lá já era bastante complicada, conforme suas próprias palavras, devido à violência, à fome e ao desemprego; tudo isso já era consequência da ação de Hitler. Podemos dizer que os anos que compreendem a década de 1930 foram os anos de sua formação como dramaturgo defensor do teatro político e engajado. Essa formação iria predominar em seus escritos dessa década e permanecer até o final de sua vida.

Alguns anos mais tarde, durante a Guerra Civil espanhola, ele se empenhou ativamente, ao lado dos republicanos, na luta contra os nacionalistas e principalmente contra o

¹² Isso aconteceu no final de uma das representações de sua peça *El Hombre deshabitado*.

avanço do regime fascista na Espanha. Sua esposa María Teresa León também foi uma das pessoas que teve uma participação importantíssima nessa tarefa. A preocupação com a situação do país durante a guerra não era só dele e de sua esposa; muitos outros intelectuais tanto espanhóis quanto estrangeiros se empenharam nisso. Ele estava atento aos acontecimentos relacionados à arte e à política, não só na Espanha, como podemos ver nestas palavras:

En el curso del viaje europeo Alberti conoció las controversias que tenían lugar entre los intelectuales respecto al papel a desempeñar por el artista y la función del arte, debate que se centró principalmente en la relativa importancia que tenían los experimentos formales en el teatro defendido por los formalistas y la necesidad de un teatro de ideas y de compromiso social, por el que abogaban los realistas y, claro está, los comunistas. (GWYNNE, 1989, p. 207).

Tudo isso teve reflexos em suas obras e o teatro foi uma das formas mais utilizadas para a manifestação e crítica dos problemas políticos e sociais da época, mas também não era só ele que via a dramaturgia como uma das formas possíveis de luta; levando em conta que “[...] el teatro de Alberti, como el de Valle-Inclán y el de Lorca, es un teatro de serias intenciones y de constante experimentación.” (GWYNNE, 1989, p.184). Essa experimentação se dava justamente porque o modelo teatral que predominava na época não atendia a essas necessidades políticas e sociais que eles almejam. Ainda que seja mais conhecido como escritor de poesias, devido ao grande número de livros publicados nesse gênero, Alberti escreveu obras narrativas e dramáticas, ao longo de seus 99 anos de vida. Foram oito peças de teatro maiores e seis peças curtas. Como um homem empenhado que era “antes y durante la Guerra Civil, Alberti produjo sus propias obras *agitprop* como medio de levantar el ánimo de los republicanos.” (GWYNNE, 1989, p.27). Um exemplo disso foi *Los salvadores de España*; como já dissemos, nessa época, ele desempenhou um papel importante no teatro espanhol, conforme Lentzen (1998) e também no que diz respeito às questões políticas e sociais do país, de modo especial em Madrid.

Algumas peças foram escritas antes da Guerra Civil como *El hombre deshabitado* e *Fermín Galán*, outras durante o conflito como *Radio Sevilla* e *Numancia* e por fim as que foram compostas durante seu desterro na América, entre elas estão *La Gallarda*, *El Adefesio* e *El Trébol florido* que são conhecidas como trilogia do exílio.

Na composição de algumas dessas obras ele:

[...] no sólo vuelve su mirada al drama del Siglo de Oro español sino que se incorpora a las formas teatrales más significativas del siglo XX en Europa: Expresionismo, *agitprop* y teatro político, por un lado, y teatro épico de Brecht y Piscator, por otro. (GWYNNE, 1989, p.185).

Um exemplo disso é sua adaptação *Numancia*, de 1937. Ademais, sua obra *El hombre deshabitado* teria sido inspirada em textos dramáticos do Século de Ouro, ainda que mais tarde passe a defender um teatro de massa, mas que fosse útil e contribuísse para a formação intelectual do espectador. Fato que fortalece ainda mais o caráter político de suas peças.

Não podemos nos esquecer do trabalho que ele e sua esposa exerceram em outras esferas, como podemos ver nestas palavras:

[...] los Alberti, que parecían disfrutar del don de la ubicuidad en frentes, ciudades y congresos, realizaron no pocos viajes: a París y Moscú, Barcelona y Valencia, sin contar sus colaboraciones en la prensa, su dedicación al traslado de los fondos del Museo del Prado, su secretaría de la Alianza, su dirección del Museo Romántico o la colaboración de Alberti con su mujer en la dirección del teatro de la Zarzuela [...] (TRAPIELLO, 1994, p.95).

Os anos que antecederam a Guerra Civil espanhola foram intensos para esse casal e não lhes faltavam trabalho e disposição. Suas atividades estavam relacionadas com o mundo da cultura e da arte, mas sem deixar de lado as questões políticas. Nesse contexto de insatisfação com o tipo de teatro que predominava na Espanha daquela época e em meio a Guerra Civil é que Rafael Alberti compõe e leva aos palcos sua primeira versão de *El cerco de Numancia*. A segunda versão também será composta em um contexto propício para a reflexão sobre a derrota republicana na referida guerra.

Agora, trataremos das duas maiores diferenças existentes entre o texto de Cervantes e as peças de Alberti, isto é, o prólogo e o epílogo realizados por ele nas peças de 1937 e 1943, respectivamente. Como se sabe, a peça de Cervantes não possui prólogo, ela já começa com a cena de Cipión recém-chegado em Numancia. A primeira coisa que faz é lamentar a difícil tarefa que teria pela frente. Depois, convoca os soldados, profere um discurso no qual reclama da situação decadente em que se encontrava o exército e faz com que eles jurem e se comprometam a continuar, de forma digna, a guerra contra os numantinos.

Alberti acrescentou um prólogo, na versão de 1937, que consta de uma parte em prosa e outra em verso. Na parte em prosa, ele explica o porquê dessa adaptação e afirma que é uma versão atualizada de circunstâncias e ressalta que a obra foi [...] “representada a poco más de dos mil metros de los cañones facciosos y bajo la continua amenaza de los aviones italianos y

alemanes” (ALBERTI, 1975, p.7). Essas palavras conseguem demonstrar quão difícil era a situação histórica da Espanha naquele momento, mais especificamente a de Madrid. Ele afirma também: “La presente edición de ‘La Numancia’, de Cervantes, no es la fiel, erudita, del investigador meticoloso y, por otra parte, respetable” [...]. (ABERTI, 1975, p. 7). Claro que existe aí um tom de modéstia por sua parte porque ele sabia muito bem o que estava fazendo com o texto cervantino. Em seguida dirá: “Siento un sincero temblor al escribir e insertar estas líneas al frente de una obra que ha de ser llevada a nuestra escena en circunstancias tan terribles y extraordinarias.” (ABERTI, 1975, p. 7). Nisso ele tem muita razão, por isso se mostra sensibilizado com a obra de Cervantes pelo sentido que ela representa para a situação espanhola e do modo especial para Madrid naquele momento. O conflito estava tão presente que ele chega a incluir fatos históricos na peça, como ele mesmo nos disse:

La profecía que hablando con España prolonga el Río Duero, por gracia y capricho de Cervantes, hasta el reinado de Felipe II, yo la aligero de este último pasaje, y la continúo hasta la nueva invasión de nuestro país por los fascistas de Mussolini y su primera derrota en los campos de Guadalajara. (ALBERTI, 1975, p. 8).

Nesse momento, é perceptível que ele realmente está tentado ver na obra de Cervantes uma justificativa e ao mesmo tempo uma inspiração para solucionar ou pelo menos enfrentar os episódios de um fato histórico. Fica evidente que ele mistura o literário e o histórico como se fizessem parte de uma mesma realidade. Alberti deixa claro que sua obra é uma adaptação, mesmo assim coloca a modéstia de lado e afirma que a peça foi difícil de ser composta e ainda sugere que Cervantes teria orgulho do que ele fez. Essa dificuldade apontada pelo poeta serve como um indício de que o seu texto pode ser considerado como uma recriação.

Já na parte em verso, cria uma cena na qual Macus e Bucu, duas personagens das antigas farsas romanas, representam a situação deplorável em que havia chegado o exército de Cipión. Nessa “representação teatral” entre Bucu e Macus, este, fantasiado de uma mulher grávida, finge que está prestes a dar à luz, e aquele, também vestido de mulher, faz o papel de parteira; tudo de forma bastante grotesca. Todo esse “teatro” é acompanhado pelas meretrizes e pelos soldados romanos. No fim da farsa, em meio às gargalhadas e burlas de todos, Bucu finge dar uma vassourada em Macus, mas logo pegam uma grande taça de vinho e finalizam cantando e dançando. Primeiro Macus:

Quien no quiera guerrear,
que se vista de mujer

y busque al anochecer
una aguja que enhebrar.
¿Quién me la quiere enhebrar? (ALBERTI, 1975, p.16).

E em seguida os dois juntos:

Mi lanza no quiere herir,
tampoco quiere matar,
quiere tan sólo servir
para coser y cantar.
¿Quién me la quiere enhebrar? (ALBERTI, 1975, p.16).

Após isso, entra em cena Cipión e Yugurta, seu irmão, e dá início ao texto cervantino. Assim como a peça, essa cena introdutória é bastante reduzida; certamente para atender ao caráter de urgência que tinha a tragédia.

A versão de 1943 também traz um prólogo dividido em duas partes, uma em prosa e outra em verso. Naquela, o texto é subdividido em três pequenas partes. Na primeira denominada “*Numancia*” *en la Historia*, ele conta um pouco da história da cidade de Numancia, explica o enredo da obra de Cervantes, elogia sua iniciativa em compor a tragédia e ressalta que, até então, apenas autores latinos haviam escrito sobre o tema. Na segunda parte chamada de “*Numancia*”, *símbolo de la libertad, en el teatro*, diz, entre outras coisas, que a obra cervantina é pedra fundamental do teatro espanhol e cita exemplos de adaptações e encenações feitas durante acontecimentos históricos difíceis para a Espanha, como a invasão de Zaragoza em 1809. Na terceira e última parte denominada de “*Sobre mi version de “Numancia”*”, explica, de forma mais detalhada do que na versão de 1937, o porquê e quais as modificações foram feitas na obra de Cervantes. Na parte escrita em verso, Alberti faz uma paródia livre de um trecho da comédia *Lisístrata* de Aristófanes, um famoso comediógrafo grego, de acordo com suas palavras a finalidade disso era “[...] hacer más comprensible la llegada y arenga de Escipión al principio de la tragedia, añadí un prólogo mío, parodia libre del juramento de Lisístrata y Cleónice, las heroínas aristofanescas.” (ALBERTI, 1975, p. 80). Essa iniciativa que se justifica pela ausência de um prólogo em *La destrucción de Numancia*. Nessa paródia aparecem duas personagens cômicas do teatro popular latino Macus e Buco que já haviam aparecido no prólogo da versão de 1937, mas agora eles surgem travestidos, ainda que de forma bastante grosseira e grotesca. Vamos analisá-la abordando a relação de sentido

que há entre essa paródia¹³ e a comédia de Aristófanes, apontando os possíveis sentidos produzidos na adaptação.

Lisístrata é uma comédia que foi escrita em 411 a.C. e, conforme Duarte (2000), a personagem Lisístrata, que dá título à peça, foi a primeira mulher da comédia antiga a protagonizar uma obra. Antes, os papéis das mulheres eram bastante reduzidos e, na maioria das vezes, mudos ou alegóricos. Além disso, a obra traz um enredo curioso, levando em consideração a época da escritura, nele

[...] mulheres de toda a Grécia, lideradas pela ateniense Lisístrata, traçam um plano para pôr fim à Guerra de Peloponeso. A estratégia envolve uma greve de sexo para pressionar os soldados e a invasão de prédios públicos para bloquear os recursos financeiros e paralisar a administração das cidades. (DUARTE, 2000, p. 169).

É possível que tenha sido esse enredo que motivou a paródia de Alberti, tendo em vista que, apesar de ser uma comédia, trata-se de um assunto sério, isto é, a guerra que nada mais é do que uma questão política.

Na comédia de Aristófanes, Lisístrata convoca algumas mulheres para lhes fazer uma proposta e explica os motivos. Ela propõe o juramento que deveriam fazer para cumprirem uma greve de sexo cujo objetivo era, como ficou dito, pôr fim à guerra na qual seus esposos estavam participando. Após chegarem a um acordo de como fazer o juramento ela diz: “No, por Afrodita, si no te toca en suerte. Pongan todas la mano en la copa, Lampito, y que una de ustedes jurarán y confirmarán su inviolabilidad; ninguno, ni amante, ni marido.” (ARISTÓFANES, 1987, p. 12). Calónica¹⁴, sua amiga, é a encarregada de repetir, em nome de todas, as palavras do juramento.

Na paródia albertiana, as diferenças são evidenciadas desde o início. Nela, não há o diálogo inicial e a cena já começa com Cleónice que é Macus, o magro, gritando, de forma espavorida, o nome de Lisístrata que é representada por Bucu, o gordo. Lisístrata diz ter uma ideia que é a do juramento; depois afirma estar cansada de tanta guerra e que o lugar do marido era em casa. Ela, diferentemente da protagonista de Aristófanes, tira de uma vez da túnica, conforme as indicações cênicas, uma grande taça e a levanta. Enquanto isso as

¹³ Não estamos considerando, aqui, as definições e/ou teorias existentes sobre paródia, mas sim a afirmação dele de que seu texto seria uma paródia.

¹⁴ Na tradução da obra de Aristófanes que usamos, vide referências, a amiga de Lisístrata é chamada de Calónica e em Alberti de Cleónice, provavelmente seja apenas divergências de tradução.

meretrizes, alternando com alguns dos soldados, a rodeiam, ordenadas em coro. Com a taça erguida, ela diz a Cleónice:

En nombre tú de todas las casadas,
Mete la mano en esta copa. Y jura. (ALBERTI, 1975, p. 90).

Cleónice, porém, não jura de imediato porque desmaia fingidamente, além de fazer gracejos. Diante disso, Lisístrata a repreende da seguinte forma:

Procura
poner ojos de vaca al juramento [...]
y tus palabras no las lleve el viento. (ALBERTI, 1975, p. 90).

O terceiro verso citado ecoa uma fala do discurso de Cipión presente nos versos 204 e 205 da obra de Cervantes. Ao repreender seus soldados, ele havia dito:

[...]
y del viejo vivir nueva mudanza.
Vuestras promesas no se lleve el viento.
Hacerlas verdaderas con la lanza; (CERVANTES, 1994, p.65).

Nesse caso, ao que tudo indica, Alberti ironiza as palavras do capitão porque, como se sabe, no final da tragédia os romanos serão derrotados e suas palavras e promessas de vitórias perderão o valor, isto é, serão levadas pelo vento. É irônico também o fato de Lisístrata dizer que iria jurar em nome de todas as casadas, considerando que as personagens de Aristófanes eram, de fato, casadas, mas as duas de Alberti nem sequer eram mulheres. E as outras que estavam no acampamento eram todas prostitutas.

Logo em seguida, Cleónice põe a mão na taça e repete as palavras do juramento. Enquanto isso, as meretrizes vão golpeando, ritmicamente, os escudos dos soldados a cada verso do juramento. Lisístrata fala:

Jamás consentiré que ningún hombre [...]
[...] sin marido ni amante, se me acerque [...]
[...] bajo la furia del amor ardiendo. (ALBERTI, 1975, p. 90).

Essa parte do juramento é basicamente uma síntese dos diálogos das personagens de Aristófanes, mas não faz parte do juramento delas.

A partir desse momento, as duas começam a parodiar o juramento feito pelas heroínas gregas. Primeiro colocamos o juramento de Lisístrata de Aristófanes e depois a paródia de Alberti ¹⁵; Ela diz às mulheres:

Yo viviré en mi casa sin hombre (sin toro) [...]
Vestida con una túnica azafrañada y permaneceré hermosa.
Para que mi marido arda en deseo de mí [...]
Y jamás voluntariamente complaceré a mi marido. (ARISTÓFANES, 1987, p. 12).

Na paródia Lisístrata fala: “Sola, sin hombre, viviré en mi casa” [...] (ALBERTI, 1975, p. 90). Cleónice, novamente, interrompe fazendo gracejos e grita fingindo sentir dores. A heroína diz novamente, agora de forma enérgica: “Sola, sin hombre, viviré en mi casa [...] (ALBERTI, 1975, p. 90). Então, Cleónice repete, mas sem vontade, conforme as rubricas: “Sola, sin hombre, viviré en mi casa” [...] (ALBERTI, 1975, p. 91). Todas essas interrupções nos diálogos foram elaboradas por Alberti, certamente, para demonstrar a falta de organização do exército romano e a imoralidade dos soldados.

Em seguida, no entanto, elas recomeçam o juramento parodiado e Lisístrata diz:

[...] transparentando toda mi hermosura [...]
[...] para que por mí arda mi marido [...] (ALBERTI, 1975, p. 91).
[...] no cedendo gustosa a sus caricias. (ALBERTI, 1975, p. 92).

Depois dessas palavras, o juramento é interrompido, mais uma vez, por Cleónice com novos gritos de dor; ela chega a dizer, em uma frase ambígua, que não vai jurar. Nesse momento, também são introduzidos alguns versos, ditos por Lisístrata, que não constam na comédia grega, como os seguintes:

Mas si su fuego ardiera tanto, entonces [...]
[...] seré a su piel un témpano tendido [...]
[...] capaz de achicharrarle hasta la sangre [...]
[...] y hacer que por mi amor dele la guerra. (ALBERTI, 1975, p. 92).

É possível notar que a linguagem usada por elas chega a ser grosseira, o que seria também um recurso usado por Alberti para criticar os romanos (italianos).

Logo adiante elas voltam a parodiar o discurso das personagens aristofanescas e a protagonista diz:

¹⁵ Colocamos aqui apenas as palavras ditas por Lisístrata, mas deve-se levar em conta que a mesmas palavras eram repetidas por Calónica ou Cleónice nos dois textos.

Si guardo mi juramento, pueda beber de aquí [...]
Pero si no lo cumplo, que la copa se me llene de agua [...]
(ARISTÓFANES, 1987, p. 13).

Esses são os dois últimos versos do juramento ditos pela personagem grega. Em resposta todas dizem: “Sí, por Zeus. [...]” (ARISTÓFANES, 1987, p. 13). É relevante observar que todas as mulheres presentes respondem afirmativamente ao juramento proposto por ela. Após o sim, o juramento é encerrado com estas palavras de Calónica: “Sólo tu parte, querida, para que desde este momento seamos todas amigas [...]” (ARISTÓFANES, 1987, p. 13). Há, nesse momento, uma indicação cênica informando que elas passam a taça. Com isso, o juramento é finalizado de maneira harmoniosa entre todas as mulheres gregas que estavam lá reunidas.

Agora vejamos como foi parodiado, por Alberti, esse trecho do juramento dito por Lisístrata:

Pueda beber, si cumplo, de esta copa.
Si no, su vino se convierta en agua. (ALBERTI, 1975, p. 93).

Esses dois versos foram reescritos quase que ao pé da letra por Alberti, mas ao contrário disso foi o uso do advérbio sim no final. Pois em Aristófanes havia sido dito por todas as mulheres casadas, ao passo que na paródia quem responde são: Cleónice, las meretrices y algunos soldados dizendo: “¡Lo juramos!” (ALBERTI, 1975, p. 93). Antes desse sim final, no entanto, o poeta coloca na boca de Lisístrata uma dúvida que não havia no texto grego, isto é, levanta a taça e pergunta se todos irão jurar. Outra diferença que sobressai é que ela bebe todo o vinho de uma só vez, despertando, dessa forma, a fúria em Cleónice. Tudo isso ocorre em meio à algazarra que se forma no acampamento romano. O que faz com que Cleónice fique brava e comece a insultar a “amiga” nestes termos:

¡Borracha! ¿Te lo bebes? ¡Borrachona!
Deja un poquillo, o rompo lo jurado
Y te arranco la cara por ladrona.
¡Que no haya paz! ¡Venga mi enamorado! (ALBERTI, 1975, p. 93).

Como foi possível ver, existem modificações relevantes entre o juramento das heroínas gregas e a paródia criada por Alberti. Em Aristófanes, por exemplo, o juramento é aceito por todas e termina em paz, aqui é negado o juramento e a paz. Por fim, a personagem de Alberti diz: “Siga la guerra. ¡Al arma!” (ALBERTI, 1975, p. 93). Depois disso, Lisístrata e Cleónice

retiram as máscaras uma da outra, se revelando Macus e Buco e assim encerram o prólogo cantando e dançando. Enquanto isso, as meretrizes e os soldados desaparecem assombrados e temerosos, ficando no chão apenas crateras, espadas e alguns véus das mulheres, tudo isso ao som agudo e sustentado de um clarim, conforme indicam as rubricas.

Nessas últimas palavras dela há uma grande contradição, uma verdadeira desonra ao nome que tem, porque Lisístrata significa desmancha-tropas ou batalhas, conforme Duarte (2000). Certamente, Alberti tinha conhecimento disso, mas coloca esses termos em sua boca como forma de ironia, principalmente ao considerarmos que seu texto é uma paródia e a personagem é falsa, ou seja, é um homem travestido de mulher.

A cena representada pelos dois mimos¹⁶ fantasiados possui um teor cômico. Se levarmos em conta que a obra parodiada é uma comédia e que a paródia, por si só, possui um caráter de comicidade, poderíamos dizer que a obra adaptada é cômica. No entanto, essa conclusão não pode ser verdadeira porque o sentido desse prólogo não interfere diretamente no sentido da peça. Além disso, é preciso ter em conta o tom irônico do autor e considerar o contexto em que foi escrito, pois o poeta não pretendia transformar a tragédia cervantina em uma comédia e sim satirizar os nacionalistas na figura dos soldados romanos.

Conforme foi dito, o intuito dele também tornar mais clara, para seu público, a chegada do novo capitão, Cipión, em Numancia. Quando ele cria essa cena paródica, na qual os efeitos são cômicos e possíveis de causar o riso no público, não pretende afetar o sentido trágico da obra e muito menos burlar da situação do povo numantino. Seu objetivo certamente foi o de, além de situar o público, demonstrar a condição caótica e deplorável na qual havia chegado o exército romano. Dessa forma, astutamente, metaforiza de forma negativa os nacionalistas. Essa paródia, ainda que apresente esse teor cômico, foi apenas uma maneira encontrada pelo poeta para introduzir um assunto sério em sua recriação e ao mesmo tempo satirizar os romanos (nacionalistas) que eram vistos como inimigos da Espanha, pelo menos para Alberti, na época em que fora composta a peça. Ademais de tudo isso, devemos levar em conta que esse prólogo é um texto aparte e por isso mesmo é independente da peça.

A respeito do uso da música na tragédia é importante notar que em Cervantes isso não está presente. Não estamos nos referindo apenas ao prólogo, pois ao longo das duas peças também notamos sua presença, principalmente na versão de 1943. Talvez Cervantes tenha seguido os preceitos de sua época já que: “Los elementos de música y danza son extraños al teórico del Renacimiento, puesto que están asociados con las exigencias específicas del teatro

¹⁶ Mimos foi o termo cunhado por Alberti para denominá-los.

antiguo y López Pinciano sólo los considera superficialmente”. (SHEPARD, 1962, p. 91). Cervantes não era exatamente um teórico, mas por diversas vezes tratou desse tema em suas obras, por exemplo, no capítulo 48 da segunda parte de *Don Quijote*, no prólogo às *Ocho comedias*, na peça *El Rufián dichoso* e em *El Viaje del Parnaso*. Vale ressaltar, porém, que estamos nos referindo ao texto escrito, já que não temos notícias de como teria sido a representação dessa peça. Além disso, López Pinciano (1998) considera a música como um elemento próprio para a representação, por isso não desconsideramos a possibilidade da utilização de músicas durante a encenação de *La Numancia* no século XVI. O teatro de Lope de Vega, por exemplo, está repleto de músicas e bailes.

Ao criar essas duas cenas, em forma de prólogo, Alberti parece considerar pelo menos dois fatores, isto é, o público do século do XX e a questão política/histórica da época. Porém, não estamos desconsiderando que Cervantes também tenha se valido dessas questões em sua composição. Nosso intuito é destacar que ao colocar em foco esses aspectos, Alberti acaba interferindo na forma e no conteúdo do texto cervantino e por isso mesmo faz com que seus textos possam ser considerados como algo novo. Quando falamos em questão política/histórica da época, estamos nos referindo aos conflitos que culminaram na Guerra Civil espanhola e que envolveu de forma mais direta dois grupos ou bandos: republicanos e nacionalistas. Do lado daqueles estava, entre tantos outros, Alberti, os comunistas e grandes intelectuais da época e, deste, Francisco Franco com o apoio do fascismo italiano e de Hitler.

Como ficou dito, Alberti fez uma sátira aos soldados romanos, mas é preciso observar que, para ele, esses soldados satirizados não eram aqueles de 133 a. C. nem os que foram caracterizados e tratados com certo respeito por Cervantes no século XVI. Certamente eram aquelas tropas de 1937, ou melhor, os combatentes que estavam na Espanha, durante a Guerra Civil espanhola, a serviço do fascismo e contra a República espanhola e consequentemente contra os ideais do bando republicano.

Diante disso, podemos dizer que os dois prólogos que são cômicos e satíricos seriam quase impossíveis de serem encontrados nos escritos de Cervantes; não pelo aspecto cômico, mas pelo satírico. Tudo indica que Alberti pretende, com isso, satirizar os romanos que, naquele momento, representavam os nacionalistas e, ao mesmo tempo, exaltar o valor dos republicanos. Nas cenas representadas fica mais patente a crítica ao inimigo, mas ao longo das duas peças verificamos como essas referências vão se tornando mais diretas e claras. Com os prólogos fica clara a desorganização do exército inimigo, ainda que na prática tenham vencido a guerra.

Podemos afirmar que a obra cervantina pertence ao gênero trágico. No entanto, o poeta Alberti cria prólogos cômicos, fato que poderia interferir nessa classificação, principalmente, se estivéssemos em uma época na qual as exigências quanto à “pureza” dos gêneros eram fundamentais para a composição do que se consideravam uma boa obra. Isso era uma realidade ainda no século XVI, quando Cervantes a escreveu, antes das inovações propostas por Lope de Vega. Estamos tratando, porém, de um texto escrito no século XX, onde essas exigências já não eram tão imperativas. O fato de haver nas adaptações essas cenas cômicas, não significa que o gênero trágico do texto seja prejudicado. Por um lado, as duas cenas criadas, considerando os prólogos de 1937 e o de 1943, se assemelham aos entremeses que eram representados entre os atos das peças nos teatros do século XVI espanhol. Por outro lado, no entanto, no século XX os entremeses não estavam mais em uso; mas essas cenas tampouco exercem função de prólogo, pelo menos na concepção dos seguidores da tradição clássica que defendiam o seguinte:

[...] tienen el oficio de declarar en breve la causa final a quien la plática se endereza.[...] la cual o no presta alguna luz a lo futuro de la acción, o la presta de manera que por ella es entendida la acción que sin ella fuera oscura. (LÓPEZ PINCIANO, 1998, p.365-366).

Pois elas não se caracterizam como um resumo da peça nem explicam o que acontecerá ao longo da trama. Com a ausência do prólogo, tal como deveria ser, o desfecho ficará na obscuridade e dependerá da perspicácia do público, cabendo a ele entender os *ominas*¹⁷ que foram ditos ao longo das ações ou ainda esperar o desenlace para descobrir o destino das personagens e de Numancia; ainda que Alberti tenha eliminado grande parte dessas “pistas” colocadas na peça. A ausência do prólogo no texto cervantino pode ser explicada pelo fato de ele já estar seguindo os preceitos de sua época, pois em 1609, em seu tratado *Arte Nuevo de hacer comedias*, Lope afirma:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que va ya declinando el passo,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;

¹⁷ Consideramos aqui o uso desse termo de acordo com KAYSER, Wolfgang (1976). Vide Referências bibliográficas.

que no hay más que saber que en lo que para. (VEGA, 2006, p. 144, grifo nosso).

