

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOCTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LEANDRO DE JESUS MALAQUIAS

EL PÚBLICO: SOB A ARENA UM AMOR POLIÉDRICO

UBERLÂNDIA
2018

LEANDRO DE JESUS MALAQUIAS

EL PÚBLICO: SOB A ARENA UM AMOR POLIÉDRICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Curso de Doutorado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientadora: Profa. Dra. Irlei Margarete da Cruz Machado.

**UBERLÂNDIA
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M237p Malaquias, Leandro de Jesus, 1980-
2018 *El público* [recurso eletrônico] : sob a arena um amor poliédrico /
Leandro de Jesus Malaquias. - 2018.

Orientadora: Irlei Margarete Cruz Machado.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.917>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. 2. Teatro. 3. Garcia Lorca, Federico, 1898-1936.
4. Amor. 5. Erotismo na literatura. I. Machado, Irlei Margarete Cruz,
1952-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

LEANDRO DE JESUS MALAQUIAS

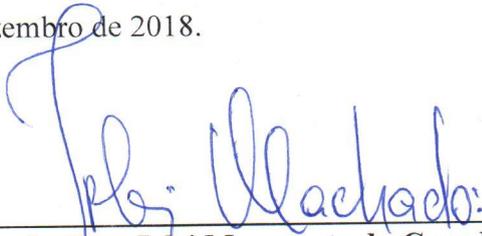
EL PÚBLICO: SOB A ARENA UM AMOR POLIÉDRICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Curso de Doutorado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários.
Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.
Orientadora: Profa. Dra. Irlei Margarete da Cruz Machado.

Uberlândia, 18 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:



Profa. Dra. Irlei Margarete da Cruz Machado
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) / Presidente



Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)



Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)



Profa. Dra. Doris Accioly e Silva
Universidade de São Paulo (USP)

Participou por meio de vídeo conferência

Profa. Dra. Jocelyne Aubé-Bourlignieux
Université de Nantes

Àquela que sempre me estimulou a dar esse grande passo: Roseli Maria de
Jesus, minha mãe.

Aos meus avós, João Ferreira da Costa e Alcina Maria Costa que comigo
deixaram um mundo de preciosas lembranças e saudades.

A Silas Santos, companheiro que caminhou ao meu lado, com paciência e
compreensão durante a elaboração da presente tese. Por seu sorriso, quando
sacrificava os dias e noites, finais de semana e feriados para me permitir
avançar.

A Franciele Queiroz, Karyne Pimenta, Karla Wanesa e Vanessa Morgania,
amigas que permaneceram ao meu lado, incentivando-me ternamente.

Meu eterno agradecimento é dedicado àquela que de professora tornou-se amiga e mãe de coração. Nela encontrei uma amizade sincera e verdadeira, uma conselheira dedicada e atenta, cujo maior exemplo é amar o que faz e fazer o que ama com respeito e para quem a arte é um sacerdócio.
À Profa. Dra. Irley Machado, meu muito obrigado.



“Ahora más que nunca, necesito del silencio y la densidad espiritual del aire granadino para sostener el duelo a muerte que sostengo con mi corazón y con la poesía. Con mi corazón, para librarle de la pasión imposible que destruye y de la sombra falaz del mundo que lo siembra de sol estéril; con la poesía, para construir, pese a ella que se defiende como una virgen, el poema despierto y verdadero donde la belleza y el horror y lo repugnante vivan y se entrecruzan en medio de la más candente alegría.”

Federico García Lorca

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo realizar uma análise sobre os aspectos ligados ao amor e ao erotismo presentes na obra *El Público* de Federico García Lorca. Abordar uma temática tão sensível como o homoerotismo na obra do poeta de Granada torna-se um desafio. Trata-se de uma questão que, ainda hoje, vem acompanhada de tabus que ameaçam e impedem de alcançar o distanciamento e a profundidade necessária para uma análise imparcial. Na dramaturgia de García Lorca o erotismo de seus personagens, é uma sombra que acompanha e influencia o comportamento de todos. Lorca transforma o amor de seus seres de ficção em um sacrifício, em que a violência de um assassinato ou de um suicídio se insere perfeitamente, embora essa violência possa assumir uma característica de libertação. O Amor e o Erotismo presentes na obra lorquiana nos ajudam a compreender a predileção do poeta pelos seres discriminados socialmente em sua época. Na criação poético-dramatúrgica de Lorca seus personagens sofrem a força poderosa e arrasadora de um erotismo cujo final é sempre trágico. García Lorca alimentado por uma atitude filosófica e existencial profunda, por um ideal social e pelo grande conhecimento de temas eternos, alia vida, amor, sacrifício e morte, a um erotismo devastador que domina a alma, o coração e o corpo de suas criaturas. Entender de que forma estes elementos se interligam em sua dramaturgia e estão presentes em *El Público*, é razão, mais do que suficiente, para análise de uma obra cujo interesse cresce a cada dia por parte de estudiosos e críticos literários.

Palavras-chave: Federico García Lorca. Teatro. Amor. Erotismo. Homoerotismo

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo realizar un análisis de los aspectos ligados al amor y al erotismo presentes en la obra *El Público* de Federico García Lorca. Abordar una temática tan sensible como el homoerotismo en la obra del poeta de Granada se convierte en un desafío. Se trata de una cuestión que, aún hoy, viene acompañada de tabúes que amenazan e impiden alcanzar el distanciamiento y la profundidad necesaria para un análisis imparcial. En la dramaturgia de García Lorca el erotismo de sus personajes, es una sombra que acompaña e influye en el comportamiento de todos. Lorca transforma el amor de sus seres de ficción en un sacrificio, en el que la violencia de un asesinato o de un suicidio se inserta perfectamente, aunque esa violencia pueda asumir una característica de liberación. El Amor y el Erotismo presentes en la obra lorquiana nos ayudan a comprender la predilección del poeta por los seres discriminados socialmente en su época. En la creación poético-dramatúrgica de Lorca sus personajes sufren la fuerza poderosa y arrasadora de un erotismo cuyo final es siempre trágico. García Lorca alimentado por una actitud filosófica y existencial profunda, por un ideal social y por el gran conocimiento de temas eternos, una vida, amor, sacrificio y muerte, a un erotismo devastador que domina el alma, el corazón y el cuerpo de sus criaturas. Entender de qué forma estos elementos se interrelacionan en su dramaturgia y están presentes en *El Público* es razón, más que suficiente, para analizar una obra cuyo interés crece cada día por parte de estudiosos y críticos literarios.

Palabras clave: Federico García Lorca. Teatro. Amor. Erotismo. Homoerotismo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fuente Vaqueros - Casa onde nasceu García Lorca	24
Figura 2 – Família García Lorca. Vicenta e Don Federico	25
Figura 3 – Sótão da casa de Federico García Lorca em Valderrubio, Espanha	26
Figura 4 – Placa del paseo poético (primeiro plano)	27
Figura 5 – <i>Placa del paseo poético (segundo plano)</i>	27
Figura 6 – <i>Pioneros del arte europeo de los títeres</i> (placa)	28
Figura 7 – <i>Pioneros del arte europeo de los títeres</i> (descrição).	29
Figura 8 – Federico García Lorca, Lola Membrives e o boneco Don Cristóbal	29
Figura 9 – Federico García Lorca	31
Figura 10 – Lorca e o elenco da peça Bodas de Sangre	35
Figura 11 – Salvador Dalí e García Lorca	46
Figura 12 – <i>Imagem da capa do filme Poucas Cinzas (Little Ashes)</i>	48
Figura 13 – Javier Beltrán como García Lorca e Robert Pattinson como Salvador Dalí	48
Figura 14 – Little Ashes – Salvador Dalí (1927/1928)	49
Figura 15 – Imagem do filme Little Ashes	53
Figura 16 – <i>Imagen de la Muerte</i>	67
Figura 17 – Oda a Walt Whitman	79
Figura 18 – Helena de Troia	94
Figura 19 – Cavalos da Obra cinematográfica O testamento de Orfeu	104
Figura 20 – Artistas Surrealistas	109
Figura 21 – Xilogravura de Pai Ubu, por Alfred Jarry	111
Figura 22 – Foto da peça Ubu Rei, de Alfred Jarry	112
Figura 23 – <i>La miel es más dulce que la sangre</i> de Salvador Dalí	119
Figura 24 – Fotografia transformada por García Lorca em uma imagem de São Sebastião, com alusões a Dalí	122
Figura 25 – <i>San Sebastián</i> de Salvador Dalí (1927)	123
Figura 26 – <i>San Sebastián</i> de García Lorca	125
Figura 27 – <i>Bodas de Sangre, de Federico García Lorca</i>	142
Figura 28 – Um Cão Andaluz. França – 1928. Luis Buñuel e Salvador Dalí	152
Figura 29 – <i>Pan et Syrinx. Jan Bruegel l’Ancien</i>	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – FEDERICO GARCÍA LORCA, UMA VIDA EM POUCAS PALAVRAS!	23
1.1 Lorca – Poeta e dramaturgo	24
1.2 Arte e Vida: extensões de um caminho único	37
CAPÍTULO 2 – <i>EL PÚBLICO: EL TEATRO IMPOSIBLE</i>	54
2.1 <i>El espejo del público</i> – Sinopse	55
2.2 <i>Bajo la arena</i> – Análise	62
2.3 <i>Máscaras y Hombres</i>	75
2.4 H-Elenas: as várias versões de um mito	92
CAPÍTULO 3 – VANGUARDA OU INTERTEXTUALIDADE	98
3.1 – A intertextualidade temática em Federico García Lorca	99
3.2 – Diálogos de Vanguarda: o embate estético surrealista	106
3.3 – Representações surreais	118
CAPÍTULO 4 – <i>EN LO OSCURO HAY RAMAS SUAVES</i>	127
4.1 – Eros Metamorfoseado	128
4.2 – Eros: fonte de violência	137
4.3 – <i>Pámpanos e Cascabeles</i> : Um amor Dionisiaco	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	171
ANEXOS	177

INTRODUÇÃO

“El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimientos del hombre.”

Federico García Lorca

Um dos grandes nomes, senão o maior, da literatura espanhola do Século XX é Federico García Lorca. Um artista múltiplo: excelente intérprete musical, poeta, dramaturgo, homem de teatro, pensador. O encontro com este artista ímpar não poderia ter sido mais benéfico para a minha formação teatral. Há 12 anos, Federico García Lorca entrou em minha vida. No ano de 2006 - época em que passava por uma crise existencial dentro do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, chegando a duvidar se havia feito a escolha correta -, tive a oportunidade de participar do Projeto de Ensino, Pesquisa e Extensão *Aplicação do Método de Stanislavsky à dramaturgia Poética de García Lorca*, desenvolvido pela Profa. Dra. Irley Machado. A participação neste projeto de pesquisa me auxiliou a descobrir minha verdadeira missão dentro do curso de graduação.

O primeiro texto do poeta com que tive contato foi *Bodas de Sangre*, obra que resultou em um belíssimo espetáculo, do qual fiz parte do elenco. Os estudos e os ensaios relativos ao trabalho sobre a peça despertaram em mim o forte desejo de mergulhar em um dos aspectos que mais me chamou a atenção e que se encontrava presente no texto: o surrealismo. Surpreendia a poesia do texto, algo que me parecia surreal, criando cenas e situações inesperadas que auxiliavam a acrescentar o profundo mistério passional e humano encontrado na obra. Por meio desse estudo, constatei que outras obras do poeta também traziam as características do movimento. Debruçar-me sobre este aspecto da obra lorquiana mostrou-se fundamental para a continuação de minhas pesquisas e me proporcionou uma bolsa de iniciação científica, por dois anos, pela FAPEMIG, o que, posteriormente, serviu ao meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *A presença do Surreal em Bodas de Sangre de Federico García Lorca*.

Após ter me graduado, continuei a participar do grupo de pesquisa da Profa. Dra. Irley Machado e logo veio o Mestrado, através do qual, estudei o universo feminino da obra *La Casa de Bernarda Alba*. Pesquisar este texto me fez adentrar em um mundo novo e desconhecido onde o desejo, o amor e a loucura tomavam conta dos corpos femininos. O amor, esta arte e matéria misteriosa e determinante na vida do ser humano, me fez desejar continuar e buscar entender uma das dimensões do poeta de Granada. Sua obra *El Público* veio para fechar um novo ciclo em minha vida. Obra instigante, difícil, e cuja análise pode conduzir à inúmeros e distintos caminhos, tornou-se meu objetivo. Pesquisar a história de seus personagens é conhecer de perto, mesmo que de forma simbólica o

retrato da vida do poeta e do seu povo: espanhóis sofridos e aprisionados que vivem paixões e amores abrasadores.

Em Federico García Lorca, a paixão, o amor e a morte andam conjugados num tempo e espaço inevitáveis. Sua poesia pode ser considerada como um grito do inconsciente, o último apelo de um ser acorrentado que pretende expressar sua dor, seus prazeres e anseios em meio a um mundo que não o compreende. Seus seres são dotados de uma alma inquieta e não conseguem guardar em si seus segredos, encontrando na morte uma experiência libertadora. São temas que se encontram disseminados na dramaturgia do poeta, refletindo assim uma intertextualidade temática.

Estabelecer um ponto de partida para abordar a mais discutida das obras de Federico García Lorca, não é tarefa fácil. Inúmeros caminhos já foram traçados por estudantes e especialistas da literatura em vários e distantes países, mas pouca é a fortuna crítica, sobre o autor, encontrada em nosso país. Naturalmente a vasta bibliografia, proveniente dos quatro cantos do mundo, não esgota as possibilidades de estudos originais, mas exige uma busca por novos caminhos.

Para tratar de *El público*, obra que Lorca descreve como “*espejo del público*”, não nos podemos ater a meras interpretações ou a simples estudos estéticos. É preciso considerar a dimensão dramática do texto e as relações que ele estabelece com o trabalho do poeta em sua íntegra. *El Público*, escrito em sua estadia nos Estados Unidos, irá apresentar as mesmas coordenadas estéticas de sua obra poética *Poeta en Nueva York*. A profunda crise que sofre a literatura europeia durante os anos trinta, irá se traduzir em Lorca em uma profunda renovação, que se debruça sobre os pressupostos temáticos e estilísticos de sua obra anterior.

Em seu “*teatro imposible o irrepresentable*”, Federico García Lorca realiza uma experiência difícil: a disseminação da estrutura do drama em uma pluralidade não orgânica. Lorca se apropria da moral ‘subversiva’ do surrealismo e, embora se mantendo distante do automatismo verbal, da imagem arbitrária e da busca de destruição da arte, que postulava o movimento, o poeta dá livre curso a sua liberdade imaginativa. O suposto fragmentarismo elevado a um princípio de composição nos permitiu proferir um esquema dialógico adequado para realizar, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a escrita teatral na sociedade moderna e uma profunda investigação sobre a interioridade dos seres humanos, um inquérito que, no “*teatro imposible*”, alcança dimensões transcendentais.

El Público nasce de um esforço filosófico para desmascarar, através do drama, a natureza plural do sujeito. Na obra, o cenário atua como uma “radiografia” que revela a verdadeira identidade humana. García Lorca, além de propor uma obra metateatral, em que as regras dramáticas parecem abolidas, obedecendo a um radicalismo comparável ao da vanguarda europeia, ousa uma afirmação polêmica para a época, em outras palavras o poeta defende que: o teatro, para englobar o homem, tem que ser reinventado. Devolver o teatro ao “teatro” foi um dos seus maiores objetivos. Consciente da importância e significado de sua criação, sua obra excede o mero experimentalismo ou uma passagem acidental pela vanguarda cênica.

Os textos dramáticos de García Lorca vêm carregados de poesia. Uma poesia que no decorrer do drama revela uma atmosfera excitante e, é por meio dela que o autor se distancia dos preceitos cênicos do teatro tradicional. Para Federico, a poesia faz parte da existência humana. Seu amor pela vida e sua paixão pelos seres humanos estão na raiz de sua inclinação como escritor e homem de teatro, o próprio poeta declarou:

*El teatro que há perdurado siempre es el de los poetas. Y há sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta [...] No puede haber teatro sin ambiente poético, sin invención [...] La obra de éxito perdurable há sido la de un poeta*¹ (GARCÍA LORCA apud MACHADO, 2015, p. 50).

Em vida o poeta tentou, sem êxito, estreitar suas peças ditas “irrepresentáveis”. Em 1936 um grupo de aficionados, conduzido por Pura Ucelay, tentou representar *Así que pasen cinco años* no Club Anfístora, sem sucesso. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, em 1933, teve uma única apresentação e foi proibida pela ditadura de Primo Rivera, peça que, de certo modo, preludiava as obras irrepresentáveis do poeta. Lorca também escreveu uma série de diálogos não destinados de início à representação, mas que foram levados a cena por Ucelay, tais como: *Diálogo del Amargo*, *La doncella*, *el marinero y el estudiante*, *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*, *El paseo de Buster Keaton y Quimera*. Sobre eles o poeta escreve, em julho de 1925, ao seu amigo

Apesar de conhecermos as normas que regulamenta as traduções em língua estrangeira, optamos em deixar no corpo do texto o original para preservar a poesia da língua espanhola.

¹ O teatro que sobreviveu sempre foi aquele dos poetas. Quanto maior era o poeta, melhor era o seu teatro. Não pode haver teatro sem ambiente poético, sem invenção. [...] A obra de êxito durável sempre foi a de um poeta. NT.

Melchor Fernández Almagro: “*Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales. [...] Poesía pura. Desnuda. Creo que tienen un gran interés. Son más universales que el resto de mi obra*”² (MAURER, 1997, p. 283).

Esses diálogos, com os quais o autor desejou fazer uma obra, parecem refletir um eco surreal. (O primeiro manifesto surrealista foi publicado em 1924). Para Lorca, que amava o cinema mudo, *El Paseo* homenageia Keaton, mas acima de tudo, denuncia de forma magistral o adverso destino da inocência no mundo industrial. Já *La doncella* apresenta elementos dionisíacos, enquanto *Quimera* realiza uma análise da paixão amorosa que irá se terminar pela trivialidade. Elementos que sem dúvida se pode encontrar em *El Público*.

Em *El Público*, Federico usou suas ‘armas’ de poeta lírico para que o tema central da obra tocasse a sensibilidade do espectador - leitor e que, principalmente, provocasse uma reflexão, qualidade essa, que o teatro burguês já não provocava. Trata-se de um texto difícil, anticonvencional, heterodoxo, maldito talvez, uma ode a nova visão artística, um novo entendimento não apenas da cena, mas também da sociedade. Como afirma Carlos Jerrez Farrán:

*Lo que importa notar es que El Público ilustra gran parte de los conceptos estéticos e ideológicos del arte de vanguardia, tanto en lo que respecta a la crítica que contiene del teatro institucionalizado como en los cambios de sensibilidad moral y estética que propone*³ (JEREZ FARRAN, 2004, p. 230).

A trajetória lorquiana descreve, mais do que uma linha reta, uma espiral que gira de maneira constante em torno de uma série de problemas e obsessões recorrentes. Numerosos escritos e declarações de García Lorca sobre o teatro confluem com a filosofia de *El Público* para indicar a necessidade de autores e espectadores em assumir que a missão da arte é apresentar um olhar mais profundo, a verdade.

