

**Revista de Literatura,
História e Memória**

Dossiê Visões e revisões da
Guerra Civil Espanhola na
literatura

ISSN 1809-5313

VOL. 8 - Nº 12 - 2012

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 112-123

O COLETIVO EM *NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO*

CERIGIOLI, Marcelo (USP)¹

RESUMO: Este artigo trata da peça teatral *Noche de guerra en el Museo del Prado*, do escritor espanhol Rafael Alberti, escrita em 1956, durante seu longo exílio na Argentina. O objetivo deste texto é apresentar uma análise da obra, estabelecendo relação com a história da Espanha e a Guerra Civil, além de provar a importância da participação dos personagens do povo na peça teatral, dando-lhe ao livro o caráter exemplar para a mobilização popular. A obra ficcional parte de um acontecimento real, do qual Alberti foi protagonista: o salvamento das principais obras do Prado para que escapassem dos ataques franquistas na Guerra Civil Espanhola. Na peça os milicianos descem os quadros ao subsolo do Museu para que eles fiquem mais protegidos dos bombardeios em novembro de 1936, acontecimento que Alberti nos apresenta em paralelo a outra situação de resistência popular, a de maio de 1808, contra as tropas napoleônicas, retratada por Goya em desenhos e águas-fortes. Estas considerações mostram que a visão de arte presente na peça é a marxista e que a obra incentiva à mobilização popular contra a dominação estrangeira e a usurpação da democracia. Esta análise está pautada nos seguintes aspectos: o tempo e o espaço, o cenário, os personagens, a relação entre o enredo da peça e a história da Espanha, o paralelo entre a guerra de 1936 e a de 1808, os planos paralelos na peça e a participação do coletivo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Memória; Guerra Civil Espanhola; Franquismo; Museu do Prado.

RESUMEN: Este artículo trata de la pieza teatral *Noche de guerra en el Museo del Prado*, del escritor español Rafael Alberti, escrita en 1956, durante su largo exilio en Argentina. El objetivo de este texto es presentar un análisis de la obra, estableciendo relación con la historia de España y la Guerra Civil, además de probar la importancia de la participación de los personajes del pueblo en la pieza teatral, dándole al libro el carácter ejemplar para la movilización popular. La obra ficcional parte de un acontecimiento real, del cual Alberti fue protagonista: el salvamento de las principales obras del Prado para que escapasen de los ataques franquistas en la Guerra Civil. En la pieza los milicianos bajan los cuadros al subsuelo del Museo para que queden más protegidos de los bombardeos en noviembre de 1936, hecho que Alberti nos presenta en paralelo a otra situación de resistencia popular, la de mayo de 1808, contra las tropas napoleónicas, retratada por Goya en dibujos y aguafuertes. Estas consideraciones nos muestran que la visión de arte presente en la pieza es marxista y que la obra incentiva la movilización popular contra la dominación

extranjera y la usurpación de la democracia. Este análisis está pautado en los siguientes aspectos: el tiempo y el espacio, el escenario, los personajes, la relación entre el enredo de la pieza y la historia de España, el paralelo entre la guerra de 1936 y la de 1808, los planes paralelos en la pieza y la participación del colectivo.

PALABRAS-CLAVE: Literatura; Memoria; Guerra Civil Española; Franquismo; Museo del Prado.

Este artigo apresenta parte dos resultados de minha investigação de mestrado sobre *Noche de guerra en el Museo del Prado*, desenvolvido na Universidade de São Paulo. O objetivo deste texto é apresentar uma análise da obra, estabelecendo relação com a história da Espanha e a Guerra Civil Espanhola, além de provar a importância da participação dos personagens populares na peça teatral, dando-lhe o caráter exemplar para mobilização popular.

O Museu do Prado, localizado em Madri, possui um acervo de grande relevância mundial e é considerado muito importante para a formação do espanhol Rafael Alberti como artista, político e intelectual.

A peça Noche de guerra en el Museo del Prado foi publicada em 1956, por Rafael Alberti, em seu longo exílio na Argentina, 20 anos após o início da Guerra Civil e o salvamento dos quadros do Museu do Prado, que ocorreu em novembro de 1936, ação da qual participou Alberti.