Certamente o elemento “surpresa” era mais importante para esse público e assim, para agradá-lo, os prólogos desaparecem do teatro. Embora estivessem tão presentes nos gêneros narrativos; os prólogos das narrativas cervantinas, em especial os de *Don Quijote de La Mancha*, são particularmente inquietantes.

A última parte de uma obra trágica, conforme Aristóteles, é o epílogo. A respeito dele temos a seguinte definição:

Acábase con pocas palabras. Los antiguos decían: *Vale-te et plaudite* (Quedaos con Dios y aplaudid) hoy se dice, aunque con variedad de frases: Aquí se acaba la comedia, no el ánimo de serviros. A un autor, porque se anime, consolad con algún victor. (SÁNCHEZ ESCRIBANO, PORQUERAS MAYO, 1972, p.339).

Conforme já dissemos, *La Numancia* é encerrada com um discurso ou epílogo de Fama, personagem alegórica, elogiando a vitória dos numantinos e proclamando “[...] demos feli[z] remate a nuestra historia.” (CERVANTES, 1994, p. 158). Nessa perspectiva, entendemos que a expressão é uma versão dessa fórmula para o pedido de aplauso ou ainda a tópica do *Remate* que conforme Crutius (1996) trata-se de uma maneira de dizer que o texto chegou ao fim e que geralmente se dá de forma abrupta, tal como ocorre nesse último verso cervantino.

A partir de agora trataremos desses discursos finais ou epílogos nas peças. Na tragédia cervantina é proclamado por Fama e nas duas peças reescritas por Alberti está nos diálogos entre Fama e España que exerce a função do epílogo. Nosso intuito é apontar que, sem perder o foco da obra adaptada, o poeta incorpora, nos discursos dessas personagens, termos do contexto histórico da Guerra Civil espanhola. Além disso, se utiliza do texto literário para estabelecer comparações entre a antiga Numancia e a Madrid de 1937 e de 1943.

Rafael Alberti, em cada uma de suas adaptações elaborou um final diferente. Na de 1937, acrescentou algumas palavras ao epílogo de Fama e trouxe, novamente, em cena a personagem España que faz o encerramento com um discurso vitorioso em um cenário iluminado pela luz do sol. Já na segunda adaptação, composta em 1943, a peça termina com um diálogo entre Fama e España no qual esta finaliza a peça fechando o livro de sua história ao toque de músicas e sons heroicos, mas desta vez sem luzes. Em ambas, entretanto, o último verso é eliminado já que não faria sentido naqueles contextos. Na versão de 1937 ele é

substituído por “que España será al fin la tumba del fascismo.”(ALBERTI,1975,p.73). E após a descida do telão escreve: “Fin de la tragédia.”(ALBERTI, 1975, p.73). Essa frase pode ser uma simples forma de concluir a obra, mas também pode haver aí outro sentido, isto é, com a prometida queda do fascismo, não haveria mais tragédia para Espanha. Logo, o sentido do termo tragédia não seria uma simples referência ao gênero da peça, e sim aos acontecimentos, às catástrofes advindas do movimento fascista, caso fosse vitorioso. Em outras palavras, o país estaria livre da tragédia porque ele tinha certeza da vitória republicana.

Em 1943, o verso final é: “Y aquí se cierre el libro de su historia.” (ALBERTI, 1975, p. 147) e foi dito por España. Na rubrica explica que serão ouvidos músicas e sons heroicos e, enquanto a personagem fecha o livro, o ambiente vai ficando na escuridão. Por último aparece: “Fin de Numancia.” (ALBERTI, 1975, p. 147). Nesse caso também pode haver um segundo sentido para essa frase, ou seja, seria o fim de Madrid ou de Espanha, já que na peça havia o paralelismo entre Numancia e Madrid, conforme sugere o próprio autor. Essas expressões refletem o sentimento de derrota, a sombra que ficou após a vitória nacionalista e por consequência o governo de Franco e por fim o exílio de Alberti, o de sua esposa e de tantos outros intelectuais e pessoas comuns que se empenharam na luta contra os Nacionalistas, além do grande número de mortos. Essa versão é, pois, “más fiel al original, donde queda al fin, desnuda y estremecedora, la derrota de los numantinos) en 1943 [...]” (DOMÉNECH, 2006, p.17). Nossa leitura corrobora essa afirmação, guardadas as diferenças que mencionamos anteriormente.

Em Cervantes, Fama entra em cena ao som de uma trombeta, pede aos romanos que levem o corpo de Bariato e ressalta que mesmo sendo tão jovem ele foi capaz de derrotá-los. Ela afirma ainda que se encarregará de anunciar ao mundo inteiro o valor de Numancia e proclama um final feliz para a peça. Já Alberti, em sua versão de 1937, acrescenta duas oitavas ao discurso de Fama. Nessas oitavas, a personagem trata os romanos de forma ofensiva e parece reproduzir a visão que os republicanos tinham dos italianos, isto é, eram vistos como invasores. Em seguida, clama pela honra, tão presente na cultura espanhola, e pede a Numancia que chame todos ao combate contra o mesmo inimigo do passado. Nesse contexto, devemos ter em mente que Numancia é Madrid. De fato, Alberti estabelece, no prólogo, as diferenças entre essas duas cidades, mas também faz questão de ressaltar as semelhanças que há entre elas. O chamado ao combate, também pode ser visto como um fato histórico da época, já que os republicanos, bando do qual Alberti fazia parte, precisavam de soldados. Eles, ao contrário dos nacionalistas, não conseguiram o mesmo apoio de “governos”

estrangeiros que possuíssem grande capacidade bélica. A ajuda recebida por eles chegava da URSS e das Brigadas Internacionais; os voluntários dessas Brigadas, porém, na maioria das vezes, não tinham nenhuma experiência e nem treinamento adequado para atuarem em uma guerra, conforme Beevor (2007).

Na obra de Cervantes Fama promete espalhar o sucesso e a vitória dos numantinos. Em Alberti, no entanto, ela se propõe a gravar na memória a derrota do fascismo. Essa seria uma questão impensada para o contexto cervantino, mas totalmente válida e verossímil para uma obra escrita em Madrid no ano de 1937. Nestes versos: “yo prometo grabarte en mi memoria, /si el fascismo alemán e italiano/halla en tus pies la tumba de su historia”. (ALBERTI, 1975, p.71) parece haver referências a um lema comunista que já era usado antes mesmo da composição dessa obra. De acordo com o historiador Antony Beevor (2007), esse lema era: “Madrid será o túmulo do fascismo”. Como se sabe, Alberti era comunista, mas o que mais chama a atenção, nesse caso, é o fato de ele ter inserido um *slogan* de conteúdo político de sua época no discurso dessa personagem. Provavelmente foi uma maneira de incentivar o público à resistência e mostrar o quão estreita era a relação entre o que se passava no palco e o que eles estariam vivenciando fora dele.

A respeito do público que presencia a representação da peça, devemos levar em conta que “[...] o grupo Guerrilhas del teatro del Ejército del Centro partilha os versos com uma plateia tomada por milicianos, ali concentrados no aguardo das diretrizes para defesa da cidade naquela noite.” (DE MARCO, 2006, p.214). Se o público que assistia à encenação da peça era o mesmo que logo em seguida iria para a batalha encarar a defesa de Madrid, esse discurso, entremeado de conteúdo histórico faz todo o sentido. Em 1936, pouco antes da composição e representação da peça, esse lema “era forte e emocionante, e a batalha pela capital ajudaria a levar o partido ao poder.” (BEEVOR, 2007, p.227). Isso significa que as ofensivas contra Madrid foram derrotadas pelos Republicanos graças ao trabalho coletivo.

No palco, após o referido discurso, soam clarins e tambores, logo faz-se um silêncio repentino. E, por entre os soldados, aparece España erguida e reta que avança entre eles, vestida de campesina do século XX, trazendo, em uma das mãos, uma foice e na outra uma espiga de trigo. Os soldados romanos, deixando os escudos no chão, onde está o corpo de Bariato, atônitos e envergonhados cobrem seus rostos, enquanto España dirigindo-se a eles e a que Fama diz, entre outras palavras:

que soy la fuerte España campesina,
la libre de la mar y los obreros.

Vengo con larga pluma de alto trigo
a escribir en lo blanco y reservado
del libro de mi historia,
el principio del fin del enemigo,
que como en el pasado
Sólo será vergüenza en mi memoria. (ALBERTI, 1975, p.72).

Nesse momento, podemos ver mais uma vez renovadas as esperanças de uma vitória. Alberti, porém, deixa claro que o contexto é outro, assim como será outra a vitória; isso fica evidente quando a personagem relembra o acontecimento passado. Vale ressaltar que o termo vitória em Alberti tem outro significado, isto é, vencer os nacionalistas.

Em seguida, Fama entrega o livro aberto para España e pede a ela que escreva, porque começou o alvorecer do tão desejado dia, isto é, o dia da vitória. O diálogo entre as personagens continua com um tom vitorioso. España, então, faz da espiga uma caneta e levantando-a para escrever, no livro de sua própria história, afirma:

Con esta pluma que es de pan, de harina,
con esta hoz que es filo,
con este corazón que es de resina,
escribo aquí al estilo
de una trabajadora, campesina,
de un toro que arremete,
de una mar que ni el mismo mar domina,
en este ensangrentado
año de mil novecientos treinta y siete,
con pulso firme, duro, asegurado,
escribo esta inicial, clara, certera: (ALBERTI, 1975, p.72)

Nos versos acima, por meio de anáforas e enumerações o poeta vai elencando diversos elementos do mundo hispânico como o trigo, o touro e o mar, este, aliás, uma constante nas obras de Alberti. Nos chama a atenção o fato de que, aqui, España se apresente como uma trabalhadora campesina prometendo a derrota certa do inimigo, uma ação que não acontece na peça de Cervantes. Em 1937, a população camponesa na Espanha era grande e estava passando por sérias dificuldades. É importante ressaltar que os camponeses tiveram um papel importante ao lado dos Republicanos, durante a guerra. Nesse sentido, vale lembrar o famoso *No pasarán* que foi:

[...] o grito com que os camponeses aclamaram os batalhões da Brigada Internacional no seu caminho para Madrid, que sofria a primeira ofensiva franquista, em 7 de novembro de 1936. Nessa batalha, em que os republicanos obtiveram uma inesquecível vitória, o grito *no pasarán* tornou-

se um símbolo de toda a luta antifascista que ocorreu paralela e justaposta ao conflito espanhol. (BEIGUELMAN- MESSINA, 1994, p.85).

Talvez tenha sido uma homenagem que Alberti faz a esse povo. No prólogo, ele comenta as modificações, os acréscimos e as supressões que fizera na peça, mas a respeito dos camponeses nada foi dito.

Na sequência, España escreve a letra “D” e Fama a pergunta de qual palavra seria aquela primeira letra e ela responde:

“Derrotado”.
Sí, derrotado porque yo te juro
que si ya di principio a esta derrota
este mal año turbulento, oscuro,
pronto de tu trompeta
resonará purísima una nota
de victoria completa.
Yo, mientras, por mi propia, férrea mano,
en mi corazón mismo
le cavaré un abismo y otro abismo
al sediento chacal alemán o italiano,
que España será al fin la tumba del fascismo. (ALBERTI, 1975, p. 73).

Os três primeiros versos podem ser uma alusão à vitória de Guadalajara. Há bastante ênfase na fala de España que aparece aí personificada e, nesse caso, não está exercendo a função do coro grego. Nos últimos versos, a promessa de vingança é clara. No último verso, España se refere a si mesma em terceira pessoa, com isso assume o lugar de outrem para dar mais credibilidade as suas palavras; com poucas palavras, sintetiza a certeza da vitória. É um canto de esperança para o público, para as tropas que estavam em combate, mas também e principalmente para ele. Esses foram os últimos versos da adaptação de Alberti feita em 1937 que é finalizada com a afirmação de que a Espanha derrotará o fascismo. Infelizmente, essa promessa não se cumprirá. Na rubrica, diz que os romanos estão de cabeça baixa, ajoelhados e abatidos, ao passo que um grande sol se levanta e ilumina o cenário. Essa última cena, criada por Alberti, parece apresentar o seu ponto de vista diante dos acontecimentos históricos daquele momento e é uma visão bastante otimista.

Claro que Cervantes também apresenta os romanos como derrotados, mas esse encerramento pode ser visto como uma leitura que Alberti faz para acomodar a obra cervantina ao contexto da Guerra Civil espanhola que estava em marcha.

Na descrição do comportamento dos romanos, que nos é apresentada na rubrica, encontra-se grande parte do sentido do texto albertiano. Esse sol que ilumina o palco pode significar, entre outras coisas, que há uma esperança de vitória para os numantinos, aqui Republicanos. Quando Alberti escreve a peça, os republicanos ainda não haviam sido derrotados pelos Nacionalistas. Madrid, que era o lugar de maior concentração e resistência para eles, ainda resistia aos ataques e bombardeios dos nacionalistas apoiados pelos italianos e alemães, tão criticados por Alberti.

Anos depois, Franco também iria utilizar-se dessa obra com objetivos políticos, estamos considerando a afirmação de que:

Durante el franquismo el recuerdo de Numancia se propaga. [...] El mito se recupera y el Estado fascista lo promociona desde la educación para que el niño se dé cuenta de quiénes fueron y son los españoles, uno y el mismo en Numancia hace más de dos mil años, en Zaragoza en 1808, o en la España franquista de 1965. El poder controla la memoria colectiva y la reinterpreta según sus intereses ideológicos. (VIVAR, 2004, p.143).

Diante disso, depreende-se que a história desse povo pré-cristão, imortalizada por Cervantes, tem servido de exemplo para os mais diferentes “pensamentos e acontecimentos” no decorrer do tempo. O curioso são as interpretações que cada um atribui a essa história. Interpretações que, muitas vezes, destoam tanto do fato histórico quanto do texto literário cervantino.

O discurso final de Fama e de España na adaptação de Rafael Alberti, composta em 1937, expressa o desejo e a esperança de vitória da Espanha contra o fascismo ou, em outras palavras, dos republicanos contra os nacionalistas. Na versão de 1943, esse discurso é marcado pelo reconhecimento da derrota, ainda que haja nele uma sugestão de vingança e uma clara tentativa de reascender os ânimos do povo numantino, ou melhor, espanhol. Esse caso é semelhante à introdução do prólogo. A diferença principal é que com a modificação dos epílogos ele altera o sentido final da tragédia tanto em relação ao texto original quanto às duas versões criadas por ele.

Em suma, podemos dizer que na tragédia de Cervantes predominam os elementos da tragédia clássica com a introdução de elementos da tragédia nacional do Século de Ouro e que Alberti mantém parte desses elementos, apesar de existirem em suas peças elementos do teatro político defendido por Piscator e outros próprios do teatro moderno.

III Capítulo: Adaptação e versão atualizada de *La destrucción de Numancia* de 1937: a visão de um combatente republicano

Antes mi poesía estaba al servicio de mí mismo y unos pocos. Hoy no. Lo que me impulsa a ello es la misma razón que mueven a los obreros y a los campesinos: o sea una razón revolucionaria.

Rafael Alberti

Tanto essa versão quanto a de 1943, por serem denominadas de adaptações, não podem ser vistas como simples tautologias da obra cervantina. Elas trazem alterações bastante significativas. Além disso, é preciso ter em conta que: “Assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado.” (HUTCHEN, 2011, p.45). E esse processo de apropriação é feito por Alberti ao longo dessas peças. Nesta versão, muitas das mudanças e atualizações de palavras ou expressões realizadas não tinham como objetivo somente a modernização ou atualização do vocabulário desconhecido do público do século XX. Fica claro que é também uma forma de se posicionar política e ideologicamente acerca da Guerra Civil espanhola e ao mesmo tempo incentivar o público à resistência e à luta contra o fascismo, entre outros fatores. Para exemplificar isso mostraremos, neste terceiro capítulo, por meio da análise do uso de algumas palavras, expressões e figuras retóricas que aparecem na obra de Cervantes e as modificações realizadas por Alberti, de modo que seu texto ou discurso adquira o *status* de recriação.

3.1 - I Jornada: Numancia procura um acordo de paz

As modificações feitas, nesta versão, aparecem logo na primeira jornada, antes mesmo de iniciar a primeira fala, isto é, começa pela rubrica. Nela, Cervantes se limita a indicar a entrada, em cena, de Cipión juntamente com Yugurta, Mario e Quinto Fabio, o irmão do capitão, enquanto que Alberti faz uma descrição do vestuário do chefe romano. Ele surge vestido de negro, trazendo no capacete uma caveira, um feixe de flechas e um machado desenhados no peito. Com essa descrição temos um retrato da visão de Alberti sobre a caracterização de Cipión. A vestimenta negra sugere a familiaridade com os “camisas pretas” do fascismo. A caveira, por exemplo, que simboliza a morte era também uma insígnia nazista, a *totenkopf*. O feixe de flechas e o machado representam suas armas para a guerra e o fato de

tê-las retratadas no peito significa que sua força advinha das armas. Além disso, pode ser também uma referência às *fascēs*¹⁸ símbolo de poder e autoridade no Império Romano e que foi adotado pelos fascistas. Por isso, quando Cipión entra no palco do Zarzuela, em dezembro de 1937, o público enxerga nele a figura de Mussolini, com alguns traços nazistas, e não um romano do século II. a. C. Certamente muito diferente daquele general visto ou imaginado no século XVI.

As primeiras palavras, na tragédia cervantina, foram ditas por Cipión e registradas em uma oitava de hendecassílabos. Essa forma foi mantida por Alberti, apenas com pequenas modificações em alguns versos, conforme indicamos abaixo:

Esta difícil y pesada carga
que el Senado romano me ha encargado,
tanto me aprieta, me fatiga y carga,
que ya sale de quicio mi cuidado.
Guerra [de] curso tan extrañ[o] y larga
y que tantos romanos ha costado, (CERVANTES, 1994, p. 57).

Esta difícil y pesada carga,
que el senado romano me ha encargado,
tanto me angustia el corazón y amarga,
que la paciencia pierde mi cuidado:
guerra de curso tan extraño y larga,
que tantos romanos ha costado, (ALBERTI, 1975, p. 16).

Com o uso desses versos hendecassílabos Cipión fala com Yugurta, um dos homens pertencentes ao seu séquito. Quando chega a Numancia, para cumprir a tarefa que havia recebido que era vencer a guerra contra os numantinos, ele afirma que a missão é difícil e pesada a ponto de tirar-lhe o sossego. Além de ser longa demais e já ter causado a morte de muitos romanos. Cipión fora escolhido pelo senado romano para o cargo, o que significa que ele teria todas as condições necessárias para ocupá-lo. Por isso, suas palavras evidenciam a tópica da *falsa modéstia* e também pelo fato de ele, como capitão, reclamar dessa missão como sendo difícil e pesada demais. Além disso, logo em seguida, veremos esse mesmo capitão se vangloriar de sua força e capacidade de vencer os numantinos sem prejuízo algum para Roma e de forma muito fácil. Com isso, o leitor/espectador percebe que sua fala inicial era apenas uma fórmula retórica, ou melhor, apenas palavras ditas sem nenhuma intenção de serem levadas a sério. Para Curtius “Frequentemente a fórmula de modéstia está ligada à

¹⁸ *Fascēs* palavra latina usada para designar um feixe de varas amarradas em um machado, considerado símbolo de poder na Roma Antiga. Esses feixes eram carregados por lictores, funcionários públicos, que iam à frente de um magistrado abrindo lhe caminho.

afirmação de que o autor só ousa escrever em obediência ao pedido, desejo ou ordem de um amigo, de um patrono ou de pessoa altamente colocada.” (CURTIUS, 1996, 128). No caso acima, não é o autor da peça quem afirma algo, mas sim a personagem que diante de uma ordem superior, a do senado romano, se diz obrigada a realizar essa difícil tarefa. Neste quesito não há interferências nas alterações realizadas por Alberti.

No primeiro verso há uma *perífrase* que poderia, por exemplo, ser substituída por missão, mas está aí para intensificar o sentido. Há também uma *anástrofe* gerada pela anteposição dos adjetivos “difícil” e “pesada” em relação ao substantivo “carga”. Essa inversão produz uma intensificação no sentido desses adjetivos, fazendo com que haja um destaque nas dificuldades da missão. Esta palavra por si só já traz certo negativismo, considerando que carga era uma imposição do senado, ainda que tudo isso serva para revelar a falsa modéstia do general. O uso da palavra carga em dois versos com sentidos diferentes trazem para o texto a figura retórica da *antanáclase* ou *diáfora* cujo objetivo é também o de intensificar seu sentido. No primeiro verso trata-se de um substantivo e no terceiro, um verbo que está em sentido metafórico. No terceiro verso cervantino os verbos “aprieta”, “fatiga” e “carga” são substituídos por “angustiar” e “amargar”, além da inclusão do substantivo “corazón”, fazendo com que as palavras adquiram um sentido mais claro, menos metafórico. A exclusão de alguns dos pronomes pessoais átonos “me” diminui um pouco do egocentrismo da personagem, ao contrário do que faz a repetição desse termo em Cervantes. Alberti também já nos dá indícios, por meio das alterações feitas no quarto verso, do descontrole emocional do capitão; mais adiante ele denominará esta reação como sendo um ato de loucura.

Já no sétimo e oitavo verso desta oitava, há outras pequenas alterações:

¿quién no estará suspenso al acabarla?
¡ Ah,! ¿Quién no temerá de renovarlla? (CERVANTES, 1994, p. 57).

¿quién no estará suspenso al acabarla,
o quién no temerá de renovarla! (ALBERTI, 1975, p. 16).

A primeira delas que podemos observar é a diferença quanto à pontuação. Todas as edições que consultamos trazem uma interrogação, mas Alberti prefere uma exclamação. Diante disso, entendemos que essas perguntas podem funcionar tanto como *interrogações retóricas* completando o sentido do discurso quanto como uma pergunta mesmo, já que em seguida o seu interlocutor Yugurta a responderá. Em sua reposta, ele faz elogios e reforça a coragem e o egocentrismo do chefe. Quando Alberti a substitui por uma exclamação ocorre uma

dissolução do diálogo, isto é, exclui a possibilidade de uma conversa entre os dois. Isso, porém, faz mais sentido para o discurso retórico e não haveria dúvida de sua vitória na guerra. O capitão não questiona, apenas exclama; o que poderia ser ainda um sinal da sua falta de juízo, já sugerida anteriormente. As palavras que encerram esses dois versos formam uma *antítese* que adquirem mais sentido com as palavras que as acompanham, ou seja, a admiração com o fim e o medo com um recomeço de guerra. Nesse sentido, ainda é necessário levar em conta a falsa modéstia, pois saberemos, mais adiante, que ele não pensa assim. Essa *antítese* pode representar a visão do público e não a de Cipión.

Logo em seguida, falando sobre seu exército, ele dirá:

Y esto sólo pretendo, esto deseo:
volver a nuevo trato nuestra gente;
que, enmendado primero al que es amigo,
sujetaré más presto al enemigo.
¡Mario! (CERVANTES, 1994, p. 58).

Esto sólo pretendo, esto deseo:
volver a la cordura a nuestra gente;
que, enmendado primero el que es amigo,
sujetaré más pronto al enemigo.
¿Fabio? (ALBERTI, 1975, p. 17).

Nesse caso, não foram feitas alterações na forma, apenas no conteúdo ainda que sutis. Na primeira modificação presente no segundo verso citado, Alberti usa a expressão “volver a la cordura” no lugar de “nuevo trato”, mostrando que o próprio chefe do exército está admitindo que seus soldados haviam perdido o juízo e precisavam recuperá-lo. Assim, ele coloca em evidência os defeitos do inimigo, coisa que Cervantes não faz. A segunda alteração está no quarto verso, ela se dá pela troca do adjetivo “presto” por “pronto” que aparentemente não há diferença quanto ao sentido, mas ao longo de toda a obra Alberti demonstra preferência pelo uso deste termo em relação ao outro. A última delas é novamente na pontuação, aqui ocorre o inverso do caso anterior, pois agora substitui a exclamação cervantina por uma interrogação. A troca dos nomes das personagens de Mario para Fabio não interfere no sentido do texto, ao passo que a pontuação sim, pois ela indica para o leitor/espectador que o capitão não tinha certeza com quem estava falando. Isso fica evidente porque há uma rubrica indicando que a personagem está saindo da tenda. Ademais, Fabio é seu irmão e isso irá interferir na resposta seguinte que em Cervantes é dada por Mario assim: “¡Señor!” (CERVANTES, 1994, p. 58) e em Alberti é Fabio quem diz: “¿Mi hermano?” (ALBERTI, 1975, p. 17). Esses pequenos detalhes, ao que tudo indica, é uma forma de tornar o diálogo ágil e mais próximo do público

de 1937. Nesse trecho, ao contrário do anterior, predominam os verbos no presente, possivelmente por serem suas primeiras palavras. O único verbo que aparece no futuro serve para mostrar que a humildade já não existe mais e que vencer o inimigo não seria uma tarefa difícil.

Na tentativa de reorganizar sua tropa, Cipión pede a Mario que os soldados sejam reunidos:

Haz que a noticia venga
de todo nuestro ejército en un punto,
que, sin que estorbo alguno le detenga,
parezca en este sitio todo junto,
porque una breve plática de arenga
les quiero hacer.

Mario

Harélo en este punto. (CERVANTES, 1994, p. 58).

Haz que al instante venga
nuestro dejado ejército, en un punto,
y sin que estorbo alguno le detenga,
en este sitio forme todo junto,
porque una breve cuanto dura arenga
les quiero hacer.

Fabio

Hermano, lo haré al punto. (ALBERTI, 1975, p. 17).

A fala de Cipión é representada por versos hendecassílabos com exceção da resposta, mas houve mudanças no conteúdo. No primeiro verso, a substituição do substantivo “noticia” pelo advérbio “instante” indica a urgência da reunião convocada pelo chefe. No segundo, além da reordenação das palavras, Alberti coloca “dejado ejército” no lugar de “todo ejército” reforçando, assim, o caráter de abandono e de desorganização daquela tropa. Essa desorganização foi a temática do prólogo escrito por Alberti e teatralizado por Macus e Bucu, tratados no capítulo anterior. Em vez do verbo “parezca” usa o “forme”, esta palavra expressa mais organização que é o que lhes falta. A quarta alteração realizada também constitui uma crítica ao exército romano, pois quando acrescenta o comparativo “cuanta” e o adjetivo “dura” mostra a posição de um chefe que reconhece os problemas e não está satisfeito com o comportamento de seus soldados. Tudo isso pode ser entendido no texto de Cervantes, mas o poeta gaditano faz questão de ressaltar os defeitos da tropa inimiga pelo uso de palavras mais incisivas. Os verbos no imperativo marcam a atitude de um comandante do mesmo modo que

a resposta do interlocutor revela a condição de um subalterno, mesmo que este seja seu irmão, como ocorre na versão de Alberti.

Um pouco mais adiante, Yugurta, uma espécie de braço direito de Cipión, lhe faz um elogio do qual apresentamos um trecho nestes dois versos:

porque este valor tuyo estremado
de Antártico a Calisto se derrame, (CERVANTES, 1994, p. 59).

y porque este valor tuyo extremado
de sur a norte a ríos se derrame, (ALBERTI, 1975, p. 17).

Na expressão (de Antártico a Calisto) existe uma *metonímia mitológica*, considerando que:

La utilización del nombre de las divinidades de la mitología clásica para referir-se a elementos, cosas, acciones o procesos pertenecientes a lo que se considera “esfera de sus funciones”, tanto en relación con el mundo natural como su influencia en diferentes facetas de la vida y actividades humanas. Se conoce tradicionalmente como “metonimia mitológica” [...] y presenta una amplísima difusión en todas las manifestaciones poéticas de los siglos áureos [...] (MAYORAL, 1994, p.243).