O processo de comunicação das verdades sepultadas é, sem dúvida, uma das preocupações centrais de toda a produção dramática Lorquiana. O teatro de García Lorca

² Eu faço alguns diálogos estranhos, profundos, à primeira vista superficiais, puros. [...] Poesia pura. Nua. Acredito que eles são interessantes. Eles são mais universais do que o resto do meu trabalho. NT.

³ O que é importante notar é que *El Público* ilustra uma grande parte dos conceitos estéticos e ideológicos da arte de vanguarda, tanto no que se refere à crítica que contém o teatro institucionalizado quanto nas propostas de mudanças na sensibilidade moral e estética. NT.

tira do indivíduo seus disfarces e o reveste com um “traje de poesia”, embora, ao mesmo tempo, deixe ver seu “sangue”. *El Público* é o trabalho que revela os segredos do ser humano para que ele atinja àqueles que preferem ignorá-lo: “*Algún día, cuando se quemem todos los teatros, se encontrarán en los sofás, detrás de los espejos y dentro de las copas de cartón dorado, la reunión de nuestros muertos encerrados allí por El Público*”⁴ (MARTÍNEZ NADAL, 1978, p. 155).

O que se reflete na obra *El Público* é uma imagem da situação que envolve o autor visto através de seus próprios olhos. O dramaturgo considera a aparente realidade que o rodeia, submetendo-a a sua própria visão. Assim, se abre diante do espectador o que o poeta francês Victor Hugo chama de “horizonte”, que reúne o drama da vida com o da consciência humana. García Lorca explica:

*Yo no hablo... como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso*⁵ (GARCÍA LORCA, 1957, p.376).

Os significados metatextuais da obra se movimentam constantemente entre o significado alegórico, de alcance social e metafísico e uma série de referências concretas, desde a escrita até a recepção. Certa dicotomia confronta o “*teatro al aire libre*”, sujeita à norma imposta pelos destinatários e o “*teatro bajo la arena*”, onde as máscaras do indivíduo e da coletividade são expostas para serem removidas. A obra relaciona-se com as preocupações dos dramaturgos europeus do final dos anos vinte, que ao trabalharem com a “verdade” tencionam paralisar outros autores e espectadores da era burguesa.

Federico usou a sua arte para falar de sua sociedade e de sua época em um momento em que o teatro espanhol burguês e realista estava alcançando ares de inovação. O poeta se esforçou para romper com um teatro, que para ele era ilusório e, onde a verdadeira realidade se encontrava mascarada. García Lorca tinha a convicção de que esse tipo de teatro anestesiava o público, afastando-o da realidade. Seu desejo era trazer

⁴ Algum dia, quando todos os teatros serão queimados, encontrarão nos sofás, atrás dos espelhos e dentro dos copos dourados de papelão, o encontro de nossas pessoas mortas travadas pelo público. NT.

⁵ Eu não falo... como autor nem como poeta, nem como simples aluno do rico panorama da vida do homem, mas como um ardente apaixonado pelo teatro da ação social. O teatro é um dos instrumentos mais expressivos e úteis para a construção de um país e o barômetro que marca sua grandeza ou sua descida. NT.

para Espanha um teatro cuja essência se encontrava nas suas origens e na sua tradição poética. Em seu teatro *imposible*, Lorca pratica um conceito teatral que desobedece sistematicamente ao sistema burguês da época, ele incorpora em suas estruturas e em sua técnica uma filosofia do ser e da existência, uma definição angustiada da identidade mutável do ser humano em um universo de incertezas.

El Público, reafirmamos, é uma de suas obras de mais difícil compreensão. Não apenas o aspecto temático é surpreendente, mas a forma como o autor expõe seu argumento nos transporta a um elemento que diríamos pertencendo a um mundo onírico e surreal. Todo autor tem como objetivo expressar seu pensamento sobre a natureza humana. Federico García Lorca, na tentativa de analisar e entender o conflito do ser humano quer contar o que é este homem espanhol. Segundo Tolstoi, “aquele que descreve bem sua aldeia, descreve o homem universal” (TOLSTOI, 1997, p. 279). É na tentativa de escrever sobre seu povo que Lorca constrói sua obra. Poucos são os autores espanhóis que alcançam a capacidade expressiva e poética do andaluz. Ele alia poesia e teatro e ousa abordar, com coragem, temas proibidos numa Espanha católica e conservadora.

Todo trabalho do poeta granadino, gera constrangimento e angústia ao denunciar o sofrimento de seu povo. Frazier, em sua análise, sobre as obras do poeta afirma apropriadamente:

*La obra de Federico García Lorca es un monumento a su tentativa de enfrentarse con la vida y torearla, y aunque há sido por lo tanto dichosa, refleja un desengaño y una tristeza de parte de él. Y esta tristeza parece haber sido el pensamiento de su destino trágico, en el vivir como en el morir. Su grito ante esta sospecha omnipresente se encuentra en una característica de rebeldia que elija a predominar y se opone a las actitudes, las creencias, y las restricciones anticuadas, desmedidas, o torcidas. Y por lo tanto esto dibuja su acercamiento a todos los temas que abarca*⁶ (FRAZIER, 1973, p.19).

O poeta escreve, de início, por uma necessidade íntima de expressão e completude, para posteriormente atingir o público.

⁶ O trabalho de Federico García Lorca é uma construção sua na tentativa de enfrentar a vida e lutar contra ela, e embora tenha sido feliz, isso reflete uma decepção e uma tristeza de sua parte. E essa tristeza parece ter sido o pensamento de seu destino trágico, na vida e na morte. Seu choro em face dessa suspeita onipresente é encontrado em uma característica de rebeldia que prevalece e se opõe a atitudes, crenças e restrições antiquadas, excessivas ou distorcidas. E, portanto, isso desenha sua aproximação a todos os tópicos abordados. NT.

Ele usa o talento artístico para criar uma obra que surpreende o público, que vê em sua arte um ataque aos valores sociais tradicionais. Pense-se na dificuldade de aceitação deste público, habituado ao teatro, de sua obra de juventude *El maleficio de la mariposa* e da reação de rejeição a *Yerma* quando de sua apresentação pública.

A grande riqueza do teatro de García Lorca se manifesta em sua beleza poética, e, acima de tudo, em sua habilidade de levar ao palco questões e problemas cuja abordagem, na época, era proibida. Influenciado pelo Teatro do Século de Ouro⁷ sua obra, reproduz a função didática do teatro do Renascimento espanhol, sem repetir ideias já conhecidas. Ele se refere ao seu teatro como “*una escuela de llanto y de risa*”. No entanto, seu teatro cumpre uma função para-didática e não apenas artística. Seus temas, embora não fossem desconhecidos para o público, sofriam forte censura. Eram “*temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar*” para os quais Sánchez encontra justificativa na própria escrita lorquiana:

*Lejos de aspirar a un teatro didáctico tenía plena seguridad que este medio podía servir para ayudar al público a afirmar su propia sensibilidad, hacerle poner en claro sus ideas, ayudarle a elevarse de manera moral e intelectual*⁸ (GARZA SÁNCHEZ, 1950, p. 26).

E nas palavras do próprio poeta: “*Hablo del teatro corriente, del de todos los días, del taquilla, al que hay que exigirle un mínimo de decoro y recordarle en todo momento su función artística, función educativa*”⁹ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 141). O poeta, como outros autores de sua geração, almejava e trabalhava em prol de uma renovação estética, em que a realidade pudesse ser re-criada a partir da subjetividade. Como poeta sensível e artista visionário, Federico García Lorca sente e pressente as reações e os impulsos irracionais e inconscientes do ser humano que representam os conflitos e a turbulência da alma, sempre em crise. O que se reflete em sua criação é a realidade que o cerca segundo sua própria óptica. Victor Hugo em seu *Prefácio de Cromwell* lembra que

⁷ É imprescindível mencionar Lope de Vega e Calderón de la Barca como influências ao teatro de Lorca. Durante o período em que esteve na direção de *La Barraca* Federico achava fundamental representar os clássicos espanhóis.

⁸ Longe de aspirar a um teatro didático, tinha plena certeza de que este meio poderia servir para ajudar o público a afirmar sua própria sensibilidade, a clarear suas ideias e ajudá-los a elevar-se de forma moral e intelectual. NT.

⁹ Eu falo do teatro atual, de todos os dias, da bilheteria, para o qual devemos exigir um mínimo de decoro e recordar-lhe a todo momento sua função artística, função educacional. NT.

a obra teatral é um espelho em que se reflete a natureza humana (HUGO, 2007, p. 34). Espelho que, naturalmente, pode ser entendido como pertencendo à óptica do artista criador.

Durante toda sua carreira como dramaturgo, García Lorca sempre se sentiu frustrado devido aos limites que o teatro convencional impunha. As histórias, os temas, as cenas, ou seja, tudo que fosse ser apresentado teria que estar de acordo com as expectativas do público, reforçando o código social da burguesia. Para o poeta, o teatro não deveria se limitar a ser um divertimento e a corresponder às expectativas do público. Ele dizia: *“El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad”*¹⁰ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 34). Federico acreditava que o teatro deveria ser um meio de comunicação capaz de ultrapassar as fronteiras da experiência histórica e estética do ser humano. Uma carta enviada pelo poeta, aos seus pais em abril 1926, declarava seu desagrado:

*El teatro de España está hoy en manos de la peor gentuza, tanto cómicos como autores. Nada vale nada, y naturalmente, lo bueno há de luchar extraordinariamente para salir a flote. Pero yo tengo fe en mí. Yo no soy un cualquiera y he de tener dignidad*¹¹ (GARCÍA LORCA apud MAURER, 1997, p. 346).

Para o granadino a técnica teatral da época era pouco profissional. Os atores mostravam um conhecimento apenas superficial do texto, necessitando mesmo de um ‘ponto’ que o soprasse. O dramaturgo acreditava que o movimento contínuo da cena, exigia fluidez e domínio da obra, como um todo, evitando a cristalização da cena.

O teatro de então deveria desafiar as expectativas do público, e conduzi-lo a assistir histórias encenadas a partir de novas perspectivas. Segundo García Lorca: *“Si el teatro llegara a este grado de fluidez y apertura, se libraría de la autoridad del texto y de toda convención genérica”*¹² (GARCÍA LORCA, 1997, p. 87).

¹⁰ O teatro deve ser imposto ao público e não o público ao teatro. Para isso, autores e atores devem ser revestidos, à custa de sangue, de grande autoridade. NT.

¹¹ O teatro da Espanha está agora nas mãos da pior gente, tanto comediantes quanto autores. Nada vale a pena, e, naturalmente, o bom é lutar extraordinariamente para se manter à tona. Mas eu tenho fé em mim. Eu não sou um qualquer e tenho que ter dignidade. NT.

¹² Se o teatro atingisse esse grau de fluidez e abertura, seria livre da autoridade do texto e de qualquer convenção genérica. NT.

El Público e a coletânea *Poeta en Nueva York* foram duas obras escritas durante sua viagem à América, entre 1929-1930. A viagem à Nova York e Havana encheram seus olhos de horror e beleza. Em Nova York o poeta deparou-se com o deprimente quadro dos suicídios provocados pela queda da bolsa, e igualmente com a miséria e a discriminação vivida pelos negros do Harlem. Em Havana, ao contrário, a liberdade e a música do povo cubano encheram-no de júbilo. Veja-se sua fala: “*Mi carne está sacudida por la belleza de América y sobre todo por la belleza de la Habana*”¹³ (GARCÍA LORCA apud STANTON, 1999, p. 299).

O autor fantasia este mundo, fazendo de seu trabalho uma recriação feita a partir da captura do oculto sem cair na imitação servil. Assim, como afirma Ramos-Gil:

*El impulso y la expresión espontánea de Lorca, independiente de los temas y del refinamiento técnico, nos llevan a algo que asociamos a lo popular, o para ser más exactos, nos reenvían a una zona imprecisa de ecos pre literarios y primitivos*¹⁴ (RAMOS-GIL, 1964, p. 65).

Ramos-Gil faz uma observação importante em forma de questionamento que talvez possa estruturar a obra do poeta, distinguida por seu senso popular. Esse questionamento ajuda a reforçar e delinear os temas abordados em suas obras: *¿No sería más bien que Lorca aplica su oído a la concha marina de la canción y el alma populares, para reencontrar allí la voz de su propio anhelo?*¹⁵ (RAMOS-GIL, 1964, p.66). O aspecto popular seria a base para o objetivo pedagógico do autor.

O presente trabalho propõe um olhar diferenciado sobre os aspectos ligados ao amor e erotismo na obra do granadino. Refletir sobre esses temas talvez seja uma das tarefas mais complexas dentro da literatura, isto porque falar de homoerotismo torna-se um desafio uma vez que vem carregado de tabus que ameaçam e impedem alcançar a profundidade necessária para tal.

Na dramaturgia do poeta a erotização de seus personagens, bem como a morte, é uma sombra que acompanha e influencia o comportamento de todos. Lorca tinga a morte

¹³ Minha carne está abalada pela beleza da América e especialmente pela beleza da Havana. NT.

¹⁴ O impulso e a expressão espontânea de Lorca, independentes dos temas e do refinamento técnico, nos conduzem a algo que associamos ao popular ou, para ser mais exato, nos enviam de volta a uma área imprecisa de ecos pré-literários e primitivos. NT.

¹⁵ Não parece que Lorca aplica seu ouvido à concha marinha da canção e a alma populares, para reencontrar ali a voz de seu próprio anseio? NT.

de seus seres de ficção com a cor de um sacrifício, em que a violência de um assassinato ou de um suicídio cabe perfeitamente. Mas essa violência pode assumir uma característica de libertação.

Estudando-se a obra do autor andaluz nos deparamos com o forte desejo de responder a questões como: Qual a linha, por mais tênue que possa parecer, que separa o erotismo do amor? Qual a compreensão que se pode ter dessa cisão dentro da obra do poeta dramaturgo?

García Lorca foi muito mais que um poeta, foi um hábil prestidigitador da palavra. Alimentado por uma atitude filosófica, por um ideal social e pelo grande conhecimento de temas eternos, em seu mais profundo sentido da vida, do amor, do sacrifício e da morte, o poeta conjuga a estes temas a presença de um erotismo devastador que assedia o coração de suas criaturas de ficção. Razão que nos leva a analisar os elementos que se constelam e enriquecem sua obra dramática.

Para a realização deste trabalho partimos da perspectiva de que todo conhecimento deve ser embasado na pesquisa científica metodológica, na observação sistêmica e no estudo diário sobre o tema. A metodologia se constituiu em orientações, leituras e fichamentos da bibliografia selecionada que serviu como *corpus* dessa pesquisa. Também foram realizados estudos da fortuna crítica sobre as obras do autor em seus mais diversos aspectos. As obras literárias de fundamentação teórica foram lidas e discutidas com a professora orientadora para que houvesse um efetivo entendimento dos pontos pesquisados. Assim, o presente trabalho tem um delineamento fundamentalmente bibliográfico com análises textuais e interpretativas baseadas na leitura de livros, artigos científicos, teses e dissertações realizadas sobre a obra do autor.

O resultado das leituras e das reflexões obtidas encontra-se organizado em quatro capítulos, que serão apresentados aqui de forma resumida. O primeiro capítulo que tem como título “Federico García Lorca, uma vida em poucas palavras!”, sem a pretensão de ser uma biografia do autor, traz elementos sobre sua infância, seus pendores artísticos, sua escrita, seus amores, enfim, informações que vão de seu nascimento até sua morte.

No segundo capítulo partimos para análise da obra *El Público*. Devido ao difícil entendimento do texto, apresentamos uma pequena introdução acompanhada com a sinopse da peça. Logo após, a análise inicia, e várias leituras foram necessárias para que fossem desvendados os segredos entranhados nas falas dos personagens. Algumas leituras

me levaram ao passado, às aulas de Literatura Dramática do curso de Artes Cênicas. Aulas onde a Prof. Irley Machado falava sobre mitologia grega, cujos mitos são os que deram origem a importante literatura trágica, domínio no qual os gregos se superaram. Penso que estes mesmo mitos permeiam o inconsciente coletivo ocidental, e ainda se manifestam subjacentes à criação de vários autores. Hoje, relendo os textos, consigo ver e sentir como amadureci durante essa árdua caminhada acadêmica e o quanto a base que me foi dada, no estudo da dramaturgia, no início de minha formação em artes cênicas ainda hoje me auxilia.

O terceiro capítulo foi estruturado através da ideia de abordar o vanguardismo da época que certamente influenciou o poeta a escrever sua obra *El Público*, e conseqüentemente trabalhou-se a intertextualidade temática encontrada em sua obra.

No quarto capítulo abordaremos como tema central o erotismo, o amor e suas nuances. O erotismo encontrado na dramaturgia lorquiana, assim como o amor, se apresenta por meio de imagens poéticas, metáforas ricas, só percebidas a partir de uma leitura aprofundada. Suas personagens desenvolvem no decorrer de sua existência ações e comportamentos como forma de expressão de desejo e liberdade, que culmina na aceitação como parte da "cultura" de determinada etapa de sua existência.

Falar de amor nos dias de hoje dentro da literatura pode até parecer uma tarefa banal, mas falar de amor entre dois seres do mesmo sexo exige um cuidado especial, para não cairmos nos paradigmas sociais que, na época, impediram Federico García Lorca de mostrar seu "*teatro bajo la arena*". Seus personagens vêm carregados de insondáveis mistérios. Trazer à tona a verdade por meio do teatro é tentar ultrapassar as barreiras do conhecimento, para levar aos palcos uma realidade ostensiva, livre de qualquer convenção e de qualquer máscara.

CAPÍTULO 1
FEDERICO GARCÍA LORCA, UMA VIDA EM POUCAS
PALAVRAS!

*“Si tú eres el tesoro oculto mio, si eres mi cruz y mi dolor
mojado, si soy el perro de tu señorío; no me dejes perder lo que
he ganado. Y decora las aguas de tu rio, con hojas de mi otoño
enajenado.”*

Federico García Lorca

1.1 Lorca – Poeta e dramaturgo

Federico García Lorca é reconhecido, de forma unânime, como sendo o poeta mais importante e um dos principais dramaturgos espanhóis do século XX. Ele nasceu em 05 de junho de 1898 em Fuente Vaqueros, na região de Granada, Espanha, e morreu fuzilado em Viznar, em 19 de agosto de 1936. Sua vida começa com o fim do Império colonial espanhol e termina no início da Guerra Civil. Como sua vida, sua obra é marcada pela história e paisagem de seu torrão natal. Além do que, no poeta subsistia uma herança grega, romana, judia, árabe e cigana na qual se misturava um catolicismo ardente.

Figura 1 – Fuente Vaqueros - Casa onde nasceu García Lorca.