Esta análise de *Noche de guerra en el Museo del Prado* é baseada na edição de 1956 (ALBERTI, 1956), livre da ação da censura franquista, pois a edição madrilena de 1975, embora apresente uma cena a mais, tratando dos milicianos, por outro lado, possui frases suprimidas pela censura da época.

A peça trata deste episódio de salvamento das obras mais valiosas do museu, em plena Guerra Civil Espanhola e é composto de apenas um prólogo e um ato, que apresenta personagens saindo dos quadros para discutir a Espanha, a guerra e a preservação do patrimônio do Museu do Prado, de Madri.

O prólogo da peça apresenta as características principais de Noche de guerra en el Museo del Prado, como o cenário, o tempo, a atuação dos personagens e as imagens pictóricas. O cenário da peça é uma reconstituição do salão central do Museu do Prado, ambiente no qual se instala um grande telão branco cinematográfico, usado no prólogo para a projeção dos quadros que descem ao subsolo do prédio.

O tempo, revelado pelo narrador-autor no início, trata-se de uma noite de novembro de 1936, na qual se dá o episódio do salvamento dos quadros do Museu do Prado. Além deste, que se constitui o tempo principal, durante a peça os personagens também se referem a um tempo mais remoto da História da Espanha.

Os personagens, já apresentados na anotação cênica anterior ao prólogo,

em sua maioria, são os retratados por quadros e gravuras de Goya, como no início do século XIX, vestidos com trajes da época da Guerra da Independência (1808), além de outros, advindos de quadros do passado, e de uma mesa do século XVI no palco.

A peça inicia-se a partir da evocação no texto e da projeção no telão dos eventos recordados pelo autor no prólogo. No entanto, pouco a pouco, o indivíduo vai desaparecendo e o enredo vai se convertendo na história coletiva de um povo, da pintura, dos quadros e pintores que encenam o Museu e resgatam a História da Espanha.

Em uma narração concisa, com a ajuda do narrador-autor e de personagens que saem dos quadros do passado, o prólogo cumpre a função didática de apresentar o Museu a quem não o conhece. Trata-se de um catálogo do que vem a seguir, juntando signos pictóricos com signos verbais, para retratar o clima de tensão da violência da guerra que afeta o povo e ameaça o seu valioso patrimônio artístico, presente no Prado, o que será mais explorado no ato único.

Após o prólogo, segue-se o ato único, com o mesmo cenário da reconstituição do salão principal, embora sem o telão branco. Além de escura, agora esta sala encontra-se completamente vazia, com marcações de diferentes tamanhos nas paredes, o que indica a ausência dos quadros, que já haviam sido retirados. Para completar o cenário são utilizados sacos de areia espalhados, formando uma barricada, além de uma grande mesa do século XVI.

Nesta peça escrita em 1956, os personagens saem dos quadros para dialogarem e atuarem sobre o passado e o presente da Espanha. Para tanto, muitas de suas falas são frases que Goya escreveu nos seus desenhos e águas-fortes, criando cenas em que eles discutem a situação da Espanha em 1936 e 1808. Assim, o conflito de 36 é construído como um novo episódio que atualiza o da Guerra da Independência, ou seja, ocorre a superposição da Guerra Civil Espanhola (1936) à Guerra da Independência (1808) (SALVADOR, 1990, p. 332).

O desenvolvimento dos dois eventos históricos constitui o ato único, que se divide em nove cenas. Estas se organizam em uma estrutura triádica, ou seja, distribuem-se em três planos que se alternam, com paralelismos temporais, pois não tratam do mesmo período de tempo.

O primeiro plano, que possui quatro cenas, corresponde aos personagens extraídos das obras de Goya sobre a Guerra da Independência; o segundo, que é formado por três cenas, desenvolve o tema dos quadros dos pintores Tiziano, Velázquez e Fra Angélico e o terceiro plano, que é constituído de duas cenas, mostra a intervenção dos milicianos no salvamento das obras do museu.

Em relação à sobreposição temporal, o primeiro plano apresenta o enredo

principal, com os personagens dos quadros de Goya, tratando portanto dos personagens da Guerra da Independência (1808). O segundo plano mistura o tempo histórico —o ano, do século XVII— com o tempo mítico traduzido por arcanjos e deuses (TORRES NEBRERA, 2008, p. 48–49). O terceiro plano trata de personagens do passado mais recente, ou seja, os milicianos defensores das obras do Prado no mês de julho de 1936, quando o museu foi bombardeado durante a Guerra Civil Espanhola.