Por serem metonímicos, esses nomes mitológicos poderiam ser obscuros para alguns espectadores do século XX. Talvez seja por isso que Alberti, coerente com seu objetivo, atualiza o vocabulário substituindo as metonímias e também acrescentando o substantivo “rios” para tornar mais claro o sentido do texto. Com isso, perde-se a beleza da figura cervantina, mas ganha-se em clareza; o acréscimo desse substantivo faz com que o trecho adquira um significado distinto daquele desejado pela personagem que seria a de que o valor do seu chefe se espalhasse e se tornasse conhecido no mundo inteiro. Em Alberti, é possível entender que o desejo é que esse valor escorra rio abaixo, isto é, desapareça.

Há uma ordem de Cipión que, no texto, aparece em seu discurso, porém, está entre aspas e em terceira pessoa. Acreditamos que isso tenha sido feito por editores, pois parece ter sido dita por outra personagem. Alberti então resolve essa questão, atribuindo essa fala a um soldado e a separa do que havia sido dito pelo general. Por meio de uma rubrica, ele explica que Fabio aparece acompanhado de um soldado e passa esta informação aos outros.

Cipión

“Manda nuestro general
que se recojan, armados,
luego todos los soldados
en la plaza principal,
y que ninguno no quede

de parecer a esta vista,
so pena que de la lista
al punto borrado quede.” (CERVANTES, 1994, p. 60).

Além disso, Alberti faz estes pequenos ajustes na referida fala do Soldado:

Soldado

Manda nuestro General
que se reúnan, armados,
luego todos los soldados
en el campo principal.
Sabed que ninguno puede
faltar a esta gran revista,
bajo pena que en la lista
al punto borrado quede. (ALBERTI, 1975, p. 18).

Vimos, aí, que o caudilho ordena, no segundo verso, que todos se “reúnan” em vez de “recojan”; o sentido é o mesmo, mas o termo cunhado por Alberti nos parece mais claro e recorrente. No quarto verso, troca “plaza” por “campo” substantivo que, pelo contexto de guerra, torna-se mais apropriado, além de ficar mais claro para o público. Nos versos posteriores, sem modificar muito o sentido do texto, ele reorganiza e troca algumas palavras; observamos, por exemplo, a inclusão do verbo saber no imperativo, denotando uma ordem. E mais uma vez usa um verbo mais claro, ou seja, põe “faltar” no lugar de “parecer”, embora tenham o mesmo sentido. As outras alterações servem para destacar a importância daquele chamado e, de certa forma, indicar a punição, caso não comparecessem à convocação. Claro que existe, aí, um tom claro de ameaça aos desobedientes; tudo isso é para mostrar seu poder ante a tropa e a tentativa de reorganizá-la. Esse fragmento faz sentido em ser um recado, haja vista que, nesse momento da peça, Cipión não havia tido nenhum contato com os soldados. Eles se encontravam espalhados pelo acampamento com outros afazeres que não os da guerra, ou melhor, estavam se divertindo com prostitutas e bebidas e isso é um fato histórico, conforme Schulten (1945). Na peça será o próprio capitão quem nos dirá isso ao dirigir-lhes a arenga. De acordo com Hermenegildo (1994), Cipión foi o quarto capitão enviado a Numancia no intuito de vencer os numantinos e organizar o exército.

Ainda em seu discurso, nos versos seguintes, Cipión fala com seus Soldados desta maneira:

mas en las blancas, delicadas manos,
y en las tecs de rostros tan lustrosos,
allá en Bretaña parecéis criados,

y de padres flamencos engendrados. (CERVANTES, 1994, p.60- 61).

mas en las blancas delicadas manos,
y en las tecs de rostros tan lustrosos
entre mujeres parecéis criados,
y de padres eunucos engendrados. (ALBERTI, 1975, p. 18-19).

Nos dois últimos versos, duas palavras foram trocadas, como se vê, em lugar de “Bretaña”, região da França, Alberti utiliza “mujeres” e em lugar de “flamencos”, pertencentes à região de Flandres, usa eunucos. Com essas mudanças, os versos adquirem um tom de comicidade devido à chacota que ele faz em relação aos soldados romanos. Ademais, cria uma *metáfora* com o uso do adjetivo “eunucos”, já que pode significar homem castrado ou ainda afeminado. No entanto, não faz muito sentido ser filho de eunuco, restaria então o afeminado. Se levarmos em conta este último sentido, ainda podemos considerá-lo como um *eufemismo* usado, aí, para evitar o termo homossexualismo. Há informações históricas que confirmam o comportamento afeminado das tropas romanas que estavam em Numancia, considerando esta afirmação: “Se nos ha conservado toda una serie de frases de Escipión, que aluden al afeminamiento de aquel ejército.” (SCHULTEN, 1945, p.136). Alberti colocará em destaque esse comportamento também em outras passagens de sua peça. Nesse caso, ele ainda sugere que as mulheres faziam o que queriam com o bando de Cipión. A comparação dos soldados com os flamencos, feita por Cervantes, seria uma referência à cutis branca, rosada ou vermelha dos nórdicos da Bretanha e de Flandres que contrastaria com a cor da pele mais escura da população romance, no caso Numancia. Sendo assim, teríamos os romanos iguais aos nórdicos em contraste com o tipo de cidadão enérgico, ativo e queimado pelo sol que seria esses romanos iguais aos povos romances, funcionando como uma *metáfora* para a pessoa de vida inativa, conforme explica Hermenegildo (1994). Diante disso, essa leitura não é possível de ser feita em Alberti, mas também não cremos que isso fizesse muito sentido na Espanha de 1937. Podemos dizer que a crítica cervantina é mais discreta ao passo que a albertiana é muito mais direta e agressiva.

Nos versos seguintes, Cipión fala mais uma vez, usando agora a *metonímia mitológica*, com seus Soldados:

con Venus y con Baco entretenidos,
sin que a las armas extendáis la mano.
Correos agora, si no estáis corridos, (CERVANTES, 1994, p. 62).

con el amor y el vino entretenidos,
sin que a las armas extendáis la mano.
Vergüenza os dé, si no estáis corrompidos, (ALBERTI, 1975, p. 19).

Nesse caso, Cervantes emprega a deusa “Venus” para designar o amor e o deus “Baco” para o vinho, criando assim, mais uma vez, uma *metonímia mitológica*. Essa figura além de ornar o texto e lhe dar sentido, contribui para o caráter elevado da linguagem. Como é possível notar, Alberti, para modernizar essas palavras, as substitui por “amor” e “vino” além de atualizar o verbo “estendais”. Dessa forma, desconstrói a *metonímia cervantina*, ainda que o sentido não tenha sido alterado. No terceiro verso apresentado, ele mantém a forma do texto, modificando o conteúdo sem interferir na rima. E também coloca aí palavras que retratam muito bem a situação dos soldados e a indignação de Cipión. Acreditamos, porém, que, com isso, seu objetivo era, além de criticar, fazer com que esse verso ficasse mais claro para os assistentes da peça. Para completar o sentido dos versos anteriores e outros que não citamos aqui, os soldados respondem. Em Cervantes, apenas o Soldado 1 diz: “Todo lo que aquí has dicho confirmamos.” E em seguida o Soldado 2 acrescenta: “ Y lo juramos todos.” (CERVANTES, 1994, p. 65). Já em Alberti, são Vários soldados que dizem: “Todo lo que aquí has dicho confirmamos, / y lo juramos todos.” (ALBERTI, 1975, p. 20). Essas palavras lembram o juramento das mulheres em *Lisístrata* de Aristófanes e a paródia do prólogo que será feita para a versão de 1943, conforme tratado no capítulo II deste texto. Antes, há também, em Alberti, uma rubrica indicando que os soldados saúdam à romana estendendo o braço, uma referência direta e clara aos fascistas. Convém ressaltar que nessa peça “[...] los soldados romanos vestían uniformes fascistas [...]” (GONZÁLEZ, 2007, p.84). Essa informação não aparece na obra, à exceção disso é a descrição de Cipión, conforme dissemos no início deste capítulo.

Dois embaixadores de Numancia vão ao acampamento romano com a missão de negociar o fim da guerra com Cipión. Abaixo, há um trecho dessa embaixada, tais como se apresentam nos dois textos:

Numantino 1º

Numancia, de quien yo soy ciudadano,
íncrito general, a ti me envía,
como al más fuerte capitán romano
que ha cubierto la noche y visto el día,
a pedirte, señor, la amiga mano
en señal de que cesa la porfía (CERVANTES, 1994, p. 67).

Embajador 1

Numancia, de quien yo soy ciudadano,
como su embajador a ti me envía
sabiéndote el mejor cipión romano
que ha cubierto la noche, visto el día,
a pedirte, señor, tiendas la mano
en señal de que cesa la porfía (ALBERTI, 1975, p. 21).

Como é possível perceber, as diferenças entre os dois textos já começam pela denominação das personagens. Em Cervantes temos o Numantino 1 e em Alberti o Embajador 1. Trata-se de um detalhe que não traz maiores modificações para a obra, pois a personagem é um cidadão de Numancia que exerce a função de embaixador. Contudo, a denominação de Alberti nos parece mais coerente. Quanto ao conteúdo, há algumas divergências; no segundo verso foi suprimida a expressão “íclito general”, um *epíteto*, cuja função é elogiar o general. Em seu lugar vai a informação “como su embajador”, essa substituição se justifica na medida em que Alberti, como um participante da guerra, não teria motivos para elogiar o inimigo. Nesse sentido, também é compreensível a alteração do quinto verso no qual ocorre a troca do adjetivo feminino “amiga” que caracteriza o substantivo “mano” pelo verbo “tiendas”, sugerindo que o embaixador numantino não solicite a amizade do inimigo, apenas proponha o pacto de paz; isso parece ser menos humilhante. Logo adiante, saberemos que Cipión não aceita esse acordo de paz e promete seguir com a guerra. Ainda no terceiro verso, totalmente modificado, Alberti não permite que o numantino declare que o caudilho seja considerado como o mais forte capitão romano, como estava em Cervantes. A personagem afirma apenas que ele é quem sabe ou se considera o mais forte. No verso seguinte, ao separar por vírgula onde havia uma conjunção aditiva, ele indica que a noite cobre e o dia vê a noite cobrindo, fazendo com que haja uma negação da afirmativa do verso anterior, isto é, nega que Cipión seja o melhor capitão. Em Cervantes afirma ser ele o mais forte e Alberti fala em melhor capitão, usando seu próprio nome cujo significado equivale à função que exerce. No quinto verso, o “tiendas la mano”, corresponde a uma *metáfora* para pedir paz. No primeiro verso há uma *personificação* de Numancia, figura que se manifesta pelo fato de se atribuir à cidade uma função humana, isto é, enviar o cidadão para uma embaixada.

A *antítese* juntamente com a *metáfora* é umas das figuras retóricas mais utilizadas na tragédia cervantina. Para Lausberg:

A *antítese* é a contraposição de dois pensamentos de volume sintático variável. Podem distinguir-se a *antítese* de frase, a *antítese* de grupos de palavras e a *antítese* de palavras isoladas. Os fundamentos lexicais são os *antônimos*. (LAUSBERG, 2004, p.228-229).

Considerando essa definição, fica claro a sua abundância em *La Numancia*. Há, entre tantos outros, um exemplo no discurso de Cipión quando se dirige aos numantinos, no verso 272:

la gloria nuestra, y vuestra sepultura. (CERVANTES, 1994, p. 68).

la gloria mía, y vuestra desventura (ALBERTI, 1975, p. 22).

As palavras “gloria” e “sepultura” são antitéticas porque uma se refere à vitória e a outra à derrota, respectivamente, ou ainda uma se relaciona com o céu e a outra com a terra. Ademais, ambas são *metáforas* e “sepultura” funciona também como um *eufemismo* para evitar o substantivo morte. Alberti fez algumas modificações no verso, por exemplo, substituiu o pronome “nuestra” por “mía”; assim, restringe a amplitude expressa pela sentença glória, ou seja, a glória que seria de todos os romanos passa a ser somente de Cipión. Em lugar de “sepultura” coloca “desventura”; com isso, o sentido será o de que os numantinos apenas passam por uma desventura e não morreriam. Nessa perspectiva, o poeta rechaça a ideia de morte para o povo de Numancia e altera e desvia do sentido proposto em Cervantes.

Logo adiante, nos versos 285 a 288, após a negativa do acordo de paz, um numantino diz ao capitão:

Y antes que pise[s] de Numancia el suelo,
probarás dó se extiende la indignada
fuerza de aquel que, siéndote enemigo,
quiere ser tu vasallo y fiel amigo. (CERVANTES, 1994, p.69).

y antes que pises de Numancia el suelo,
sabrás donde se extiende la indignada
furia de aquel que, siéndote enemigo,
quiere tenerte sólo por amigo.(ALBERTI, 1975, p.22).

Existem, nesse passo, pelo menos três figuras retóricas; uma *anástrofe*, uma *prosopopeia* e uma *antítese*. A primeira se dá pela anteposição do complemento “el suelo” ao substantivo “Numancia”, fazendo com que a cidade fique em evidência em relação ao seu chão. A segunda se faz presente pela personificação de um ente abstrato “fúria” que foi caracterizada com o sentimento da indignação, fazendo com haja uma intensificação no valor do povo numantino. A terceira delas está representada pelas palavras “enemigo” e “fiel amigo”, na obra de Cervantes, e por “enemigo” e “amigo”, na adaptação. Essa *antítese* marca toda a obra e funciona quase que como uma *metáfora* de caracterização dos dois grupos envolvidos no conflito, ora o inimigo são os romanos ora os numantinos, dependendo de quem detém o poder da palavra. Essas modificações albertianas interferem no sentido dos versos, uma vez

que excluem os termos “vasallo” e “fiel”. Alberti parece não concordar com o fato de um numantino ou espanhol ser vassalo e fiel amigo dos romanos (italianos). Essas alterações irão se repetir na versão de 1943. Aparece também uma diferença entre os dois textos quanto ao uso dos substantivos “fuerza” no primeiro texto e “fúria” no segundo¹⁹.

Finalizada sua arenga sobre a continuidade da guerra e a derrota Numancia, Cipión, em um diálogo com seu irmão Fabio, disse:

Vamos, y venga luego a efetuarse
esta mi nueva traza, usada hazaña,
[...] (CERVANTES, 1994, p.72).

Vamos, y venga luego a efectuarse
esta mi nueva nunca vista hazaña,
[...] (ALBERTI, 1975, p.24).

Nesse caso, houve uma troca da expressão “poco usada” para “nunca vista”. Cipión recomenda aos Soldados e a Fabio que cumpram sua decisão de mostrar aos numantinos sua façanha que seria a conquista da cidade. Com essa modificação que Alberti fez, o sentido é alterado porque o que será visto é algo totalmente novo, uma façanha que jamais fora vista. Não acreditamos que, com isso, o poeta esteja elogiando o general, mas sim fazendo uma chacota, já que no final da peça veremos que esta “hazaña” não se concretizará e ele ainda será derrotado de forma irônica e vergonhosa por uma criança.

Ao término da fala de Cipión, há uma rubrica indicando a entrada de España que surgirá coroada. Em Alberti, a rubrica diz que o capitão, Fabio e os Soldados que estavam presente começam, em silêncio, a fossar com pás e picaretas em torno das muralhas de Numancia e continuará fazendo isto até o final da jornada. Paralelamente a isso, no palco, dialogam España e Río Duero. As pessoas que estão vendo a peça estarão presenciando a realização dessa atividade, o leitor, porém, consegue apenas imaginá-la a partir da descrição feita na rubrica. Alberti também avisa que começa a anoitecer, mas as ações ainda irão ocorrer durante toda a noite.

Algumas modificações foram feitas nos diálogos entre as personagens España e Río Duero. No primeiro caso, versos 359-360, España roga a Duero:

¡[...] favoréceme a mí en ansia tamaña,
que soy la sola y desdichada España! (CERVANTES, 1994,p. 72).

¹⁹ Isso, porém, pode ser apenas diferenças editoriais, pois em outras edições também aparecem “furia” em vez de “fuerza”.

favoréceme a mí en ansia tan tamaña,
que soy la sola y oprimida España. (ALBERTI, 1975, p. 24).

No primeiro verso citado, Alberti acrescenta o advérbio de intensidade “tan”, o que a princípio parece redundante, uma vez que o adjetivo “tamaña” já cumpre essa função. No entanto, o que ele deseja, nesse caso, é ressaltar a intensidade do sofrimento de España diante da invasão inimiga. No verso seguinte, em vez de “desdichada” utiliza “oprimida”, esse adjetivo, certamente, é mais adequado para retratar a situação do país naquele momento. Além disso, não usa o sinal de exclamação, isso significa que para ele se trata de uma afirmação.

Entre outras coisas, España também disse a ele para pedir aos seus afluentes que colaborasse com ela:

[...]
vengan humildes a tus aguas claras,
y en prestar[t]e favor no sean avaras,
que prestes a mis ásperos lamentos
atento oído, o que a escucharlos vengas, (CERVANTES, 2005: p. 74-75).

[...]
quiero que pidas a tus aguas claras
que en prestarme favor no sean avaras,
y que des a mis ásperos lamentos
atento oído, o que a escucharlos vengas, (ALBERTI, 1975, p. 25).

Ao trocar a expressão do primeiro verso “vengan humildes” por “quiero que pidas” o sentido da substituição passa soar como uma ordem ao passo que a primeira se aproxima mais de um pedido. Por isso, España aparece, na adaptação, mais impositiva, afinal de contas ela é a mãe do rio. O mesmo ocorre com as outras modificações, considerando que o uso da conjunção aditiva “y” no terceiro verso faz com que ele seja uma continuação do segundo, funcionando também como uma ordem. Além disso, em Cervantes, España pede aos afluentes que não sejam avaros com o rio ao passo que, em Alberti, ordena que não sejam avaros com ela. Nas guerras os rios costumam ter um papel importante, por isso não se trata apenas de alegorias.

Alberti toma um verso no qual Duero apresenta os seus afluentes e o transforma, colocando cada um deles em cena se apresentando, conforme segue:

Orvión
Soy Orvión.

Minuesa

Minuesa soy.

Tera

Yo, Tera. (ALBERTI, 1975, p. 26).

No texto cervantino, a apresentação dos afluentes possuía características narrativas, pois era uma personagem quem os apresentava. Em Alberti, eles mesmos se apresentam em forma dialogada, portanto, mais teatral. Em seguida Río Duero afirma: “[...] Madre, los tres me brindan sus corrientes.” (ALBERTI, 1975, p. 26). Esse verso foi criado por Alberti e respondem Los Tres: “Tú mandas en tus hijos y afluentes.” (ALBERTI, 1975, p. 26). Essa resposta difere do que está em Cervantes; o objetivo disso parece ser o de atribuir mais valor e respeito a España.

Em seguida Duero responde a España dizendo:

[el] saber que a Proteo ha dado el cielo,
que esos romanos sean oprimidos
por lo[s] que agora tienen abatidos. (CERVANTES, 1994, p. 76).

el saber que a los dioses les dio el cielo,
que esos mismos romanos sean vencidos
por los que ahora tienen abatidos. (ALBERTI, 1975, p. 26).

No primeiro verso albertiano, como se vê, não há a alusão a Proteo. Isso acontece praticamente em toda a peça, ele costuma eliminar as referências à mitologia. Ele também não usa Deus e sim deuses, essa escolha é perfeitamente justificável se levarmos em conta sua condição de comunista. Ainda mais em um contexto no qual a Igreja Católica, principal instituição do país, era abominada por sua ideologia política. Além disso, devemos também levar em consideração que seu público pudesse não ter presente essas referências mitológicas. No verso seguinte, Alberti parece não ficar satisfeito em repetir que os romanos sejam somente oprimidos, por isso prefere dizer que sejam vencidos. Esse parece ser seu desejo tanto como poeta quanto como cidadão espanhol. Não podemos nos esquecer de que Proteo era um deus que possuía o dom da profecia, o que é bastante significativo em uma tragédia que leva em conta as profecias e os agouros, ainda que em Alberti as revelações pessimistas não gozem de nenhuma importância. A inclusão do adjetivo “mismo” antes de romanos, no segundo verso, é uma referência à repetição da invasão romana ao país.

Nos versos 529 a 532, em resposta a essas palavras, a personagem España disse a Duero:

Tus razones alivio han dado en parte,
famoso Duero, a las pasiones mías,
sólo porque imagino que no hay parte
de engaño [al]guno en estas profecías. (CERVANTES, 1994, p.78).

Tus razones alivio han dado en parte,
famoso Duero, a las desgracias mías,
sólo porque imagino que no hay arte
de engaño alguno en estas profecías. (ALBERTI, 1975, p. 27).

No segundo verso, Alberti optou pelo substantivo “desgracias” para definir a situação de España e recusou “pasiones”. Dessa maneira, consegue chamar mais atenção para a situação da cidade, já que esse termo serve para ressaltar que alguém tirou a “paz” do outro ou lhe causou algum dano. Ambos os significados são válidos tanto para a personagem quanto para a cidade, pelo menos no contexto em que foi escrita a adaptação. Também no segundo verso, há um *vocativo* que aparece junto com um *epíteto* em “famoso Duero”; as duas figuras são significativas para o texto porque colocam em evidência a fama do rio. No texto cervantino há também uma *diáfora* que: “É a figura em que se repetem palavras com significados diversos, para intensificá-las.” (FIORIN, 2014, p.132). Essa figura representada pela palavra “parte” que no primeiro caso significa metade ou em parte e no segundo ter parte, estar de acordo com. No texto de Alberti essa figura é desfeita quando ele coloca em seu lugar “arte”, mantendo a rima.

A partir desse ponto, isto é, dos versos citados anteriormente, Rafael Alberti cria e inclui duas oitavas em sua peça. A forma da primeira oitava é igual à maioria daquelas elaboradas por Cervantes, pois são versos hendecassílabos com rimas ABABABCC. Já o conteúdo difere bastante porque está claramente relacionado ao contexto do momento, o da Guerra Civil espanhola. Na primeira oitava Río Duero afirma:

Adivino, querida España, el día
en que, pasados muchos siglos, lleguen,
cómplices del terror y la agonía,
los malos españoles que te entreguen
a otro romano de ambición sombría,
haciendo que tus hijos se subleven.
A tus obreros, madre, y campesinos
de soldados verás por los caminos. (ALBERTI, 1975, p. 26-27).

Podemos notar nos primeiros seis versos uma espécie de profecia e ao mesmo tempo de confirmação do que estava acontecendo na España que era, entre outras coisas, a presença do fascismo. A sublevação a que ele se refere seria aquelas causadas pelos diversos partidos e

movimentos envolvidos no conflito, de modo especial a do bando nacionalista. Nos dois últimos versos há também outra constatação do momento que era a participação de civis, aqui representado pelos obreiros e camponeses, na guerra, atuando como soldado. O verbo no presente do indicativo “adivino” indica a certeza da profecia que fará nos versos seguintes. Depois usa três verbos no presente do subjuntivo “lleguen, entreguen, subleven” que denotam a parte negativa do agouro, tornando-a menos significativa. Por último usa o futuro “verás”, mas esse tempo verbal funciona como um presente ou um futuro próximo; certamente uma forma de incentivar aqueles que estavam assistindo a peça, já que muitos deles eram camponeses ou obreiros. Essas duas classes apoiaram os republicanos e estavam empenhados na guerra. Além disso, “[...] a luta dos operários e dos camponeses espanhóis, primeiro, por seus direitos e liberdades e pelas fábricas e pelas terras, pelo poder político, enfim.” (BROUÉ, 1992, p.15). Para esse autor, a Guerra Civil espanhola e os movimentos que iniciaram em 1931 foi uma Revolução na qual se concentrou a luta dessas duas classes. Alberti certamente percebeu o grau de envolvimento desses dois grupos e isso aparece em evidência nesse trecho de sua peça. O quinto verso é uma *perífrase* usada para referir-se a Mussolini e logo em seguida, no sexto verso, vem o verbo “haciendo” um gerúndio que marca o tempo presente das ações do fascista.

Na segunda oitava, Duero continua nestes termos:

Verás también los jefes populares
surgir de tus rincones más humanos
y al Jarama verás y al Manzanares
convertir montes los que fueron llanos,
y sus mínimas aguas ejemplares
ser tumbas de millares de italianos.
Pero su sepultura más preclara
se la reserva Guadalajara. (ALBERTI, 1975, p. 27).

A forma é ABABABCC, a mesma da anterior. Essa oitava também começa com uma profecia; a diferença é que esta inicia com um verbo no futuro “verás”, o mesmo que já havia usado no último verso da primeira oitava. Como se sabe, no entanto, não se tratava mais de uma profecia, era um fato presente. No segundo verso, Alberti faz referências ao auxílio recebido pelas Brigadas Internacionais. No terceiro verso, fala a respeito de dois importantes rios espanhóis; o Jarama que é um dos principais afluentes do Tejo na Espanha e que durante a Guerra Civil espanhola teve um importante papel em uma batalha que ficou conhecida como Batalha del Jarama, em português Batalha de Jarama, ocorrida no mês de fevereiro de 1937,

ou seja, dez meses antes de a peça ser encenada. Nessa batalha, os nacionalistas tentaram desalojar as tropas republicanas ao longo do rio, a leste de Madrid, houve muitas perdas para ambos os lados, mas houve um destaque quanto ao papel defensivo dos republicanos. O outro rio é o Manzanares, mencionado no mesmo verso, um afluente do Jarama que nasce na serra de Guadarama, centro da Espanha, e que também teve destaque na referida Batalha, conforme o historiador Thomas (1964). No quinto verso, as “mínimas águas”, mas que eram exemplares é uma *metáfora* criada para valorizar o bando republicano. O sexto verso traz um *eufemismo* representado pelo substantivo “tumbas”, indicando a derrota do bando inimigo, os nacionalistas. No sétimo verso, há outra *metáfora* em “sepultura”, fazendo também alusão à derrota nacionalista e no oitavo verso menciona a Batalha de Guadalajara. De acordo com dados históricos: “Depois da batalha, os apologistas da República aclamaram uma grande vitória sobre Mussolini.” (THOMAS, 1964, p.89). Alberti era certamente um desses entusiastas, já que deixa registrado, nesse verso, seu orgulho diante do resultado vitorioso nessa batalha. Ainda conforme o historiador: “Guadalajara teve ainda o efeito de por Mussolini tão zangado, que chegou a anunciar que nenhum italiano voltaria vivo da Espanha, se não se alcançasse uma vitória.” (THOMAS, 1964, p.89). Esses, entre outros, eram motivos que serviriam para motivar a luta e a resistência republicana, por isso o poeta lança mão dessas vitórias do seu bando como argumento propagandístico e incentivo em sua peça.

Logo em seguida, Alberti dá continuidade ao texto cervantino nesta oitava:

¡Qué envidia, qué temor, España amada,
te tendrán mil naciones extranjeras,
en quien tú teñirás tu aguda espada
y tenderás triunfando tus banderas!
Sírivate esto de alivio en la pesada
ocasión, por quien lloras tan de veras,
pues no quede faltar lo que ordenado
ya tiene de Numancia el duro hado. (CERVANTES, 1994, p. 78).

¡Qué rabia y qué temor, España amada,
te tendrán los oscuros invasores
cuando vean brillar tu aguda espada
entre los estandartes vencedores.
Te sirva de consuelo en la pesada
ocasión por quien tantos sinsabores
sufres, el contemplar aquí presentes
tus nuevos herederos más valientes. (ALBERTI, 1975, p. 27).

Nessa oitava, apesar de ter mantido a forma e grande parte do conteúdo, houve algumas mudanças. Em seu conjunto, na oitava cervantina, Duero vê a situação de Espanha como sendo privilegiada em relação a outras nações, ainda que naquele momento o destino lhe reservasse uma derrota. O que ele valoriza, no entanto, são as vitórias futuras, isto é, as conquistas de novas terras e as riquezas adquiridas no século XVI. Nesse momento da peça, fica latente a importância do contexto histórico para os dois poetas. Se por um lado, Cervantes vê, por meio de Duero, um otimismo em relação ao país, Alberti, por outro lado, se vê obrigado a reformular os versos cervantinos para descrever a situação nada otimista de seu contexto, ainda que haja uma esperança de vitória. Os “oscuros invasores” do segundo verso, seriam, entre outros, os fascistas e nazistas que se encontravam participando da guerra ao lado do bando nacionalista. Os novos “valientes herederos” seriam os republicanos representados por intelectuais, obreiros e camponeses, entre outros, e muitos deles estavam no Zarzuela assistindo a representação dessa peça e se sentiam representados naquele importante palco. Aí, podemos perceber que havia uma certeza de vitória, funcionando como forma de incentivo aos defensores de Madrid e Espanha. O oitavo verso é uma *perífrase* para se referir aos republicanos. É na linguagem, por meio destas pequenas alterações, que Alberti coloca sua retórica, tal como a definimos na introdução, a serviço de seus objetivos e um deles era o de convencer seu público.