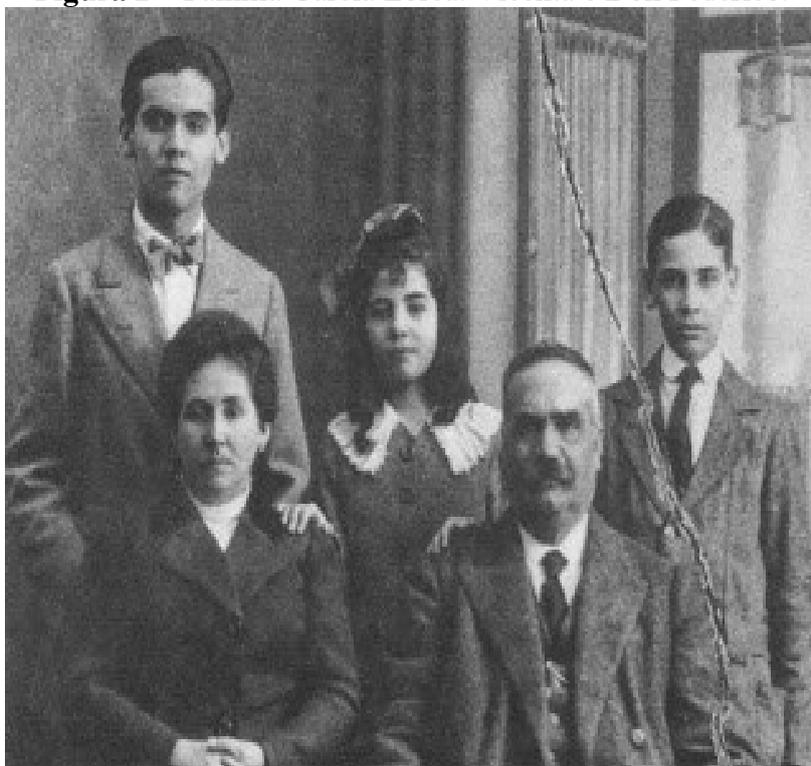
Foto: Irley Machado, maio 2017.

Era comum as famílias abastadas enviarem seus filhos em pensionato escolar. Sendo de saúde delicada, a Federico foi permitido permanecer perto da mãe, Vicenta Lorca, professora, que ensinou ao filho os rudimentos das primeiras letras e de seu pai, Federico García, proprietário de terras e produtor de açúcar de beterraba.

Conta-se que García Lorca só andou aos quatro anos de idade, pois com poucos meses de vida foi acometido por uma doença grave que o impediu de andar. É provável que a origem dessa história tenha sido contada pelo próprio poeta, que explicava sua incapacidade de correr como consequência de uma lesão nas pernas, sofrida na infância. Federico García Lorca tinha pés chatos e a perna esquerda um pouco mais curta que a

direita, defeitos congênitos que provocavam um andar claudicante. Em um de seus primeiros poemas, Lorca queixa-se de seus “*torpes andares*”, isto é, seu “andar desajeitado”, que provavelmente foi uma alusão a essa deficiência, encontrando nela um possível motivo de rejeição afetiva. Durante suas pesquisas, Ian Gibson relata que, “vários amigos lembraram mais tarde o medo que ele tinha de atravessar a rua, por achar que com sua pouca agilidade corria sério risco de ser atropelado” (GIBSON, 1989, p. 33). Até então, ninguém tem lembranças de ter visto García Lorca correr.

Figura 2 – Família García Lorca. Vicenta e Don Federico.



Legenda: Acima, da esquerda para direita: Federico, Concha e Francisco (1912).
Fonte: Arquivo da *Residencia de Estudiantes*, Madrid.

Menino, aprendeu a amar as canções populares e a lembrança desta infância rural foi essencial a sua criação. Em um de seus primeiros escritos em prosa, *Mi aldea*, García Lorca relembra com saudades os jogos que organizava no sótão da casa em Valderrubio, para onde a família se mudou em 1902. O poeta sempre foi rodeado por uma grande família. Eram mais de quarenta primos, e entre eles, as mulheres eram suas favoritas, algumas delas aparecem retratadas em suas obras.

Figura 3 – Sótão da casa de Federico García Lorca em Valderrubio, Espanha.



Foto: Irley Machado, maio 2017.

A infância de García Lorca em Fuente Vaqueros permaneceria em sua memória como uma presença constante, imune à ação do tempo. Certa vez o poeta declarou:

Toda minha infância centrou-se na aldeia. Pastores, campos, céu, solidão. Simplicidade total. Não raro me surpreendo quando as pessoas julgam que as coisas que escrevo são ousadas improvisações, audácias de poeta. De modo nenhum. São detalhes autênticos, e se a muitos parecem estranhos, é porque não é muito comum termos com a vida um trato assim tão simples e direto: olhando e escutando. Uma coisa tão fácil, não é mesmo? (...) Tenho um enorme armazém de recordações da infância em que posso ouvir o povo falando. Isto é memória poética, e nela eu confio implicitamente (Apud GIBSON, 1989, p. 44).

A linguagem e as metáforas poéticas presentes em sua prosa, teatro e poesia tem raízes numa consciência coletiva ancestral de amor e respeito à natureza, em que as

árvores, os animais, as montanhas, a lua, o sol e tudo que pertencem à natureza estão intimamente ligados à infância.

Figura 4 – *Placa del paseo poético* (primeiro plano)



Legenda: Homenagem ao poeta na cidade de Valderrubio, Espanha.
Fotos Irley Machado, maio 2017.

Figura 5 – *Placa del paseo poético* (segundo plano)



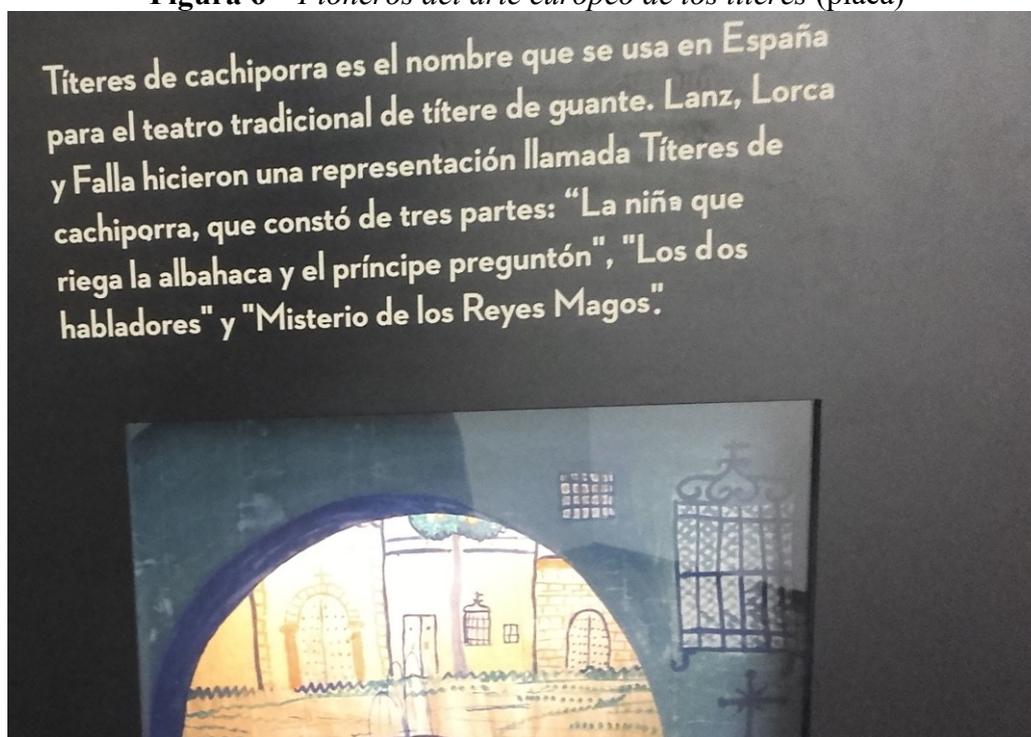
Legenda: Homenagem ao poeta na cidade de Valderrubio, Espanha.
Fotos Irley Machado, maio 2017.

De família católica, García Lorca sempre acompanhava sua mãe à igreja, onde a liturgia, as procissões e as festividades o impressionavam profundamente. Fascinado pelos rituais sagrados, Federico passou a imitá-los a seu modo. De acordo com sua ama de leite, um dos seus brinquedos favoritos era “dizer missa”, ela conta:

No quintal da casa havia um muro baixo onde o menino colocava uma imagem da Virgem e rosas colhidas no jardim. Fazia com que criados, família e amigos sentassem diante do muro e, enrolado numa estrambótica mistura de velhas roupas tiradas do sótão, “dizia missa” com enorme convicção. Antes de começar ele impunha uma condição: durante a prédica a congregação era obrigada a chorar (Apud GIBSON, 1989, p. 36).

Por volta de 1905, Federico ao sair da missa, encontra um teatro de bonecos sendo apresentado na praça da cidade. Encantado, o menino recusou-se a sair do local onde acontecia a apresentação dos títeres. Após terminar o espetáculo, ele voltou para casa comovido. No dia seguinte, um teatro de fantoches substituiu o “altar” no muro do jardim.

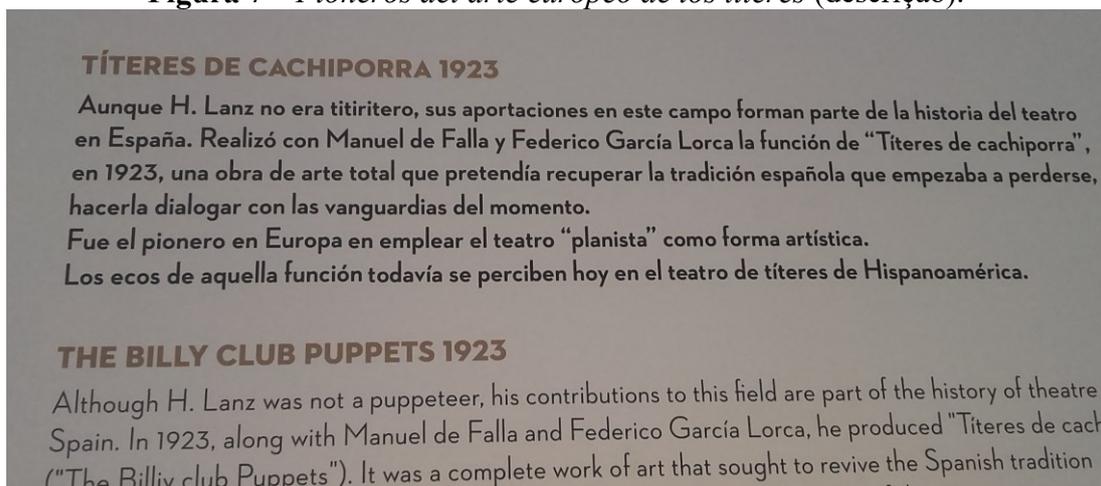
Figura 6 – *Pioneros del arte europeo de los títeres* (placa)



Legenda: Na exposição realizada no encontro de *Pioneros del arte europeo de los títeres*, Centro García Lorca, Granada, destacam-se os cenários de Hermenegildo Lanz, artista plástico colaborador de García Lorca e criador dos títeres.

Foto Irley Machado, maio de 2017.

Figura 7 – Pioneros del arte europeo de los títeres (descrição).



Legenda: Na exposição destacam-se os cenários de Hermenegildo Lanz, artista plástico colaborador de García Lorca e criador dos títeres.
 Foto Irley Machado, maio de 2017.

Figura 8 – Federico García Lorca, Lola Membrives e o boneco Don Cristóbal.



Legenda: Um de seus Títeres de Cachiporras, quando de sua apresentação no Teatro Avenida em Buenos Aires, Argentina, 1934. A exposição fêz parte do encontro de Pioneros del arte europeo de los títeres, Centro García Lorca, Granada.
 Foto: Irley Machado, maio de 2017.

Com seus pais, seu irmão Francisco e suas duas irmãs Concha e Isabel, Federico se instala em Granada em 1909, onde ficará até o final de seus estudos em filosofia e letras quando obtém sua licença em direito.

Federico prosseguiu seus estudos com o professor don Antonio Rodríguez Espinosa, e depois, ele e seu irmão Francisco, foram confiados aos cuidados de um primo de Vicenta Lorca, Joaquín Alemán Barragán, dono de um pequeno colégio particular, *Colégio del Sagrado Corazón*. José Rodríguez Contreras, colega de escola do poeta naquela época, lembra que García Lorca era um rapaz acanhado. Ele menciona o fato de que o jovem Lorca passava parte das aulas fazendo rabiscos e caricaturas em seus cadernos, tendo sido muitas vezes vítima de gracinhas no ambiente escolar. Menino, ele era sempre mandado sentar-se na última fileira da classe por um dos seus professores. Na obra *Poeta en Nueva York*, no *Poema Doble del lago Eden*, em alguns versos encontramos referências a essa situação humilhante. Veja-se:

*Quiero llorar porque me da la gana
Como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado*¹⁶
(GARCÍA LORCA, 1976, p. 200).

No poema *Infancia y muerte*, o poeta se refere à sua infância nestes termos:

*Niño vencido en el colégio y en el vals de la rosa herida,
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos,
asombrado con su propio hombre que masticaba tabaco en su costado
izquierdo*¹⁷
(GARCÍA LORCA, 1976, p. 294).

Na adolescência as viagens de estudo que efetua com seu professor e seus colegas o inspiram a escrever a primeira de suas obras a ser publicada: *Impresiones y paisajes* (1918). Nesta época, Lorca hesitava entre o piano e a escrita poética, sendo considerado excelente intrumentista e com uma autêntica vocação musical, a ele se anunciava uma carreira promissora.

¹⁶ Quero chorar, porque me dá vontade, / como choram os meninos do último banco, / porque não sou só um poeta, nem um homem, nem uma folha, / mas um pulso ferido que busca as coisas do outro lado. NT.

¹⁷ Menino vencido no colégio e na valsa da rosa ferida, / assombrado com a aurora escura do pêlo nas coxas, assombrado com seu próprio homem que mastigava tabaco em seu lado esquerdo. NT.

Em suas veias existiam os genes de uma família com pendores para a música e para a literatura. Antônio, o bisavô paterno, possuía uma bela voz e tocava guitarra. Federico García Rodríguez, pai do poeta, foi um respeitado bandurrista¹⁸, que gozava de prestígio em Málaga. As primeiras lições de guitarra recebidas por Federico foram ensinadas por sua tia, Isabel García Rodríguez. Antonio Segura Mesa, um velho pianista e compositor de Granada foi quem estimulou o poeta a desenvolver seus dotes musicais, propiciando-lhe a aquisição de uma excelente técnica pianística. Federico almejava tornar-se músico e ir para Paris aprofundar seus estudos musicais. Após a morte de seu professor, com o impedimento dos pais para que se especializasse em Paris, viu sua carreira musical interrompida, e decidiu-se pela carreira literária.

Figura 9 – Federico García Lorca



Legenda: García Lorca adolescente, diante de seu piano na Huerta de San Vicente, Granada.
Fonte: Arquivo da *Residencia de Estudiantes*, Madrid.

¹⁸ Uma pequena guitarra de braço curto, conhecida na época como bandolim de quatro ou seis cordas.

É difícil falar de obras de juventude e de maturidade do poeta, considerando-se a brevidade de sua vida: os extremos de sua existência se tocam continuamente, sua produção é, em seu conjunto, assombrada pela presença da morte.

Em 1918, ainda durante seu período universitário, Federico com a ajuda de seu mentor Fernando de los Rios, recebeu a permissão de seus pais para passar um ano na *Residencia de Estudiantes* em Madrid. A presença do poeta dentro da residência se encontra refletida em muito dos poemas escritos entre 1921 e 1924, mais tarde reunidos no pequeno volume *Canciones*, publicado em 1927. Vários poemas dessa obra são dedicados aos residentes e a outros amigos que visitavam a casa.

De 1918 a 1928 ele se instala na *Resi*, como era ternamente chamada por seus habitantes, e conhece poetas e artistas que a história intitula de “Geração de 27”¹⁹: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti e mais particularmente Salvador Dalí. Esta foi uma fase importante para o amadurecimento artístico do poeta, pois o ambiente era rico de ideias e de situações culturais.

García Lorca inaugura sua carreira teatral em 1920 com a obra *El Maleficio de la Mariposa*. Apesar da profundidade do tema, ninguém entendeu a proposta do poeta. Nela há um forte desejo de inovação e uma busca pela originalidade teatral. O texto escrito em verso é uma parábola que apresenta a frustração, o preconceito, o amor e a morte. Os personagens colocados em cena são insetos, que dão à história uma atmosfera perturbadora com ar infantil, mas que, na verdade, mascara um profundo drama humano.

Após o fracasso de *El maleficio de la mariposa* (1920), Lorca trabalha intensamente. A coletânea *Poema del canto jondo* (1921) que condensa a poesia do flamenco é bem recebida. Ele compõe *El libro de poemas* (1921) influenciado pelo modernismo de Rubén Darío e trabalha na coletânea *Suites*.

No verão de 1922 o poeta terminou o primeiro rascunho de sua *Farsa guiñolesca*, a *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*. Manuel de Falla concordara em criar a música para a peça. Os dois amigos, planejavam levar o teatro de marionetes a Alpujarras, uma região montanhosa, ao sul de Granada, o que não se realizou. A *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* representa um extraordinário avanço em

¹⁹ A denominação “Geração de 27” foi atribuída a um grupo de autores espanhóis que, entre 1923 e 1927, manifestaram o desejo de trabalhar com a vanguarda da arte e da poesia. Sua primeira reunião formal aconteceu em Sevilha em 1927 marcando o aniversário de 300 anos da morte de Luis de Góngora, sobre quem García Lorca fez uma longa conferência.

relação a *El Maleficio de la Mariposa*. Naquele momento, Lorca começou a encontrar sua autêntica voz de dramaturgo, colocando em cena, por meio dos títeres, uma exploração sutil da tradição popular, com diálogos cômicos baseados na linguagem típica dos camponeses da planície granadina. A peça pertence ao gênero dos títeres de ‘Cachiporra’ e foi à primeira vez, desde seus tempos de infância em Fuente Vaqueros, que o poeta encenou uma peça de fantoches de sua própria autoria. Posteriormente em outra apresentação o boneco Cristóbal lembrou:

Senhoras e senhores, esta não é a primeira vez que eu, Don Cristobál, o boneco beberrão que casa com a Señorita Rosita, venho ao palco no braço de Federico García Lorca, ao pequeno palco onde vivo para sempre e não morro nunca. A primeira vez foi na casa do poeta – lembra-te, Federico? Era primavera em Granada, e o salão de tua casa cheio de crianças que diziam: ‘Os bonecos são de verdade, mas por que ficam tão pequenos e não crescem?’ O grande Manuel de Falla estava ao piano, e ali *L’histoire du soldad*, de Stravinski, teve sua primeira audição na Espanha. Ainda me lembro das caras risonhas dos pequenos jornaleiros, simples crianças, que Federico convidou a subir, rodeados pelos cachos e as fitas dos meninos ricos (Apud GIBSON, 1989, p. 150).

Em 1920-1921, quando de sua viagem a Granada ele se aproxima do compositor Manuel de Falla com quem compartilha o amor pelo folclore. Juntos eles organizam, em janeiro de 1923, um espetáculo de marionetes para uma centena de amigos e crianças, a partir do texto lorquiano, *La niña que riega la albahaca y el principe preguntón*.

De 1923 a 1928 o laço que unia Federico a Salvador Dalí tornou-se uma rica fonte de inspiração mútua, marcada por duas estadas de Lorca na Catalunha, na residência de Dalí, em Cadaqués (abril de 1925 e junho de 1927). Os anos de 1926 e 1928 foram fecundos. O poeta se consagrou à escrita, a música e ao desenho. Seu livro *Canções* foi publicado em 1927. No mesmo ano ele expôs seus desenhos em Barcelona e escreveu *Romancero Gitano*, editado em 1928. Em 1926 ele compôs sua *Ode a Salvador Dalí*, período em que Dalí realizou para ele o cenário de *Mariana Pineda* (1927), primeiro grande sucesso teatral de Lorca.