Torres Nebrera (2008, p. 48-49) explica que nessa peça os mitos são utilizados na exposição de duas mitologias, uma pagã —Vênus e Adônis— e outra cristã: o arcanjo Gabriel e a Virgem Maria. Os dois possuem um ponto em comum, o amor interrompido. Em ambos a guerra coloca-se como empecilho ao amor.

Assim, os amantes Vênus e Adônis são separados por Marte, o deus da guerra. A cena encerra-se com o lamento de Vênus de que a guerra venceu a juventude do mundo:

Adonis (expirando, junto a Venus arrodillada). —¡Venus! ¡Oh Venus! (El dios Marte, despojado de la piel y máscara de jabalí, se yergue victorioso tras los dos amantes.)

Venus (llorando, abrazada al cuerpo de Adonis). —Ha muerto la juventud del mundo, el aroma de los jardines, la primavera de los campos. ¡La guerra! Ahora vendrá la guerra. ¡La sangre! ¡La muerte! Nada más. ¡Adonis! ¡Mi Adonis! (La luz ha disminuido totalmente, quedando la escena en una tiniebla profunda. Silencio.) (ALBERTI, 1956, p. 33)

O arcanjo Gabriel, com as asas e as palavras quebradas, é impedido de dar a boa nova à Virgem Maria, ou seja, de transmitir a mensagem que a prepararia para a vinda do menino Jesus, gerando o amor materno:

[...] Un rayo de clara luz ilumina el primer término de la escena. Por el lateral derecho entra, llorando, túnica rosa pálido, el Arcángel San Gabriel. Trae un ala quebrada.)

Gabriel —La perdí, la perdí... Desapareció de mis ojos cuando iba a decirle mi mensaje. [...] Pero una gran tormenta y una espera tiniebla que lo oscureció todo, me dejaron cortadas las palabras... ¡Dios te salve, María!... ¿En dónde estás, señora?

¿Adónde ir a buscarte, Yo, pobre paloma extraviada, con un ala partida y sin arrullo, quebrado el hilo de la memoria? ¿Cómo seguía el divino mensaje? [...]

Miguel (*deteniéndose*)—Gabriel. (*Avanza hasta posarle su mano en la cabeza.*) Alza la frente, amigo. ¿Por qué esas lágrimas? Respóndeme.

Gabriel —Porque no tengo ahora en quien depositar mi mensaje.[...]

Gabriel —El no poder volar quizás ya nunca y tener que quedarme en prisionero en esta tierra de demonios. (*Le muestra la mano ensangrentada.*) Mira. [...]

Miguel —Las legiones del mal andan de nuevo sueltas por el mundo. Hasta esta tierra en paz han traído el estrago. Pero no temas. Mi espada te defiende. Vamos. (ALBERTI, 1956, p. 62–64)

De acordo com Salvador:

[...] en realidad la estructura de este acto es triangular, no en vano consta de nueve escenas que se van superponiendo como tríos de haces estructurales hasta construir una pirámide. En la base de la misma podríamos situar las cuatro escenas del aguafuerte que aparecen en el siguiente orden: 1ª, 3ª, 6ª y 9ª. Inmediatamente encima, constituyendo el primer cuerpo de la pirámide, las tres escenas en las que se desarrollan otros tantos cuadros, 2ª, 5ª y 7ª, y como segundo cuerpo, las dos escenas de los milicianos, 4ª y 8ª. Arriba, en el vértice, coronando la construcción y, simultáneamente fuera de ella, el 'Prólogo'". (SALVADOR, 1990, p. 333)

Assim, a estória principal, primeiro plano, trata dos personagens advindos dos quadros de Goya, do povo e dos alejados de Madri, representando a Guerra da Independência. Os demais personagens que derivam de quadros, os do segundo plano, resgatam os mitos que retratam a guerra acabando com o amor, além da função de ridicularizar o rei e o anão. Já os milicianos, personagens do terceiro plano, tratam da salvação dos quadros do Museu do Prado, o que é adiantado e preparado pelo prólogo.