Após essa oitava, encerrando a primeira jornada, Duero se dirige a Espanha desta maneira:

Bien puedes de hecho, España, asegurarte,
puesto que tarden tan dichosos [días].
Y adiós, porque me esperan ya mis ninfas. (CERVANTES, 2005, p. 78).

Bien puedo, madre España, asegurarte
que llegarán esos dichosos días.
Y adiós, que al alba me trabajo espera. (ALBERTI, 1975, p. 27).

No texto de Cervantes, a mensagem passada pelo rio é a de que a vitória viria, mas que poderia demorar e em Alberti o triunfo é tido como certo. Ao destacar a importância do labor, o texto de Alberti sugere maior realismo. Para o público, daquele momento, o trabalho era necessário e muito importante para a conquista da tão sonhada vitória republicana. A *personificação* do rio faz com que esse trabalho fosse visto como um fator relevante a ser assumido também pelos espanhóis. Ademais, ao falar em primeira pessoa, Duero dá mais ênfase para sua promessa futura, ainda que certa. Em Cervantes, a promessa de dias melhores

fica a cargo da crença de España, pois Duero não lhe assegura o triunfo como ocorre em Alberti. E por último, em vez de: “¡El cielo aumente tus sabrosas linfas!” (CERVANTES, 1994, p. 78). España diz: “¡Adiós, Duero, Orvión, Minuesa y Tera.” (ALBERTI, 1975, p. 27). As duas fórmulas usadas para se despedir são claras e simples, mas esta última se aproxima mais do público no contexto da representação dessa peça. Após isso, é encerrada a primeira jornada nos dois textos. España e os quatro rios desaparecem enquanto o dia começa a clarear, indicando que a jornada albertiana se passa durante um dia e uma noite, 24 horas, isto é, um dia completo.

3.2 - II Jornada: Numancia se encaminha à fogueira triunfal

A segunda jornada albertiana, do mesmo modo que a primeira, inicia-se com a descrição do cenário e das personagens que nele estão. Nela as intervenções de Alberti são menos recorrentes em relação à jornada anterior. A primeira delas que trataremos, neste tópico, está nos versos 585 a 587 da obra de Cervantes; a personagem Numantino 1º fala com seu contrarrêgo Caravino e na versão de Alberti o Numantino 1º fala com Teógenes o seguinte:

O sea por el foso o por la [m]uerte,
de abrir tenemos paso a nuestra vida,
que es dolor insufrible el de la muerte (CERVANTES, 1994, p.81).

O sea por el foso o por la muerte,
tenemos que abrir paso a nuestra vida;
que es dolor insufrible, pena fuerte, (ALBERTI, 1975, p.32).

Os substantivos “muerte y vida” formam uma *antítese* de palavras isoladas em ambos os textos, Alberti, porém, elimina o termo “muerte” do final do último verso citado. Como dissemos antes, ele evita o uso desse substantivo quando se refere aos numantinos. Certamente por isso substituiu “muerte” por “pena fuerte”, sem afetar a rima de Cervantes, elaborando um *eufemismo* nessa substituição, se considerarmos o sentido pretendido por Cervantes.

Mais adiante, há um diálogo entre dois amigos numantinos, conforme segue:

Leoncio
¡Cómo te saca de seso
tu amoroso pensamiento!

Marandro
Antes, después que le sienta
tengo más razón y peso. (CERVANTES, 1994, p. 85).

Leoncio
¿Cómo te calcina el seso
tu pensamiento amoroso?

Morandro
Al saberlo tan hermoso
tengo más razón y peso. (ALBERTI, 1975, p. 34).

No texto cervantino, os dois primeiros versos citados resultam em uma frase exclamativa cujo objetivo é marcar a admiração negativa de Leoncio em relação ao amor de Marandro por

Lira. Essa estranheza se dá pelo fato de o jovem estar preocupado com questões amorosas enquanto a cidade inteira se mobilizava para vencer a fome e ao cerco romano. Em Alberti, a frase se transforma em uma interrogação, fazendo com que Leonicio não julgue o amigo e deixa que ele mesmo reflita sobre os possíveis prejuízos que o amor lhe trouxera, já que aparece associado à loucura. Em ambas as peças, o amor é visto como empecilho naquele ambiente em guerra, mas a justificativa de Marandro vai em outra direção, isto é, sustenta que esse sentimento apenas lhe tornara mais forte e racional. Quanto à forma, houve a inserção de palavras, mas manteve a rima entre as palavras finais. Em sua resposta, Marandro, em Cervantes, nega a loucura que lhe atribuída pelo amigo e defende o amor que sente. Em Alberti, é valorizada a beleza do amor; o sentimento amoroso é expresso pelo uso do verbo saber no sentido que conhecer, de experimentar.

Em seguida, Leonicio diz a seu amigo:

[...]
Al tiempo que del dios Marte
has de pedir el favor,
¿te entretienes con amor,
quien mil blanduras [r]eparte? (CERVANTES, 1994, p. 86).

[...]
Cuando has de desafiarte
y de tener más furor,
¿te entretienes con amor,
que mil blanduras reparte? (ALBERTI, 1975, p. 34).

Nessa fala foram introduzidas algumas palavras que alteram o sentido do primeiro texto, apesar de terem sido mantidos a forma, a sonoridade e a rima. No primeiro texto, a personagem afirma que seria tempo de pedir a ajuda de “Marte” para vencer a guerra, colocando em cena mais uma vez a mitologia clássica. No segundo, essa invocação à divindade desaparece e, voltando-se mais para o mundo terreno, a personagem fala em desafio e furor, ou seja, em ação e atitudes humanas que deveriam partir dele mesmo e lhe servir como arma de luta na guerra. Mais uma vez Alberti prefere o trabalho humano, deixando de lado o divino. Ao longo de sua adaptação, há sempre um distanciamento do divino, do mitológico e do sobrenatural em contrapartida há uma aproximação do humano.

Antes de iniciar a cena do sacrifício a Júpiter e da aparição do Corpo, Alberti cria esse pequeno diálogo entre os dois amigos mencionados anteriormente:

Morandro
Leoncio, serás testigo

de mi boda...

Leoncio

¿Con la muerte?

Marandro

Más bella será mi surte,

Leoncio...

Leoncio

¡Salud, amigo! (ALBERTI, 1975, p. 36).

Esse diálogo mostra as consequências de uma sociedade em guerra, pois, apesar do amor do jovem Morandro, não haveria possibilidade para a concretização desse sentimento pelo casamento. Não haveria sequer esperanças de vida para esses jovens. Após o encerramento da conversa entre os dois, há uma rubrica indicando que as muralhas da cidade foram fechadas. Cipión sai de sua tenda juntamente com Jugurta e Fabio; durante o diálogo que seguirá entre eles irão, aos poucos, surgindo e se espalhando pelo acampamento alguns soldados romanos. Tudo isso são técnicas teatrais, empregadas por Alberti, que servem para representar o ambiente de guerra, mas que não estão descritas em Cervantes. A rubrica que aparece em Cervantes explica que o sacrifício feito pelos numantinos objetivava descobrir algo sobre o destino de Numancia. Essa cena que ocupa mais de 320 versos da tragédia foi totalmente eliminada por Alberti. Ele explica que: “Todas aquellas escenas del sacrificio público y las apariciones del demonio y el cuerpo amortajado – muy teatral esta última, sobre todo – que a mi entender borran o diluyen los perfiles escuetos, severos, del suceso glorioso [...]” (ALBERTI, 1975, p. 8). Essa é a justificativa dada por ele, porém, entendemos que o fato de ser teatral não deveria ser um problema, uma vez que a obra é de teatro. Existe a possibilidade de o autor estar referindo-se ao caráter de verossimilhança da cena. Mesmo assim, o que parece incomodá-lo, mais do que essa teatralidade, é o distanciamento que existe entre as crenças daqueles numantinos, descritos por Cervantes, e os espanhóis do século XX, principalmente as dele. Afinal de contas, ele já havia dito que deixaria em sua peça somente aquilo que fosse realista e que tivesse relação com o momento histórico que estava vivendo.

Após o encerramento do sacrifício, os numantinos descobrem que o fim desastroso de Numancia era inevitável, mesmo assim irão novamente à procura do capitão romano para tentar negociar o fim da guerra. Corabino, um dos representantes da cidade, faz a seguinte proposta a Cipión:

Escucha el resto.

Dice Numancia, general prudente,

[...]
quiere, si tú quisieres, acaballa
con una breve y singular batalla. (CERVANTES, 1994, p. 107).

Atiende a esto.
Dice, señor, Numancia claramente
[...]
quiere, si la locura no te abate,
terminar con un breve, igual combate. (ALBERTI, 1975, p. 38).

Alberti emprega o verbo “atiende” que expressa uma ordem em vez do “escucha” de Cervantes que sugere um pedido. Esses dois verbos estão no imperativo, porém, atender é muito mais incisivo do que o outro porque sugere uma ordem. Nesse sentido, entendemos que para Cervantes, o numantino age de maneira submissa diante dos romanos, se comportando mais como vítimas; em Alberti, ao contrário, ele é muito mais altivo. Ele exclui o *epíteto* presente em “general prudente” e em seu lugar coloca o adjetivo “claramente”, usando antes a forma de tratamento “señor”. Assim, não desfaz a rima, mas consegue ressaltar o vigor e a coragem de Corabino. No terceiro e quarto versos citados, em Cervantes, o numantino propõe uma batalha singular para por fim à guerra, mas Alberti opta por insinuar a loucura do capitão e propor um combate rápido e justo e não necessariamente extraordinário.

Abaixo, apresentamos algumas partes da resposta de Cipión ao pedido do numantino:

Usad el medio del humilde ruego,
si queréis que se escape vuestro cuello
de probar el rigor y filos diestros
del romano cuchillo y brazos nuestros.
[...]
Mía será Numancia, a pesar vuestro,
sin que me cueste un mínimo soldado,
y el que tenéis vosotros por más diestro
rompa por ese foso trincheado.
y si en esto os parece que yo muestro
un poco mi valor acobardado,
el viento lleve [ahora] esta vergüenza,
y vuélvala la fama cuando venza. (CERVANTES, 1994, p. 108).

Em Alberti está da seguinte maneira:

[...]
Si queréis que se escape vuestro cuello,
usad de la palabra más sumisa.
Pronto, si no, conoceréis los diestros
cuchillos y seguros brazos nuestros.
[...]
Mía será Numancia, yo os lo juro,

sin que me cueste un mínimo soldado,
y el que juzguéis vosotros más seguro
salga por ese foso trincheado;
que nada hará la fiera desmandada
ante quien pronto la hundirá en la nada. (ALBERTI, 1975, p. 38).

Podemos ver que nos primeiros quatro versos o tom ameaçador nas palavras de Cipión se repete na versão de Alberti. Por um lado, ele muda a ordem dos versos e coloca primeiro a informação que acredita ser mais importante, além de reforçar a ameaça e a arrogância do capitão. Por outro lado, no entanto, com o uso da frase “yo os lo juro” ressalta ainda mais o caráter arrogante de Cipión. No mesmo ritmo seguem os versos seguintes que concorrem todos para o mesmo sentido, isto é, demonstrar a soberbia do caudilho. Vale observar que esses versos terão mais sentido no final da peça com a derrota cipionesca. Se consideramos que “[...] es conveniente, sin embargo, que sobre todo la tragedia encierre mucha arrogancia.” (LLULIO, 1994, p.59). O comportamento do general se justificaria em ambos os textos pelo próprio fazer literário.

O capitão, de maneira não menos arrogante, dá as costas aos numantinos e Caravino o questiona: “¿Qué gloria alcanzaréis en darnos muerte,/teniéndonos atados desta suerte? (CERVANTES, 1994, p. 109). Questionamento este que ficará sem resposta; em Alberti Corabino fala, entre outras coisas: “Si a Numancia no asiste ya otra suerte,/sus hijos de mañana os darán muerte.” (ALBERTI, 1975, p. 39). Com essas palavras, fica claro o desejo e a crença em uma vingança futura. E esse momento futuro seria aquele mesmo que estavam vivendo, era o ano de em 1937.

Depois Teógenes diz a Carabino o seguinte:

Bien sé que sólo sirve esta hazaña
de que a nuestro morir se mude el modo;
que con ella la muerte se acompaña. (CERVANTES, 1994, p. 110).

Bien sé que sólo servirá esta hazaña
para que nuestra muerte mude el modo;
y que nos vengue en un futuro España. (ALBERTI, 1975, p. 39).

Nesse passo, verifica-se a confirmação do desejo de vingança já mencionada no trecho anterior, agora dita claramente por Teógenes. Nisso, fica evidente a relação que Alberti tenta estabelecer entre a antiga Numancia e a cidade de Madrid naquele momento.

Em meio ao clima de guerra vivido pelos numantinos, Cervantes encontra espaço para abordar um assunto que está do lado contrário, o amor. É uma cena que além de ser bonita é

bem elaborada, pois retrata um momento “romântico” entre um jovem casal, apesar da tragicidade da peça. Nela Marandro diz a Lira:

¡Oh dulce Lira, que sueñas
contino en mi fantasía
con tan süave a[rmo]nía
que vuelve en gloria mis penas!
¿Qué tienes? ¿Qué estás pensando,
gloria de mi pensamiento? (CERVANTES, 1994, p. 118).

Essa cena foi suprimida por Alberti, o que é justificável pelo fato de ele priorizar os aspectos realistas e que fossem mais próximos ao contexto espanhol de então.

Existem, nessa declaração, diversos recursos literários; vemos, por exemplo, uma *metáfora* nos primeiros versos expressa pelo verbo “sueñas” e pelo substantivo “lira”. Há também um *epíteto* “Dulce”. Há um jogo de palavras entre a lira, instrumento musical, seu som e sua harmonia e o nome da jovem; todas essas figuras estão aí para dar sentido e ornar de forma elevada a declaração de amor feita à jovem Lira.

O *carpe diem*, um dos topos mais conhecidos e usados na literatura também pode ser visto na tragédia cervantina em dois momentos. O primeiro deles ocorre quando Lira diz a seu namorado Marandro:

Goza de tu mocedad
en sanidad ya crecida,
que más importa tu vida
que la mía en la ciudad. (CERVANTES, 1994, p. 120).

Essa fala presente no terceiro ato da peça se localiza em um dos momentos mais difíceis para o casal, uma vez que Lira, que estava pronta para se casar, descobre que não haveria mais casamento. Ela compreende também que o destino não lhes reserva um futuro promissor, ou melhor, que não havia futuro para eles. Ela, então, pede ao namorado que aproveite a sua mocidade e viva, pois sua vida, como soldado que era, seria muito mais valiosa para lutar e tentar salvar a cidade, Numancia, do que ela que era mulher e não tinha forças nem condições de fazer isso. Essa passagem é mantida por Alberti porque é de fundamental importância em sua versão de 1937 pelo fato de valorizar a vida do soldado e sua contribuição no combate.

A segunda vez em que aparece essa tópica é em um diálogo entre os amigos Marandro e Leonicio. Aquele diz:

Goza, Leonicio, de la dulce vida.
Quédate en la ciudad, que yo no quiero
ser de tus verdes años homicida. (CERVANTES, 1994, p. 122).

Nesse caso, como podemos ver, Marandro pede ao amigo que aproveite a vida e que fique na cidade a fim de conservar sua vida. Essa cena ocorre quando Marandro quer ir até ao acampamento inimigo para “roubar” comida, pois em Numancia já não havia mais alimentos. Leonicio quer acompanhá-lo, Marandro, porém, prefere ver o amigo vivo e para isso deveria evitar a saída da cidade. Cervantes coloca essa tópica, *carpe diem*, em um momento tenso da peça, conseguindo com isso que seu texto seja ao mesmo tempo trágico e poético. Isto é, dá sentido ao texto sem se esquecer da estética, do fazer literário. Mantido também, integralmente por Alberti pelo fato de valorizar a coletividade advinda dessa relação de amizade entre os dois.

Finalizando a segunda jornada albertiana, há um breve diálogo entre dois numantinos:

Teógenes

¿No sientes, Corabino, la hermosura
de este pueblo, camino de la muerte?

Corabino

Siento entre tanta y tanta desventura
nacerme una alegría sana y fuerte,
que será aurora clara, luz futura.

Teógenes

Vamos...

Corabino

Los hijos de esa roja hoguera
Darán a España lo que España espera. (ALBERTI, 1975, p. 48).

Na peça de Cervantes há um diálogo entre o Numantino 1 e o 2, mas trata-se de outro conteúdo. Nos dois primeiros versos, na pergunta de Teógenes, o verbo sentir foi usado em outro sentido, já que seria mais coerente usar o verbo ver. Essa escolha denota certa proximidade entre a personagem e os acontecimentos. O adjetivo “roja” que aparece aí caracterizando o fogo, além do sentido primeiro que se refere à cor do fogo, pode ser vista como uma alusão ao comunismo, considerando que Alberti se incluía entre esses filhos da España. Em seu livro *La arboleda perdida*, 2, ao rememorar a morte do poeta Federico García Lorca, ele diz: “Al fin y al cabo yo era un rojo militante, de esos que había que matar sin compasión, y él solamente un republicano, un antifascista amante del pueblo, del partido,

como él dijo, de los pobres.” (ALBERTI, 2002b, p.333). Diante disso, podemos entender que, nesse caso, o adjetivo “roja” funciona como uma *metáfora* usada como forma de evocação de sua ideologia política. O referido diálogo, em sua totalidade, sugere que a luta pela libertação da cidade era o mais importante e que tudo valeria a pena, inclusive a morte na fogueira. Nesse momento, percebemos que há um tom propagandístico de incentivo à luta por Numancia (Madrid). Essa deveria ser a mensagem subliminar a ser captada pelo público presente no Zarzuela.

Essa jornada, diferentemente da primeira, teve poucas modificações, ainda que seja a fusão da segunda e da terceira jornadas da peça cervantina.

3.3 - III Jornada: “que España será al fin la tumba del fascismo”

A terceira jornada da tragédia de Alberti coincide com a quarta da peça de Cervantes. Ela começa de forma agitada, ou seja, as ações e os diálogos estão marcados por um ambiente de guerra. O trecho citado a seguir é parte da fala de Quinto Fabio que, nesse momento, explica a Cipión sobre a invasão do acampamento por dois numantinos Marandro e Leonicio que foram em busca de alimento.

Con presta diligencia discurriendo
iban de tienda en tienda, hasta que hallaron
un poco de bizcocho, el cual cogie[ndo],
el paso, y no el furor, atrás tornaron.
El uno de ellos se escapó huyendo.
Al otro mil espadas le acabaron.
Por donde infiero que la hambre ha sido
quien les dio atrevimiento tan subido. (CERVANTES, 1994, p. 131).

Con presta ligereza discurriendo
iban de tienda en tienda, hasta que hallaron
un pedazo de pan, el cual cogiendo,
el paso, y no el furor, atrás tornaron;
el uno de ellos se escapó corriendo,
al otro mil espadas le acabaron;
Pienso, señor, así que el hambre ha sido
quien les dio atrevimiento tan subido. (ALBERTI, 1975, p. 54).

A fome aparece personificada, nos dois textos, pelo uso do pronome “quien”. Mais adiante, ela entrará, pessoalmente, em cena. No texto de Alberti, podemos notar a ausência de alguns pontos finais, o que faz com que o texto ganhe mais ligeireza. Outra diferença que sobressai é o fato de ele utilizar “un pedazo de pan” e não “un poco de bizcocho” porque os dois jovens invadem o acampamento romano em busca de pão e logo depois Marandro vai oferecer a Lira uma cesta de pães. Na adaptação, o numantino escapa dos romanos “corriendo” e não “huyendo” como quis Cervantes; a escolha desse verbo é acertada na medida em que o poeta pretende ressaltar a coragem do numantino e o verbo fugir pode significar covardia. No sexto verso, há uma *hipérbole* que serve para demonstrar que, em Cervantes, o exército não é ruim. Ele cumpriu sua função que era a de defender o seu território e atacar o inimigo invasor. O motivo provável pelo qual Alberti o deixou em seu texto é que enxergava esse ato muito mais como agressividade do inimigo do que como valentia. O que sugere um recurso retórico para captar a benevolência dos assistentes e causar indignação diante dessa atitude, pois “[...] os

moveremos se falarmos da violência dos adversários, da tirania, das facções, da riqueza, intemperança [...] e revelarmos que se fiam mais nesses recursos do que na verdade”. Isso pode ser observado também em outros momentos da peça. Existe ainda um *eufemismo* representado pelo verbo “acabaron”, uma forma de conseguir a rima e também evitar o uso do substantivo “muerte”; essa palavra que fora usada diversas vezes na peça e que também foi evitada em outros momentos da adaptação.

Destacamos mais um exemplo de *antítese* que está nos versos 1838-1839, quando Marandro diz a sua amada Lira:

que a ti te sobra el comer, (CERVANTES, 1994, p.133).
y a mí me falta el vivir.

que te sobrá el comer,
y a mí faltará el vivir (ALBERTI, 1975, p.55).

Essa *antítese* ocorre pelo uso dos verbos “sobra e falta”, em Cervantes, e por “sobrá e faltará”, em Alberti. O primeiro põe os verbos no presente, marcando, desta forma, o sofrimento dos numantinos naquele momento. O segundo, ao contrário, os coloca no futuro, transferindo o problema para um momento posterior. Essa escolha não se restringe à estética do texto; se levarmos em conta as questões apontadas por Alberti, no prólogo, podemos entender que se trata de uma visão política. Além disso, seria uma forma de alertar o povo espanhol sobre os futuros problemas que poderiam surgir com a vitória do bando nacionalista. Cervantes, como dissemos, tem em conta o momento presente e nele os numantinos estão famintos. Por isso, seriam capazes de qualquer coisa para conseguir alimento. Em uma cena anterior, presente ainda na terceira jornada, os numantinos escutaram de Teógenes, o seguinte conselho:

Y para entretener por algún hora
el hambre que ya roe nuestros güesos,
haréis descuartizar luego a la hora
esos tristes romanos que están presos,
y sin del chico al grande hacer mejora,
repártase entre todos, que con esos
será nuestra comida celebrada
por España, cruel, necesitada. (CERVANTES, 1994, p.116).

Alberti nem sequer menciona esse acontecimento em seu texto; os problemas enfrentados pela Espanha de 1937 não chegou a esse extremo. Sabemos que o país sofreu com escassez de

alimentos, mas isso ocorreu no período pós-guerra, mesmo assim não se pode comparar com a situação numantina. O canibalismo, no entanto, não foi uma invenção de Cervantes para atribuir verossimilhança ao comportamento humano diante da fome. De acordo com Hermenegildo (1994), em sua introdução à tragédia de Cervantes, isso realmente aconteceu durante o cerco da histórica Numancia. Vale ressaltar que o ato em si, não é mostrado em cena, mas as palavras por si só possuem um peso muito grande. Certamente Cervantes era consciente de que não deveria mostrar certas ações em cena, conforme orienta Horácio (2005). Acreditamos que para Alberti colocar no palco uma cena de canibalismo na Espanha do século XX, ainda que fosse contra um inimigo, seria inaceitável, por parte do público e da censura, por questões éticas e morais.

Alguns versos mais adiante, há um diálogo entre Lira e um Soldado de Numancia:

Lira

El hierro agudo, el brazo belicoso
contra mí, buen soldado, le convierte.
Deja vivir a quien la vida agrada
y quítame la mía, que me enfada.

Soldado

Puesto que es decreto del senado
que ninguna mujer quede con vida,
¿cuál será el bravo o pecho acelerado
que en ese hermoso vuestro dé herida?
Ya, señora, no soy tan mal mirado
que me precie de ser vuestro homicida.
Otra mano, otro hierro ha de acabaros,
que yo sólo nací para adoraros. (CERVANTES, 1994, p. 137-138).

No diálogo não será alterado muita coisa, poucas palavras foram modificadas:

Lira

El hierro agudo, el brazo belicoso,
contra mí, buen soldado, se convierte.
Deja vivir a quien la vida agrada,
y quítame esta mía, ya acabada.

Soldado

Puesto que es decreto del senado
que ninguna mujer quede con vida,
¿cuál será el bravo pecho acelerado
que en ese hermoso vuestro abra una herida?
Yo, señora, no soy tan mal mirado
que me precie de ser vuestro homicida;
Otra mano, otro hierro ha de acabaros;
que yo sólo nací para salvaros. (ALBERTI, 1975, p.58).

Nesse excerto, o poeta põe na boca de Lira o verbo “acabada” em vez de “enfada” que havia sido escolhido por Cervantes. Dessa maneira, ressalta o sofrimento da jovem, semelhante ao que havia feito no diálogo entre a jovem e seu namorado. Diante da dolorosa situação encarada pelos numantinos, a vida não era apenas aborrecimentos, ou seja, viver já não era possível. Além do mais, podemos pensar que o poeta quis fazer com que esse momento fosse ainda mais dramático. Outra mudança que se sobressai é a troca do verbo “adoraros” por “salvaros”. A escolha de Alberti não foi por mera coincidência nem se trata de uma atualização de vocabulário. Existe aí, ao que tudo indica, um objetivo político-ideológico, pois ao mesmo tempo em que elogia o Soldado numantino consegue incentivar os soldados e, de modo geral, os assistentes a lutarem na guerra. À imitação da personagem, retratada de forma realista, se sentiriam motivados para defender seu povo e seu país, ao lado dos republicanos. Ele mesmo havia dito no prólogo que: “[...] Los soldados de nuestro Ejército Popular, los heroicos ciudadanos y defensores de Madrid que la presencien, sabrán apreciar, estoy seguro, lo que esta representación significa, lo que tiene de transcendente e histórica.” (ABERTI, 1975, p. 7, grifo nosso). Diante disso, fica evidente que ele tinha esse objetivo político-ideológico antes mesmo de reescrever a peça. Além disso, há diversas marcas deixadas em todo o texto que justificam o caráter propagandístico da encenação de sua *Numancia: tragedia*. Sendo assim, é possível afirmar que essa versão fora criada com vistas a um ideal propagandístico, mas sem deixar de lado o caráter artístico da peça. Não podemos nos esquecer de que Alberti também visava à instrução do povo e uma forma de conseguir isso era por meio da arte; conforme Mateos Miera (2003), Alberti teria dito que o entre os objetivos do teatro estaria a cultura, o ensino e a educação.

Antes de Guerra entrar em cena, há uma importante rubrica em Cervantes. Nela, ele explica que foram levados os corpos do irmão de Lira, que morreu de fome, e de Marandro, o namorado dela, morto em consequência da luta com os romanos por comida, conforme dissemos anteriormente. Informa também que Guerra será representada por uma mulher armada com uma lança e um escudo e trará com ela Enfermedad e Hambre. Esta entrará com um “desnudillo de muerte” e por cima uma roupa de “bocací” amarelo e uma máscara descolorida²⁰; aquela estará escorada em uma muleta, com panos em volta da cabeça e também portando uma máscara amarela. Guerra, quando entra em cena, informa que Hambre Enfermedad são executoras de suas ordens. Ela dirá também em seu discurso:

²⁰ Hermenegildo (1994), em notas à peça, afirma que no manuscrito *Tragedia de Numancia* de Sancho Rayón, que existe na Hispanic Society of America, de Nueva York, a máscara de Fome poderia ser descolorida ou amarela e que essas três figuras poderiam ser representadas por homens, já que usaram máscaras.