Lorca foi encorajado por Dalí na via do modernismo e, ao mesmo tempo, compartilhou com os poetas de seu entorno uma reflexão sobre a poesia clássica e barroca, muito celebrada pelo grupo em Sevilla. No tricentenário da morte de Gôngora em 1927, o poeta pronunciou sua conferência *La imagen poética de Don Luis de Góngora*.

Em 1928, influenciado pela vanguarda catalã, García Lorca cria a revista granadina *Gallo* da qual somente dois números serão publicados. Neste período, Dalí se ligara a Buñuel, na verdade formavam o trio de amigos da Residência.

Apesar do grande sucesso de *Romancero Gitano*, Lorca vive o abandono de antigos companheiros da Residência, sendo sua obra menosprezada por Dalí e sendo ele acusado de ‘gitanismo’. Dalí condena a obra lorquiana dizendo que García Lorca não se rendera inteiramente aos reclamos do irracional, o pintor escreveu: “Estou convencido de que o trabalho poético hoje só faz sentido na fuga das ideias que nossa inteligência forja artificialmente, e em atribuir a essa sua exata significação real” (Apud GIBSON, 1989, p. 253). Essa é uma típica dissertação daliniana sobre a natureza da realidade, na busca do surreal. Mas, a obra revela ao leitor um amplo painel da Andaluzia, em que o elemento *Gitano*, é quase incidental, como o próprio poeta afirmou em uma entrevista: “*Yo no soy gitano,*” – “*Soy Andaluz, que no es igual, aun cuando todos los andaluces seamos algo gitanos.*” *Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más*”²⁰ (GARCÍA LORCA apud GIBSON, 1989, p. 303).

Na época, Lorca vivia uma intensa relação afetiva com Emílio Aladrén, de quem se separa e então conhece uma profunda crise, agravada pelo filme de Buñuel e Dalí intitulado “*O cão Andaluz*”, no qual o poeta se vê retratado e duramente criticado.

Após 10 anos de vida em Madrid ele parte em viagem a Nova York, em 1929. As obras que ele escreve vêm carregadas de solidão e influenciadas pela modernidade Americana: *Poeta en Nueva York* é uma virada poética resultado de uma experiência solitária e assustadora diante de uma realidade desconhecida e cruel.

A temporada em Nova York dura até a primavera de 1930. Logo após, atendendo ao convite da *Institución Hispanocubana de cultura*, García Lorca parte para Cuba. Esse foi um período de grande satisfação em que o poeta faz conferências, recita poesias, participa de festas e encontra novos amigos, entre as quais, o escritor local Juan Marinello e Nicolas Guillén. Ainda em Cuba, Federico começa a escrever seus textos teatrais *El Público* e *Así que pasén cinco años*. Em julho de 1930, o poeta volta à Espanha encontrando o país num intenso fervilhar cultural. Sua farsa *La sapatera prodigiosa* é montada. Com o acontecimento da Segunda República em abril de 1931, seu amigo

²⁰ Eu não sou um cigano - Eu sou andaluz, o que não é o mesmo, mesmo que todos os andaluces sejam ciganos. Meu gitanismo é um tema literário e um livro. Nada mais. NT.

Fernando de Los Rios torna-se Ministro da Instrução Pública e fornece a Lorca os meios para criar e dirigir o teatro estudantil *La Barraca*, que atravessa o país encenando peças clássicas do Século de Ouro espanhol para um público popular. O poeta escreve *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*.

Em 1933, ele visita Buenos Aires e Montevidéo, onde fica durante 6 meses apresentando suas próprias peças e encenações dos clássicos espanhóis. Em Buenos Aires encontra um extraordinário sucesso com a companhia de Lola Membrives e adquire, pela primeira vez, independência econômica, liga-se a novas amizades e se sente liberto do meio literário espanhol.

Figura 10 – Lorca e o elenco da peça *Bodas de Sangre*.



Legenda: Lorca em Buenos Aires, no teatro Avenida, após a apresentação de sua peça *Bodas de Sangre*.

Foto: Irley Machado, sem referência a foto original.

Quando de seu retorno ele vive dois anos intensos finalizando suas novas obras: *Yerma* (1934), *Canto para Ignacio Sánchez Mejías* (1935), *La casa de Bernarda Alba* (1936) e retomando *Poeta en Nueva Iork*, *Divan du Tamarit* e *Suites*. Ele viaja a Barcelona para proferir suas conferências e ler seus poemas, mas consagra-se, sobretudo

ao teatro, que acredita ser um instrumento de ação social. Sua peça *Yerma* é atacada pela imprensa conservadora por imoralidade e pornografia.

Fechando o ciclo do que seria uma “trilogia rural”, em 1936, poucos meses antes do seu assassinato, García Lorca terminou sua última peça, *La casa de Bernarda Alba*. Essa obra é reveladora de tal violência que parece ligar-se diretamente ao futuro próximo da Espanha. Trata-se da história de mulheres que vivem confinadas em um espaço limitado, espaço de luto, de silêncios, de mentiras e ciúmes, fatores propícios a situações trágicas. Segundo a análise de Irley Machado:

Lorca descreve o aprisionamento em que viviam as mulheres na Andaluzia rural dos anos 30, presas numa rede de convenções familiares e sociais obsedantes, em que a reputação e a honra importavam mais do que tudo e onde o julgamento e o olhar do outro era uma constante. [...] Em nenhuma de suas peças Lorca deixa tão clara a questão do sacrifício e da violência como em *A casa de Bernarda Alba*. Além do cinismo e da maldade acrescentava-se a crueldade e a perversão dos valores em que essa sociedade estava ancorada. Na obra, sufocam cinco mulheres como flores, prematuramente murchas e atrofiadas, envenenadas pelo autoritarismo e pela austeridade de Bernarda. (MACHADO, 2015, p. 158/159).

A Guerra Civil explode em 17 de julho de 1936. A popularidade e a personalidade de Lorca o transformam em alvo previsível para os Nacionais. A Colômbia e o México propõem recebê-lo, mas o poeta recusa e prefere entrar em Granada para comemorar a tradicional Festa de São Federico, em família. Ele é detido em 16 de agosto de 1936 e fuzilado entre Viznar e Alfacar, a data presumível de sua morte é 19 de agosto. O poeta é lançado em uma fossa comum, cuja localização exata ainda hoje é ignorada. As verdadeiras razões de sua execução, nas primeiras semanas da Guerra Civil, permanecem ignoradas: são evocados seus laços com a Frente Popular, sua homossexualidade e também intrigas familiares. *Primeras Canciones* e *Los amores de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* são publicadas póstumamente. *El Público* e *Sonetos del amor oscuro* serão publicados tardiamente, apenas após 1970.

Inúmeras são as obras que contam a biografia de Lorca. O pesquisador Irlandês Ian Gibson consagrou sua vida a escrever sobre o poeta. Nas referências encontra-se um número considerável de autores biográficos de Federico García Lorca, que podem ser consultados em profundidade.

1.2 Arte e Vida: extensões de um caminho único

Poderíamos dizer sobre os personagens de Federico García Lorca que eles impetuosamente desafiam seus próprios desejos. São criaturas que sentem sobre si a ameaça persistente da morte. García Lorca tem a capacidade de capturar a cena do drama, mostrar em seus textos e no palco uma realidade sangrenta, reflexo do povo espanhol.

Ninguém como poeta, mostrou com tanto realismo e coragem, em seus textos poéticos e dramáticos, questões que envolvem a sexualidade feminina e masculina de sua sociedade. Mulheres e homens que tiveram seus desejos silenciados, suas esperanças reprimidas e seus sonhos afogados pela tirania.

Dentro dos enigmas que o teatro de Federico García Lorca apresenta a questão do protagonismo representado quase absolutamente por figuras femininas ocupa um lugar central. Para alguns críticos, esse fenômeno pode ser explicado a partir da identificação do autor com os aspectos mais sensíveis do feminino. Nesse sentido, os críticos têm argumentado que a presença constante do feminino nas obras lorquianas expressaria em última análise, o conflito do poeta frente aos seus desejos eróticos dificilmente realizáveis devido ao contexto de ideologias rígidas da sociedade do seu tempo.

Valente afirma que, *“el teatro de Lorca, supuestamente habitado por mujeres, estaria en realidad construído en torno a hombres que expresarían, a través de ellas, su drama homosexual”*²¹ (VALENTE, 1976, p. 191). Embora a condição sexual do poeta possa explicar a questão da presença da mulher em suas obras, seria arriscado tomá-lo como fator único.

Observamos que, García Lorca era particularmente sensível às situações e injustiças sociais, o que o levou a estabelecer uma forte ligação com os seres mais discriminados socialmente em sua época e aqui incluímos os ciganos, as mulheres e os homossexuais. Por outro lado, García Lorca acreditava que o teatro deveria cumprir funções sociais para contribuir com a regeneração do país.

É fácil entender, considerando esses dois fatores, que o poeta tenha representado em seu teatro o cenário dos conflitos específicos do povo de sua época. Independentemente das motivações pessoais do poeta, é certo que García Lorca, traz a

²¹ O teatro de Lorca, supostamente representado por mulheres, seria de fato construído em torno de homens que expressariam, através delas, seu drama homossexual. NT.

tona, em sua obra problemas que abordam, diretamente, diferentes camadas da sociedade: a esterilidade, a solidão de uma solteirona, a fidelidade, o sacrifício por amor, a submissão aos desejos paternos, a homossexualidade e, etc.

No entanto, o poeta é capaz de transcender esses conflitos para levantar uma questão mais ampla, mas que afeta completamente a vida desses seres. As discussões geradas e tomadas como emblemas sobre a feminilidade e a masculinidade padronizados por uma sociedade são dramatizadas pelo poeta com o seguinte questionamento: como viver em uma sociedade caracterizada por uma valorização desigual entre os sexos, sem ao mesmo tempo sentir-se inferiorizado?

Ao se falar da feminilidade e/ou da masculinidade não estamos nos referindo à sexualidade, mas aos códigos ou modelos que toda sociedade impõe ao que deve ser considerado próprio as mulheres e próprio aos homens. Aquilo que hoje é englobado sob o conceito de código de gênero ou modelo social, e que a psicanálise tem demonstrado como estrutura intrapsíquica, e configurado como ego ideal de gênero.

O modelo desejado como ideal é imposto desde o nascimento e se prolonga por toda a vida, de modo que, para se estar dentro dos padrões determinados e aceitos pela sociedade, não se pode fugir ao arquétipo. Essa teoria é encontrada na ordem da natureza, que expõe a diferença dos sexos. Elisabeth Badinter diz que, “logo que a criança nasce o sexo lhe é conferido. E se alguma dúvida permanece, a genética explicará a falha da anatomia” (BADINTER, 1993, p.03).

García Lorca viveu numa Espanha onde o poder masculino predominava em todos os sentidos, sobretudo em relação à figura feminina. Ser homem era um dever, um trabalho e um esforço. A construção da identidade feminina era moldada pelo masculino e pela exigência social.

A construção da identidade masculina acontecia também de forma dolorosa e imposta, ou seja, algo que era colocado à força. Essa edificação de gênero sempre ocorreu de maneira peculiar a cada modelo de sociedade. Assim, num período em que a Espanha era conduzida por leis e normas rígidas, vivendo sob os dogmas de um catolicismo integrista todos eram obrigados a seguirem o modelo de conduta estabelecido e esperado pelo seu núcleo social.

Aprender a ser um homem fazia parte de um processo, em que se preparavam os indivíduos para desenvolverem plenamente as capacidades e habilidades do gênero

masculino. Um processo de aprendizagem calculado privava o homem de descobrir quem realmente ele era, o que sentia, do que gostava, de quem amava e a quem desejava. O modelo ideal de homem aceito era sempre aquele do destemido, do bravo, do heroico e principalmente do viril, características em que sentimentos, emoções e desejos não se incluíam.

Luis Cernuda, amigo de Federico García Lorca, em seu poema *Si el hombre pudiera decir lo que ama*, publicado em 1931 na obra intitulada *Los Placeres prohibidos*, expressa de forma clara o anseio do homem em propagar de forma sincera o amor que sente, deixando para trás todos os estereótipos e trazendo para a realidade a verdadeira face do amor masculino ou melhor do amor humano. Sentimentos e desejos que naquela época não faziam parte dos padrões, da realidade e nem do ponto de vista do gênero masculino. Veja-se o poema:

*Si el hombre pudiera decir lo que ama, si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo como una nube en la luz; si como muros que se derrumban, para saludar la verdad erguida en médío, pudiera derrubar su cuerpo, dejando sólo la verdad de sí mismo, que no se llama gloria, fortuna o ambición, sino amor o deseo, yo sería aquel que imaginaba; aquel que con su lengua, sus ojos, y sus manos proclama ante los hombres la verdad ignorada, la verdad de su amor verdadero. Libertad no conosco sino la libertad de estar preso en alguien cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío; alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina por quien el día y la noche son para mí lo que quiera, y mi cuerpo y espíritu como leños perdidos que el mar anega o levanta libremente, con la libertad del amor, la única libertad que me exalta, la única libertad por que muero. Tú justificas mi existencia: si no te conosco, no he vivido; si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido*²² (LUIS CERNUDA, 2005, p. 180).

O poema apresenta uma experiência vivida pelo próprio poeta. Cernuda deixa claro que não é livre para declarar seu amor e que só o amor é o que lhe permite sentir-se

²² Se o homem pudesse dizer o que ama, se o homem pudesse elevar seu amor para o céu como uma nuvem na luz; se, como muros que se derrubam, para saudar a verdade em meio erguida, pudesse deitar seu corpo, deixando só a verdade de si mesmo, que não se chama glória, fortuna ou ambição, mas amor ou desejo, eu seria aquele que imaginava; aquele que com a língua, os olhos e as mãos proclamam diante dos homens a verdade ignorada, a verdade de seu verdadeiro amor. Liberdade, não conheço senão a liberdade de estar preso a alguém cujo nome não posso ouvir sem um arrepio; alguém por quem me esqueço dessa existência mesquinha para quem dia e noite são para mim o que queira, e meu corpo e espírito como troncos perdidos que o mar afoga ou levanta livremente, com a liberdade do amor, a única liberdade que me exalta, a única liberdade pela qual morro. Tu justificas minha existência: se eu não te conheço não vivi; se morrer sem conhecer-te não morri, porque nunca vivi. NT.

livre. Para ser a pessoa que verdadeiramente ele deseja ser é preciso romper com as barreiras sociais que o impedem de realizar-se plenamente como ser humano.

Federico García Lorca também desejou romper essas barreiras e demonstrar quem ele realmente era e seus verdadeiros sentimentos, mas, em plena Guerra Civil espanhola, esses desejos tornar-se-iam uma arma letal. Embora tentando ocultar e proteger sua verdadeira natureza, o poeta foi executado “por ser mais perigoso com uma caneta do que com uma arma nas mãos”. Os rumores sobre a vida íntima do poeta e sua ligação política com a República de Fernando de Los Ríos, provocaram sua perseguição pela falange nacionalista que não hesitou em sacrificá-lo.

Dez meses após seu assassinato Vicente Aleixandre, poeta e também amigo de García Lorca publicou na revista *El Mono Azul* um texto que levou como título o nome do poeta, “*Federico*”. Aleixandre terminou sua prosa de uma forma comovente, em que foram exaltadas e reveladas de forma terna as características do poeta:

*Su corazón era como pocos apasionado, y una capacidad de amor y de sufrimiento ennoblecía cada día más aquella noble frente. Amó mucho, cualidad que algunos superficiales le negaron. Y sufrió por amor, lo que probablemente nadie supo. Recordaré siempre la lectura que me hizo, tiempo antes de partir para Granada, de su última obra lírica, que no habíamos de ver terminada*²³ (Apud GIBSON, 2016, p. 20).

O texto publicado por Vicente Aleixandre fala do intenso sofrimento amoroso do poeta. Um sofrimento, que na maioria das vezes era causado pelas convenções sociais da época, o que acabava levando García Lorca a depressão e a angústia.

Aleixandre referia-se aos *Sonetos del amor oscuro*. Uma obra em que alguns dos onze poemas de amor, de acordo com alguns críticos, dão a entender de forma clara a condição sexual do poeta. Importante ressaltar aqui, que García Lorca nunca confessou sua homossexualidade, mas também nunca a escondeu, pelo menos para os amigos próximos. Naquela época, em que se preparava uma sangrenta e injusta guerra civil, nem García Lorca e nem Aleixandre podiam dar a perceber que aqueles poemas continham versos homoafetivos.

²³ Seu coração era como poucos apaixonados, e uma capacidade de amor e sofrimento enobrecia cada dia mais aquela frente nobre. Ele amava muito, uma qualidade que alguns superficiais o negavam. E sofreu por amor, o que provavelmente ninguém sabia. Eu sempre me lembro da leitura que ele fez comigo, antes de partir para Granada, de sua última obra lírica, que não iríamos ver terminada. NT.

A obra só foi publicada oficialmente quase cinquenta anos depois da morte de Federico García Lorca. A palavra *oscuro* que parecia insinuar que os poemas retratavam um amor oculto e secreto mencionado anteriormente por Vicente Aleixandre foi retirado do título da obra, ficando apenas *Sonetos de Amor*. *Oscuro* parecia dizer muito mais do que o próprio significado da palavra. Fernando Lázaro Carreter sobre isso revela que: “*se referia esencialmente al ímpetu indomable y a los martirios ciegos del amor, a su poder para encender cuerpos y almas, y abrasarlos como hogueras que se queman y destruyen en su propio ardimiento*”²⁴ (Apud, GIBSON, 2016, p.25).

Em uma entrevista com Vicente Aleixandre, em 1982, Ian Gibson pergunta ao poeta amigo de García Lorca sobre a obra *Sonetos del amor oscuro*. Gibson o questiona diretamente sobre o título fazendo a seguinte pergunta: o que seria *amor oscuro* em se tratando de García Lorca? Aleixandre responde:

Era el amor de la difícil pasión, de la pasión maltrecha, de la pasión oscura y dolorosa, no correspondida o mal vivida, pero no quería decir específicamente que era el amor homosexual. Eso de oscuro puede aplicarse a cualquier clase de amor. Nunca él me dijo “eso es esto”; no, no, no me dijo nada, era el amor doloroso, el amor con un puñal en el pecho... oscuro por el siniestro destino del amor sin destino, sin futuro ²⁵ (Apud GIBSON, 2016, p.30).

A condição sexual de García Lorca sempre será um assunto questionável, um mistério a desvendar, pois mesmo tendo indicativos que esse fato era verdadeiro, nunca encontrarão relatos do próprio poeta confirmando sua homossexualidade, somente indícios, pois como afirma Aleixandre em relação à palavra *oscuro*, isso “*puede aplicarse a cualquier clase de amor.*” ²⁶

A sobrinha do poeta, Laura García-Lorca de los Rios que hoje é presidente da Fundação Federico García Lorca em Madrid, em uma entrevista com o periodista Juan Luis Tapia não hesitou em responder a pergunta que em épocas antigas seria vista como

²⁴ Referia-se essencialmente ao ímpetu indomável e aos mártires cegos do amor, ao seu poder de incendiar corpos e almas, e queimá-los como fogueiras que queimam e destroem na sua própria chama. NT.

²⁵ Era o amor da difícil paixão, da paixão maltratada, da paixão escura e dolorosa, não correspondida ou mal vivida, mas eu não quis especificamente dizer que era amor homossexual. Escuro pode ser aplicada a qualquer tipo de amor. Ele nunca me disse "isso é isso"; não, não, ele não me disse nada, foi amor doloroso, amor com um punhal no peito... escuro para o sinistro destino do amor sem destino, sem futuro. NT.