Do conjunto de personagens, o primeiro que se apresenta é o próprio autor, ou melhor, o narrador-autor. Há também os que saem das obras do Prado: os

dos desenhos e águas-fortes de Goya, ou seja, o maneta, o fuzilado, o amolador, o estudante, a “maja”, o toureiro, o frade, o cego, as velhas 1, 2 e 3, o decapitado, o burro, o bode, a procissão de aleijados e o povo de Madri; três personagens de um quadro de Tiziano, que são Vênus, Adônis e Marte; dois dos quadros de Velázquez —anão e rei— um da obra de Fra Angélico —Arcanjo São Gabriel— e outro de um retábulo anônimo encontrado em Arguis —Arcanjo São Miguel. Finalmente, há os milicianos 1 e 2, que pertencem ao passado mais recente.

Com exceção dos milicianos 1 e 2, da procissão de aleijados e do povo de Madri, que não derivam dos quadros, os demais personagens são pinturas que ganham vida, ao sair dos quadros, durante uma época em que Madri se encontra sitiada, o que está representado no cenário pela barricada, funcionando como uma espécie de escudo para que possam se defender dos invasores externos.

Além disso, em *Noche de guerra en el Museo del Prado*, o narrador-autor faz comentários que caracterizam as vestimentas dos personagens, como por exemplo no caso dos saídos dos quadros de Goya, vestidos com trajes do começo do século XIX: “unos, en colores vivos, pero opacos, y otros en grises, sepias, blancos y negros, buscando el claroscuro de los dibujos y aguafuertes” (ALBERTI, 1956, p. 5).

Outro detalhe de composição é revelado pelo narrador-autor já no início da peça: as frases pronunciadas pelos personagens na obra. Em sua maioria, são as mesmas que Goya utilizou abaixo de seus desenhos ou águas-fortes. Trata-se do uso da paródia, o que ajuda a confirmar que o enredo do passado mais recente da peça está relacionado à ação mais pretérita.

Na peça os personagens representam pessoas comuns, do povo, sem nomes próprios, como o maneta, o fuzilado, o amolador, o estudante, o toureiro, o cego, o burro e o decapitado. Alguns são apenas números, como as velhas 1, 2, 3 e os milicianos 1 e 2.

A explicação para tal ocorrência é que a peça está estruturada sob a ótica do coletivo, na qual todos são semelhantes. Alguns personagens não possuem nomes próprios e outros nem sequer números, como no caso do povo de Madri e da procissão de aleijados, agrupados totalmente sob designação do coletivo.

Embora tenham saído de quadros de pintores citados na obra, os personagens cumprem a função de representar não reis ou cavaleiros com seus grandiosos feitos heroicos, mas sim pessoas do povo. São homens originários da classe baixa: os derrotados, massacrados e humilhados de 1808. No entanto, na peça, é afirmado que eles não morrem nunca e não se deixam abater. Apesar de tudo que lhes passa, não podem ceder espaço à tristeza, devem manter o sorriso no rosto, na luta popular

pela conquista da liberdade

Alguns desses personagens fazem uso de máscaras, escondendo as expressões faciais dos atores, criando o efeito similar a uma leitura interpretativa de texto em voz alta no palco. Assim, cumprem a função de caricatura, elemento do campo do grotesco, como as velhas 1, 2 e 3, o que se reforça com a presença de figuras que, além de grotescas, são também irônicas como o descabeçado, o rei e o anão.

As velhas 1 e 2 representam as damas da rainha, que na peça defendem a corte e tentam transferir a responsabilidade da decadência da Espanha para a invasão estrangeira, principalmente a francesa, simbolizada por Napoleão, o qual chamam de “Napoladrón”. Ao contrário das velhas, os demais personagens não centralizam a culpa nos franceses, mas sim na família real espanhola.

Há um rei ridicularizado, embora derivado do quadro de Velázquez, veste-se como no *Disparate nº. 2* de Goya, com o roupão e o capus escuros de espartalho e a legenda “Locura del miedo”, que contracena com um anão, do quadro *D. Sebastián de Morra*. Assim, para retratar o rei Felipe IV, o autor deu mais ênfase a este quadro de Goya, que pinta um rei fraco e patético, do que à pintura de Velázquez, conhecido como *Retrato de Felipe IV en traje de caza*. O fato de estar com a companhia de um anão que se veste da mesma forma que *D. Sebastián de Morra* no retrato, como afirma o narrador no início da peça, revela uma estratégia que pode resultar no efeito de humor e ironia. Isto ocorre a partir da interferência direta do narrador-autor, com a ajuda dos demais personagens, que fazem uso de frases curtas, ridicularizações e acusações ao rei e seus convivas.