[...]

Que yo, que soy la poderosa Guerra,
de tantas madres desterrada en vano,
aunque quien me maldice a veces yerra,
pues no sabe el valor de esta mi mano,
s[é] bien que [e]n to[do] el orbe de la tierra
seré llevada del valor hispano,
en la dulce ocasión que estén reinando
un Carlos, y un Filipo y un Fernando. (CERVANTES, 1994, p. 139-140).

[...]

Yo soy la poderosa impuesta Guerra,
de tantas madres detestada en vano,
aunque quien me maldice a veces yerra,
pues no sabe el valor de esta mi mano.
Sé bien que soy espanto de la tierra,
mas que llevada del valor hispano,
su fiereza y arrojo populares
bien pueden al contrario dar pesares. (ALBERTI, 1975, p.59).

No primeiro verso de Alberti com a exclusão do relativo “que”, a afirmação da personagem será recebida de forma mais direta. O acréscimo do adjetivo “imposta” juntamente com outro adjetivo “poderosa” que aparecem antepostos ao substantivo (Guerra) forma uma *anástrofe*. O objetivo refletido por meio dessa figura é colocar em destaque suas características. Características que ela faz questão de evidenciar como se fossem virtudes e não defeitos, por isso caberá ao receptor entender que esse poderio nada tem de virtuoso. Essa personagem que é alegórica, não tem nenhum interlocutor humano, ou seja, não há um opositor. Seus interlocutores, na tragédia, serão apenas suas duas aliadas: Hambre e Enfermedad. Na adaptação, com o acréscimo do adjetivo, há uma tentativa de ressaltar o negativismo de Guerra. Ainda que Alberti mantenha grande parte do texto cervantino, podemos notar uma visão menos otimista em relação à guerra. Críticos como Marrast (1990) e Hermengildo (1994) afirmam que Cervantes, nesse trecho, faz apologia a ela. O certo é que ele tinha uma admiração pelo mundo das armas e também das letras e se orgulhava de sua atuação, no passado, como soldado, conforme comentamos no I capítulo quando tratamos do episódio sobre “El capitán cautivo”. Para nós leitores/espectadores do século XX e XXI, de modo especial, depois dos horrores das duas Guerras Mundiais e da própria Guerra Civil espanhola, é compreensível que não compartilhemos de uma visão gloriosa da guerra. Ela já não pode mais ser vista como um meio positivo e justo para a conquista de territórios, como era na época de Cervantes, ainda que isso continue acontecendo.

No segundo verso, em Cervantes está “desterrada” e em Alberti “detestada”; em outras edições o texto cervantino também traz o qualificativo “detestada”. Sendo assim, não podemos atribuir ao adaptador essa mudança. De qualquer forma, acreditamos que esse adjetivo seja mais pertinente, levando em conta que a guerra costuma afetar sentimentalmente as mães. Além disso, geralmente, durante uma guerra, são os filhos que são afastados de sua terra; as mães, ao contrário, ficam. No quinto verso, podemos ver a confirmação da visão pessimista da guerra; essa visão fica visível quando Alberti coloca tais palavras na boca da própria Guerra em vez do autoelogio que há em Cervantes. Ela mesma reconhece o pavor que causa nas pessoas. Esse sentimento era latente tanto para o poeta quanto para o seu público.

Os dois últimos versos cervantinos foram suprimidos nessa adaptação; em seus lugares foram criados outros dois que condiziam mais com o contexto do momento. Ele coloca em destaque o apoio e a importância da participação popular na luta contra os “invasores”.

Nos versos abaixo temos a fala de Mario, em Cervantes, e Fabio, em Alberti. Nessa cena, enquanto desce do muro, ele conta para Cipión o que teria presenciado em Numancia sitiada:

Mario

[...]

A tiempo llegué a verlo, que el furioso
Teógenes, valiente numantino,
de fenecer su vida deseoso,
maldiciendo su corto amargo sino,
en medio se arrojaba de la llama
lleno de temerario desatino.

Y, al arrojarse, d[i]jo: “¡Oh clara Fama,
ocupa aquí tus lenguas y tus ojos
en esta hazaña, que a contar te llama!
¡Venid, romanos, ya por los despojos
d’ esta ciudad, en polvo y humo vueltos,
y sus flores y frutos en abrojos!”

De allí, con pies y pensamientos sueltos,
gran parte de la tierra he rodeado,
por las calles y pasos mal revueltos,
y un solo numantino no he hallado
que poderte traer vivo, siquiera
para que fueras d’ él bien informado (CERVANTES, 1994, p. 152).

Fabio

[...]

A tiempo llegué a verle, que el furioso
Teógenes, valiente numantino,
de acabar con su vida deseoso,
maldiciendo su corto amargo sino,
en medio se arrojaba de la llama,
quemando con las llamas su destino.

[...]
“¡Venid, romanos, ya por los despojos
de esta ciudad - decía -, en humo envueltos,
y sus flores y frutos en abrojos!”
[...]
Ni un solo numantino me he encontrado
que poderte traer vivo, siquiera,
para que fueras de él bien informado (ALBERTI, 1975, p.67).

Esse excerto apresenta características de um texto narrado. Alberti coloca o trecho entre aspas e chega a usar um verbo de elocução “decía” para que Fabio cite de forma direta as palavras ditas por Teógenes, semelhante ao que acontece nas narrativas. Por um lado, isso pode ter sido uma forma de deixar mais claro que teria sido dito pelo numantino; em Cervantes, ao ser contado pelo romano, poderia causar ambiguidade. Por outro lado, porém, podemos ver aí um preceito horaciano quando ele nos fala a respeito de acontecimentos que devem ou não ser mostrados em cena:

Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha; contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para as relatar logo mais uma testemunha eloquente. (HORÁCIO, 2005, p. 60).

Essa testemunha eloquente seria então o romano Mario/Fabio. Há também no teatro épico de Brecht, do qual Alberti sofrera influência, o uso da terceira pessoa. No segundo verso, o romano Mario usa um *epíteto* elogiando o numantino e que será mantido por Alberti. No terceiro verso, emprega um *eufemismo* por meio do verbo “fenecer” que será trocado por “acabar” seguido do conectivo “con”, tornando mais clara a intenção do suicídio, sem eliminar a figura. No sexto verso cervantino, Mario sugere que o suicídio de Teógenes foi um ato de loucura, fato que parece não convencer e nem agradar a Alberti que a substitui por um ato de coragem e, para manter a rima, cria um *eufemismo* ao usar “destino” em vez de vida ou corpo. Na adaptação, foram eliminados o sétimo, o oitavo e o nono versos nos quais o numantino teria invocado Fama e pedido que ela cuidasse do seu ato de heroísmo.

Agora citaremos uma passagem do diálogo entre Bariato e Cipión; ao dizer estas palavras, ele está no alto de uma torre de onde se jogará depois:

¿Dónde venís, o qué buscáis, romanos?
Si en Numancia queréis entrar por [s]uerte,
haréislo sin contraste, a pasos llanos.
pero mi lengua desde aquí os advierte

que yo las llaves mal guardadas tengo
d'esta ciudad, de quien triunfó la muerte. (CERVANTES, 1994, p. 154).

Nesse trecho, Alberti interfere apenas em parte do terceiro verso que fica desta maneira: “podéis, viles, hacerlo a pasos llanos.” (ALBERTI, 1975, p.68). Ele substitui um complemento verbal por uma perífrase com a intercalação de um vocativo de caráter ofensivo. A métrica e todas as rimas foram mantidas, por isso o que mais chama a atenção, nesse caso, é o acréscimo do adjetivo “viles” que mostra a coragem de Viriato enfrentando os romanos. Nesse breve discurso, disposto em tercetos, podemos notar sua maturidade, o que justificará a presença, mais adiante, da tópica do *puer senex*.

Em resposta ao jovem Cipión disse:

Por ésas, joven, deseo[so] vengo,
y más de que tú hagas [e]speriencia,
si en este pecho piedad sostengo. (CERVANTES, 1994, p. 154).

Por ésas, joven, deseoso vengo,
y también a que vivas experiencia
de que en mi pecho la piedad sostengo. (ALBERTI, 1975, p.69).

Aí, o general tenta convencê-lo de que seria bom para os dois, caso ele se entregasse; é nesse momento, não obstante, que percebemos que a arrogância do chefe romano começa a desmoronar.

Viriato dirá mais algumas palavras, antes de jogar-se da torre:

Yo heredé de Numancia todo el brío.
Ved, si pensáis vencerme, es desvarío.
Patria querida, pueblo desdichado,
no temas ni imagines que me admire
de lo que debo ser, de ti engendrado,
ni que promesa o miedo me retire,
ora me falte el suelo, el cielo, el hado;
ora a vencerme todo el mundo aspire.
Que imposible será que yo [n]o haga
a tu valor la merecida paga. (CERVANTES, 1994, p. 155-156).

Yo heredé de Numancia todo el brío;
ved si pensar vencerme es desvarío.
Patria querida, pueblo desdichado,
no temas ni imagines que me delire
de lo que debo hacer, en ti engendrado,
ni que promesa o miedo me retire,
aunque me falte el suelo, el cielo, helado,
aunque a vencerme todo el mundo aspire;
que imposible será que yo no haga

a tu valor la merecida paga. (ALBERTI, 1975, p.69).

Nas alterações feitas por Alberti podemos perceber, mais uma vez, um discurso de incentivo à resistência do povo. No quarto verso, por exemplo, em Cervantes o verbo “admire” demonstra a humildade do jovem, já o “delire” sugere a lucidez, firmeza e certeza de que ele estaria fazendo a coisa certa. No sétimo verso, a uma enumeração ou *epimerismo*, enumerando as consequências que viriam a suceder devido à sua escolha, mas, mesmo assim, ele deixa claro que nada disso o reteria. É curioso o uso do adjetivo “helado” em lugar de “el hado” utilizado em Cervantes, este nos parece muito mais coerente. Poderia ser uma errata, porém, nas duas versões existentes desse texto e que tivemos acesso está dessa forma, ainda que na versão mais recente apareça assim: “aunque me falte el suelo, el cielo helado,” (ALBERTI, 2003, p.595). A vírgula faz muita diferença, pois com ela o verso ganha mais coerência, ainda sim continua causando estranheza, principalmente se levarmos em consideração as diversas vezes que o “hado” é mencionado na tragédia e sua importância para o sentido do texto. Esses versos contêm uma síntese das características de um dos heróis da peça que deveria/poderia inspirar e incentivar à luta pelo ideal republicano.

No final da peça, nos versos 2401-2404, Cipión faz um discurso, depois que o jovem Bariato, o último numantino sobrevivente, se joga do alto da torre. O general, mesmo percebendo que havia perdido a última oportunidade de levar para Roma a prova de seu triunfo, diz o seguinte:

¡Oh, nunca vi tan memorable hazaña,
niño de anciano y valeroso pecho,
que, no sólo a Numancia, mas a España
has adquirido gloria en este hecho! (CERVANTES, 1994, p.156).

¡Oh nunca vista memorable hazaña,
digna de anciano y valeroso pecho,
que no sólo a Numancia, mas a España
has adquirido gloria en este hecho! (ALBERTI, 1975, p.70)

Essas palavras de Cipión colocam em cena mais uma tópica conhecida como *puer senilis ou puer senex* que conforme Curtius (1994) significa menino e ancião e sua origem se deu no fim da Antiguidade pagã. No entanto, “adquiriu mais importância por sua correlação com certos passos da Bíblia”. (CURTIUS, 1994, p.145) Ela funciona como um elogio a um jovem quando lhe atribui sabedoria ou outra virtude de um ancião, ainda que possa funcionar em sentido inverso também, ou seja, pode-se atribuir a um ancião virtudes próprias de um jovem.

O interessante dessa tópica é a forma como ela nos foi apresentada. Cervantes, de forma verossímil, consegue fazer com que o arrogante capitão romano reconheça sua derrota e ainda elogia aquele que o venceu.

O adjetivo “anciano” é metafórico, já que possui o sentido de prudência ou sabedoria. Em “pecho” há uma *metonímia* por referir-se a uma parte do corpo em lugar da pessoa, Bariato. Apesar de preservar as duas figuras retóricas, Alberti modificou os versos. Em Cervantes, o primeiro verso está em primeira pessoa, tornando o sentido mais restrito, isto é, a façanha do jovem herói se converte em um acontecimento menos significativo porque somente Cipión não teria visto tamanha façanha. Alberti, não obstante, intensifica a importância do sucesso ao empregar a terceira pessoa, pois jamais se viu façanha tão grande, quer dizer, ninguém teria visto. O fato, por conseguinte, ganha ainda mais prestígio com a inclusão do adjetivo “digna”. É compreensível que o poeta gaditano tenha mantido esses versos em sua adaptação porque, além de belos, eles mostram um romano vencido exaltando a atitude de um jovem espanhol que acabara de arrancar sua última chance de sair como vencedor.

Os últimos 32 versos da tragédia cervantina, dispostos em oitavas, ficam a cargo de Fama que entra em cena vestida de branco. No final do capítulo anterior, tratamos de seu discurso, por isso nos deteremos, aqui, nas duas oitavas criadas por Alberti e que foram incorporadas em sua fala. Na primeira ela diz o seguinte:

Bajad la frente, viles invasores,
vergüenza os dé pisar la generosa
sangre de una ciudad que entre estertores
sólo os da por botín su muerte honrosa.
“¡Numancia! ¡Honor!”, repitan los sonidos
de mi trompeta y que rodando lleguen
a despertar los pechos más dormidos
que a combatir, unánimes, se entreguen. (ALBERTI, 1975, p.71).

No primeiro verso, o verbo “bajad” no imperativo indica explicitamente uma ordem de Fama. Ao invés de nomear, ela utiliza um *vocativo* depreciativo para dirigir-se aos interlocutores. Esse verso pode ser lido como: “Mostrais o sinal de sua derrota, ó invasores”. No segundo, terceiro e quarto verso, Fama faz uma espécie de sermão para os romanos e os revelam que apesar do fim de Numancia, não haveria nenhuma recompensa para eles. Ao atribuir à morte um caráter honroso, o poeta tenta convencer sua audiência, por meio da personagem, de que em defesa da honra, que será proclamada no verso seguinte, a morte é válida. É a segunda vez, nessa jornada, que Alberti usa o adjetivo “viles” para caracterizar o inimigo. O

substantivo “invasores” é ainda mais frequente em seu texto, por isso podemos afirmar que, considerando a definição dada por Antonio Candido (1996), esse termo funciona como uma *antonomásia* para denominar os romanos/italianos. No terceiro verso, o substantivo “sangre” será uma *metáfora* se considerarmos que seja uma referência à terra, mas se levarmos em conta que a cidade está personificada e que representa as pessoas que nela vive a *metáfora* estaria no verbo “pisar” do verso anterior. No próximo verso, a morte, qualificada de honrosa, simboliza a vitória e não a derrota. É preciso, contudo, considerar o caráter paradoxal da morte nessa obra; ela representa ao mesmo tempo derrota e vitória. Para os numantinos perder a vida significava ganhar liberdade, honra e fama, além de derrotar o inimigo. Em Cervantes também o estar vivo não garantiria a vitória, haja vista que os romanos viveram, mas foram derrotados pelos numantinos mortos porque sem testemunha viva, o triunfo não era possível. No quinto verso, clama pelo “honor” característico da cultura espanhola. Nos últimos quatro versos desta oitava, o poeta coloca Fama convocando todos ao combate, até mesmo aqueles que ainda se encontravam “dormidos” ou alheios ao conflito. É também nesse chamado feito por essa personagem que fica latente o objetivo propagandístico de *Numancia: tragedia*. Tudo isso, em um momento estratégico da peça e dito por uma personagem cuja alegoria é muito significativa, quem chama à luta e ao combate é a própria Fama.

À continuação, temos na segunda oitava:

¡Otra vez! Despertad, porque han llegado
los mismos invasores del pasado.
Mas como soy la Fama, pueblo hispano,
yo prometo grabarte en mi memoria,
si el fascismo alemán e italiano
halla en tus pies la tumba de su historia.
Esta página en blanco, España mía,
tan sólo espera el alba de este día. (ALBERTI, 1975, p.71).

No primeiro verso dessa segunda oitava, há um grito de alerta ao povo no que diz respeito ao conflito; o que não deixa de ser também um chamado à defesa de Numancia/Madrid. O uso do indefinido “outra” marca, claramente, a repetição da presença desse invasor em terras espanholas, na perspectiva do poeta. A adversativa “mas”, no terceiro verso, indica uma contradição que funciona positivamente ao ser complementada pelo sentido do próximo verso, ou seja, apesar de terem chegado os invasores. Fama, por ser quem é, promete memória eterna ao povo espanhol. No quinto verso, o condicional “si” acompanhado do verbo no presente expressa uma condição, mas nos versos posteriores há uma certeza no triunfo dos espanhóis contra o fascismo e o nazismo. Os termos “fascismo, alemán, italiano” referem-se

diretamente ao contexto da Guerra Civil espanhola. Nos dois últimos versos, ela afirma que a vitória ainda estaria por vir, por isso devemos levar em conta que o texto foi escrito em 1937 e a guerra só acabaria em 1939. No entanto, ao sugerir a derrota alemã e italiana o poeta está acreditando na vitória do bando republicano ou da Espanha contra o bando nacionalista ou contra o fascismo/nazismo. Essa crença na vitória republicana justifica a utilização do último verso desta peça no qual Alberti afirma que a Espanha será o túmulo do fascismo.

Ao longo desse capítulo utilizamos diversas vezes as rubricas ou didascálias para comentar o sentido do texto. Elas possuem um papel de fundamental importância para a análise dessa peça haja vista o número de vezes em que aparecem no texto. Ao todo foram 60 vezes, sendo 15 na primeira jornada, 16 na segunda e 29 na terceira. Acreditamos que essa adaptação firma-se como uma recriação de Alberti e que se destaca por seu caráter político-ideológico e propagandístico condicionado pelo contexto histórico marcado pela Guerra Civil espanhola.

IV Capítulo: Versão modernizada de *La destrucción de Numancia* de 1943: a perspectiva de um exilado espanhol

[...] faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e o Outro.

Linda Hutcheon

“Esta versión modernizada de ‘*Numancia*’, es la misma que presencié Madrid en el Teatro de Arte y Propaganda del Estado (teatro de la Zarzuela) [...]” (ALBERTI, 1975, p.80, grifo nosso). Essa afirmação feita por Alberti em seu prólogo de 1943, referindo-se à sua peça escrita e representada na América do Sul durante seu exílio, conforme já foi dito, não pode ser verdadeira. Sem dúvida, ela guarda muita semelhança com a referida versão de 1937, da mesma maneira se familiariza com a de Cervantes, mas nem por isso é a mesma. Elas dividem o mesmo enredo, mas apresentam discursos diferentes. Para perceber uma das diferenças entre elas, basta ler o prólogo, pois é nele que começa o distanciamento e por sua vez não se finda até chegar ao epílogo, isto é, ao último verso. Ela até se aproxima um pouco mais da peça de Cervantes em comparação com a versão anterior, mesmo assim não se pode dizer que sejam iguais. Por isso, neste capítulo, contradizendo a afirmação de Alberti, pretendemos mostrar porque essa peça não é a repetição ou cópia de nenhuma outra.

4.1 - I Jornada: Duero promete dias melhores para España

Esta versão possui um total de 1.474 versos, cem a menos do que a versão de 1937; isso sem levar em conta a cena paródica do prólogo, representada pelos dois mimos Macus e Buco. Nela, Alberti utiliza ainda mais didascálias do que na anterior; foram utilizadas um total de noventa e oito ao longo de toda a peça, sendo trinta e sete na primeira jornada, vinte e nove na segunda e trinta e duas na terceira. Além de descrever as ações e emoções das personagens elas complementam, de maneira significativa, o sentido do texto.

As alterações realizadas, nesta versão, geralmente, acontecem nos mesmos versos que foram modificados na outra adaptação; algumas permaneceram iguais, outras sofreram pequenas modificações e houve também alguns acréscimos que são totalmente distintos daqueles realizados antes. A primeira rubrica que aparece se localiza antes de iniciar os diálogos. Nela diz, sem maiores detalhes, que “De un oscuro brillante” (ALBERTI, 1975, p. 95)

Escipión sai de sua tenda em companhia de Yugurta. Nesta peça, o general romano será chamado de Escipión e não Cipión, como fez na primeira versão. A princípio não há diferença já que esse é o nome histórico daquele que havia comandado a tropa romana em Numancia, no século II. a. C. Na edição do texto de Cervantes que usamos, entretanto, aparece Cipión.

O verso abaixo, o terceiro da primeira fala do capitão, já havia sido modificado na outra versão e aqui aparece com uma pequena diferença: “tanto me aprieta, me fatiga y carga,” (CERVANTES, 1994, p. 57). E “tanto me quita el sueño y me lo amarga,” (ALBERTI, 1975, p. 95). Agora se aproxima um pouco mais do conteúdo de Cervantes, já que a expressão “quita el sueño” possui um sentido semelhante ao do verbo “aprieta”. Ainda assim, entendemos que perder o sono seja uma preocupação mais pessoal, isto é, o discurso retórico de Cipión perde um pouco do caráter elevado e oratório. De modo geral Alberti mantém as rimas.

Na continuação da fala de Cipión, nos versos 7 e 8, Alberti também volta a se aproximar mais do texto cervantino:

¿quién no estará suspenso al acaballa?
¡Ah! ¿Quién, no temerá de renovalla? (CERVANTES, 1994, p. 57).

¿quién no estará suspenso al acabarla,
o quién no temerá de renovarla? (ALBERTI, 1975, p. 95).

Na versão de 1937, ele havia colocado um sinal de exclamação e agora retoma o uso da interrogação; apenas acrescenta a conjunção adversativa “o”, fazendo com que as duas perguntas feitas pelo capitão se transformem em uma oração subordinada adversativa.

Após a resposta de seu interlocutor Yugurta, o chefe continua falando do poder que acredita possuir para vencer Numancia sem precisar fazer muito esforço. No meio de sua fala, onde há um ponto e vírgula, em Cervantes, Alberti introduz uma rubrica, dizendo que enquanto discursa fica olhando ao seu redor e dá com pé em uma cratera. Acreditamos que há uma ironia por parte de Alberti, além de sugerir certa insanidade mental, pois, nesse momento, o caudilho está dizendo que o esforço realizado com sanidade mental seria capaz de tornar plano até as mais altas serras e a loucura, ao contrário, poderia tornar áspero o que era plano.

O diálogo apresentado a seguir, sofreu pequenas alterações:

Cipión:
Haz que a noticia venga
de todo nuestro ejército en un punto,

que, sin que estorbo alguno le detenga,
parezca en este sitio todo junto,
porque una breve plática de arenga
les quiero hacer.

Mario

Que a mi presencia venga
el ejército nuestro todo junto,
porque una breve, cuanto dura arenga
le quiero hacer:

Fabio

Lo haré, señor, al punto.

Escipión

¡Pronto, Fabio, que nada te detenga!

(Gritándole, ya desaparecido)

Camina, porque es bien que sepan todos

Mis nuevas trazas y sus viejos modos.

(Se sienta, levantando una espada.) (ALBERTI, 1975, p. 96).

Como é possível observar, o interlocutor de Cipión em Cervantes é Mario e em Alberti é Fabio. Nessa conversa, ele se mostra irritado com o comportamento de seus soldados, por isso as rubricas introduzidas ajudam na interpretação do leitor e certamente no trabalho do ator, na hora de representar a cena. Nelas, o poeta indica as ações da personagem e descreve seus movimentos, demonstrando, assim, seu caráter. Ele ainda resume o discurso convocatório de Cipión e cria o verso dito por Fabio, conforme citamos acima, sem interferir no sentido do texto primeiro.

Em seguida, Yurgurta, lhe faz um elogio dizendo, entre outras coisas:

porque ese valor tuyo estremado
de Antártico a Calisto se derrame, (CERVANTES, 1994, p. 59).

y porque ese valor tuyo extremado
por el mundo se admire y se derrame, (ALBERTI, 1975, p. 96).

Nesse trecho, também há diferenças em relação ao texto de 1937. A substituição da *metonímia mitológica*, no segundo verso citado, por uma explicação não altera o sentido do texto. A ausência da referência mitológica que forma também a metonímia faz com que o texto perca seu estilo sublime, contudo: “O termo vulgar é às vezes muito mais expressivo do que o requintado; colhido na linguagem comum, é compreendido prontamente e o que nos é familiar já nos inspira mais confiança.” (LONGINO, 2005, p. 99). Quanto à linguagem, percebemos que sua preocupação maior não é com o estilo elevado ou com o sublime, mas

com a mensagem a ser transmitida, por isso a preferência pela linguagem simples. Sendo assim, essa proposição é perfeitamente cabível aqui e certamente era este um dos objetivos do poeta.

Antes da fala de Escipión, há uma didascália informando que se ouve à distância o som de uma trombeta acompanhado pela voz de um pregoeiro, em dois pontos interiores do cenário. Enquanto ele fala, entram alguns soldados; essas indicações cênicas mostram ao público o quanto, de fato, o exército romano estava desorganizado. Apesar da convocação feita anteriormente, não estavam todos lá como deveriam e acabam chegando no meio do discurso do chefe. Mais uma rubrica, após a finalização do seu discurso, nos informa que ainda chegaram Fabio com mais alguns soldados seguidos por meretrizes. Estavam presentes também o pregoeiro, o lictor²¹ e um soldado que toca a trombeta.

Depois disso, uma passagem do texto que aparece, em Cervantes, entre aspas dentro do discurso de Cipión agora é atribuída ao referido pregoeiro. Na versão anterior, essas palavras foram atribuídas a um soldado. Vejamos como aparece em Cervantes:

“Manda nuestro general
que se recojan, armados,
luego todos los soldados
en la plaza principal,
y que ninguno no quede
de parecer a esta vista,
so pena que de la lista
al punto borrado quede.” (CERVANTES, 1994, p. 60).

E como está em Alberti:

Manda nuestro general
que se presenten armados,
pronto, todos los soldados
en el campo principal, (ALBERTI, 1975, p. 97).

Alberti acrescenta ainda, na didascália, que enquanto apregoava ele girava em torno de si mesmo e logo resume a ordem dada pelo capitão, dessa maneira a cena fica mais clara e pode ser melhor visualizada por quem está lendo o texto, além de indicar como deve proceder o ator em cena.

Depois, entra em cena Yugurta falando no segundo tempo do pregão:

La fuerza del ejército se acorta
cuando va sin arrimo de justicia, (CERVANTES, 1994, p. 60).

²¹ Essa personagem, lictor, não aparece na versão de 1937, quando, na verdade, poderia ter aparecido, já que o autor faz referências às *fascas*. Sua ausência, porém, reforça a ideia de o autor estar mesmo sugerindo a identificação de Cipión com os fascistas e não com os magistrados do Império Romano.

La fuerza del ejército se acorta
si no va acompañada de justicia, (ALBERTI, 1975, p. 97).

Nesse caso, o segundo verso albertiano é formado por palavras diferentes das do verso cervantino, mas o sentido é o mesmo, ainda que o uso da conjunção condicional “si” demonstre de forma mais clara a necessidade de haver justiça para que o exército fosse forte. Entretanto, tanto o “cuando” como o “si” possuem a mesma função nesses versos. Essas palavras de Yugurta beiram a ironia porque Escipión não aceita o pedido de paz feito por Numancia e mais adiante declinará da proposta de uma batalha justa feita pelos embaixadores numantinos. Dessa forma, ficará evidente que o exército romano não agiu com justiça e no final da peça sairão como perdedores, fazendo valer, portanto, essa afirmação.