²⁶ Pode ser aplicado a qualquer tipo de amor. NT.

impertinente. O jornalista perguntou: *¿Como vivió la familia la homosexualidad de Federico García Lorca?*²⁷ Laura com franqueza respondeu:

*Creo que hay que separar los tempos, porque cuando vivía mi padre, que murió poco después que Franco, no se hablaba de ello. No se hablaba y con más razón para que su asesinato no se considerara o se pudiera interpretar como un crimen sexual. Quería destacar que su asesinato fue un crimen político. Para mi padre era difícil aceptar la homosexualidad de su hermano. Sin embargo, mi tía Isabel, en los últimos años, hablaba de forma abierta de la homosexualidad, y acabó aceptándolo como algo natural. Me imagino que mi padre habló de ello con los amigos, pero jamás publicamente.*²⁸ (Apud GIBSON, 2016, p. 47-48).

Essa declaração foi de suma importância, pois o assunto que antes era um tabu no seio familiar do poeta, hoje é visto e comentado, embora com cuidado e reticência. A não aceitação da condição sexual de García Lorca por seu irmão “*Para mi padre era difícil aceptar la homosexualidad de su Hermano*”²⁹ era uma posição comum, mas podia esconder algo mais sério. Ser homossexual na Espanha, naquela época, era uma tragédia e motivo de exclusão por parte da família tradicional. Portanto era um assunto que deveria ser ocultado sigilosamente pela família e pelos amigos de quem se via nessa condição.

A partir daí é possível entender a presença das conotações sexuais presentes nos poemas de *Sonetos del amor oscuro*. Sem dúvida, o poeta faz uma confissão amorosa em alguns deles:

Llagas de Amor

*Esta luz, este fuego que devora.
Este paisaje gris que me rodea.
Este dolor por una sola idea.
Esta angustia de cielo, mundo y hora.*

*Este llanto de sangre que decora
lira sin pulso ya, lúbrica tea.
Este peso del mar que me golpea.*

²⁷ Como a família viveu a homossexualidade de Federico García Lorca? NT.

²⁸ Creio que temos que separar os tempos, porque enquanto viveu meu pai, que morreu pouco depois de Franco, não se falava sobre isso. Não foi falado e com mais razão para que seu assassinato não fosse considerado ou pudesse ser interpretado como um crime sexual. Quería destacar que seu assassinato foi um crime político. Para meu pai, era difícil aceitar a homossexualidade de seu Irmão. No entanto, minha tia Isabel, nos últimos anos, falava abertamente sobre a homossexualidade e acabou por aceitá-la como algo natural. Imagino que meu pai falou sobre isso com amigos, mas nunca publicamente. NT.

²⁹ Para meu pai, era difícil aceitar a homossexualidade de seu Irmão. NT.

Este alacrán que por mi pecho mora.

*Son guirnalda de amor, cama de herido,
donde sin sueño, sueño tu presencia
entre las ruinas de mi pecho hundido.*

*Y aunque busco la cumbre de prudencia
me da tu corazón valle tendido
con cicuta y pasión de amarga ciencia.³⁰*
(GARCÍA LORCA, 2002, p.26).

Nas estrofes acima o amor vem acompanhado do sofrimento. Os primeiros versos já nos mostram a angústia e a paixão do poeta que vive um amor impossível ou perdido, que deixou seu coração em ruínas. A presença do fogo que queima e o devora por dentro aparece para reforçar o que Gaston Bachelard dizia: “O amor, a morte e o fogo são unidos num mesmo instante” (BACHELARD, 1999, p.27), ainda segundo o filósofo “O fogo que não apenas aquece, mas queima é capaz de destruir tudo o que toca” (BACHELARD, 1999, p.90).

Nesse poema, García Lorca parece encarnar a sensualidade de toda sua obra. A força sedutora e o sentido preciso de suas palavras configuram o erotismo que aparece não somente em seus textos poéticos, mas também em sua dramaturgia. Um erotismo que vem ligado aos elementos terra, água, fogo e ar. Elementos, que juntos criam a força profana e pura em sua essência, constelando as pulsões necessárias à vida.

A busca da plenitude erótica, quase sempre condenada ao fracasso, será o tema central de todo o trabalho do poeta, desde o primeiro texto até o final, tanto o poético quanto o dramático. O amor e o sofrimento que encontramos presentes no poema acima são sentimentos que podem estar sendo relacionados a quaisquer tipos de amor. A palavra *oscuro* no título da obra, pode mudar todo o contexto interpretativo dos poemas, fazendo o leitor e principalmente o pesquisador lorquiano questionar o porquê do autor ter dado a sua coletânea o título de *Sonetos de amor oscuro*.

Em *El Público*, a palavra *oscuro* também aparece em uma das falas do personagem, o *Caballo Negro* exclama: *¡Oh amor, amor que necesitas pasar tu luz por*

³⁰ Feridas de amor/ Essa luz, esse fogo que devora./ Esta paisagem cinza que me rodeia./ Essa dor por uma única ideia./ Essa angústia do céu, do mundo e do tempo./ Esse grito de sangue que decora/ Lyra sem pulso já, chá lúbrica./ Esse peso do mar que me atinge./ Este escorpião que habita no meu peito./ São guirlandas de amor, cama de feridos./ onde sem dormir, sonha sua presença/ entre as ruínas do meu peito afundado./E, embora busque o cume da prudência/ me dê seu coração deitado/ com cicuta e paixão de ciência amarga. NT.

*los calores oscuros! ¡Oh mar apoyado en la penumbra y flor en el culo del muerto!*³¹ (GARCÍA LORCA, 1998, p.154). Aqui, parece que se encontra declarado a homossexualidade de alguns personagens ou pode-se dizer que a temática aparece de forma explícita.

Em 1987 a editora *Cátedra*, de Madrid, publicou em uma de suas prestigiosas coleções a obra *El Público*. María Clementa Millán foi a principal responsável pela publicação. A obra contém uma bibliografia importante e uma vasta introdução, com várias notas de rodapé, porém em nenhuma dessas partes a autora faz observações sobre a questão sexual em García Lorca. Sobre isso, Alberto Mira faz o seguinte comentário:

*La introducción de María Clementa Millán a la edición de Cátedra del texto consta de ciento once páginas. La autora nos pone al corriente de la historia textual de El Público y propone claves de interpretación. La homosexualidad no es una delo. Es como si de todos los significantes [de] que consta el texto, el sentimiento homoerótico fuera el menos importante, el que há de ser desestimado. La posición desde la que esta ocultación se lleva a cabo es una posición de poder: la autora de la edición pone una mordaza a "Lorca el homosexual". Dado que no puede tratarse de cegueira, ya que la homosexualidad es patente en el texto, hay que calificar sus motivaciones de pura y simple homofobia*³² (MIRA, 1999, p. 597).

O fato da autora não mencionar o assunto da homossexualidade nas argumentações de sua edição, nos faz pensar em qual seria o motivo que a levou a agir ocultando este aspecto da obra, como comenta Alberto Mira. O contexto de *El Público* é inegável, gira em torno a sentimentos homoeróticos, pois o poeta deixa claro que ele trata de um amor entre homens. No diálogo que segue temos a comprovação deste fato:

DIRECTOR (Al Hombre1): No me abrases, Gonzalo. Tu amor vive solo en presencia de testigos. ¿No me has besado ya bastante en la ruina? Desprecio tu elegância y tu teatro. (Luchan)
HOMBRE 1: Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela.

³¹ Oh amor, amor, que necessitas passar tua luz pelos calores escuros! Oh mar apoiado na penumbra e flor nas nádegas do morto! NT.

³² A introdução do texto da edição de Cátedra de María Clementa Millán é composta por cento e onze páginas. A autora nos informa sobre a história textual de *El Público* e propõe chaves de interpretações. A homossexualidade não é uma delas. É como se de todos os significados que compõem o texto, o sentimento homoerótico é o menos importante, e ha de ser ignorado. A posição a partir da qual essa ocultação ocorre é uma posição de poder: a autora da edição coloca uma mordaza em "Lorca o homossexual". Uma vez que não pode ser uma questão de cegueira, pois que a homossexualidade é patente no texto, suas motivações devem ser descritas como pura e simples homofobia. NT.

DIRECTOR : ¿Por qué soy tan débil?
HOMBRE 1 (Luchando): Te amo.
DIRECTOR (Luchando): Te escupo. ³³
 (GARCÍA LORCA, 1998, p. 157).

Vários sentimentos aproximam os dois seres masculinos. Amor, desejo, rejeição e sofrimento se unem para destruir a máscara que cobre a verdadeira identidade desses seres. A luta entre eles é constante. Uma luta contra o próprio sentimento enclausurado gritando para sair e uma luta contra as normas sociais que regem a humanidade, ainda hoje.

A presença da máscara, que tudo esconde deixando a existência obscura é o mesmo elemento que domina e sufoca Federico García Lorca encobrendo os seus desejos.

De modo geral, pode-se ver na peça uma tentativa do poeta resgatar sua condição sexual e a culpa de ter que viver em grande parte uma existência dupla. Nas duras recriminações que os personagens trocam entre si, no ciúme que os atormenta, nos acessos de despeito, em tudo isso temos razões para crer que García Lorca expressa sua própria experiência. María Millán diz:

Lorca une estructuralmente en esta obra los dos temas fundamentales que la componen: su consideración sobre el teatro, y su próprio conflicto interior. De esta forma, los términos teatrales que en ella aparecen, trajes, máscaras, representación, tienen siempre un doble significado, el puramente teatral, y el que lo relaciona con su mundo personal ³⁴
 (MILLÁN, 1986, p. 14).

Pode-se pensar que no livro *Sonetos del amor oscuro* encontra-se um reflexo da vida do poeta em relação a sua ligação com Salvador Dalí, mas também se acredita que nele se encontra o testemunho do último dos amores de Lorca, aquele que o impediu de partir para o México provocando assim sua morte.

³³ DIRETOR (Ao Homem 1): Não me abrace, Gonçalo. Teu amor vive somente na presença de testemunhas. Já não me beijou o bastante na ruína? Desprezo tua elegância e teu teatro, (lutam).

HOMEM 1: Te amo diante dos outros porque abomino a máscara e porque já consegui arrancá-la de ti.

DIRETOR: Por que sou tão fraco?

HOMEM 1 (Lutando): Te amo.

DIRETOR (Lutando): Te cuspo. NT.

³⁴ Lorca unifica estruturalmente neste trabalho os dois temas fundamentais que a compõem: sua consideração no teatro e seu conflito interior. Desta forma, os termos teatrais que aparecem nele, fantasias, máscaras, representação, têm sempre um duplo significado, o puramente teatral e aquele que o relaciona com seu mundo pessoal. NT.

Podemos apenas especular sobre as identidades dos personagens de *El Público*: pode-se pensar que os personagens *Director* e *Hombre 1* seriam respectivamente, na vida real, Salvador Dalí e Federico García Lorca. Não se pode duvidar que cada um deles tenha encontrado no outro um reflexo de si mesmo e a mesma paixão pelas descobertas estéticas na dimensão de seus próprios anseios. Salvador Dalí sentia a busca poética de Lorca como um eco de sua própria busca. Esta amizade progressivamente parece ter se transformado em uma paixão amorosa por parte do poeta de Granada, que perturbava o pintor que mais tarde escrevia em *As paixões segundo Dalí*: “Quando Lorca queria me possuir eu me recusava com horror” (DALÍ, 1967, p. 46).

Figura 11 – Salvador Dalí e García Lorca.



Fonte: Buñuel, Lorca e Dalí: *El enigma sin fin* do autor, Agustín Sánchez Vidal.

Salvador Dalí manteve o relacionamento deles em segredo. Sem coragem para aceitar o amor do poeta, o pintor preferiu refugiar-se nos braços de Gala. Na obra *El Público*, Gala pode estar simbolizada pela personagem de *Elena*, uma representação da sociedade convencional para onde todos os personagens da obra corre quando sua verdade íntima está prestes a ser desmascarada. Há um trecho em que a figura do *Director* chama desesperadamente por *Elena*, refugiando-se nos sentimentos que ela havia sentido por ele:

DIRECTOR: (...) ¡Elena! ¡Elena!
HOMBRE 1 (Fuerte): No llames a Elena.
DIRECTOR: ¿Y por qué no?
Me há querido mucho cuando mi teatro estaba al aire libre.
*¡Elena!*³⁵
 (GARCÍA LORCA, 1998, p. 128).

Décadas depois da morte de García Lorca, no final da sua vida, Salvador Dalí conta sua ligação com o poeta. Suas lembranças da época de estudante inspiraram o filme *Little Ashes* (Poucas cinzas) dirigido por *Paul Morrison* em 2008. O filme passa boa parte do tempo dentro da Residência dos Estudantes em Madrid, onde os três amigos, García Lorca, Salvador Dalí e Luis Buñel se conheceram e construíram um laço de amizade que mais tarde seria rompido pela irreverência e desrespeito de Dalí e Buñel em relação ao poeta.

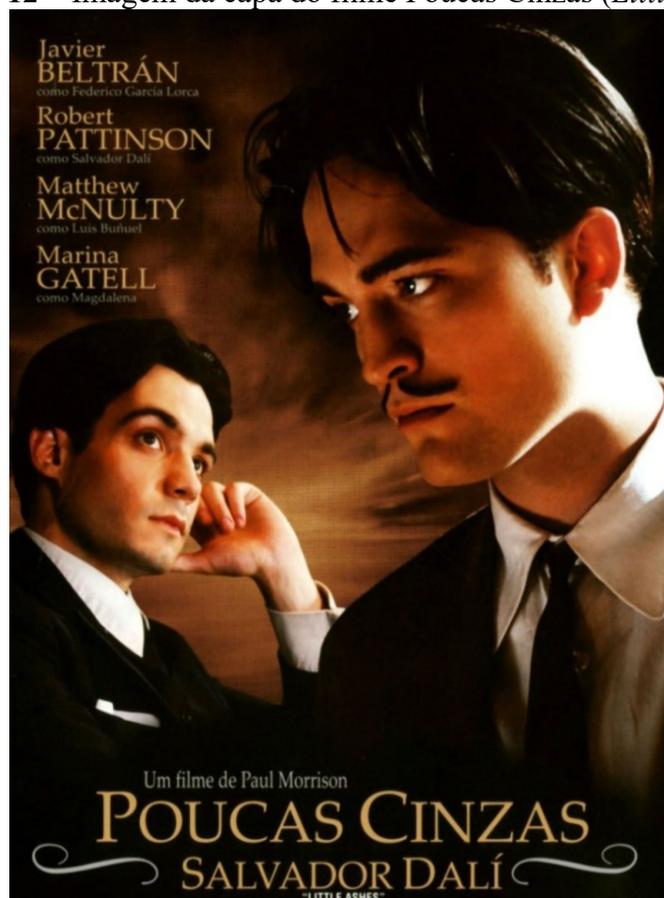
No filme o foco principal do drama gira em torno de García Lorca e Dalí. Uma paixão homoerótica é instaurada dentro do enredo e a relação de amizade entre os dois vai dando espaço ao nascimento de um amor que irá gerar ódio e aversão. O pintor não consegue se libertar do sistema de ideias morais que regiam a sociedade naquela época. Assim como o personagem *Director* de *El público*, que não consegue tirar a sua máscara e encarar a sociedade para viver intensamente seu amor pelo personagem do *Hombre 1*.

³⁵ DIRETOR: (...) Elena! Elena!

HOMEM 1 (Forte): Não chame a Elena.

DIRETOR: E por que não? Ela me amou muito quando meu teatro estava ao ar livre. Elena! NT.

Figura 12 – Imagem da capa do filme Poucas Cinzas (*Little Ashes*).



Legenda: Direção de Paul Morrison.

Figura 13 – Ator Javier Beltrán como García Lorca e Robert Pattinson como Salvador Dalí.



Legenda: Imagens comparativas dos personagens do filme com os personagens reais.

Poucas cinzas, além de dar nome ao filme, é um quadro surrealista de Salvador Dalí (1927/1928). No filme, García Lorca ao ver a obra fica encantado com a tela. O pintor pede que o poeta crie um nome para sua criação. Com uma reação imediata o poeta responde: “Poucas cinzas. Porque se você pintar dezenas, centenas de desenhos, quantos você quiser e em 80 anos ainda vai ser poeira” (POUCAS CINZAS, 2008). Dalí surpreso com o nome questiona o poeta:

DALÍ: O que vê nos desenhos?

GARCÍA LORCA: Não é poeira, vejo eco de nós mesmos, fantasmas e eu não quero ser um fantasma. Vem comigo para Granada?

DALÍ: Não posso.

GARCÍA LORCA: Vai conhecer minha família, minha casa, tudo que eu sou.

DALÍ: Já te conheço Federico.
(POUCAS CINZAS, 2008).

Figura 14 – Little Ashes – Salvador Dalí (1927/1928).



Fonte: *Collection particulière.*

As imagens vistas por García Lorca na tela do pintor se transformaram em imagens poéticas. O poeta faz uma relação das cinzas com sua própria vida. Se formos à etimologia da palavra descobriremos que cinzas simbolizam dor, morte e penitência. No *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier revela que cinzas são “aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida” (CHEVALIER et GHEERBRANDT, 2015, p.247).

O fogo do amor que o queima por dentro é a mesma chama que transformará sua paixão por Dalí e sua própria vida em cinzas. Na abertura do filme, o poeta recita um verso, no qual, novamente as cinzas aparecem relacionando o quadro que dá nome ao longa-metragem. Veja-se:

Lembre-se de mim quando estiver na praia e quando pintar coisas brilhantes e de poucas cinzas. Oh, minhas poucas cinzas! Coloque meu nome no quadro a fim de que meu nome sirva para algo, no mundo. (POUCAS CINZAS, 2008).

García Lorca nessa estrofe faz uma referência aos seus restos mortais, “Oh, minhas poucas cinzas!” Católico como era, provavelmente tinha conhecimento da frase que era anunciada nas celebrações que marcavam o início da quaresma na Igreja Católica. As cinzas eram abençoadas pelo sacerdote e logo após passadas na frente de cada fiel traçando o sinal da cruz dizendo: “Recorda-te que és pó e em pó te converterás” (BUYST, 1998, p.126).

É comum encontrarmos nas obras lorquianas elementos que fazem relação com a religiosidade. No filme, varias cenas mostram o poeta de joelhos frente a uma imagem santa em seu quarto. Em uma dessas cenas o poeta diz: “Santa Mãe de Deus me perdoe porque eu pequei, tenho tido pensamentos impuros, me ajude a resistir à tentação. Santa Mãe de Deus me ajude, por favor” (POUCAS CINZAS, 2008). Sentimentos como o desejo, medo e a culpa atormentam o poeta.

Em *El Público*, García Lorca estabelece uma analogia entre o martírio de Cristo com o sacrifício final da figura do *Hombre I*. O personagem parece representar todos os homossexuais que tiveram coragem de assumir e mostrar seus próprios sentimentos, de arrancar a máscara e enfrentar tudo e todos para concretizarem seu amor.

O *Hombre I* prefere a morte do que viver como o *Director*, condenado a morrer por dentro e a continuar a viver uma vida fria e sem sentido, apenas para manter as

aparências. Na última cena um frio estranho toma conta do personagem *Director*, é o frio de viver uma vida que não é sua, o frio da máscara.