Na cena final, o rei, agora representado por Carlos IV, é mostrado como parasita do povo, vestido de bode, a rainha María Luisa é apresentada como a grande prostituta, vestida de velha 3, e seu amante —Don Manuel Godoy— disfarçado de sapo, é confundido com Napoleão, ambos na representação da família real. Sendo assim, em substituição a Napoleão e aos franceses, Godoy aparece como o verdadeiro inimigo do povo.

Vale lembrar que no início do século XIX, na história da Espanha, no primeiro reinado do rei Carlos IV de Borbón e da rainha María Luisa, Manuel Godoy era o primeiro ministro, conhecido como Generalíssimo, pois era responsável por uma política aliada e obediente a Napoleão, que fez com que a Espanha caísse nas mãos dos franceses. Foi preciso ocorrer a Guerra da Independência (1808) para que a Espanha retoma o poder de seu próprio território.

Representante de uma Espanha corrupta, assim como Carlos IV, Don Manuel é visto na peça como o traidor de 1808 e também como a representação do general Franco, o usurpador de 1936. Tanto Manuel Godoy como o general Franco

possuía em sua época o rótulo de “generalíssimo”. As frases pronunciadas pelo personagem maneta no desfecho da peça possuem um duplo e ambíguo direcionamento, tanto a Godoy, como a Franco:

¿Quién era ese que pretendía ceñirse la corona de nuestros Reyes y se colgó a sí mismo los nobles rótulos de Generalísimo y Príncipe de la Paz? Un violador de esa misma paz, un ambicioso cómplice del más odiado destructor de pueblos, derramador de infinita sangre... ¿Y qué sucede ahora? Pues que otra vez tenemos a su hipócrita amigo, a su insaciable dueño, el verdadero sapo —ese buitro carnívoro— llamando con la muerte a los heroicos muros de nuestra capital española [...] Colguemos cuanto antes de lo alto a esos podridos símbolos de la desvergüenza y de la tiranía. (ALBERTI, 1956, p. 77)

Esta peça resgata para a cena o valor dos populares. Os vilões são julgados pelo povo de Madri e pelas vítimas da guerra, sendo condenados à morte. Ao mesmo tempo em que usa uma máscara de bode, o rei é morto pelo toureiro como um animal, um touro, e a rainha e seu amante são enforcados, causando a comemoração popular.

Com o julgamento, a condenação e a execução dos culpados, os horrores da guerra são passados a limpo, com o teatro colocando-se ao lado do povo no combate, criando uma reflexão para que os leitores/espectadores sigam o exemplo e saiam às ruas, com as armas que tiverem, para lutar contra quem represente uma ameaça ao patrimônio artístico e à democracia.

Desta forma, é relevante o perfil dos personagens, já que eles representam pessoas comuns e, por isso, o coletivo pode fazer valer a sua força. Ao mesmo tempo em que o poder emana do povo, a realeza é ridicularizada, criando uma polarização e uma série de contrastes.

Assim, a peça trabalha com dois pólos, o positivo e o negativo. O positivo indica o equilíbrio, a Espanha que as pessoas querem ou desejam para si. O negativo indica o contrário, o desequilíbrio, a Espanha que as pessoas não querem ou não desejam para si. As bombas, os disparos, as atrocidades, as vítimas da guerra e as ameaças ao patrimônio histórico nacional estão no lado negativo. A paz, o amor, a busca pela liberdade e a defesa do patrimônio histórico estão no lado positivo.

Segundo Torres Nebrera, (2008, p. 34-39), nesta obra há uma luta entre esses dois opostos, que se estrutura desde o título da peça, pois “Noche de guerra”

representa o lado negativo e “Museo del Prado” representa o lado positivo. Esta dicotomia também se estende aos quadros apresentados na peça. O quadro Las tres gracias, de Rubens, sugere a harmonia e a alegria, já a mensagem de Garcilaso que acompanha o pé do quadro sugere a violência e a desarmonia. Da mesma forma, se contrastarmos Las tres gracias com Los fusilamientos del 3 de mayo, podemos perceber que o equilíbrio que estava presente no primeiro quadro rompe-se no segundo com a presença de seres angustiados. Outros quadros de Goya como La asamblea de las brujas, Desastres de la guerra ou a pintura negra La peregrinación de San Isidoro também sugerem essa desarmonia.