Assim que consegue reunir todos os soldados, Escipión sobe em um plinto para arengar. No texto cervantino essa arenga foi longa, ocupando um total de 103 versos. Em Alberti, apenas 34 versos foram destinados ao discurso do general, mesmo assim há três interrupções para as rubricas que vão apontando seus movimentos. Destacamos três versos do que foi dito por ele:

y en las tecs de rostros tan lustrosos
allá en Bretaña parecéis criados,
y de padres flamencos engendrados. (CERVANTES, 1994, p. 60-61).

y en los cutis de rostros tan lustrosos
entre perfumes parecéis criados,
y de padres cobardes engendrados. (ALBERTI, 1975, p. 98).

Nesse passo, Alberti coloca na boca do próprio general palavras contra seus soldados; palavras que são um pouco mais agressivas do que as que estão em Cervantes. No segundo verso, o substantivo “perfumes” funciona como *metonímia*, pois está substituindo mulheres, ou melhor, as meretrizes que estavam no acampamento. Com isso, o restante do verso ganha outra conotação, agora eles se parecem criados e estão sob as ordens delas. No texto de Cervantes, esses soldados foram comparados aos criados por causa de sua falta de beleza e da cor escura; aqui os mesmos termos adquirem significado devido à subordinação às meretrizes e não à reação física do corpo devido ao clima. Já no terceiro verso, em vez de “flamencos”, conforme o original, ou “eunuco”, usado na versão de 1937, eles são chamados de filhos de pais “covardes”. O objetivo dessa mudança parece ser o de desvalorizar e criticar os romanos; esse termo é recorrente nesta peça e na anterior. Em *La destrucción de Numancia* não há

indícios de um comportamento covarde por parte dos romanos, mas Alberti demonstra, ao longo de suas duas adaptações, que não compartilha da mesma opinião cervantina em relação a eles. Talvez pelo fato de ver neles os italianos (fascistas) que estiveram presentes e atuantes na Guerra Civil espanhola. Depois do referido passo, há uma rubrica informando que Escipión aumenta o tom de voz, isto é, expressa sua fúria, diante daqueles soldados que, até sua chegada em Numancia, estavam gozando a vida e deixando de lado os afazeres da guerra. Esse desleixo dos soldados foi muito explorado por Alberti no prólogo desta versão, conforme dissemos no II capítulo.

O trecho apresentado a seguir faz parte da cena na qual o Numantino 1, em Cervantes, e Corabino, em Alberti, vai até o general para pedir paz:

Empero agora, que ha querido el hado
reducir nuestra nave a tan buen puerto,
las velas de la gavia recogemos
y a cualquiera partido nos ponemos. (CERVANTES, 1994, p. 68).

Empero ahora, que ha querido el hado
conducir nuestra nave a tan buen puerto,
las velas de la guerra recogemos
y una paz digna, honrosa te ofrecemos. (ALBERTI, 1975, p. 101).

No primeiro verso, houve apenas a atualização do advérbio de tempo “agora” por “ahora”. No segundo verso, o verbo “reducir” é trocado por “conducir”, mas o sentido de ambos os termos é o mesmo, embora conduzir pareça mais claro e direto. No terceiro verso, divergem os substantivos “gavia/guerra”, porém não se trata de uma modificação albertiana porque há outras edições da peça que também trazem o substantivo “guerra” em vez de “gavia”. Vale ressaltar, não obstante, que houve uma escolha por parte de Alberti ao usar esse termo; isso pode ser justificado pela familiaridade que as pessoas teriam com essa palavra em comparação com a outra opção. A maior diferença está no quarto verso, pois em Cervantes o Numantino se diz disposto a fazer qualquer coisa pela paz, já em Alberti ele especifica seu objetivo que é o de oferecer uma paz digna e honrosa.

Na continuação dessa conversa o Numantino disse:

No imagines que temor nos lleva
a pedirte las paces con instancia,
pues la larga experiencia ha dado prueba
del poder valeroso de Numancia.
Tu virtud y valor es quien nos ceba,
y nos declara que será ganancia
mayor de cuantas desear podremos,
si por señor y amigo te tenemos. (CERVANTES, 1994, p. 68).

No pienses que el temor, señor, nos lleva
a pedirte las paces con instancia;
pues nuestra resistencia ha dado prueba
del poder valeroso de Numancia.
Tu virtud y valor es quien nos ceba,
y nos declara que será ganancia
mayor de cuantas desear podremos,
si por leal amigo te tenemos. (ALBERTI, 1975, p. 101).

No primeiro verso, Cervantes usa o verbo “imaginar” e Alberti “pensar”; aparentemente não há muita diferença entre eles. Ao considerar o contexto, porém, podemos inferir que o verbo “pensar” denota mais racionalidade do que o “imaginar”. Há também o acréscimo do pronome de tratamento “señor” referindo-se a Escipión e mesmo assim o trata por tu, o que pode significar uma ironia por parte do Numantino. O pronome “señor” que aparece no último verso cervantino não se refere à forma de tratamento e sim à condição de subordinação da personagem. No terceiro verso, em lugar de “experiencia” está “resistencia”; aí pode haver uma alusão ao cerco de Zaragoza pelas tropas napoleônicas, durante a Guerra de Independência de 1809, mencionado por ele no prólogo desta versão e na de 1937, e também à recém-acabada Guerra Civil espanhola, pois em sua primeira versão não fala em resistência. No último verso, substituí “señor” por “leal” e excluí a conjunção aditiva “y”, certamente por não estar de acordo que o Numantino se ofereça para ser subordinado e amigo do romano.

Logo adiante, com o pedido de paz negado pelo adversário, o Numantino 1 fica irritado e declara:

Y pues niegas la paz que con buen celo
te ha sido por nosotros demandada,
de hoy más la causa nuestra con el cielo
quedará por mejor calificada.
Y antes que pise[s] de Numancia el suelo,
probarás dó se extiende la indignada
fuerza de aquel que, siéndote enemigo,
quiere ser tu vasallo y fiel amigo. (CERVANTES, 1994, p. 69).

Y pues niegas la paz, que con buen celo
te ha sido por nosotros demandada,
de hoy más la causa nuestra con el cielo
quedará por mejor calificada;
Y antes que pises de Numancia el suelo,
sabrás adónde llega la indignada
furia de aquel que siéndote enemigo
quiere sólo tenerte por amigo. (ALBERTI, 1975, p. 102).

Em Alberti há uma didascália informando que a personagem fala de forma arrogante, isso não aparece na adaptação anterior nem em Cervantes; o conteúdo, porém, é o mesmo da versão de 1937. O fato de não ter alterado esse trecho, entre tantos outros, significa que ele continua pensando a mesma coisa a respeito do inimigo. Afinal de contas, se passaram apenas seis anos desde a escritura da primeira versão. A diferença é, nessa época, ele estava na Argentina, na condição de exilado, justamente em consequência da guerra contra esse inimigo.

Finalizada a conversa entre eles, sem nenhum acordo de paz, entra em cena España que diz, entre outras coisas:

y así, con sus discordias, con[vid]aron
los bárbaros de pechos codiciosos
a venir a entregarse en mis riquezas,
[u]sando en mí y en ellos mi[l] cruezas. (CERVANTES, 1994, p. 73).

y así, con sus discordias convidaron
a estos cobardes pechos codiciosos
a herirme y a robarme mis riquezas,
usando en mí y en ellos mil crudezas. (ALBERTI, 1975, p. 102).

Em Cervantes, antes de sua entrada em cena, a didascália informa que España entrará coroada com umas torres e trará na mão um castelo. Em Alberti, ela surgirá alta, serena, toda de branco e toucada como a Dama de Elche. Essa dama a qual se refere o poeta foi um busto encontrado na cidade de Elche que seria datada do século V e umas das coisas que mais chama a atenção seria justamente o seu toucado. O livro que trata da descoberta desse busto é de 1943, ano de escritura dessa peça. De acordo com o autor desse livro, trata-se da “obra de arte más espléndida, más asombrosa, más ‘española’ de nuestra Antigüedad, acababa de surgir de la tierra, donde había estado oculta muchos siglos. (GARCÍA Y BELLIDO, 1943, p. 3). As declarações dele em relação a esse objeto são sempre carregadas de bastante emoção. É curiosa essa comparação que Alberti faz com o penteado de España. Há um trecho do livro que se destaca:

La fama arqueológica de *La Dama* fue acompañada siempre en España de otra fama que pudiéramos llamar ‘sentimental’. No había español que al llegar a París dejase de ‘visitar’ el busto famoso, lamentando en su profundo el ver a aquella ‘española’ tan lejos de su patria, encerrada en aquella vitrina, junto a una ventana, perdida entre piezas enormes, abrumadoras, de una cultura totalmente ajena y sin despertar el menor aprecio por parte de la multitud heterogénea y cansina que pasaba en indiferente, arrastrando los pies, ante la fina cabeza de la suntuosa mujer ilicitana. *La Dama de Elche*,

con su rostro severo y casi triste, parecía envejecer y mustiarse en aquel ambiente. (GARCÍA Y BELLIDO, 1943, p. 8).

Não temos informações concretas a respeito disso, mas talvez Alberti tenha conhecido essa obra na França, ou melhor, talvez tenha sido um desses espanhóis mencionados no trecho acima. Não encontramos semelhança entre o busto e a descrição de España; por um lado, podemos imaginar que o poeta quis homenagear essa obra de arte espanhola; por outro lado, porém, a passagem acima parece descrever muito mais a situação de um exilado, que era a condição de Alberti no momento da escritura desta peça, e também desse busto que, apesar de ser espanhol, se encontrava em território estrangeiro.

No segundo verso temos a substituição de “los bárbaros” por “a estos cobardes”. Esta é a segunda vez, apenas nesta jornada, que Alberti usa esse adjetivo para referir-se aos romanos. No terceiro verso, a perífrase verbal “a venir a entregarse” foi substituída por “a herirme y a robarme”; nesse caso pode haver uma referência histórica, se levarmos em conta as mortes e as perdas causadas pela Guerra Civil espanhola.

A tópica da *invocação à natureza* aparece na fala de España dirigindo-se ao rio Duero em dois momentos diferentes, no primeiro ela disse:

¡Alto, sereno y espacioso cielo,
que, con tus influencias, enriqueces
la parte que es mayor de este mi suelo
y sobre muchos otros le engrandesces,
muévate a compasión mi amargo duelo
y, pues al afligido favoreces,
favoréceme a mí en ansia tamaña,
que soy la sola y desdichada España! (CERVANTES, 1994, p. 72).

E no segundo:

Duero gentil, que con torcidas vueltas
humedeces gran parte de mi suelo,
[...] prestes a mis ásperos lamentos
atento oído, o que a escucharlos vengas,
y, aunque dejes un rato tus contentos.
Suplícote que en nada te detengas. (CERVANTES, 1994, p. 74-75).

Esses dois fragmentos mostram España suplicando o auxílio de Duero, isto é, invocando à natureza. Nesse caso, o uso da tópica se dá de forma diferenciada, pois quem invoca não é um ser humano e sim uma personagem alegórica. De acordo com Curtius (1996), esse topos é poético e esteve presente no período renascentista na bucólica. Exemplos disso também podem ser encontrados na *Ilíada*, de Homero, e na tragédia *Prometeu*, de Ésquilo. A diferença

é que naquela as invocações são acompanhadas de preces e juramentos e nesta o autor não as vê como divindades, mas como seres humanizados, conforme explica Cutius (1996). Em Cervantes parece predominar a forma da *Ilíada* porque, apesar de não haver preces, a personagem faz diversos elogios e crê que o rio possa socorrê-la. Por isso, o rio estaria exercendo aí o papel de uma divindade. Ainda conforme Curtius (1996), na época em que Cervantes escreve esse texto, por ser cristã, não era comum que houvesse esse tipo de invocação. Acreditamos que em Cervantes, devido à presença dessas personagens alegóricas, isso se torna possível sem causar polêmicas tanto no público quanto na Igreja. Tudo isso é conseguido pela verossimilhança usada pelo dramaturgo. Essa tópica também foi mantida por Alberti, nas duas versões.

Em seguida, Río Duero responde aos lamentos de España dirigidos a ele:

Madre querida, España, rato había
que oí en mis oídos tus querellas.
Y si en salir acá me detenía,
fue por [no] poder dar remedio a ellas.
El [fatal], miserable y triste día,
según el disponer de las estrellas,
se llega de Numancia, y cierto temo
que no hay remedio a su dolor extremo. (CERVANTES, 1994, p. 75).

Madre y querida España, rato hacía
que hirieron mis oídos tus querellas;
y si en subir a ti me detenía
fue por no poder dar remedio a ellas.
El fatal, miserable y triste día,
según el disponer de las estrellas,
se acerca de Numancia, y mucho temo
no haber remedio a su dolor extremo. (ALBERTI, 1975, p. 106).

A didascália cervantina nos informa que Duero entra com outros três rios, estes seriam representados por três garotos vestidos como riachos que entrariam no rio localizado em Soria, onde outrora existiu Numancia. Já em Alberti, antes dele entrar em cena, mais especificamente, antes dos quatro últimos versos do “lamento” de España, há uma rubrica dizendo que começa a baixar a muralha e vão surgindo as ramas verdes com as quais Duero coroa sua cabeça. Assim que España conclui seus lamentos, outra didascália informa que ele assoma, usando uma máscara azul e com guedelhas de algas, acompanhado de seus afluentes que surgem curvados pelo sono. Há música sussurrada e uma atmosfera sobrenatural de aparição no cenário, enquanto isso os veladores da cidade foram todos dormir. Toda essa

descrição serve para dar verossimilhança a essa passagem que traz esses seres inanimados ao palco em pleno século XX.

No primeiro verso, a presença da conjunção aditiva “y” funciona como um elemento de acréscimo para as qualidades de España. O segundo verso, apesar de apresentar uma diferença em relação à edição que usamos, é compatível com outras edições. Mesmo assim, entendemos que ao optar por essa forma, Alberti faz com que as palavras do rio representem a situação de España com maior dramaticidade. A substituição do verbo “subir” em vez de “salir” no terceiro verso fica mais coerente; isso se levarmos em conta que o rio fica um pouco abaixo da superfície da terra que no caso seria España. No sétimo verso, as diferenças entre os textos altera bastante o sentido, considerando que, em Cervantes, a destruição da cidade era tida como certa pelo uso do verbo “se llega” e do advérbio “cierto”. Já em Alberti, ela se acerca, mas ainda não havia chegado o momento e o temor, apesar de ser “mucho”, não era certo. Além disso, o poeta gaditano usa esta parte da fala do rio: “Con Orvión, Minuesa y ta[m]bién Tera,” (CERVANTES, 1994, p. 75) e coloca em forma de diálogo:

Orvión
Soy Orvión.
Minuesa
Minuesa soy.
Tera
Yo, Tera. (ALBERTI, 1975, p. 106).

Dessa forma, transforma em drama uma parte do texto que estava muito mais próximo da narrativa e ao mesmo tempo faz vir ao palco personagens que eram somente citadas. Após a apresentação dos seus afluentes, Duero aparece novamente dizendo:

Y puesto que el feroz romano tiende
el paso a[go]ra p[o]r tan fértil suelo,
y que te oprime aquí, y allí te ofende
con arrogante y [a]mbicioso celo,
tiempo vendrá, según que así lo entiende
[el] saber que a Proteo ha dado el cielo,
que esos romanos sean oprimidos
por lo[s] que agora tienen abatidos. (CERVANTES, 1994, p. 75-76).

Pero ya que el feroz romano tiende
el paso ahora por tu fértil suelo,
y que te oprime aquí, y allí te ofende,
con vano, innoble y ambicioso celo,
tiempo vendrá, según así lo entiende
el saber que a los dioses les dio el cielo,

que esos romanos sean abatidos
por los que ahora tienen sometidos. (ALBERTI, 1975, p. 106).

Parte desses versos já foi analisada no capítulo anterior, mas queremos destacar que as palavras de Duero, nesse momento, têm uma dupla função que é confirmar que España está dominada pelo inimigo, mas que essa dominação é temporária. Portanto, suas palavras podem ser resumidas a uma promessa de ressurreição ou renascimento no futuro.

No final desta jornada, após algumas palavras esperançosas de España, Duero afirma:

Río Duero

Bien puede de hecho, España, asegurarte,
puesto que tarden tan dichosos [días].
Y adiós, porque me esperan ya mis ninfas.

España

¡El cielo aumente tus sabrosas linfas! (CERVANTES, 1994, p. 78).

Río Duero

Bien puedo, madre España, asegurarte,
que volverán estos dichosos días.
Y adiós, que al alba mi trabajo espera

España

Adiós, Duero, Orvión, Minuesa y Tera. (ALBERTI, 1975, p. 107).

Em Cervantes, Duero diz a España que dias melhores viriam, mas que poderiam demorar. Em Alberti, ao contrário, ele promete que dias melhores voltarão a reinar em España. No último verso, afirma que o amanhecer espera seu trabalho e não suas águas, conforme estava em Cervantes. Isso indica uma atualização contextual, pois o público de Alberti era, em sua maioria, trabalhadores que tinham compromisso com o trabalho ao amanhecer do dia. E, ao mesmo tempo em que há uma personificação do rio, há também uma aproximação dele com os trabalhadores espanhóis. Em vez de desejar que os afluentes sejam aumentados, España se despede deles; o que nos parece um gesto mais realista ou verossímil.

Para encerrar esta jornada, na rubrica afirma que, quando Espanha sai de cena, o rio se funde com seus afluentes e soam músicas do amanhecer, despertando os defensores da cidade. A muralha se levanta, o cenário se escurece, finalizando a orquestra; com essas indicações podemos ver que a jornada ocorre, de fato, em vinte quatro horas. Esta jornada corresponde à primeira jornada cervantina.

4.2 - II Jornada: Numancia seguindo os passos da fênix

Esta segunda jornada albertiana é a fusão da segunda e da terceira jornada cervantina. Nela, destacamos o trecho abaixo que já foi analisado na versão de 1937, mas aqui aparece com algumas diferenças:

Numantino 1º

O sea por el foso o por la [m]uerte,
de abrir tenemos paso a nuestra vida,
que es dolor insufrible el de la muerte
si llega cuando más vive la vida;

Numantino 2º

que yo mi gusto pongo en quedar muerto
en el ce[rr]ado foso o campo abierto. (CERVANTES, 1994, p. 81).

Numantino 2

O sea por el foso o por la muerte,
de abrir tenemos paso a nuestra vida;
que es dolor insufrible, pena fuerte
no perderla, perdiendo la partida.

Así, mi gusto pongo en quedar muerto
en el cerrado foso o campo abierto. (ALBERTI, 1975, p. 110).

Nesse diálogo, os dois Numantinos estão preocupados com o destino da cidade cercada pelo inimigo e tentam encontrar uma saída. Eles já haviam feito o pedido de paz que foi negado, mais adiante irão propor uma batalha para pôr fim à guerra, que por sua vez também será recusada. Nos dois primeiros versos, mantidos sem alterações por Alberti, há uma *antítese* representada pelos substantivos “muerte/vida” que revela o desespero diante da possibilidade de uma morte iminente e a busca de uma solução para os cidadãos de Numancia. O fato de querer continuar vivendo a qualquer custo, até mesmo por meio da morte, faz com que o sentido desses versos também se aproxime de um paradoxo. Essa *antítese* se repetirá nos próximos versos, em Cervantes. No terceiro verso, Alberti usa um *eufemismo* “pena fuerte” e deixa de lado a “muerte” usado por Cervantes e por isso os seus versos deixam de ser antitéticos, mas a rima foi conservada. No quarto verso, há uma *aliteração* que pode ser notada em todo o trecho citado, porém ganha maior intensidade nesse verso. Já no quinto e no sexto versos citados, em Cervantes, ditos pelo Numantino 2º, parece haver uma contradição quanto à opinião dos dois cidadãos. Um se propõe a utilizar todas as forças para continuar vivendo enquanto que o outro se dispõe a morrer. A contradição, porém, finaliza aí porque

cada um deles, à sua maneira, pretende mesmo é salvar toda a cidade. De forma sucinta, podemos dizer que esses versos revelam o comportamento de um herói. Esse herói, porém, não é aquele no sentido aristotélico e sim aquele que a modernidade conhece e que Alberti pretendia mostrar, ou seja, aquele que é capaz de arriscar e até perder sua vida para salvar a vida alheia. As alterações realizadas nos seis versos acima, diferentemente de outros casos, divergem quanto ao sentido.

Na continuação dessa conversa entre os dois, destacamos mais este passo:

Numantino 1º

Pues yo con todo el pueblo me prefiero
hacer de lo que Júpiter más gusta,
que son los sacrificios y oblaciones,
si van con enmendados corazones. (CERVANTES, 1994, p. 84).

Numantino 1

Pues yo, con todo el pueblo mío quiero
ofrecer lo que el cielo más le gusta,
que son los sacrificios y oraciones,
si van con enmendados corazones. (ALBERTI, 1975, p. 111).

Ao trocar duas palavras no primeiro verso, isto é, “me” por “mio” e “prefiero” por “quiero” Alberti coloca em primeiro plano a coletividade, a união dos moradores e não a individualidade. O uso do verbo querer é muito mais incisivo do que preferir, demonstrando a firmeza da personagem. O segundo verso é quase todo modificado, primeiro emprega o verbo “ofrecer” em vez de “hacer” e depois substitui “Júpiter” por “cielo”. Essa não é a primeira vez que o poeta elimina esse deus do seu texto. Claro que a referência a um deus romano soaria estranho para um público do século XX em um país onde o catolicismo predominava, ainda que o autor fosse contra essa religião. Ele mesmo afirmou: “ quiero consignar una vez más en mi obra la repugnancia que siento por ese último espíritu católico español, reaccionario, salvaje, que nos entenebreció desde niños los azules del cielo[...]”(ALBERTI, 2002a, p.33) . Acrescentando a isso o seu comunismo bastante afluído fica claro que ele não iria usar o nome de Deus aí, já que seria automaticamente associado ao catolicismo da época. Por isso, prefere utilizar apenas “cielo” na tentativa de manter uma relação de sentido entre os textos. Ao longo de seu texto, Alberti sempre faz questão de eliminar as marcas que possam ser associadas com a religião, principalmente, quando se referem aos deuses romanos. Ainda que com isso tenha personificado o céu, sugerindo que ele esteja representando uma divindade. O terceiro verso completa o sentido de tudo isso; a eleição de “oraciones” em vez de “oblaciones” não é por mero acaso. A oração, ainda que seja também relacionada a uma

religião, poderia ser vista como uma forma mais branda de manifestar a religiosidade e também não estabelece nenhuma relação direta com o catolicismo. Já a oblação, além de significar maior fervor, não seria muito apropriada para a época porque fazer sacrifícios como a morte de animais não é um ato comum no catolicismo do século XX, por isso soaria inverossímil para a audiência. E o mais importante de tudo isso é que Alberti queria privilegiar as ações humanas, preservando a vida e a liberdade.

Logo adiante, uma didascália indica a saída de cena do conselho numantino e anuncia que a noite está clara. Com um fundo musical, são ouvidos os alertas dos Veladores numantinos que dizem:

Velador 1

¡ Ey, velar, velar, velar!

Velador 2

¡ Ey, herir, herir, herir!

Velador 3

¡ Ey, matar, matar, matar!

Velador 4

¡ Ey, morir, morir, morir! (ALBERTI, 1975, p. 112).

Esses versos foram criados por Alberti. Esses gritos, que funcionam como um canto de incitação à guerra, formam uma *gradação* em ordem de importância, na perspectiva do poeta; primeiro é preciso velar, depois ferir, em seguida matar e por último, se preciso fosse, morrer pela causa defendida. Acreditamos que essa pequena e significativa cena seria mais coerente se estivesse presente na versão de 1937, durante a Guerra Civil espanhola, e não nesta escrita quatro anos após o fim da Guerra. Isso se levarmos em conta o aspecto realista e histórico da peça, como ele mesmo havia proposto. Nesse caso, contudo, essa cena possui uma coerência literária, já que os numantinos estão em guerra contra os romanos.

Toda Numancia está em dúvida quanto a seu destino; Marandro pergunta ao amigo onde pretende ir e ele responde que não sabe. Os versos a seguir retratam um trecho da continuação dessa conversa entre os dois amigos:

Leonicio

¡Cómo te saca de seso
tu amoroso pensamiento!

Marandro

Antes, después que le siento
tengo más razón y peso. (CERVANTES, 1994, p. 85).

Leoncio

¿Cómo te tiene perdido
tu pensamiento amoroso?

Morandro

Antes, me siento dichoso
cuanto más me siento herido. (ALBERTI, 1975, p. 112).

Nos dois primeiros versos do diálogo Alberti muda algumas palavras e a pontuação. As palavras não alteram muito o sentido, já a pontuação sim, considerando que no primeiro texto o que era uma certeza passa a ser uma dúvida, isto é, se o amigo questiona é porque não tem certeza e conseqüentemente não coloca em julgamento o amor do amigo. Já na resposta do amigo, a diferença no conteúdo faz com que haja divergência quanto ao sentido. No texto cervantino, ele afirma que o amor lhe dá mais força e razão e na adaptação esse sentimento o faz feliz, mesmo nas situações de dolorosas.

Marandro está triste e preocupado com o cerco a Numancia e todos os problemas dele advindo. Seu amigo Leoncio lhe dá o seguinte conselho:

Leoncio

Sosiega, Marandro, el pecho.
Vuelve al brío que tenías.
Quizá por otras vías
se ordena nuestro provecho,
y Júpiter soberano
nos descubra buen camino
por do el pueblo numantino
quede libre del romano, (CERVANTES, 1994, p. 88).

Leoncio

Sosiega, Morandro, el pecho.
Vuelve al brío que tenías;
quizás por ocultas vías
se ordena nuestro provecho.
Que los dioses soberanos
nos abrirán los caminos
por donde los numantinos
queden libres del romanos, (ALBERTI, 1975, p. 114).

Alberti destaca, por meio da rubrica, que a personagem enquanto fala apoia a mão no ombro do amigo. Em Cervantes não temos essa informação e não sabemos como teria sido representada no século XVI, ainda que seja possível imaginá-la. Mais uma vez, Rafael Alberti se recusa a falar de Júpiter, o deus romano, e da mesma forma do Deus católico. Para resolver essa questão usa apenas “dioses”; por um lado, isso poder ser uma forma de manter a

neutralidade em relação ao tema ou para ficar mais próximo das crenças do antigo povo de Numancia. Por outro lado, ele mesmo afirmou que modernizaria a obra, logo, deveria ter usado Deus. A explicação para essa escolha está na visão pessoal de Alberti, conforme já dissemos anteriormente e também no III capítulo. A opinião dele sobre a religião católica era pública, o que não sabemos é qual teria sido a reação dos assistentes da peça, nem quais seriam suas crenças, já que agora estamos falando de outro público. Não eram mais os espanhóis de 1937 e sim os uruguaios de 1943.

Logo após essas palavras de Leoncio acontecerá a cena do sacrifício a Júpiter na qual será revelado o destino de Numancia; o oráculo confirmará o fim da cidade. No lugar dessa cena, Alberti cria este diálogo entre os dois amigos:

Morandro

Sea, Leoncio, testigo
la noche, de lo que dices.
Adiós ...

Leoncio

Viviréis felices
en la paz... Y adiós, amigo. (ALBERTI, 1975, p. 115).

Nos primeiros versos, a noite é personificada e convocada para servir de testemunha. O restante da conversa é uma forma de despedida entre os amigos usada para finalizar a cena, já que no texto de Cervantes inicia aí a cena do sacrifício em busca do oráculo sobre o destino de Numancia. Essa cena também foi excluída desta adaptação, os motivos dados pelo poeta foram expostos no capítulo anterior.