DIRECTOR: Tengo frío.

PRESTIDIGITADOR: ¿Como?

DIRECTOR: Le digo que tengo frío.

PRESTIDIGITADOR: Es una bonita palabra, frío. (...)

CRIADO (Entrando): Hace un poco de frío. ¿Quiere que encienda la calefacción?

DIRECTOR: No. Hay que resistirlo todo porque hemos roto las puertas, hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes del drama. (Sale el Criado por la puerta central.) Pero no importa. Todavía queda hierba suave para dormir.

PRESTIDIGITADOR: ¡Para dormir!

DIRECTOR: Que en último caso dormir es sembrar.

CRIADO: ¡Señor! Yo no puedo resistir el frío.

DIRECTOR: Te he dicho que hemos de resistir, que no nos ha de vencer un truco cualquiera, cumple tu obligación.

(...) El frío es un elemento dramático como outro cualquiera.³⁶

(GARCÍA LORCA, 1998, p. 188).

O frio toma conta de toda a cena. Uma friagem que o personagem do *Director* persiste em resistir e superar, assim como Salvador Dalí, que com sua frieza resistiu aos sentimentos de Federico García Lorca, persistindo em manter a máscara. No filme uma carta escrita pelo poeta para o pintor, em uma de suas viagens a Granada, deixa claro a relação da máscara com o frio. Veja:

Salvador, penso em você. Como nunca havia pensado tão intensamente na minha vida. Desde que estamos juntos, tudo que eu sou foi destruído. Tenho escrito de uma maneira que nunca imaginei possível. Arranhando minha tristeza na superfície das coisas. As máscaras. E então preciso ir além delas. Na escuridão, o frio turva e medula (POUCAS CINZAS, 2008).

³⁶ - DIRETOR: Tenho frio.

- PRESTIDIGITADOR: Como?

- DIRETOR: Eu disse que tenho frio.

- PRESTIDIGITADOR: (Abanando-se): É uma bonita palavra, frio (...)

- CRIADO (Entrando): Faz um pouco de frio. Quer que ligue o aquecedor?

- DIRETOR: Não. É preciso resistir a tudo porque quebramos as portas, levantamos o teto e ficamos com as quatro paredes do drama. (Sai o Criado pela porta central). Mas não importa. Ainda sobra grama macia para dormir.

- PRESTIDIGITADOR: Para dormir!

- DIRETOR: Que em último caso dormir é semear.

- CRIADO: Senhor! Eu não posso aguentar o frio.

- DIRETOR: Disse que temos que aguentar, não nos há de vencer um truque qualquer. Cumpra com sua obrigação. (...) O frio é um elemento dramático como outro qualquer. NT.

Nessa carta, García Lorca mostra as mudanças que vem ocorrendo em sua vida desde que conheceu Salvador Dalí. Sua escrita tomou outro rumo. A angústia e a tristeza começam a persegui-lo. Ele sabe que para vencer tudo isso ele precisa destruir a máscara que tanto o tortura, ir além dela e quebrar todas as barreiras que o impedem de ser ele mesmo. O poeta tem plena consciência que se continuar dessa forma, viverá em plena escuridão, em que o frio do desamor e da solidão será sua eterna companhia.

Salvador Dalí, focado no seu trabalho e dominado pela frieza de seu temperamento, responde a carta. Suas palavras diferem das de García Lorca e não revelam nada além de amizade:

Federico, desde o dia que você foi tenho estado no estúdio todo o dia e toda a noite. Comecei a trabalhar com desenhos para sua obra. Estou fazendo um cenário cigano. De Andaluzia... Como você. O inconsciente Federico surge como uma besta interior. Uma pequena voz disse grandes maravilhas (POUCAS CINZAS, 2008).

Quando o pintor revelou sua história com García Lorca, ele deixou claro que não era como Lorca, um *maricón* ou um *pederasta* como eram chamados os homossexuais na época, na Espanha. Em uma entrevista, o pintor revela com hipocrisia e desrespeito sua relação com o poeta, na época em que eram amigos na Residência de Estudantes:

*Él era pederasta, como es bien sabido, y estaba locamente enamorado de mí. Dos veces intento darme por el culo. Para mí era muy embarazoso, pues yo no era pederasta y no tenía la intención de acceder. Además, me hacía daño. De modo que no hubo lugar. Pero desde el punto de vista del prestigio me sentía muy halagado. Después de todo, en el fondo de mí mismo, me decía que él era un gran poeta y que le debía un poco del agujero del culo del Divino Dalí. Terminó haciéndose con una chica que me sustituyó en el sacrificio. Al no conseguir que yo pusiera mi culo a su disposición, me juro que el sacrificio obtenido de la chica se compensaba con el suyo propio: era la primera vez que se acostaba con una mujer*³⁷ (VIDAL, 1988, p.165).

³⁷ Ele era homossexual, como se sabe, e estava loucamente apaixonado por mim. Duas vezes tentou forçar-me. Para mim era muito embaraçoso, pois eu não era homossexual e não tinha intenção de ceder. Além do que me causava dor. Então nada aconteceu. Porém do ponto de vista do prestígio eu me sentia lisongeado. No fundo de mim mesmo me dizia que ele era um grande poeta e que lhe devia.... Acabou arranjando-se com uma jovem que me substituiu no sacrifício [...] me jurou que o sacrifício da jovem compensava o seu próprio: era a primeira vez que deitava com mulher. NT.

Em todo esse relato, há uma frase que nos chama atenção: *Pero desde el punto de vista del prestigio me sentía muy halagado*³⁸. Mesmo recusando toda a paixão que García Lorca tinha por ele, Dalí se sentia honrado com essa situação e se servia dela sem pudor. No filme, fica claro o amor que o poeta nutria pelo pintor. Seu olhar era um olhar apaixonado.

Figura 15 – Imagem do filme Poucas Cinzas (*Little Ashes*). Direção de Paul Morrison.



Federico García Lorca foi um poeta revolucionário com a missão de defender, em suas obras, o amor em toda e qualquer forma de manifestação, livre de puritanismos, proibições e punições. Sofreu assim, a rejeição de muitos de sua época que o fizeram pagar com a vida seu compromisso social e artístico. Mas não se cala um poeta.

³⁸ Mas, do ponto de vista do prestígio, me sentia muito lisonjeado. NT.

CAPÍTULO 2
EL PÚBLICO: EL TEATRO IMPOSIBLE

“Cuando rondas el lecho y los objetos de la casa, te sigo, pero no te sigo a los sitios a donde tú, lleno de sagacidad, pretendes llevarme. Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo.”

Federico García Lorca

2.1 *El espejo del público* – Sinopse

Na obra *El Público* o dilema se enovela em torno de um ponto central e sem dúvida sexualmente problematizado. O eixo da história gira precisamente em torno do uso de figuras reais e surreais como transportadores da paixão, do erotismo, da morte e da realidade terrena.

A edição utilizada aqui para análise e estudo está baseada no manuscrito de *El Público* conhecido graças à conservação e a publicação de Rafael Martínez Nadal. Segundo seu editor a obra consta de 62 folhas de tamanhos variados em diferentes tipos de papel, escritas a lápis ou tinta, com pontuação irregular. O manuscrito entregue por Lorca a Martínez Nadal, antes de sua viagem a Granada em 1936, parece ter sido o mesmo que serviu a leitura de Lorca em 1931, na casa de Morla Linche, em Madrid.

Em 14 de outubro de 1933 na entrevista do jornal *La Nación*, García Lorca declara que leva em sua maleta duas obras: *Así que pasen cinco años* e *El Público*, e sobre essa última o poeta comenta:

*No hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse. Pues porque es el espejo del público. Es decir, haciendo desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores en seguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación*³⁹ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1687).

Em seus círculos de amizade, García Lorca não dava informações concretas sobre a temática e a estrutura de *El Público*. Em 1930 em uma declaração à imprensa sobre a importância que o autor concedia a sua obra *La Zapatera Prodigiosa* ele pontualiza: “No; no es mi obra. Mi obra vendrá...; ya tengo algo..., algo. Lo que vendrá será mi obra. ¿Sabes como título mi obra? *El Público*. Esa sí... esa sí... *Dramatismo profundo, profundísimo*”⁴⁰ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 102-103).

³⁹ Não há companhia que se anime a leva-la à cena e nem público que a tolere sem se indignar. Porque ela é o espelho do público. Isto é, fazendo desfilar em cena os dramas individuais em que cada um dos espectadores está pensando, enquanto estão vendo, mesmo sem fixar-se na representação. Como o drama de cada um é lancinante e geralmente nada honroso, os espectadores levantariam indignados e não permitiriam que a representação continuasse. NT.

⁴⁰ Não; Não é minha obra. Minha obra virá ...; Eu já tenho algo ... algo. O que virá será minha obra. Sabe qual o título da minha obra? *El Público*. Esse sim ... esse sim ... *Dramatismo profundo, profundísimo*. NT.

El Público ocupa um lugar privilegiado entre as inquietudes de García Lorca. Para o poeta o teatro teria que avançar tanto na teoria como na forma e, essa obra, considerada por ele como um teatro “*imposible*” surgiria não somente para inaugurar uma nova linha dentro de sua dramaturgia, mas também para iluminar e confirmar o horizonte de todo o seu trabalho, tanto na poesia quanto no teatro.

De acordo com alguns críticos, *El Público* é considerado como uma peça teatral isolada, se levarmos em consideração todo o conjunto de sua produção. Embora rejeitada por alguns, a obra marca uma etapa essencial, um capítulo inevitável da teoria e da estética lorquiana. Ela oferece ao leitor uma profunda coerência relacionada ao princípio expressivo do autor, não só com os temas, mas também com o uso de símbolos e metáforas que surgem entre as páginas para revelar algo nunca revelado. A trajetória da obra pode ser comparada como uma hélice que gira de maneira constante em torno de uma série de recorrentes enclaves.

Após sua chegada da América em outubro de 1930, Federico García Lorca em sua primeira entrevista explica o porquê de *El Público* ser considerado por ele como “*imposible*” de se levar aos palcos. Ele diz: “*No se si será muy representable en el orden material. Los principales personajes del drama son caballos*”⁴¹ (Apud MARTÍN, 1989, p. 48). Após três anos, o poeta ainda insiste nesse mesmo fator, enfatizando a dificuldade de representação da obra. Ele afirma: “*Todo irá publicándose. Ya sabe usted mi norma: “tarde, pero a tiempo”. (...)Y también mi teatro (...). Y El Público, que no se há estrenado ni ha de estrenarse nunca, porque... no se puede estrenar*”⁴²(Apud MARTÍN, 1989, p. 49).

Naquela época, a censura não afetava somente o teatro lorquiano. Os escritores e poetas eram obrigados a se calarem frente ao uso abusivo do poder, ameaça e perigo constante para corajosos inovadores. Em 1927, em uma carta dirigida a Jorge Guillén, García Lorca lamentava sobre o silêncio que ele mesmo foi obrigado a se impor. O poeta relata:

¡Ay! ¡Cuánta trampa! Es triste. Pero tengo que calar. Hablar sería un escándalo. Pero yo estoy estos días que leo poesía vacía o rama

⁴¹ Não sei se será muito representável na ordem dos materiais. Os personagens principais do drama são cavalos. NT.

⁴² Tudo será publicado. Você já conhece minha regra: "tarde, mas a tempo". (...) E também o meu teatro (...). E *El Público*, que não foi estreado nem há de se estrear, porque ... não pode ser estreado. NT.

*decorativa, como recién bautizado. Callo. Perdóname... pero tengo que ponerme la mano en la boca para calar”*⁴³(Apud MAURER, 1997, p. 55).

Sem poder manifestar-se o poeta escreve, sabendo e acreditando que um dia seu pensamento seria revelado e entendido. Sem dúvida, *El Público* foi o trabalho mais ousado do poeta: nem o público e nem as companhias teatrais estavam preparados para a estréia dessa obra. Consciente do escândalo que a temática tratada produziria na época, Lorca pediu a Nadal, quando de sua partida para Granada em julho de 1936, que destruísse o texto se algo lhe acontecesse.

Mesmo sendo considerada uma peça teatral irrepresentável, o poeta granadino não perdeu a esperança de algum dia poder leva-la ao palco. O texto não permaneceu completamente inédito na vida do autor. García Lorca trabalhou em *El Público* até julho de 1936. Em junho de 1933 publicou-se na revista de Madrid *Los Cuatro Vientos*, dois quadros de sua obra: “*Ruina Romana*” e “*Cuadro Quinto*”, e logo abaixo o título: “*El Público (De un drama en cinco actos)*”. Sobre essa primeira amostra da obra do poeta, Martínez Nadal explica:

*Se trataba de tantear la respuesta de los lectores. La publicación demuestra un gran interés en sacar a luz el drama. Preguntado por la razón del aplazamiento de la edición íntegra, Lorca contestaría: “Lo estoy retocando y va a quedar formidable, y sin una sola concesión que facilite su estreno”*⁴⁴(MARTINEZ NADAL, 1978, p. 23).

Em 1931, Federico García Lorca fala de seu projeto de representar a obra por uma companhia comercial. Ele diz:

*Un grupo de amigos y poetas jóvenes quieren representar mi drama El Público (...) Desde luego, este estreno sería sensacional y unas de las batallas literarias mayores de una época. ¡Veremos a ver!*⁴⁵(MAURER, 1997, p. 11).

⁴³ Ah! Quanta trapaça! É triste. Mas eu tenho que calar. Falar seria um escândalo. Mas hoje em dia eu tenho lido poesia vazia como se fosse uma planta decorativa, como recém-batizados... Calo. Perdoe-me... mas para calar tenho que tapar a boca com as mãos. NT.

⁴⁴ Trata-se de testar a resposta dos leitores. A publicação mostra grande interesse em trazer a luz o drama. Perguntaram o motivo do adiamento da edição completa, Lorca respondeu: "Estou retocando e será formidável e sem uma única concessão que facilite a sua estreia". NT.

⁴⁵ Um grupo de amigos e jovens poetas querem representar o meu drama *El Público* (...) Desde já, essa estréia seria sensacional e uma das maiores batalhas literárias de uma era. Vamos ver! NT.

Como já temia Federico, a possível produtora não aceitou representar seu texto. O destino de seu *teatro imposible* foi acompanhado pela dificuldade inicial de aceitação de sua obra poética, *Poeta en Nueva York*. Apenas alguns manuscritos foram publicados e entregues para leituras. Angustiado com a falha da tentativa de levar a obra até o público, o poeta desabafa:

*Para abrir los ojos del público es preciso desterrar las formas del teatro al uso, derribar los presupuestos ideológicos y estéticos dominantes: solo una revolución despojaría al teatro de la artificialidad y la mentira*⁴⁶(GARCÍA LORCA, 1957, p. 354).

García Lorca não se deixa levar por essa onda de amargura. Ele acredita que *El Público* é seu melhor drama. Em 07 de abril de 1936, ele declarava: “*en estas comedias está mi verdadero propósito, pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he tenido que darles otras obras a los espectadores españoles*”⁴⁷(GARCÍA LORCA, 1957, p. 674).

Federico García Lorca não foi um poeta lírico convertido em dramaturgo, e sim um escritor devotado à criação teatral em todos os sentidos: foi autor, ator, diretor, cenógrafo e muito mais. A experiência dentro da sua companhia teatral *La Barraca*, lhe proporcionou um contato direto com o público e um conhecimento prático que veio a acrescentar a sua atividade criadora.

Ele carregou durante toda sua existência o peso de uma condição que naturalmente já vinha sendo exposta. O autor usa os personagens *Director* e *Hombre 1* como anunciadores de uma verdade que, partindo de sua própria condição, atingiria o público. Com essa obra ele afirma seu compromisso com a realidade existente dentro e fora do palco, mostra seu repúdio pelo teatro convencional e seu desejo de que as portas se abram e as cenas retratem o que acontece nas ruas, como ele mesmo afirma em uma entrevista em 1935: “*el teatro ha de recoger el drama total de la vida actual. Un teatro pasado, nutrido sólo con la fantasía, no es teatro*”⁴⁸ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1775).

⁴⁶ Para abrir os olhos do público, é necessário banir as formas do teatro em uso, derrubar as pressupostas ideologias e estéticas dominantes: apenas uma revolução privaria o teatro da artificialidade e da mentira. NT.

⁴⁷ Nestas comédias impossíveis está o meu verdadeiro propósito. Mas para demonstrar minha personalidade e ter o direito ao respeito tive de dar outras obras aos espectadores espanhóis. NT.

⁴⁸ O teatro tem que recolher o drama atual da vida. Um teatro alimentado apenas pela fantasia, não é teatro. NT.

García Lorca acredita que o teatro deve ser de todos e para todos. O poeta se insurge contra um teatro comercial. Em sua criação ele busca um teatro novo, em que o público possa participar e até mesmo voltar a vivenciar a catarse que o teatro trágico promovia, quando ainda era um acontecimento sagrado⁴⁹, e que o teatro burguês e de entretenimento matou. Pode-se considerar que o teatro da atualidade continua a ser um teatro de entretenimento, sem os elementos do teatro grego da antiguidade.

Sinopse

El Público inicia-se com uma companhia teatral que teria resolvido montar uma produção experimental do texto de Willian Shakespeare, *Romeu e Julieta*, em que os protagonistas seriam interpretados por um homem de 30 anos (Romeu) e um menino de 15 anos (Julieta). O texto é apresentado em seis quadros independentes e interligado apenas pela temática predominante: o amor, sua recusa ou aceitação e as relações homoafetivas entre seus personagens.

Personagens por ordem de entrada em cena:

*Director (Enrique), Criado, Caballo blanco primero, Caballo blanco segundo,
Caballo blanco tercero, Caballo blanco cuarto,
Hombre primero (Gonzalo), Hombre segundo, Hombre tercero,
Arlequín (Director), Mujer en pijama, Elena,
Figura de cascabeles, Figura de pámpanos, Niño, Emperador, Centurión,
Julieta, Caballo blanco, Caballo negro,
El traje de arlequín, El traje de bailarina,
Pastor bobo, Desnudo rojo, Enfermero,
Estudiante primero, Estudiante segundo, Estudiante tercero,
Estudiante cuarto, Estudiante quinto,
Dama primera, Dama segunda, dama tercera, dama cuarta, muchacho,
Ladrón primero, ladrón segundo, traspunte, prestidigitador y señora.*

⁴⁹ Pense-se na função sagrada do teatro, quando fazia parte do culto ao deus Dionísio, na Grécia Antiga.

Primeiro quadro

No primeiro quadro o personagem *Director (Enrique)* recebe em seu quarto a repentina visita de quatro cavalos brancos que imploram seu amor: ele os expulsa, negando-se ao diálogo. Na cena seguinte, aparecem três homens barbudos, um deles, *Hombre 1 (Gonzalo)* vem exigir que ele inaugure o verdadeiro teatro o “*teatro bajo la arena*”, aquele capaz de dizer a verdade. Aterrorizado o *Director* recua: “A máscara virá me devorar!”. O *Hombre 1* insiste dizendo que é preciso desafiar o público e exige que a ligação amorosa entre os dois seja revelada. Mas o *Director* se nega a fazê-lo argumentando que isto é passado e que ele se encontra casado com *Elena*, personagem feminina que entra em cena vestida com trajes gregos.