Os arcanjos também representam uma oposição. Enquanto Gabriel é o mensageiro da paz, Miguel é o anjo guerreiro que luta contra Lúcifer e o seu exército de obscuridades, representado pelas pinturas negras, ou seja, o fim do amor e da paz, o acirramento da violência (TORRES NEBRERA, 2008, p. 34).

Em *Noche de Guerra...*, do lado negativo estão a noite, a escuridão, a guerra, a violência, o fim do amor, o cenário vazio —representado pela ausência dos quadros, a morte, a barbárie, a desgraça e a destruição. Já do lado positivo estão o fim da guerra e a execução dos culpados, simbolizados também pela luz, com a chegada do dia, no desfecho da peça.

Apesar de pobres e massacrados, os personagens não perdem o orgulho, tanto que discutem, divergem entre si, mas sempre mantendo o mesmo objetivo de luta. É a representação da sociedade madrilena, pois, a população desta peça é uma sociedade rebaixada, uma imitação da vida real.

O desfile de personagens como o fuzilado e o descabeçado, gritando com sua cabeça na mão, além de diversas outras ações grotescas, é uma das imagens que compõe o pesadelo humano, o inferno construído na peça, que termina com a morte do rei, da rainha e de seu amante, os bodes expiatórios, sendo, ao mesmo tempo, tiranos e vítimas sacrificais (FRYE, 1973, p. 149).

Em “*Noche de guerra en el Museo del Prado*”, ao invés de o povo continuar sendo a vítima sacrificada pelos erros dos governantes, a situação se inverte, pois os populares lutam para que este momento seja a hora de a família real sofrer e o vilão tomar o lugar da vítima no sofrimento, com o rei sendo julgado, condenado e sacrificado no final:

Voces — ¡A la horca! ¡A la horca!

Fuzilado —El pueblo, una mañana, se levantó sin rey, vendido, rodeado de extranjeros

invasores, abandonado a sus propias fuerzas. Ésos, y otros como éstos, los que desde un palacio se comían nuestra sangre y nos juraban ser nuestros leales protectores, corrieron a ponerse de rodillas a los pies de nuestro verdugo. Pido también la horca como castigo. Os habló un fusilado del mariscal Murat.

Voces — ¡Mueran! ¡Mueran!

Maja (*con dignidad y burla, haciendo una reverencia ante el pelee de la reina*). — Dignísima señora: ¡Buen viaje! No sólo muere el pueblo. No va a ser vuestra muerte de herida limpia de navaja o de disparo de arcabuz. Eso es para nosotros, el populacho. Vos, digna Majestad, vos, Alteza, seréis colgados alto como merecen vuestras altísimas alcurnias. (ALBERTI, 1956, p. 71–72)

As quebras de som e de luz constantes ajudam a compor o cenário e o ambiente de guerra. Elas não permitem que os personagens se dispersem de seus objetivos coletivos, ou melhor, da causa urgente de passar a limpo o passado da Espanha e de abordar a guerra, que é materializada em cena por estrondos e focos repentinos de luz, pois, nos momentos em que os personagens começam a levar a discussão para suas diferenças, os ruídos de guerra interrompem o diálogo.

As duas guerras são dramaticamente identificadas como uma mesma: a do povo espanhol sitiado, revoltado com a traição e a injustiça da qual é vítima, contra os abusos dos seus opressores. De novo as pessoas simples estão preparadas para morrer com heroísmo, combatendo as mesmas causas, as invasões do inimigo estrangeiro e o traidor da pátria, que pode ser Napoleão e seu colaborador Godoy, Hitler ou Mussolini e seu aliado Franco.

Os heróis da resistência do século XIX contra as tropas napoleônicas são também os novos heróis da resistência contra as tropas comandadas por Franco, com a particularidade de que o tempo do drama não é só o passado remoto nem o passado recente, mas o presente histórico, ao mesmo tempo superação e integração como expressões dramáticas de uma mesma realidade (RUIZ RAMÓN, 1995, p. 217).