Findado o diálogo entre os dois, há uma didascália informando que amanhece o dia e serão ouvidos novamente os alertas dos veladores, subindo pela muralha. Saindo da tenda, surgem Escipión, Yugurta e Quinto Fabio. O general afirma que está contente por ter Numancia sob seu domínio sem precisar de muito esforço. E finaliza de forma soberba com uma pergunta retórica na qual indaga o que poderia haver de mais digno, em questões de guerra, do que dominar o inimigo sem precisar mover a espada. Depois, senta-se na porta da tenda e Yugurta comenta em seguida: “Bien dices, que mayor gloria no hubiera/ si ganada sin sangre ser pudiera.” (ALBERTI, 1975, p. 115). Esse desejo, porém, não se concretizará, pois ainda haverá muito derramamento de sangue nem eles sairão como vencedores. Essa conversa entre os dois servirá apenas para mostrar o quão enganado estava o caudilho romano em relação aos seus adversários. Ele e seu séquito contavam com a submissão dos numantinos e pensavam que já teriam vencido a guerra. Em Cervantes, essas palavras foram ditas por

Yugurta; em Alberti é uma espécie de resumo tirado destas que haviam sido ditas por Escipión:

[...]
Que, cuando la victoria es granjeada
con la sangre vertida del amigo,
el gusto mengua que causar pudiera
la que sin sangre tal ganada fuera. (CERVANTES, 1994, p. 105-106).

Escipión mesmo havia perguntado e respondido, por isso seria uma *pergunta retórica*. Alberti a transforma em uma resposta de Yugurta e ainda deixa claro que a personagem estaria repetindo algo que já havia sido dito, por meio da expressão “Bien dices”. Isso ocorre também em outros momentos da peça; por isso acreditamos que o objetivo disso é aligeirar a peça, tornar os diálogos mais ágeis, além de não permitir que uma personagem tenha falas muito longas.

Assim que Yugurta termina de falar, ouve-se, vindo da cidade, o som de uma trombeta anunciando que um numantino chama para, mais uma vez, tentar negociar o fim do cerco. Ele é, no texto cervantino, aquele que avisa ao chefe que tem um chamado de Numancia, mas Alberti coloca essa informação na boca de Fabio. Avisado de que o numantino deseja falar com ele, Escipión, em Alberti, volta a se sentar com ar de indiferença e a seus pés Yugurta. Depois pede que Caravino diga o que deseja e ele então diz:

Caravino

[...]
Un soldado se ofrece de los nuestros
a combatir, cerrado en estacada,
con cualquiera esforzado de los vuestros,
para acabar contienda tan trabada.
Y al que los hados fueren tan siniestros
que allí le deje[n] sin la vida amada,
si fuere el nuestro, darémoste la tierra;
si el tuyo fuere, acábese la guerra. (CERVANTES, 1994, p. 107).

Corabino

[...]
Un soldado se ofrece de los nuestros
a combatir, cerrado en estacada,
con cualquier esforzado de los vuestros,
para acabar con lid tan dilatada;
si los hados se muestran tan siniestros,
que el uno quede sin la vida amada,

si fuere el nuestro, se ha de dar la tierra;
si el romano, término la guerra. (ALBERTI, 1975, p. 117).

Como indica o texto, Caravino foi, desta vez, propor um combate entre as duas partes, mas pela segunda vez recebe um não como resposta para pôr fim ao conflito. De acordo com Schulten (1945), os históricos numantinos tentaram por três vezes, sem sucesso, um acordo de paz com Escipión. Os três primeiros versos estão iguais nas duas peças, mas o quarto apresenta uma pequena modificação, ainda que o sentido não tenha sido alterado. No quinto verso, mais uma vez, Alberti elimina aquilo que em Cervantes é uma certeza e coloca em dúvida ou apenas como possibilidade. As modificações feitas por ele fazem com que a certeza passe a ser uma condição que poderia tornar-se real ou não. O sexto verso permanece igual ao da versão de 1937 e é bastante semelhante ao cervantino, ainda assim com pequenas diferenças. Nele a expressão é mais enfática, tanto na referência à pessoa quanto na fatalidade, “quede sin la vida”. No sétimo verso, Alberti prefere usar a terceira pessoa como forma de garantir a impessoalidade na promessa que iria favorecer o inimigo. No oitavo verso, ele é mais direto porque usa o substantivo “romano” em vez do pronome “tuyo”.

Em resposta à proposta de Caravino Escipión diz:

Usad el medio del humilde ruego,
si queréis que se escape vuestro cuello
de probar el rigor y filos diestros
del romano cuchillo y brazos nuestros. (CERVANTES, 1994, p. 108).

Usad el medio del humilde ruego,
si no queréis reciba vuestro cuello,
como prueba, el rigor y dura paga
del filo fiel de la romana daga. (ALBERTI, 1975, p. 117).

Desta vez, além de denegar a proposta, Escipión age com arrogância e chega a fazer ameaças. O segundo verso mantém a mesma informação, apenas foi dito de maneira mais clara e direta e, portanto, mais dura ainda. Nos dois últimos versos, praticamente todo o conteúdo foi mudado e com isso alterou também o sentido, ainda que de forma sutil. No quarto verso, por exemplo, em Cervantes, há alusões à força física e ao uso de arma; em Alberti a força física não é mencionada. Essa exclusão é justificável se levarmos em conta a modernização da peça, uma vez que em uma guerra do século XX não incluiria lutas corporais. Alberti muda a terminação dos versos, mas elabora uma nova rima, sem fugir muito do conteúdo original. Ao finalizar sua negativa, o general se retira, com ar depreciativo, juntamente com seu séquito, conforme indica a didascália. Diante disso, no texto de Cervantes, Coravino enfurecido, em

uma fala de trinta e dois versos, enumera diversos insultos e acusações aos romanos. Alberti elimina oito deles, embora as ofensas tenham sido mantidas e ainda os chama de homossexuais. Esse discurso inflamado de Coravino está baseado em procedimentos retóricos, levando em conta que:

Baseados na pessoa dos adversários, granjearemos a benevolência se levarmos os ouvintes ao ódio, à indignação e ao desprezo. Ao ódio havemos de arrebatá-los se alegarmos que aqueles agiram com baixeza, insolência, perfídia, crueldade, impudência, malícia e depravação. (*Retórica a Herênio*, I, 8).

Por isso podemos dizer que o objetivo era captar a benevolência do público, colocando em destaque os defeitos dos adversários, além de incitá-los ao ódio em relação aos inimigos. Após a saída dos romanos, uma trombeta toca em Numancia chamando para um conselho; as muralhas são “recolhidas” e surge na praça da cidade Teógenes juntamente com outros numantinos. Ele lamenta a negativa de Cipión e, desanimado, afirma:

El desafío no ha i[m]portado un cero.
¿de intentar qué me queda? No l[o] siento.
Uno es ace[p]tar el fin postrero. (CERVANTES, 1994, p. 110).

El desafío no ha importado un nada.
Lo que intentar nos queda, según siento,
es buscar una muerte acelerada. (ALBERTI, 1975, p. 118).

O conteúdo não difere muito no primeiro verso, já que nada e zero são sinônimos, embora a rima tenha sido substituída. No segundo verso, em vez da *interrogação retórica* usada como figura por Cervantes, passa a ser uma afirmação em Alberti. Novamente transforma o individual em coletivo ao substituir o “me” por “nos”. Isso mostra que ele privilegia o trabalho, as ações e as decisões sempre em sua coletividade. Ainda no segundo verso, em Cervantes, a personagem se encontra indecisa em relação a qual atitude tomar, ao passo que em Alberti essa indecisão não existe. O complemento da informação do segundo verso está no terceiro. Nele aparece a solução encontrada pelos numantinos para não se deixarem vencer pelos romanos, essa solução seria a morte coletiva. No terceiro verso cervantino existe uma das possíveis soluções que havia, isto é, aceitar o fim da cidade sem lutar, no albertiano, ao contrário, há uma proposta que é a de buscar uma morte rápida, o que não deixa de ser uma forma de ação também coletiva.

A partir deste momento começam as cenas mais catastróficas da peça. Ao som de músicas, entra em cena a jovem Lira e quatro mães, cada uma com uma criança nos braços enquanto segura outra pelas mãos, ao vê-las Marandro dirá:

Veislas aquí do vienen a rogaros,
no las dejéis en tantos embarazos.
Aunque seáis de acero, han de ablandaros.
Los tiernos hijos vuestros en los brazos
las tristes traen; ¿No veis con qué señales
de amor le[s] dan los últimos abrazos? (CERVANTES, 1994, p. 111).

¡Miradlas! Aquí do vienen a rogaros
no las dejéis en tantos embarazos.
Aunque seáis de acero, han de ablandaros.
Los tiernos hijos vuestros en los brazos
las tristes traen; ¡Ved con qué señales
de amor les dan los últimos abrazos! (ALBERTI, 1975, p. 118).

Nesse caso, o conteúdo é mantido e apenas é trocado o verbo “ver” por “mirar”, ambos no imperativo, embora “mirar” seja mais enfático. No quinto verso, transforma a pergunta em exclamação e substitui a forma negativa do verbo no presente do indicativo “no veis” pelo imperativo afirmativo “ved”. Essas pequenas alterações tornam o texto mais intenso e mais rápido. Sabemos que Marandro está acompanhado de outros numantinos, mas sua pergunta é retórica, certamente por isso Alberti a transforma em uma exclamação, fazendo com que a cena vista pelo leitor/espectador fique mais comovente.

Mais adiante a personagem Mujer 3ª, em Cervantes, e a Madre 1, em Alberti, exclama:

Mujer 3ª

[...]
¡Oh, muros de esta ciudad!,
Si podéis, hablar, decid
y mil veces repitid:
¡Numantinos, libertad!
Los templos, las casas vuestras,
Levantadas en concordia! (CERVANTES, 1994, p. 113-114).

Madre 1

[...]
¡Oh muros de esta ciudad!,
Si podéis, hablar, decid,
y mil veces repetid:
“¡Numantinos, libertad!”

Todos

¡Numantinos, libertad! (ALBERTI, 1975, p. 120).

Como é possível ver, há algumas diferenças entre os dois textos, a primeira delas é que Alberti prefere denominar a personagem de Madre enquanto Cervantes a chama de Mujer. De fato, o contexto sugere que mãe seja mais apropriado, já que a personagem se apresenta acompanhada dos filhos. No primeiro verso, temos a *personificação* dos muros da cidade; aí eles são convocados assim como havia acontecido com o rio Douro. Apesar dessa convocação, eles não irão aparecer como personagens alegóricas. Entendemos que esses muros estariam simbolizando os moradores, por isso é acertada a decisão de Alberti em colocar em cena esse grito do povo, representando a coletividade tão valorizada pelo poeta. Nesse caso, podemos dizer que há uma semelhança com o papel exercido pelo coro grego.

Na edição que usamos, o quarto verso não aparece entre aspas, o que pode ser atribuído a Alberti. No entanto, o acréscimo da repetição desse grito de liberdade é criação dele. Esse grito de liberdade é uma parte do texto que parece ter ficado na memória do poeta gaditano, pois ele falará, de maneira emocionada, sobre ele em um texto intitulado *Cervantes nos pertenece* que foi comentado no Salón Van Riel de Buenos Aires e publicado em Montevidéu em 1947, conforme consta em González (2007).

Depois de diversos lamentos feitos pelas mães, Teógenes entra em cena novamente e ordena:

En medio de la plaza se haga un fuego,
en cuya ardiente llama licenciosa
nuestras riquezas todas se echen luego,
desde la pobre a la más rica cosa; (CERVANTES, 1994, p. 116).

Caravino, então, consulta o povo numantino: “Amigos, ¿qué os parece? ¿Estáis en esto?” (CERVANTES, 1994, p. 117). E outra vez aparece Teógenes, com os braços abertos, e de forma muito trágica dizendo:

En medio de la plaza se haga un fuego,
en cuya ardiente llama licenciosa
todas nuestras riquezas se echen luego,
desde la pobre a la más rica cosa;
que ni cenizas queden a las manos
de estos cobardes, míseros romanos.
¿Estáis en esto, amigos? ¿Qué os parece? (ALBERTI, 1975, p. 122).

Na edição utilizada aqui, essas interrogações foram feitas por Caravino, porém, em outras edições²² elas são atribuídas a Teógenes, assim como faz Alberti que apenas modifica a ordem das perguntas. Entretanto, quando se atribui esse último verso a Teógenes ele acaba ficando solto, isto é, perde a rima com os versos anteriores, mas ao ser atribuído a Caravino a rima é conservada. Por isso, fica complicado afirmar qual das edições estaria equivocada. O fato de ele ter, no terceiro verso, mudado de lugar o pronome “todas” atribui mais ênfase ao que deveria ser queimado. Além disso, acrescenta dois versos e por meio deles reforça a ordem de que nada ficasse de botim para os romanos. E mais uma vez os trata de covardes.

Em seguida, Teógenes faz um convite trágico ao demais numantinos:

[...]
vamos a ser ministros todos luego
de encender el ardiente y rico fuego. (CERVANTES, 1994, p. 117).

Vamos a ser ministros juntamente
de levantar el rico fuego ardiente. (ALBERTI, 1975, p. 122).

No primeiro verso vimos, em Alberti, a inclusão de um termo que denota a coletividade, isto é, “juntamente”. Além disso, ele troca o verbo “encender” por “levantar” o fogo e também modifica a ordem das palavras, sugerindo, assim, que a riqueza do fogo seja mais importante ou mais significativa do que a sua quentura. Nesse fogo estariam todos os bens materiais e também a vida dos numantinos, inclusive sua vitória e a derrota romana.

Na primeira jornada cervantina havia estes versos:

Mas, ¡ay!, que veo el término cumplido,
llegada ya la hora postrimera
do acabará su vida y no su fama,
cual fenis renovándose en la llama. (CERVANTES, 1994, p.73).

Os versos acima pertencem à fala da primeira aparição de España em cena. Eles não estão presentes em nenhuma das adaptações de Rafael Alberti. Trata-se, sem dúvida, de uma passagem bastante significativa para o texto enquanto tragédia clássica, pois é aí que aparece o primeiro oráculo sobre o destino de Numancia. É bem provável que tenha sido justamente essa revelação, logo no início da peça, que fez com Alberti a ignorasse. Há, porém, nesse oráculo uma promessa de fama e ressurreição. Esta última é representada, no quarto verso, por

²² Conf. A edição de *Numancia* constante em *Teatro Completo* de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas e *El cerco de Numancia* de Robert Marrast; ambas as edições constam nas referências no final deste texto.

uma *metáfora* na qual Numancia é comparada com a ave fênix. Essa ave é, conforme Anfruns Anglada (1984), capaz de renascer das cinzas. Por isso, para compreender o que acontecerá no final da tragédia, é preciso considerá-la, ou seja, a cidade inteira, com a exceção de Bariato, será queimada pelo fogo. A ressurreição advinda das cinzas, prometida por España, seria para Cervantes o império espanhol de sua época. E a fama garantida viria exatamente pela resistência e pelo ato de coragem dos numantinos e que seria herdado pelos espanhóis.

Tomada a decisão de queimar tudo, nos versos seguintes, teremos a jovem Lira incitando seus concidadãos dizendo:

Pues, caminemos presto. Vamos, vamos.
Y abrásense en un punto los trofeos
que pudieran hacer ricas las manos,
y aun hartar la codicia de romanos. (CERVANTES, 1994, p. 117).

Em Alberti, Lira aparece depois da fala de uma Madre e diz apenas estas palavras: ¡Pues, caminemos todas! E logo é atendida por todas as mães presentes que respondem: “¡Vamos, vamos! (ALBERTI, 1975, p. 122). Essas mulheres, tanto em Cervantes quanto em Alberti, possuem um papel de destaque nas peças principalmente nas duas últimas jornadas, onde os momentos catastróficos são mais marcantes. No trecho acima, por exemplo, temos Lira comandando todas as outras e seus filhos rumo à fogueira juntamente com todos os seus pertences.

Com fundo musical, todas saem de cena menos Lira que acaba sendo tomada pelo braço por seu noivo Marandro. Assim eles continuam em cena conversando enquanto o amigo Leonicio os escuta, sem que eles se deem conta. A jovem, durante a conversa, diz a ele:

Que me tiene tal la hambre,
que de mí vital estambre
llevará presto la palma.
¿Qué tálamo has de esperar
de quien está en tal extremo,
que te aseguro que temo
antes de una hora espirar? (CERVANTES, 1994, p. 118-119).

Que me tiene tal medida,
el hambre, que de la vida
pronto llevará la palma.
¿Qué tálamo has de esperar
de quien está en tal extremo,
que te aseguro que temo
delante de ti espirar? (ALBERTI, 1975, p. 123).

Essas palavras representam o quão grave era a condição dos numantinos em consequência da fome, pois estavam cercados há muito tempo pelos romanos. Nesse momento, Lira se dá por vencida diante da fome. Mesmo assim, em Alberti, ainda há um pouco de esperança, ou seja, a situação é amenizada. Em Cervantes, ela teme expirar em menos de uma hora e Alberti afirma que ela teme a morte, mas nada diz sobre o tempo. Nos três primeiros versos, o adaptador muda a ordem das palavras sem alterar muito o sentido, ainda que tenha excluído a *metáfora* “vital estambre” e com ela elimina também a alusão à morte. Tanto o substantivo “muerte” quanto o verbo “morir” são recorrentes na tragédia, aparecendo mais de cinquenta vezes ao longo da peça. Alberti evita prever ou anunciar a morte de um numantino, porém, faz questão de ressaltá-la quando simboliza um ato de heroísmo. Além do uso desses termos, há também diversos *eufemismos* e *metáforas* que remetem a eles. Esse uso, não obstante, é compreensível pelo fato de a obra ser uma tragédia catastrófica e Cervantes querer nos mostrar isso, ao contrário de Alberti que quer evitar a todo custo essas alusões à morte. A fome, aqui mencionada por Lira, estará presente, como personagem alegórica, na terceira Jornada.

4.3 - III Jornada: “Ni los cursos de tiempos tan ligeros borarán de Numancia la memoria”

A terceira jornada albertiana corresponde à quarta cervantina. Ela também começa com uma rubrica que no texto cervantino avisa que se ouve o alarme e saem Cipión, Yugurta e Mario. A de Alberti informa que há música e que um refletor ilumina os capitéis da tenda de Escipión. As sentinelas saem e vão dormir, uma luz ilumina Morandro e Leoncio, que sigilosos, saltam o muro de Numancia e caem, de surpresa, em cima dos soldados romanos que estavam dormindo, lutando, em silêncio, com diferentes grupos de soldados os dois serão perseguidos e aos poucos desaparecem do cenário; logo soa o alarme e aparecem Escipión e Yugurta. Por isso, o general quer saber o que está acontecendo no acampamento e diz:

Cipión

[...]

Mas no sea algún motín el que provoca
tocar al arma en recia coyuntura,
que tan seguro estoy del enemigo,
que tengo más temor al que es amigo. (CERVANTES, 1994, p.130).

Escipión

[...]

¿O es quizá algún motín el que provoca
tocar al arma en recia coyuntura?
Que está bien cercado el enemigo,
que tengo más temor al que es amigo. (ALBERTI, 1975, p. 129).

No que se refere à didascália, Alberti foi bem detalhista, ao contrário de Cervantes, no entanto, não sabemos como foi estruturada e representada essa cena. O certo é que essas indicações não aparecem no texto, provavelmente por questões poéticas predominantes na época. O adaptador se aproxima do teatro épico no qual essas informações cênicas são privilegiadas, conforme Brecht (2005).

Os versos acima representam apenas uma parte do que foi dito por Cipión, mas como se vê, ele está tão confiante de sua superioridade que não consegue acreditar que possa ter havido uma invasão em seu acampamento. Alberti transforma a dúvida dele em uma pergunta direta e também troca a frase “que tan seguro estoy del” por “Que está bien cercado el”, mudando quase todo o conteúdo e o sentido do terceiro verso. O que não muda é o excesso de confiança do capitão. Não há mudanças na forma nem nas rimas dos versos. Há, nos dois últimos versos, uma *antítese* de palavras isoladas representadas por “enemigo” e “amigo”; não

é a primeira vez que essa figura aparece formada por essas mesmas palavras. Ela é recorrente no texto porque se trata de um enredo relativo às duas cidades em guerra, logo é coerente que apareçam esses adjetivos.

Em seguida, Fabio surge para esclarecer ao chefe o que havia acontecido:

[...]

Con presta diligencia discurriendo
iban de tienda en tienda, hasta que hallaron
un poco de bizcocho, el cual cogie[ndo],
el paso, y no el furor, atrás tornaron.
el uno de ellos se escapó huyendo.
Al otro mil espadas le acabaron.
Por donde infiero que la hambre ha sido
quien les dio atrevimiento tan subido. (CERVANTES, 1994, p.131).

Con presta ligereza discurriendo
iban de tienda en tienda, hasta que hallaron
un pedazo de pan, el cual cogiendo,
el paso, y no el furor, atrás tornaron.
El uno de ellos se escapó corriendo,
al otro mil espadas lo acabaron,
por donde infiero que es el hambre fuerte
la causa de buscar así la muerte. (ALBERTI, 1975, p. 130).

Já comentamos as mudanças feitas nesses versos no capítulo anterior. Nesta versão, houve alterações nos dois últimos versos. Alberti os reelabora, sem, contudo, alterar muito o sentido do que havia sido descrito por Cervantes. No primeiro deles, o acréscimo da palavra “fuerte” para marcar a intensidade da fome do povo numantino e de forma mais específica dos dois jovens; além de servir, na forma, para rimar com “muerte”. Ele também emprega o tempo verbal no presente, tendo em vista que a fome ainda estava acometendo aquele povo. Usar o tempo presente garante maior dramaticidade ao acontecimento. No segundo deles, a mudança é um pouco maior, pois, aí, a fome passa a ser a causa do acontecimento. Em Cervantes, ela aparece personificada e era o que havia dado atrevimento aos jovens. A fome usada como causa de tudo isso nos parece mais realista. É a primeira vez que Alberti fala da morte de um numantino de forma tão direta. Talvez tenha sido por uma questão estética, ou seja, para conseguir uma rima que desse sentido ao texto.

O passo seguinte representa um fragmento do desespero da personagem Mujer, em Cervantes, ou o de uma Muchacha, em Alberti, que está sendo perseguida por um Soldado:

¡Eterno padre, Júpiter piadoso,
favorecedme en tan adversa suerte! (CERVANTES, 1994, p.137).

Eterno padre, siempre piadoso,
favorecedme en tan adversa suerte! (ALBERTI, 1975, p. 134).

Nesses dois versos apenas queremos ressaltar que, novamente, Alberti elimina a referência a Júpiter, colocando em seu lugar o advérbio “siempre”. Ademais, em lugar de uma mulher ele põe uma mocinha clamando por ajuda; isso, certamente, foi feito para causar maior comoção no público.

Agora vejamos o que diz o Soldado que a perseguia:

Aunque más lleves vuelo presuroso,
mi dura mano te ha de dar la muerte. (CERVANTES, 1994, p.137).

Aunque lleves el vuelo presuroso,
mi dura espada te ha de dar la muerte. (ALBERTI, 1975, p. 134).

Nesse caso, Alberti troca o substantivo “mano” por “espada”. Em Cervantes a mão pode ser entendida como uma *sinédoque* ou ainda como um *eufemismo*, mas também no sentido próprio, considerando que o Soldado poderia cumprir o prometido usando apenas as mãos. Em Alberti, a interpretação por meio de figuras não seria possível; para a audiência a palavra espada soa como algo mais realista e trágico. Por isso também pode ser uma forma de mover ou comover semelhante ao caso anterior quando coloca em cena uma “muchacha” em vez de uma mulher.

Após isso a Mujer/Muchacha sai de cena e entra Lira que diz ao Soldado enquanto impede que ele passe adiante:

El hierro duro, el brazo belicoso,
contra mí, buen soldado, le convierte.
Deja vivir a quien la vida agrada,
y quítame la mía, que me enfada. (CERVANTES, 1994, p.137).

El hierro agudo, el brazo belicoso,
contra mí, buen soldado, le convierte.
Deja vivir a quien la vida agrada,
y quítame la mía, con su espada. (ALBERTI, 1975, p. 134).

No primeiro verso, a presença do adjetivo (agudo) também aparece em outras edições, por isso não foi uma alteração feita por Alberti. Os textos são praticamente iguais nas duas peças, apenas parte do último verso foi modificada, isto é, trocou o trecho “que me enfada” por “con su espada”; essa alteração é uma forma mais realista de dizer isso e não alterar a rima do

texto original. Acreditamos que ela possui a mesma função das modificações que comentamos anteriormente. No primeiro verso, de ambos os textos, há duas e uma *metonímias* expressas por “hierro” e “brazo”, elas servem para suavizar a agressividade da ação; podemos dizer que elas exercem a função de um eufemismo.

Nesse momento da peça, já morreram de fome, entre outros numantinos, a mãe e o irmão de Lira, além de Marandro. Antes de Guerra entrar em cena, Alberti informa, na rubrica, que Lira e o Soldado levam os corpos de Morandro e do irmão dela. Anuncia também que há uma tormenta e uma música distante ainda do canto da segunda jornada. Os refletores iluminam uma figura que vem pelas rampas, seguida de outras duas, tristes, amarelas, meio bêbadas e que irão golpeando as portas. Logo, com máscaras trágicas e horríveis entram em cena Guerra, Enfermedad e Hambre. Guerra, a primeira a falar, avisa que as outras duas são executoras dos seus terríveis e severos mandos e consumidoras de vida e saúde. Afirma ainda que com ela “[...] no vale ruego, mando o fieros[...]

 (CERVANTES, 1994, p. 139). Ela diz ainda que todos já conhecem suas intenções. Guerra é uma personagem que teve uma participação curta na tragédia, mesmo assim, nos parece a mais severa entre todas as personagens, inclusive entre as outras que não são alegóricas. As declarações contidas nos versos abaixo são suas:

[...]

Que yo, que soy la poderosa Guerra,
de tantas madres desterrada en vano,
aunque quien me maldice a veces yerra,
pues no sabe el valor de esta mi mano,
s[é] bien que [e]n to[do] el orbe de la tierra
seré llevada del valor hispano,
en la dulce ocasión que estén reinando
un Carlos, y un Filipo y un Fernando. (CERVANTES, 1994, p. 139-140).

Yo soy la poderosa impuesta Guerra,
de tantas madres detestada en vano,
aunque quien me maldice a veces yerra,
pues no sabe el valor de esta mi mano.
Yo sé bien que a pesar de ver por tierra
tendido hoy este valor hispano,
días vendrán que ardiendo resucite
y al invasor en él lo precipite. (ALBERTI, 1975, p.135).

Os quatro primeiros versos de Alberti são idênticos aos da versão de 1937. Os outros quatro são diferentes, embora se pareçam sonoramente. Nesses quatro últimos versos, vimos, em Cervantes, a personagem afirmar que será valorizada em toda a terra quando estivessem

reinando Carlos, Filipo e Fernando. Existe aí uma referência histórica que ela revela como uma ação futura, mas que já havia acontecido ou estava acontecendo. Nesse sentido, devemos levar em conta que Guerra estaria falando no século II a. C, época do cerco e destruição de Numancia. Alberti, para eliminar essa alusão histórica do século XVI, faz uma espécie de reflexão sobre a derrota republicana na Guerra Civil espanhola. Nessa reflexão, o valor espanhol na guerra não é visto com o mesmo entusiasmo que havia em 1937. Nos dois últimos versos, a “ressurreição” do valor espanhol se daria pela queda do inimigo e a revelação é projetada como um acontecimento futuro. Diante disso, devemos considerar o contexto de escritura dessa peça, para entender que esse inimigo pode ser tanto os romanos ou o “Funeralíssimo” Franco, com todo o seu bando, como diria Alberti.

No final da primeira jornada, nos versos 505-512, Duero havia dito a España o seguinte:

[...]
Pero el que más levantará la mano
en honra tuya y general contento,
haciendo que el valor del nombre hispano
tenga entre todos el mejor asiento,
un rey será, de cuyo intento sano
grandes cosas me muestra el pensamiento.
Será [l]lamado, siendo suyo el mundo,
el segundo Felipe sin segundo. (CERVANTES, 1994, p. 77).