No cenário um biombo serve de aparato para a troca de máscaras que acontece durante a cena. No decorrer de toda a obra, o biombo será o lugar em que acontecem inúmeras transformações, na passagem de cada personagem por detrás do móvel. O *Director* metamorfoseado em jovem ao sair detrás do biombo revela sua antiga relação afetiva com *Hombre 1* que o reconhece e o chama por seu nome.

A seguir estabelece-se a relação de *Elena* com o *Hombre 3*. Este ao passar por trás do biombo aparece em cena sem barba e com pulseiras com pregos dourados. Transformado a personagem ganha à aparência de um homossexual sadomasoquista. Para reforçar sua virilidade ele açoita o *Director*. *Elena* desapontada sai acompanhada pelo criado. Desaparecem assim, os dois únicos personagens que não passam por mutações, uma vez que sua heterossexualidade parece não poder ser questionada.

Segundo quadro

O segundo quadro recebe o título de *Ruína Romana*. A cena se constitui numa luta entre a *Figura de Cascabeles* e a *Figura de Pámpanos*. Esses dois personagens, representam respectivamente a figura do *Director* e *Hombre 1*. O diálogo entre esses dois seres revela um jogo de metáforas verbais com imagens fortes e intensas, até o momento em que o *Emperador* entra em cena e revela uma fúria homofóbica, interrompendo o jogo e o diálogo e fazendo com que o personagem do *Hombre 1* esqueça o objeto de sua paixão.

Terceiro quadro

Nesse quadro, os três *Hombres* e o *Director* acorrentados a um muro de areia tentam livrar-se do aprisionamento imposto pelo *Emperador*. O *Hombre 1* é o único que ousa matar o impiedoso tirano. Uma nova cena se abre e aparece a figura de Julieta sobre o túmulo. A personagem sonha em reencontrar a luz do amor.

O Cavallo Branco aparece para cortejá-la e lhe promete a luz, mesmo sabendo que essa mesma luz a encaminhará para as trevas. O Cavallo Negro instiga Julieta a rejeitar os Cavallos Brancos. Os personagens *Director* em traje de Arlequim e *Hombre 1* voltam a cena. O *Hombre 1* tenta abraçar o *Director* que se desfaz do traje de Arlequim, abandonando-o nos braços do outro e se metamorfoseia em Bailarina. A personagem Julieta volta a dormir cortejada pelo *Hombre 2* e *Hombre 3*.

Quinto quadro

Na primeira cena deste quadro o personagem *Desnudo* com uma coroa de espinhos azuis sobre a cabeça, em uma cama reproduz a Paixão de Cristo. Entram em cena os *Estudiantes* falando sobre o escândalo que acabara de ocorrer. Um deles explica que a desordem ocorreu quando o público percebeu que ao dirigir *Romeu e Julieta*, o diretor escolhera dois atores do sexo masculino para serem os protagonistas. A personagem Julieta seria representada por um jovem de 15 anos.

Na cena seguinte o sofrimento do personagem *Desnudo Rojo* no papel de Cristo, se desenvolve até a morte. A cama gira, e o *Hombre 1* substitui a figura do *Desnudo* aparecendo deitado sobre o leito. Os *Estudiantes* eufóricos comentam sobre a terrível reação do público e, em meio a essa euforia, o *Hombre 1* pronuncia sua última palavra: “*Agonía*”.

Solo del Pastor Bobo

Em algumas edições esse quadro aparece como “*Solo del Pastor Bobo*” e em outras como “*Canción del Pastor Bobo*”. Como cenário, o autor sugere um grande armário cheio de máscaras brancas com diversas expressões. O personagem *Pastor Bobo*

entra em cena para falar de forma burlesca, através de um monólogo, sobre o significado teatral das máscaras, ou seja, sobre os diferentes papéis que podem ser representados no “falso teatro”.

Sexto quadro

Nesse último quadro, o cenário volta a ser o mesmo do primeiro. Em cena, o *Director (Enrique)* e o *Prestidigitador* dialogam sobre o *teatro bajo la arena* e o *teatro al aire libre*. Durante a discussão, o *Director* confessa ter se tornado um grande defensor do *teatro bajo la arena*. O *Prestidigitador* não compreende a razão pela qual o *Director* não trabalhou em sua nova versão de *Romeu e Julieta* com os mesmos truques que Shakespeare usou em sua obra *Sueño de una noche de Verano*.

Uma *Señora* vestida de preto com o rosto coberto pergunta pelo filho *Hombre I* dizendo que os pescadores o levaram pela manhã como um peixe lua, pálido. O *Director* fala que a representação encerrou há tempos e que ele não é responsável pelo ocorrido. A *Senhora* desaparece sob a capa do *Prestidigitador*.

O frio toma conta da cena. O personagem do *Director* no final, entrega sua própria vida, provocando o desmascaramento da verdade oculta que existe em um autêntico *teatro bajo la arena*.

Cai o pano!

2.2 *Bajo la arena* – Análise

García Lorca a propósito de *El Público* diz: “*me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes*”⁵⁰(GARCÍA LORCA, 1998, p. 34).

Lorca por meio dessa obra busca desmascarar os homens falsos. A intenção do poeta não era de escandalizar e sim de revelar a incomoda verdade da existência humana,

⁵⁰ Eu ousei realizar um difícil jogo poético na esperança de que o amor rompesse com ímpeto e desse nova forma aos trajes. NT.

transcender os limites das convenções sociais e mostrar em que medida a vida se desenvolve por detrás da máscara. A figura do *Director (Enrique)* fala:

*En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero – observa el Director –, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho*⁵¹(GARCÍA LORCA, 1998, p. 156).

Em seu papel como dramaturgo, o autor propõe com *El Público* revolucionar completamente o teatro. A obra é precisamente um conjunto de representações ou ideias inconscientes e profundas capazes de ferir o comportamento habitual do público. “*¿Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!*”⁵² (GARCÍA LORCA, 1998, p. 20), exclama um dos personagens da obra. Em agosto de 1930, o poeta tinha terminado o seu primeiro esboço da obra e com entusiasmo anunciou a seu amigo, Miguel Pérez Ferrero, que tinha escrito um novo drama:

*“Consiste en seis actos y un asesinato”, le dijo.
“¿Y a quién está dirigida, no el asesinato sino la obra?”, preguntó Pérez Ferrero.
“En realidad no sé si se puede producir. Los protagonistas de la obra son caballos.”
“Maravilloso, Federico”, dijo el periodista!*⁵³
(STANTON, 1999, p. 301).

Na obra o poeta projeta suas esperanças, seus medos, suas frustrações e preocupações e convida o público a vivenciar e sentir as mesmas emoções que os personagens e assim realizar a catarse: a purgação de todos os seus sentimentos os mais inconfessados, conquistando a liberdade, essencial a toda realização artística.

⁵¹ No quarto, quando enfiamos os dedos no nariz, ou exploramos delicadamente o traseiro, o gesso da máscara oprime de tal forma nossa carne que mal podemos nos estender na cama. NT.

⁵² Há que destruir o teatro ou viver no teatro! NT.

⁵³ "Ele consiste em seis atos e um assassinato", disse ele. "E para quem é dirigido, não o assassinato, mas a obra?", perguntou Pérez Ferrero. "Na verdade, eu não sei se isso pode ser produzido. Os protagonistas da obra são cavalos". "Maravilhoso, Federico", disse o jornalista! NT.

Teatro e poesia representam a integração de García Lorca em uma arte experimental com influências vanguardistas. Esse mesmo vanguardismo o levou a ser mal interpretado pelos círculos literários de seu tempo, obrigando o poeta a fazer entre 1931 e 1935, uma série de conferências explicando sua obra.

Mas, a ousadia, a coragem e o espírito inovador do poeta ao escrever *El Público* vão muito além das tentativas inovadoras dos vanguardistas espanhóis. García Lorca investigava técnicas e procedimentos que avançavam o teatro do seu tempo. Pela modernidade de sua concepção, *El Público* não teria sido somente uma obra experimental, mas uma das mais surpreendentes obras do teatro espanhol do século XX.

Em Madrid, Federico García Lorca leu *El Público* a um grupo de amigos. Quando terminou, o silêncio tomou conta de todos. Um deles confessou não ter entendido nada da obra. Bebé Morla Lynch, amiga do poeta, amargurada exclamou: “*¡Federico! Honestamente no puedes pretender que eso se lleve a escena! ¡Es imposible! Además del escándalo que provocaría, eso no se puede poner*”⁵⁴ (STANTON, 1999, p. 302). Nessa mesma noite, caminhando pelas ruas escuras da cidade de Madrid com seu amigo Rafael Martínez Nadal, García Lorca desabafa:

*No entendieron nada, o si no se quedaron impresionados, y puedo entenderlo – dijo. La obra es muy difícil y por el momento imposible de producir, tienen razón. Pero en diez o veinte años será un gran éxito. Ya verás*⁵⁵(Apud STANTON, 1999, p. 302).

El Público assumiria a função de utilizar o teatro como um veículo de comunicação com o objetivo de provocar a destruição das estruturas e dos preceitos clássicos. Além do que, a peça produz uma espécie de confusão carnavalesca de elementos autorreferenciais encontrados no texto. Em consequência disso, a ruptura das regras ocasionaria inversões hierárquicas, em que papéis entre espectadores e personagens se alternariam. O público, neste caso, assumiria a autoria no lugar do autor.

⁵⁴ Federico! Honestamente, você não pode pretender levar isso aos palcos! É impossível! Além do escândalo que provocaria, isso não pode ser feito. NT.

⁵⁵ Não entenderam nada, ou ficaram impressionados, e eu posso entendê-los - ele disse -. A obra é muito difícil e, por enquanto, impossível de produzir, eles estão certos. Mas em dez ou vinte anos será um grande sucesso. Verás. NT.

A teoria e a prática se fundem, desenvolvendo perspectivas que, na época, se encontravam silenciadas por uma concepção convencional da sociedade e principalmente da dramaturgia.

Questionar o teatro tradicional era o principal objetivo de García Lorca. O momento era de experimentalismo e disseminação do drama em uma pluralidade de planos dialógicos adequados para o caótico mundo em que o poeta vivia e desejava representar. O autor quer servir-se do teatro para desmascarar os preceitos obsoletos e ultrapassados da sociedade espanhola. O cenário se transforma em um espelho capaz de refletir a exata realidade e o verdadeiro ‘eu’ de suas criaturas. O personagem se transforma em público e o público se metamorfoseia em ator. Ana María Gómez Torres afirma:

*El Público lleva a cabo un proceso de revisión de las cuestiones fundamentales del fenómeno dramático y sus funciones. Al incluir a los espectadores, obligándolos a reaccionar, la obra se convierte en una denuncia de las barreras entre actores, personajes, director, autor y público*⁵⁶ (GÓMEZ TORRES, 1995, p. 46).

Na época em que García Lorca escreve a obra *El Público* os dramaturgos rejeitavam o uso do teatro benaventino⁵⁷, em que não se encontrava o realismo, a naturalidade e a verossimilhança que faziam parte da vida. Os novos autores tentavam renovar a arte teatral através da psicanálise de Sigmund Freud servindo-se do surrealismo francês. No que se refere a essa renovação teatral, Azorín declarou:

No es ya el mundo exterior, el mundo de los hechos, sino el mundo interior, el mundo de las ideas y de los problemas del espíritu y de la imaginación, quienes deben suministrar sus materiales al dramaturgo”, já que, “los grandes problemas del conocimiento

⁵⁶ El Público conduz a um processo de revisão das questões fundamentais do fenômeno dramático e suas funções. Ao incluir os espectadores, forçando-os a reagir, a obra se converte em uma denúncia das barreiras entre atores, personagens, diretor, autor e público. NT.

⁵⁷ Jacinto Benavente. (Madrid, 12 de agosto de 1866 - 14 de julio de 1954). Foi dramaturgo, diretor, e produtor do cinema espanhol, tendo recebido o Premio Nobel de Literatura em 1922. Em 1899, criou em Madrid o Teatro Artístico e colaborou com Valle Inclán. Tinha como referência o Teatro Livre de André Antoine de Paris. Em sua proposta cênica há um perceptível elitismo, razão de sua rejeição pelos dramaturgos da Geração de 27.

constituyen, a la hora presente, la materia más duradera y fina del arte”⁵⁸(Apud GARCÍA LORCA, 1998, p.127).

A expressão deste novo mundo levou o teatro, a ser produzido por meio de dois tipos de constelação de imagens: as que são frutos de uma criação consciente e aquelas decorrentes das profundezas do subconsciente. Ruiz Ramón afirma: “*El teatro en España marchará hacia su transformación a impulsos del super-realismo*”⁵⁹(Apud GARCÍA LORCA, 1998, p.163).

El Público além do fato de ser impregnado de influências vanguardistas, também responde à necessidade do autor em expressar a manifestação de um conflito interno ligado ao aspecto sexual presente no texto.

O mundo interior do protagonista, em primeiro plano na obra, é igualmente refletido na maior parte dos autorretratos desenhados por Federico. Em seu autorretrato *Image de la muerte*, segundo Nadine Ly “*no todo lo descrito se resuelve en una propuesta de sinestesia absoluta, sino en una suerte de psicomaquia que implica disolución del cuerpo en el lenguaje y confusión de lo fisiológico y lo simbólico*”⁶⁰ (LY, 1988, p. 171). A autora aproxima a escrita lorquiana de sua criação plástico visual.

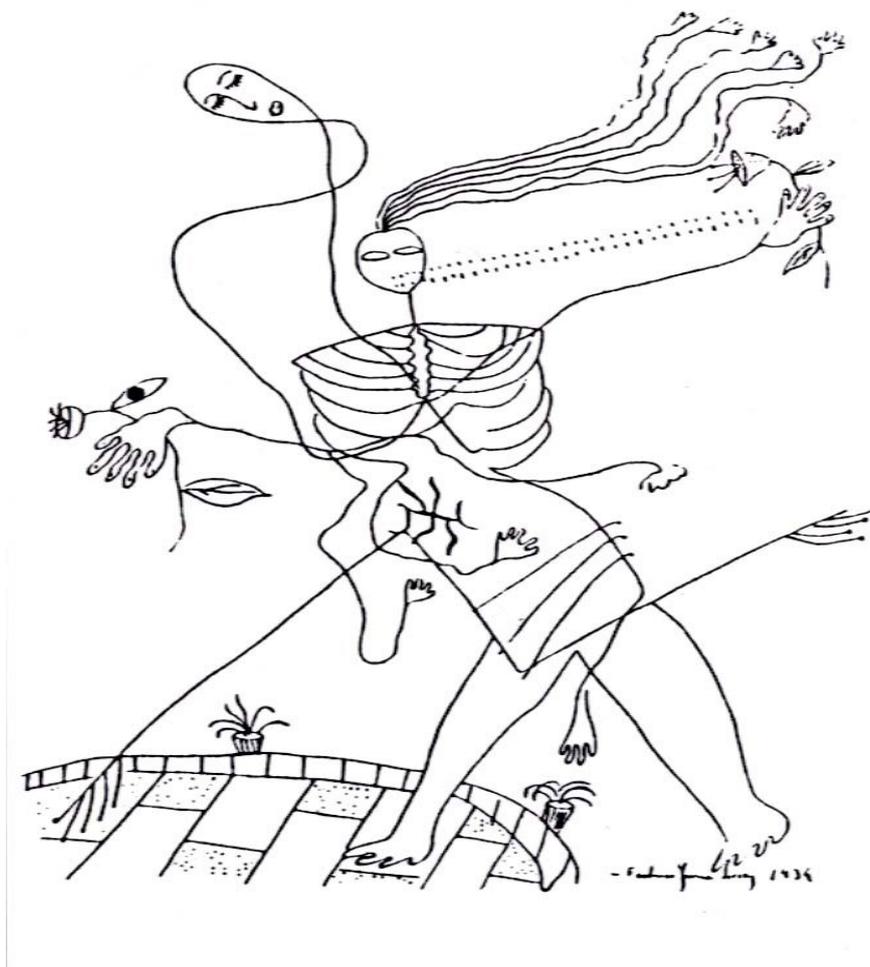
Seu autorretrato revela um tórax em decomposição, as inúmeras mãos que saem de seu corpo e de sua cabeça podem bem simbolizar os pensamentos que se situam acima e além deste corpo matéria. Da boca ausente, reticências revelam um texto que se calou, algo que não foi dito. Da costela flutuante sai uma máscara de olhos fechados, que se nega a ver a realidade dilacerada que a cerca. A mão esquerda segura uma romã cuja folha representa um olho, olho-peixe várias vezes presente na obra pictográfica do autor e que se torna símbolo de uma visão interior, que se liga aos elementos ocultos em sua poesia.

⁵⁸ Não é o mundo exterior, o mundo dos fatos, mas o mundo interior, o mundo das idéias e dos problemas do espírito e da imaginação, que devem fornecer seus materiais ao dramaturgo, já que, os grandes problemas do conhecimento constituem, no tempo presente, a matéria mais duradoura e refinada da arte. NT.

⁵⁹ O teatro na Espanha caminhará para a sua transformação sob impulsos do surrealismo. NT.

⁶⁰ Nem tudo o que é descrito se resolve em uma proposta de sinestesia absoluta, mas sim em uma espécie de batalha da alma que envolve a dissolução da linguagem do corpo e a confusão do fisiológico e do simbólico. NT.

Figura 16 – Imagen de la Muerte.



Legenda: Autoretrato feito por Federico García Lorca
 Fonte: Imagem retirada da obra *Libro de los Dibujos de Federico García Lorca*,
 Ed. Mario Hernández, 1998.

Assim como em *El Público*, no desenho, Lorca deixa de lado a objetividade encontrada em algumas de suas composições poéticas, cujo exemplo maior encontra-se em seu *Poema Doble del lago Edem*. Veja-se:

[...] Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
 Quiero mi libertad, mi amor humano
 En el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
 ! Mi amor humano!⁶¹
 (GARCÍA LORCA, 1957, p. 452)

⁶¹ Mas não quero mundo nem sonho, voz divina, / quero a minha liberdade, o meu amor humano/no canto mais obscuro da brisa que ninguém queira. /O meu amor humano! NT.

O poeta quer concentrar-se na “*verdad de hombre de sangre*”, tratando de dar forma a uma “*fuera oculta*” companheira da verdade exposta em algumas de suas composições poéticas, como em suas “*Suites*”, ou em “*Los Sonetos del Amor oscuro*”, na peça “*Así que pasen cinco años*”, em “*Diván del Tamarit*” e até mesmo em “*Viaje a la luna*”. Uma verdade que não é ligada senão ao sentimento de amor do poeta. Esse sentimento, latente na maior parte de suas produções, não é encontrado de forma transparente. Abstrato ele aparece misturado em um universo concreto e objetivo, presente em sua coletânea *Poeta en Nueva York* e em *El Público*. A presença de um universo objetivo nas obras citadas poderia responder a certa aversão poética do autor e em sua recusa a participar dos preceitos do movimento surrealista, ao qual tinha sido convidado e cujo manifesto se recusara a assinar, provocando a revolta de Salvador Dalí.

O *teatro al aire libre* falado pelo poeta aparece apenas em três dos seis quadros que compõem a peça. No Primeiro quadro quando o *Director* questiona a possibilidade ou não de representar o *teatro bajo la arena*, no Quinto quadro quando se descobre que a personagem Julieta é um menino de 15 anos, gerando a revolta do público e no Sexto quadro, quando o *Director* reflete sobre a possibilidade de mostrar a verdade do mundo no palco. Os outros quadros, giram em torno do *teatro bajo la arena*, do difícil jogo poético, em que o teatro deve servir para manifestar o mundo íntimo do protagonista e descortinar a verdade oculta de cada um.