A representação do Museu do Prado é a representação da própria Espanha. Seus quadros contam sua História, com seus personagens mutilados e fuzilados, que representam o povo maltratado e massacrado pela guerra.

Nesta peça, a fraqueza da coroa espanhola é responsabilizada, tanto pela invasão napoleônica no século XIX, como pelo golpe de Franco no século XX. Sobre a figura do rei, por sua fragilidade e omissão, recai a culpa da tragédia da Espanha.

Por outro lado, os personagens são sempre estimulados com expressões do tipo “el pueblo nunca muere” ou “nunca ha de morir”, representando sua disposição na luta com as armas que tiverem, o que é exemplificado pelo descabeçado, que embora não possua armas, utiliza seu próprio corpo, lançando sua cabeça como uma granada e caindo em seguida. Esta cena possui uma relação direta com a Guerra Civil Espanhola, quando o povo se armou com o que tinha em mãos.

A morte do rei, da rainha e seu amante representam um acerto de contas com a família real, como uma revolução proletária em defesa de seu patrimônio artístico, já que, caso os quadros fossem destruídos, jamais seriam recuperados. A luz só retorna totalmente quando a noite acaba e o conflito termina, ou seja, com o julgamento e a execução da família real pelas vítimas da guerra, os aleijados e o povo de Madri. Nesse momento os vidros estilhaçam-se, representando o fim de um ciclo. Com esse desfecho a noite acaba e faz-se a luz, clareando o dia.

O problema da guerra resolve-se na peça, o que não ocorre na vida real. Assim, a peça dá exemplo de como o povo poderia agir, fazendo justiça, abrindo os olhos da população e resolvendo na ficção o que na realidade da Espanha em 1936 se deu de outro modo.

Por outro lado, a pintura é a matéria prima para *Noche de guerra en el Museo del Prado*. No entanto, nesse texto, ela não é nada estática, pois luta contra uma grande barbárie. Aqui a arte não é apresentada como cultura de elite. Pelo contrário, povo e arte estão em simbiose, já que a pintura age ao lado dos espanhóis, da mesma forma que estes, representados pelos milicianos e pelos personagens que saem dos quadros, também defendem a pintura.

Assim, os mitos perdem os sentidos, representando o esvaziamento, tanto da religião —arcanjo Gabriel— como também da concepção burguesa de arte —Vênus e Adônis- (MONLEÓN, 1990, p. 239)—, pois Venus se queixa de que, por causa da guerra, morreu a juventude do mundo. Segundo Crispin (1985, p. 3), “[...] en *Noche de guerra...* Alberti, con potente fuerza y lograda unidad dramática, reivindica el concepto marxista del arte al servicio del pueblo y de la revolución [...]”

Desta forma, a peça vai além de apenas contar a História da Espanha e de seu povo. Ela busca politizar, mobilizar o leitor/espectador contra o franquismo, já que, quando tal obra foi produzida na Argentina, a Espanha ainda estava sob um regime ditatorial, fruto do golpe militar do General Franco, e o autor, exilado. A peça servirá de exemplo aos espanhóis, ou a qualquer outra população, para que, toda vez que tiverem suas liberdades usurpadas, tomem a atitude de ir à luta com as armas que tiverem.

NOTAS

¹ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela Universidade de São Paulo (USP).

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Rafael. *Noche de guerra en el Museo del Prado*. (Aguafuerte, en un Prólogo y un Acto). Buenos Aires: Losange, 1956.

CRISPIN, John. Los tres paraísos: religioso, estético y marxista en *Noche de guerra en el Museo del Prado*. In: *Insula*, Madrid, nº 40 (467), p. 3, oct. de 1985.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

MONLEÓN, José. Teatro e infancia de Rafael Alberti. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 485–486, p.231–243, nov./dic. de 1990.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español*. Siglo XX, Madrid: Cátedra, 1995.

SALVADOR, Álvaro. *Noche de guerra en el Museo del Prado*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 485–486, p. 333, nov./dic. de 1990.

TORRES NEBRERA, Gregorio. Introdução. In: ALBERTI, Rafael. *Noche de guerra en el Museo del Prado; El hombre deshabitado*. Introdução, nota e edição de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.