Nessa oitava em hendecassílabos, Cervantes, pela boca de Río Duero, aparece elogiando Felipe II, o então rei da Espanha. Da mesma maneira que fez Guerra, ele coloca como se fosse um oráculo, mas o leitor/espectador sabe esse domínio já estava acontecendo, isto é, que o referido rei já havia conquistado muitas coisas para o país. Ela não chegou a dominar o mundo como sugere o sétimo verso, mas muitas coisas foram feitas por ele e a Espanha encontrava-se no auge de suas conquistas, conforme o historiador Campos (1991). No oitavo verso, quando Cervantes caracteriza Felipe II como sendo um “sin segundo”, ou seja, como único nos faz lembrar outra personagem de sua criação que é “Dulcinea sin par” de *Don Quijote de La Mancha*. Alberti exclui essa passagem de sua adaptação, possivelmente por essa referência histórica. Vale lembrar que ele compõe essa adaptação durante seu exílio na Argentina e que ela foi representada em Montevideu, Uruguai, lugar em que o poeta também circulava. Portanto, nem ficaria bem exaltar esse passado espanhol naquele país. O público dessa peça, certamente, não teria motivos para se alegrar com essas conquistas felipianas.

Voltando à última jornada, Guerra, então, convoca suas companheiras, inseparáveis, Hambre e Enfermedad, dizendo:

Vamos, pues, y ninguno se descuide
de ejecutar por eso aquí su fuerza,
y a lo que digo sólo atiende y cuide,
sin que de mi intención un punto tuerza. (CERVANTES, 1994, p. 142).

Vamos, pues, y ninguno en esta tierra
descuide ejecutar su poder fuerte.
Caminemos, unidos por la muerte. (ALBERTI, 1975, p.136).

Em Cervantes, após esse chamado, elas saem de cena e entra Teógenes. Em Alberti, porém, há o acréscimo de uma espécie de apresentação pública de cada uma delas.

Hambre
El hambre soy.

Enfermedad
La Enfermedad.

Guerra
¡La Guerra! (ALBERTI, 1975, p.136).

Esse trecho é semelhante ao da apresentação dos afluentes para Duero e tem a mesma função. Logo todas desaparecem e entrará Teógenes acompanhado de Madre 1 e de sua mulher que estará com duas crianças pequenas. No fundo ouve-se ainda a música *Fuerte pueblo sin ventura*. Essa canção foi composta por Juan del Encina em lamento da morte do príncipe Juan, filho dos Reis Católicos. Ela foi mencionada por María Teresa León, conforme indicamos no I capítulo deste texto. Enquanto isso, o caudilho numantino dirá:

Mi espada os sacará de esta agonía
y hará que sus intentos salgan vanos,
pues, por más que codicia les atiza,
triunfarán de Numancia hecha ceniza. (CERVANTES, 1994, p. 143).

Mi espada os sacará de esta agonía,
y hará que sus intentos salgan vanos,
pues, por más que codicia los atiza,
de Numancia tendrán sólo ceniza. (ALBERTI, 1975, p.137).

Apenas o último verso sofre uma pequena modificação em Alberti. Nessa alteração, é revelado o que será visto no final da peça, isto é, a cidade e todos os seus bens serão

destruídos pelo fogo e transformados em cinzas. Pelo menos em sua maioria, pois é preciso lembrar que Viriato, por exemplo, não será queimado como os outros e nem a torre na qual se esconderá.

Logo adiante, temos a primeira aparição, em cena, daquele que se tornará um herói entre os numantinos, Viriato, nestes versos ele diz ao amigo Servio:

Si no puedes caminar,
ahí te habrá de acabar
la hambre, la espada o miedo.
Y voyme, porque ya temo
lo que el vivir desbarata:
o que la espada me mata,
o que en el fuego me quemo. (CERVANTES, 1994, p. 145).

Si no puedes caminar,
¡aquí te habrá de acabar
la espada, el hambre o el miedo!
Y adiós, Servio, que ya temo
lo que el vivir desbarata,
o que la espada me mata,
o que en el fuego me quemo. (ALBERTI, 1975, p.138).

Pouca coisa foi alterada nesse trecho; trocou o advérbio de lugar “ahí” por “aquí”, indicando que eles estariam bem próximos um do outro, na visão de Alberti. Além disso, a pontuação torna a fala mais ágil. Em vez da afirmação há uma exclamação quando Viriato fala da morte para o amigo, denotando, assim, maior emoção. No quarto verso, ele dá adeus ao amigo porque sabia que aquela era a última vez que o veria.

Veremos, por meio destes versos, a admiração de Cipión ao perceber que as coisas não haviam saído conforme imaginava:

sin duda alguna q[ue] recelo y temo
que el bárbaro furor del enemigo
contra su propio pecho no se vuelva. (CERVANTES, 1994, p. 148).

[...]
o me temo que el bárbaro enemigo
contra su propio pecho no se vuelva. (ALBERTI, 1975, p.140).

Alberti reduz a dois os três versos cervantinos. Neles, vimos pela primeira vez o general romano demonstrar sua fraqueza, ou melhor, seu medo diante do comportamento dos numantinos. Antes, subestimava a capacidade deles e se achava forte e invencível.

Ao saber que todos os numantinos estavam mortos, por meio da “narração” de Fabio, ele se desespera, mas em seguida recupera o ânimo ao saber da possibilidade de haver uma pessoa viva na cidade. Diante disso, afirma:

Si eso fuese verdad, eso bastaba
para triunfar en Roma de Numancia,
que es lo que más agora deseaba.
Lleguémonos allá, y haced i[n]stancia
como el muchacho venga [a] aquestas manos
vivo, que es lo que agora es de importancia. (CERVANTES, 1994, p. 154).

Si eso fuese verdad, sólo bastaba
para triunfar en Roma de Numancia,
que es lo que más ahora deseaba.
Lleguémonos allá, y ved el modo
de que el muchacho vuelva a nuestras manos
vivo, que es lo que puede darme todo. (ALBERTI, 1975, p.143).

No primeiro verso, com a inclusão do advérbio “solo” em lugar do pronome demonstrativo “eso” Alberti especifica o desejo do capitão. Para ele era importante que o garoto estivesse com vida para garantir sua vitória em Roma. As alterações albertianas se concentram nos três últimos versos citados. No sétimo verso parece haver uma contradição, uma vez que o verbo “volver” dá entender que o garoto já estivesse nas mãos dos romanos. No entanto, é preciso levar em conta que Escipión acreditava que já havia ganhado a guerra e que desde o início os numantinos já estavam em suas mãos. Nessa perspectiva, seria coerente que ele voltasse para as mãos dos romanos. Alberti destaca, no último verso, a ganância do general e com isso ressalta sua derrota.

Ao perceber que os romanos estão se aproximando, o garoto, que está no alto de uma torre, pergunta o que fazem ali e os informa, metaforicamente, que tem as chaves da cidade em suas mãos, ao ouvir isso Cipión lhe disse:

Cipión

Por esas, joven, deseo[so] vengo,
y más de que tú hagas [e]speriencia
si en este pecho piedad sostengo. (CERVANTES, 1994, p. 154).

Escipión

Por ésas, joven, deseoso vengo,
y más para que tengas experiencia
de la piedad que en este caso tengo. (ALBERTI, 1975, p.144).

Com essas palavras o caudilho tentou convencer o jovem de sua bondade, mas não conseguiu porque ele, sabiamente, rejeitou a proposta de se entregar. Quando os romanos avançam em sua direção, ele diz suas últimas palavras nesta oitava:

Tened, romanos; sosegad el brío
y no os canséis [en] asaltar el muro.
Con que fuera mayor el poderío
vuestro, de no vencerme os a[seguro].
Pero muéstrese ya el intento mío
y, si ha sido el amor perfecto y puro
que yo tuve a mi patria tan querida,
asegúrelo luego esta caída. (CERVANTES, 1994, p. 156).

Essas palavras ditas por Bariato são iguais nas duas peças e também na versão de 1937, apenas o primeiro verbo foi alterado, em lugar de “tened” Alberti escolheu “quietos”. Isso demonstra, de certo modo, maior atrevimento por parte dele diante do chefe romano. A diferença está na didascália albertiana, pois é por meio dela que saberemos que o menino cravará um punhal no peito ao mesmo tempo em que se joga da torre, caindo na praça de Numancia. Seria uma forma de demonstrar e aumentar o caráter heroico do jovem. Depois disso, Escipión lamenta muito e assume sua derrota, diante do seu séquito, para Bariato. Nesse momento, o acampamento romano escurece e o muro de Numancia será recolhido. Logo, do alto desce España com um manto verde e um feixe de espigas na mão. Ela vem acompanhada de Fama que traz um grande livro aberto e uma trombeta; enquanto as duas descem ouvem-se música. Alberti cria dezesseis versos ou duas oitavas que serão proclamadas por España que aparecerá inclinada sobre o corpo de Viriato. Na primeira oitava ela disse:

Nadie toque este niño que ha apagado
la sola luz que en esta hoguera ardía,
volviendo en polvo y viento arrebatado
cuanto el feroz romano pretendía.
Tú no serás mi último soldado,
niño valiente de la sangre mía,
mientras pueda vivir para ofrecerte
los nuevos vengadores de tu muerte. (ALBERTI, 1975, p.146).

Nessa primeira oitava, Alberti segue o mesmo procedimento usado por Cervantes na maior parte da tragédia, isto é, os versos são hendecassílabos (ABABABCC). O conteúdo, não obstante, difere tanto do texto cervantino quanto da sua primeira versão. No primeiro quarteto, España, dirigindo-se aos romanos, ordena que ninguém toque o corpo de Viriato,

exaltando o ato de heroísmo por ele executado contra o inimigo. Ele havia destruído, por meio de sua morte, qualquer possibilidade de vitória romana, por isso se torna um herói intocável por mãos inimigas. No segundo quarteto, ela se dirige diretamente ao jovem, chamando-o de soldado, confirmando sua filiação espanhola e prometendo vingança. Ao dizer-lhe que não era seu último soldado, o poeta faz com que outros espanhóis se vejam aí como um defensor do país. Seria uma maneira de homenagear os combatentes que também haviam morrido pela causa republicana durante a guerra e também aos que estavam vivos, mas que se encontravam presos ou exilados. Os verbos que mencionam as intenções inimigas estão no pretérito do subjuntivo, o que configura um objetivo não realizado. Nas informações que se referem ao jovem, porém, os verbos estão no presente e no futuro do indicativo, sugerindo certeza quanto à punição por sua morte. Nessa perspectiva, convém entender que a morte de Viriato representava, nesse caso, a morte de todos que lutaram pelo bando republicano.

Já na segunda oitava, España se manifesta reforçando a promessa de vingança contra o inimigo, por meio destas palavras:

Yo te prometo, ¡oh pueblo de pastores!
ya en silencio mortal desvanecido,
que verás los funestos vencedores
cual hoy te ves en humo convertido.
¡Alzad, sombras queridas, los clamores!
¡Vuelva el aliento al corazón perdido!
Cante la Fama, y en su libro impresa
deje esta verde espiga mi promesa. (ALBERTI, 1975, p.146).

Nessa segunda oitava a forma não difere. Nos primeiros quatro versos, España muda de interlocutor, por meio de um *vocativo*, e passa a falar com os campesinos, semelhante à versão de 1937. Do mesmo modo que fez com Viriato, promete que eles verão a derrota daqueles que eram então os vencedores. Nesse momento, ao referir-se aos vencedores, ela está falando do bando nacionalista, por isso não há mais aquele otimismo e nem a promessa de triunfo que havia na versão anterior. No segundo quarteto, com a predominância de verbos no imperativo, ela clama por ânimo e ordena que Fama, personificada, cante e registre no livro sua promessa. A escrita é a forma de eternizar o prometido e a espiga de trigo era o fruto do trabalho dos camponeses espanhóis que na época representava grande parte da população do país. Vale lembrar que na versão anterior o final da peça anunciava a vitória, agora exalta a esperança. Segundo Hermenegildo (1979) o verde da espiga também era uma maneira de

simbolizar a esperança. Em seguida, a didascália informa que, com a espiga, España rubrica o livro que lhe é apresentado por Fama e serão ouvidos os sons das trombetas.

Logo em seguida, Fama diz:

Vaya mi clara voz de gente en gente,
y en dulce y suavísimo sonido
llene las almas de un deseo ardiente
de eternizar un hecho tan subido. (ALBERTI, 1975, p.146).

Essas palavras ditas por Fama aparecem no epílogo cervantino. Alberti, ao contrário, faz com que esses versos finais sejam transformados em um diálogo entre ela e España. Por isso, España aparece novamente em cena. Em Cervantes, é Fama quem encerra a peça ordenando que os romanos se afastem do corpo de Bariato e prometendo, entre outras coisas, guardar na memória os feitos do povo numantino. Em Alberti, é España quem proclama os doze primeiros versos que haviam sido ditos por Fama, mas ela é um pouco mais agressiva ao se dirigir aos romanos. Enquanto España fala, as cabeças dos romanos estarão sendo iluminadas, mas para mostrar sua derrota. Depois Fama aparece novamente e dá continuidade ao discurso:

Indicio ha dado esta no vista hazaña
del valor que en los siglos venideros
tendrán los hijos de esta fuerte España,
hijos de tales padres herederos.
No de la muerte la feroz guadaña,
ni los cursos de tiempos, tan ligeros,
borrarán de Numancia la memoria.(ALBERTI, 1975, p.147).

Logo reaparece España para encerrar a peça dizendo: “Y aquí se cierre el libro de su historia.”(ALBERTI, 1975, p.147.) Esse gesto de fechar o livro, significa encerrar o assunto, mas não esquecê-lo até mesmo porque ficou registrado em suas páginas. O encerramento, da mesma forma que em 1937, é coroado com músicas e sons heroicos, enquanto España fechava o livro de sua história. O cenário fica no escuro o que pode significar uma forma de luto, tanto pela derrota republicana na Guerra Civil quanto pelo exílio de muitos espanhóis e o do próprio autor que iria durar muitos anos ainda, levando em conta que ele só volta para sua terra em 1977, após os quase 39 anos de desterro. Em seu último livro de memória ele nos diz: “El Funeralísimo me condenó a vivir casi cuarenta años fuera de España. Y tuve que pensarla, que sentirla dentro y fuera de mí todo el tiempo.” (ALBERTI, 2002c, p.26). Certamente, durante a composição dessa peça, foi um desses momentos em que o poeta teve que imaginar e sentir sua Espanha à distância. A forma irônica como ele se refere a Franco

demonstra que, de certa forma, só a morte do caudilho, isto é, só depois do seu funeral, sua liberdade para voltar ao país seria possível. A diferença era que, em 1943, os paulistas que se viram como numantinos, em 1937, já não podiam mais esperar nem contar com uma possível. Não havia vitória, nem a luz do sol que entrava no cenário simbolizando a esperança de dias melhores, conforme sugeria a primeira adaptação.

Nesse capítulo, as rubricas foram fulcrais para a análise e interpretação do texto. Em muitos casos, elas são mais relevantes do que os diálogos das personagens. Nada fará com que a memória de Numancia seja esquecida, essa é a mensagem principal desta recriação.

Considerações finais

No início deste texto, nos propusemos a defender a tese de que as duas adaptações de *La Numancia*, realizadas por Rafael Alberti, tendo em vista as modificações na forma e no conteúdo e os diversos recursos poéticos e retóricos resultariam em duas recriações, podendo ser consideradas como obras autônomas, cujos significados corresponderiam às circunstâncias específicas do momento histórico de suas respectivas composições. Por isso, procuramos, no decorrer deste texto, mostrar como Alberti se apropriou da obra cervantina para recriar as suas duas obras.

Como pudemos ver, em *El cerco de Numancia*, Cervantes tomou um fato histórico e, apesar de toda a catástrofe ocorrida com os numantinos, os antecedentes dos espanhóis, fez dele uma espécie de epopeia para o seu povo. Essa obra é uma tragédia, tanto no sentido clássico quanto no moderno, mas aos olhos de adaptadores e espectadores, ela simboliza a resistência e a liberdade de um povo, por isso mesmo é apreciada no e além do mundo hispânico. Rafael Alberti foi um desses adaptadores que percebeu o caráter épico dessa peça e utilizou seu enredo e sua estrutura para reconstruí-la, sob sua ótica, em dois momentos específicos: em 1937 e 1943. No entanto, sempre fez questão de mostrar a filiação de seus textos com o cervantino. Por um lado, não podemos nos esquecer de que essa filiação existe, mas por outro lado, é preciso entender que ele é o autor de *Numancia: tragédia* em suas duas versões.

Essas duas peças possuem o mesmo enredo e muito do conteúdo cervantino, mas apresentam características inovadoras. Entre essas inovações podemos citar os prólogos e os epílogos, além das diversas interferências realizadas nos textos. Além disso, as alterações na forma e no conteúdo, feitas pelo dramaturgo gaditano, são igualmente importantes, pois tanto o que foi excluído quanto o que foi mantido é resultado do que ele, como poeta, acredita ser o ideal na composição de uma peça teatral. Diante disso, é possível afirmar que Rafael Alberti recria duas novas peças teatrais e que ambas podem ser incluídas em seu repertório de teatro político. Afinal de contas, o que são essas peças senão frutos de um contexto histórico que trazem as marcas estéticas, ideológicas e políticas do autor?

A peça de 1937, levando em conta tudo o que foi dito no texto, teve a função mais imediata de propaganda republicana cujo objetivo era incentivar o povo à resistência e chamá-los à luta na Guerra Civil espanhola. Ela teve também a função de instruir e agradar, seguindo os princípios horacianos, afinal de contas trata-se de uma obra de arte. A peça de 1943 foi

uma tentativa de deixar registrado, de certa forma, a reflexão de um poeta exilado no que diz respeito à derrota republicana na Guerra Civil espanhola. Ela é uma mensagem de esperança tanto para ele quanto para outros exilados e todo o povo que, mesmo estando na Espanha, se encontravam também em uma espécie de exílio. O mais importante dessa peça, porém, é a promessa de memória eterna à resistência de um povo anunciada no final do texto e também de um desejo de vingança contra os inimigos. Cervantes, quando escreve sua tragédia, fala de fora do conflito, age com distanciamento e até com certa frieza. Alberti, ao contrário, em 1937 está imerso nele, revivendo-o e quando toma distância, em 1943, já o vê com outros olhos, por isso volta a se aproximar do texto cervantino. Por isso, poderíamos então dizer que a palavra-chave de sua primeira *Numancia* é resistência e da segunda esperança.

Em suma, essas três tragédias, em sua totalidade, representam aquilo que, retoricamente, podemos chamar de discurso, conforme expusemos na introdução deste texto. Elas trazem em seus cernes as marcas das convicções políticas, ideológicas e estéticas de seus respectivos escritores. Por tudo isso, podemos dizer que estamos diante de um mesmo enredo e três diferentes discursos.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Rafael. *Numancia*: tragedia. Madrid: Turner, 1975.

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida, 1*: primero y segundo libros (1902-1931). Madrid: Alianza Editorial, 2002a.

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida, 2*: tercero y cuarto libros (1931-1987). Madrid: Alianza Editorial, 2002b.

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida, 3*: quinto libro (1988-1996). Madrid: Alianza Editorial, 2002c.

ALBERTI, Rafael. *Obras completas: Teatro I*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

ALBERTI, Rafael. *Teatro del exilio obras en un acto*. Edición de Ricardo Doménech. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.

ANFRUNS ANGLADA, Angel (Ed). *El mito del ave fenix*. Barcelona: Bosch, 1984. Erasmo, Textos Bilingues.

ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Introducción, traducción y notas de Alberto Pulido Silva. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé. 9 reimp. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

AUB, Max. *Campo abierto*. 2. ed. Madrid: Suma de letras, 2004.

AUB, Max. *La gallina ciega*: Diario español. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial, 1995.

AUB, Max. *De Max Aub a Cervantes*. Edición y notas de Manuel Aznar Soler. Segorbe: Fundación Max Aub, 1999.

AZNAR SOLER, Manuel (Ed.) Introducción. In: AUB, Max. *De Max Aub a Cervantes*. Segorbe: Fundación Max Aub, 1999, p.5-8.

BEEVOR, Antony. *A batalha pela Espanha*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BEIGUELMAN-MESSINA, Gisele. *A guerra civil espanhola: 1936 -1939*. São Paulo: Scipione, 1994.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BROUÉ, Pierre. *A Revolução Espanhola 1931-139*. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Flavio de. *História ibérica apogeu e declínio*. São Paulo: Contexto, 1991.

CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Tradução de Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Editora 34, 2005.

CANDIDO, Antonio. *O Estudo analítico do poema*. 6. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CERVANTES, Miguel de. *La destrucción de Numancia*. Edición de Alfredo Hermenegildo. Madrid: Castalia, 1994.

CERVANTES, Miguel de. *El Cerco de Numancia*. 2. ed. Edición de Robert Marrast. Madrid: Cátedra, 1990.

CERVANTES, Miguel de. Prólogo al lector In: *El rufián dichoso; Pedro de Urdemalas*. Edición de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini. Madrid: Cátedra, 1986, p.100-104.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. Brasil: Alfaguara, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Viaje del Parnaso: poesías completas I*. Edición, introducción y notas de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1975.

COVARRBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana e española*. 1611 In: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm>. Acesso em: 21 jul. 2014.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996.

DE MARCO, Valeria de. Max Aub, leitor de Cervantes. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: (USP) n. 9. 2006. p. 204-215.

DOMÉNECH, Ricardo (Ed.). Introducción. In: ALBERTI, Rafael. *Teatro del exilio obras en un acto*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, p. 7-45.

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas, 2000.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de Retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

GARCÍA-GUILLÉN, Mário. *Cervantes-Numância*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio. *La dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1943.

GONZÁLEZ, María de los Ángeles. La Numancia de Rafael Alberti y María Teresa León ¿Palimpsesto o calco? In: *Cervantes entre dos Siglos de Oro: de La Galatea al Persiles*. URBINA, Eduardo e MAESTRO, Jesús G. (Eds.). Anuario de Estudios Cervantinos, 3. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007, p. 83-93.

GWYNNE, Edwards. *Dramaturgos en perspectiva teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

HERMENEGILDO, Alfredo. El proceso creador de la Numancia de Alberti. In: *Imprévue*. Montpéllier, Université Paul Válerý, 1979, p.147-162. Disponível em: <http://www.uqtr.ca/TEATRO/otros/artiHerme/18-1979Proceso.pdf>. Acesso em: 18 de jan. 2014.

HERMENEGILDO, Alfredo. Introducción. In: CERVANTES, Miguel de. *La destrucción de Numancia*. Madrid: Castalia. 1994. p. 9-39.

HORÁCIO. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna; Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LENTZEN, Manfred. ¿Teatro de masas o teatro de ‘mito, marca, misterio’?: en torno a la discusión sobre el teatro a mediados de los años treinta en España In: MECHTHILD, Albert (ed). *Vencer no es convencer: Literatura e ideología del fascismo español*. Vervuert: Iberoamericana, 1998, p.121-130.

LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Edición, estudio introductorio y notas de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia, 1999.

LEÓN, María Teresa. *Juego limpio*. Madrid: Visor libros, 2000.

LEÓN, María Teresa. Huelga en el puerto. In: *Obras dramáticas y Escritos sobre teatro*. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (ADE), 2003.

LISBOA, J. Carlos. *A destruição de Numância*: versão modernizada em versos: prólogo e dois atos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

LONGINO. Do Sublime. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna; Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Obras Completas*: Philosophia Antigua Poética. Edición y prólogo de José Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998. 2 v.

LULIO, Antonio. *Sobre el decoro de la poética*. Introducción, edición, traducción y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994.

MARRAST, Robert. Introducción. In: CERVANTES, Miguel de. *El Cerco de Numancia*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1990. p. 11-36.

MARTIN, Ivan Rodrigues. O debate em cartaz. In: Congresso Brasileiro de Hispanistas/ I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, 5, 2008, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos do Brasileiro de Hispanistas/ I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*. Belo Horizonte: UFMG. 2008. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/O%20debate%20em%20cartaz.pdf. Acesso em: 18 jul. 2014, p. 1111- 1121.

MATA INDURÁIN, Carlos. Los dos sonetos a la pérdida de la goleta (“Quijote” I, 40) en el contexto de la historia del capitán cautivo. *Revista de Filología Hispánica*. Rilce, n. 23.1. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 2007. p.169-183. Disponível em: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6762/1/Mata.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2014.

MATEOS MIERA, Eladio. Rafael Alberti y la tradición del teatro español. In: TALENS, Jenaro (Dir.) *Boletín Hispánico Helvético*: Historia, teoría(s), prácticas culturales. Ginebra: N. 2, 2003, p. 65-84. Disponível em: <http://www.sagw.ch/dms/sseh/publications/untitled/untitled1/05-Mateos> . Acesso em: 18 de jul. 2014.

MAYORAL, José Antonio. *Figuras Retóricas*. Madrid: Síntesis, 1994.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta. El teatro de urgencia: la brevedad al servicio de la eficacia. *Cuadernos del Ateneo*: La laguna, n. 21, p. 17-22, jun. 2006. Disponível em: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/745> . Acesso em: 21 jul. 2014.

PARODI, Alicia. El episodio del Cautivo, poética del Quijote: verosímiles transgredidos y diálogos para la construcción de una alegoría. In: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthopos, 1990, p.433-441. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_36.pdf. Acesso em: 12 nov. 2014.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Edição refundida por Felix Gasbarra; prefácio de Wolfgang Drews; tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Retórica a Herênio. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. 14 ed. Madrid: Cátedra, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. 2. ed. Madrid: Alianza, 1967.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico; PORQUERAS MAYO, Alberto. *Preceptiva dramática española: Del Renacimiento y el Barroco*. 2. ed. ampl. Madrid: Gredos, 1972.

SEVILLA ARROYO, Florencio; REY HAZAS, Antonio. Introducción. In: CERVANTES, Miguel de. *Teatro Completo*. Barcelona: Editorial Altaya, 2005. p. XI - LXXIII.

SCHULTEN, Adolfo. *Historia de Numancia*. Traducción y prólogo de Luis Perigot García. Barcelona: Editorial Barna, 1945.

SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*. 2. ed. aum. Madrid: Gredos, 1962.

SOFÓCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2004.

THOMAS, Hugh. *A Guerra Civil Espanhola*. Tradução de James Amado e Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, V.2,1964.

TORRES NEBRERA, Gregorio (Ed.) Introducción. In: LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Madrid: Castalia, 1999.

TORRES NEBRERA, Gregorio (Ed.). Introducción. In: ALBERTI, Rafael. *Noche de guerra en el Museo del Prado, El Hombre deshabitado*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L. 2007, p.9-109.

TRAPIELLO, Andrés. Primeros días de la guerra en Madrid, con otros sucesos en los que intervinieron J. R. J., José Bergamín y Rafael Alberti In: *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*. 2 ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1994, Cap. III. p.62 -130.

VEGA. Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra, 2006.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo Não-dito: Paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP)/ FAPESP,1998.

VIVAR, Francisco. *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2004.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas. *DEDALUS*: banco de dados bibliográficos da USP. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.usp.br/sibi>. Acesso em: 20 set. 2011.

ZIMIC, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.

ZITELLI, Esther Karina Faria. *Algunos tópicos clásicos en la obra castellana de Garcilaso de la Vega*. 2009. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Bibliografia lida e/ou consultada

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BUADES, Josep M. *Os espanhóis*. São Paulo: Contexto, 2008.

CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

CERVANTES, Miguel de. *La destrucción de Numancia*. Edición y ensayo preliminar de Ricardo Domenech. Madrid: Taurus, 1967.

GARCÍA PAVÓN, Francisco. *El teatro social en España (1895-1962)*. Madrid: Taurus, 1962.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Teoría y Práctica Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

PORQUERAS MAYO, Alberto. *Temas y formas de la literatura española*. Madrid: Editorial Gredos, 1972.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988, Série Princípios.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1965. 1 v.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 9. ed. Madrid: Cátedra, 1992.

SILVA, Ana Paula. *Morte, Vida, Persuasão e Poesia: a composição do elogio fúnebre em Don Luís de Góngora e Gregório de Matos*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2012.

TORREGO, Leonardo Gómez. *Gramática didáctica del español*. 9 ed. Madrid: SM, 2008.