Sobre esses dois tipos de teatro, Ana María Gómez Torres define:

*Una descarnada dicotomía enfrenta dos tipos de teatro: “el teatro al aire libre”, la escena tradicional, dócil al gusto vigente de los espectadores, y “el teatro bajo la arena”, que desentierra las facetas escondidas del individuo y la sociedad”*⁶² (GÓMEZ TORRES, 1995, p.69).

Assim, *el teatro al aire libre* seria aquele teatro mascarado, onde os personagens representavam apenas uma verdade superficial considerada como certa para os espectadores e para a sociedade burguesa. O *teatro bajo la arena* seria aquele, em que todos, atores e público deixariam cair suas máscaras, revelando a verdadeira faceta que

⁶² Os dois tipos de teatro enfrentam uma forte dicotomia: "o teatro ao ar livre", a cena tradicional, dócil ao gosto atual dos espectadores e "o teatro sob a areia", que destrói as faces escondidas do indivíduo e da sociedade. NT.

existe dentro e em torno deles, uma metáfora da vida, trazendo a tona temas negados mas sujeito a debates. Sobre esses dois tipos de teatro, Ian Gibson declara:

El Público opõe o “teatro sob areia” – o teatro autêntico, inaugurado pelos cavalos “para que a verdade da tumba seja conhecida” – ao “teatro ao ar livre”, um teatro superficial, convencional, que rejeita a exploração das profundezas da experiência humana; e, ao mesmo tempo, faz um apaixonado apelo ao direito do indivíduo de amar conforme sua natureza e suas necessidades” (GIBSON, 1989, p. 337).

Em sua *Charla sobre teatro*, em 1935, García Lorca fala sobre a importância atribuída a esta linguagem artística que é aquilo que o poeta ansiava verdadeiramente com um *teatro bajo la arena*:

*El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre*⁶³(GARCÍA LORCA, 1966, p. 156).

Para García Lorca, a obra *El Público*, daria impulso ao surgimento de uma nova escola: ela ofereceria aos espectadores e aos leitores a oportunidade de se verem como são, as máscaras cairiam e o público descobriria a inconsistência existente no mundo. O poeta com essa criação artística faria uma junção absoluta entre espectadores e autor, segundo Gómez Torres: “(el) quiere ensanchar y compartir el problema de la creación artística y su inquietud por la respuesta del destinatario. No es otro, el afán que impulsa, constantemente, su anhelo de comunicación”⁶⁴ (GÓMEZ TORRES, 1995, p. 69).

Para revelar esse universo interno e tão pessoal do protagonista, se faz necessário, na obra, a presença de um tempo interior e não linear e nem cronologicamente objetivo e sim um tempo relacionado com a intimidade do personagem. Isso explica que, em *El Público*, não existe uma composição cronológica convencional, pelo contrário, ela foi construída sobre uma estrutura radial, na qual, tudo conflui para a verdade enclausurada

⁶³ O teatro é uma escola de pranto e riso, e uma tribuna livre em que os homens podem por em evidência uma moral velha ou equívoca, e explicar com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento do homem. NT.

⁶⁴ (Ele) quer ampliar e compartilhar o problema da criação artística e sua preocupação com a resposta do destinatário. Não é outro o afã que constantemente impulsiona seu desejo de comunicação. NT.

dentro do protagonista, que serve para expressar as varias faces de um único mundo íntimo.

El Público é uma peça revolucionária cuja modernidade avança no teatro contemporâneo, uma obra dramática original muito a frente do seu tempo em sua proclamação de liberdade erótica e em sua temática, abordando com coragem e sem preconceitos o tema da homoafetividade. Embora, sob certa influência da teoria surrealista, não se pode a rigor classificá-la dentro de tal movimento, pois apesar da atmosfera onírica, em nenhum momento García Lorca abandonou-se por completo às prescrições do inconsciente. Rafael Martínez Nadal revela:

*Por la forma exterior, podría definirse El Público como drama surrealista, posiblemente el primer intento importante de aplicar técnicas surrealistas a un teatro de problemas humanos, vivos en la realidad de la vida y de los sueños. El texto del manuscrito muestra lo que la pieza tiene de surrealismo visual. Los ejemplos abundan: Diminutas hélices de ventiladores pensó que cubrirían la cabeza del niño de la ruina; el Caballo Negro lleva un penacho de plumas del mismo color y una rueda en la mano: dos detalles pictóricos que podrían encontrarse en cuadros de Dalí o Max Ernest.*⁶⁵ (MARTINEZ NADAL, 1978, p. 222).

O surrealismo existente em *El Público* faz parte de técnicas utilizadas pelo autor para facilitar a comunicação de seu mundo íntimo com o mundo exterior, a coexistência entre a realidade e o sonho, à intercomunicação entre as distintas esferas e o rompimento dos limites tradicionais entre o tempo e o espaço. Experiências vívidas e tradições são os componentes básicos de parte da obra de García Lorca.

Guilhermo de Torre assinala que naqueles anos o movimento vanguardista estava em seu auge, e ao se referir sobre a influência do surrealismo nas obras de García Lorca afirma: “...y Federico, gran intuitivo, captó – en buena parte, a través del pintor Salvador Dalí – lo esencial de algunas metamorfoses, de ciertas violentas disociaciones”.⁶⁶ (TORRE, 1965, p. 573). Marcelle Auclair acredita que: “... si Lorca respiro aires

⁶⁵ Pela forma externa, *El Público* poderia ser definido como um drama surrealista, possivelmente a primeira tentativa importante de aplicar técnicas surrealistas a um teatro de problemas humanos na realidade da vida e dos sonhos. O texto do manuscrito mostra que a peça apresenta um surrealismo visual. Os exemplos abundam: pequenas hélices dos ventiladores pensou que iriam cobrir a cabeça do menino da ruína; O Cavalo Negro usa um penacho de plumas da mesma cor e uma roda na mão: dois detalhes pictóricos que poderiam ser encontrados em quadros de Dalí ou de Max Ernest. NT.

⁶⁶ Federico, grande intuitivo, captou - em grande parte por meio do pintor Salvador Dalí – o essencial de algumas metamorfoses e de certas dissociações violentas. NT.

surrealistas, se debe, en gran parte, a sua amistad con Dalí y a la influencia de Barcelona, donde esos aires soplaban en ráfagas mientras que en Madrid eran brisas ligeras.”⁶⁷(AUCLAIR, 1968, p. 151). É importante ressaltar aqui que o laço de amizade entre García Lorca e Salvador Dalí foi sem dúvida frutífero para ambos, sem importar qual teria sido a ascendência de um sobre o outro.

De acordo com Ian Gibson, é difícil não sentir em *El Público* reflexos da angústia que dominou o poeta quando sua relação com Salvador Dalí se rompeu. Para o biógrafo irlandez não se pode deixar de ver na peça uma tentativa de conciliar a homossexualidade do poeta e o fato de ter que viver uma existência dupla (GIBSON, 1989, p. 338). Rubio Sacristán, companheiro de quarto de García Lorca, estava convencido que a viagem feita pelo poeta à América foi motivada pela necessidade de Federico em reconhecer e aceitar sua própria natureza. Essa afirmação pode ser vista em sua fala, quando Sacristán diz: “*Después del viaje parecía ocultar menos su sexualidade*”⁶⁸(Apud STANTON, 1999, p. 301). Para o amigo, essa diferença se resumia em uma só palavra, pois para ele o poeta estava mais “cínico”.

As emoções que entremeiam as páginas da obra nos levam a crer que García Lorca expressa sua própria experiência. O texto vem carregado de sentimentos passionais, nem sempre positivos, que os personagens revelam e trocam durante o enredo. As palavras do *Hombre I* são significativas e reveladoras de seu sentimento de solidão:

*HOMBRE I: Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca*⁶⁹(GARCÍA LORCA, 1998, p. 176-177).

Em uma das falas do *Centurión* pode-se identificar o preconceito de uma Espanha frente ao tema da homossexualidade. A figura dramática representa a visão grotesca da potência masculina numa Espanha em que o patriarcalismo predomina. A reação do *Centurión* frente ao fato e aos personagens *Figura de Pámpanos* e *Figura de Cascabeles*,

⁶⁷ ... se Lorca respirou ares surrealistas, se deve, em grande parte, à sua amizade com Dalí e à influência de Barcelona, onde esses ares sopravam em rajadas, enquanto em Madrid eram brisas leves. NT.

⁶⁸ Após a viagem, ele parecia esconder menos sua sexualidade. NT.

⁶⁹ HOMEM 1: Agonia. Solidão do homem no sonho cheio de elevadores e trens onde tu alcanças velocidades impensáveis. Solidão dos edifícios, das esquinas, das praias, onde tu nunca apareceras. NT.

pode ser comparada com a discriminação que o poeta deve ter sofrido devido a sua condição sexual, a sua “*casta maldita*”. Segundo as palavras do personagem:

*CENTURIÓN: El Emperador adivinará cuál de los dos es uno. Con un cuchillo o con un salivazo. ¡Malditos seáis todo los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy yo corriendo caminos y durmiendo sobre la arena. Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca al mediodía debajo de los árboles. Yo tengo doscientos hijos. Y tendré todavía mucho más. ¡Maldita sea vuestra casta!*⁷⁰ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 137-138).

Para descortinar o tema da sexualidade e do afeto masculino entre homens, Lorca necessitava de um público novo, só assim poderia “*inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena.*” Os personagens de *Los Hombres* desafiam a figura do *Director* para que este imponha um novo tipo de drama. Para o autor o teatro exige um questionamento constante e as questões levantadas não devem ficar sem resposta. O poeta, após a estreia de sua obra *Yerma*, promoveu um encontro em que fez uma declaração importante aos atores da peça. Ele diz:

*Para los poetas y dramaturgos, en vez de homenajes yo organizaria ataques y desafíos en los cuales se nos dijera gallardamente y con verdadera saña: ¿A que no tienes valor de hacer esto? ¿A que no eres capaz de expresar la angustia del mar en un personaje? ¿A que no te atreves a contar la desesperación de los soldados enemigos de la guerra?*⁷¹ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 458).

Para o autor, deve-se levar para os palcos personagens que desejem encontrar, inserir e remover as máscaras, em uma busca desesperada pela própria identidade. “*Mis personajes, en cambio, queman la cortina y mueren de verdad en presencia de los espectadores*”⁷²(GARCÍA LORCA, 1957, p. 155). Ao discutir o teatro, os personagens

⁷⁰ CENTURIÃO: o Imperador adivinhará qual dos dois é unico. Com um punhal ou com uma cuspidá. Malditos todos os de vossa casta! Por vossa culpa estou correndo caminhos e dormindo sobre a areia. Minha mulher é formosa como uma montanha. Dá à luz em quatro ou cinco lugares ao mesmo tempo e ronca ao meio do dia sob as árvores. Eu tenho duzentos filhos. E terei ainda muito mais. Maldita seja vossa casta! NT.

⁷¹ Para poetas e dramaturgos, em vez de homenagens, eu organizaria debates e desafios em que dissessem valentemente e com uma sã verdade: Por que não haveria valor em fazer isto? Por que não seriam capazes de expressar a angústia do mar num personagem? Por que não atrever-se a contar o desespero dos soldados inimigos da guerra? NT.

⁷² Meus personagens queimam a cortina e morrem de verdade na presença dos espectadores. NT.

participam na descoberta de seus dramas interiores. A fala do *Director* expressa o desejo do autor:

*El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se há sostenido un verdadero combate que há costado la vida a todos los intérpretes*⁷³ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 185).

Os atores representam na obra a imagem do público. A posição do espectador, que antes era proibido envolver-se, se modifica. Quebra-se a quarta parede. O conjunto entre eles constitui uma só galeria, em que reflexos e limites se anulam. Há uma espécie de metateatro em que os personagens passam a serem espectadores e o público desenvolve seu próprio argumento. Gomez Torres analisa este aspecto:

*[...] posible hablar de Metateatro en su forma más pura: se trata de un drama con la conciencia de su teatralidade, en el que los personajes son espectadores de sí mismos y autores de la producción de su propio texto*⁷⁴ (GÓMEZ TORRES, 1995, 113).

No metateatro a qualidade ilusória da existência dos seres de ficção é expressa pelo jogo de reflexos do teatro dentro do teatro. Os personagens são desenvolvidos como criaturas autorreferenciais que se rebelam contra o argumento. A relação entre o personagem e o público torna-se perturbadora a ponto de confundir os limites da representação. Segundo Abel: “*El Metateatro introduce un principio filosófico: el del carácter teatral de la vida. En la metaobra, la vida se configura como sueño, y el mundo como teatro*”⁷⁵ (LIONEL, 1968, p. 79). A preocupação de Federico García Lorca com essa nova criação artístico teatral estava voltada para a resposta do receptor, ou seja, do público.

⁷³ O verdadeiro drama é um circo de arcos em que o ar e a lua e as criaturas entram e saem sem ter um lugar para descansar. Aqui você está pisando num teatro onde foram representados dramas autênticos e onde se manteve um verdadeiro combate que custou a vida a todos os intérpretes. NT.

⁷⁴ [...] é possível falar de Metateatro na sua forma mais pura: trata-se de um drama com a consciência de sua teatralidade, em que os personagens são espectadores de si mesmos e autores de seu próprio texto. NT.

⁷⁵ O Metateatro introduz um princípio filosófico: o carácter teatral da vida. Na metaobra, a vida é configurada como um sonho, e o mundo como um teatro. NT.

A primeira referência ao metateatro, ou seja, ao teatro dentro do teatro é apresentada no início do texto, quando o personagem do *Criado* anuncia ao *Director* a chegada do público e este o chama para a cena:

CRIADO: Señor.
DIRECTOR: ¿Qué?
CRIADO: Ahí está el público.
*DIRECTOR: Que pase.*⁷⁶
 (GARCÍA LORCA, 1998, p. 119)

Nessa cena, o público se converte em imagem viva que dá vida ao nome da obra. Porém, não é o público que entra e sim os quatro *caballos blancos* que tocam suas cornetas ao entrarem. Aqui se inicia a grande contradição do texto que revela certa representação de ideias obsessivas na figura do *Director*. Os *Caballos* nada pedem ‘ainda’ e já o *Director* declara “*Mi teatro sera siempre al aire libre!*”⁷⁷ A seguir ele deseja expulsar os cavalos de sua presença, mas os chama ternamente de “*Caballitos míos*” e acrescenta “*Ya se há inventado la cama para dormir con los caballos*”⁷⁸, o que nos parece ser uma clara alusão ao personagem histórico, ao Imperador Romano Calígula, cujo amor por seu cavalo *Incitatus*, levou-o a dormir ao lado do animal, fazendo-lhe uma cama de mantas de cor púrpura, honra destinada apenas aos nobres, e a conferir-lhe o título de senador.

O diálogo que segue vai exasperando o *Director* que pede ao criado um “*látigo*”⁷⁹ com a clara intenção de fustigar os *caballos*, que o tratam de “*abominable*”. O ambiente vai se tornando sufocante e o clima de uma violência crescente faz com que o *Director* ordene ao criado que abra as portas. Este, negando-se, sofre a agressão do *Director* que o açoita. Os *caballos* preparam-se para sair, mas dançam e tocam suas cornetas douradas, pronunciando sempre a palavra “*abominable*” e repetindo o anagrama “*Blenamiboá*”.

⁷⁶ – CRIADO: Senhor.

– DIRETOR: O quê?

– CRIADO: Aí está o público.

– DIRETOR: Que entre. NT.

⁷⁷ Meu teatro será sempre ao ar livre. NT.

⁷⁸ Ele já inventou a cama para dormir com os cavalos. NT.

⁷⁹ Chicote. NT.

O fato dele atribuir o uso de cornetas aos cavalos pode estar ligado a um aspecto ‘religioso’, seriam os cavalos como os anjos anunciadores do ‘apocalipse’ ou desta renovação teatral que o autor intende propor.

A cena prossegue. O Criado anuncia novamente a entrada do público. A rubrica informa que o *Director* troca sua peruca ruiva por uma morena e entram três homens vestidos exatamente da mesma forma, com barbas escuras. Os Homens vêm felicitar-lhe por seu espetáculo *Romeo y Julieta*. O *Director* contesta que é apenas uma história de “*un hombre y una mujer que se enamoran*”, para ser contestado por um dos personagens que afirma que não importa a forma dos amantes: *Romeo puede ser una ave y Julieta puede ser una piedra*, pois, mesmo se fossem seres diferentes ou sem vida, ainda se amariam.

2.3 Máscaras y Hombres

O palco possui uma dimensão sagrada que se abre sempre para o artístico. Tudo aquilo que é humano, precisa transcender. A arte do teatro, em sua função de sacerdócio, prepara o homem para sentir e vivenciar outra realidade. O personagem, colocado no espaço teatral, torna-se uma re-vivência do homem que há dentro do homem. A preocupação constante com o material humano, tece para os envolvidos com o fazer teatral, a possibilidade de um encontro com seu eu mais profundo, e um redimensionamento deste eu.

Em *El Público*, os personagens não necessitam de nomes, embora possuam uma individualidade própria. Possivelmente, García Lorca desejou apresentar nessa obra, seres genéricos e reveladores de identidades múltiplas: *Director, Hombres, Emperador, Estudiantes, Centurión*. Até mesmo quando traz a cena a personagem com o nome de *Elena*, quer nos parecer que o poeta eleva a personagem à categoria do gênero feminino. Já os personagens *Romeo* e *Julieta* são apenas metáforas que reenviam aos personagens shakespearianos.

É comum aos escritores transmitirem mensagens retratando em suas obras suas insatisfações pessoais com o ser humano ou com a instituição as quais pertencem. García Lorca transfere para seus seres de ficção, o sofrimento e a verdade íntima que fazem parte de todo ser. Esses elementos deixam suas criaturas mais vivas do que aqueles que possuem nomes próprios, como se o poeta quisesse cobrar da realidade o verdadeiro

sentido da vida. No entanto, Julieta assim como *Elena*, pelo fato de possuírem nomes próprios, se apresentam de forma individualizada, diferente dos outros seres levados à cena em *El Público*.

Na literatura, o personagem é criado pelo escritor e recriado pelo leitor. Ao analisar a construção da narrativa lorquiana, é necessário levar em consideração três instâncias criadoras: o autor, a perspectiva histórica e a própria narrativa. Os personagens da obra *El Público* são objetos de pesquisa nesse subcapítulo, pois é preciso levar em consideração que o texto teatral é um fruto exclusivo da literatura.

Em termos de análise textual, a gênese do personagem pode ser um fator interessante, já que, “as personagens são no texto, seu espaço de existência. Saber de onde elas vêm, ou para onde vão, é uma questão mais retórica que metafísica ou literária” (BRAIT, 2010, p. 70). Quando se estuda o processo de criação é importante que se diferencie a gênese, o surgimento do personagem na cabeça do autor e sua construção, questão teórica de importância fundamental. Sem personagens não há narrativa. Podemos até encontrar narrativas sem representações humanas, jamais sem personagens. Esse fator nos leva a investigar a construção desses seres, para compreender as histórias criadas pelos seus autores. Sobre a criação do personagem, Brait deixa claro que:

A construção de personagem obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Se nos dispusermos a verificar o processo de construção de personagens de um determinado texto e, posteriormente, por comparação, chegaremos às linhas mestras que deflagram esse processo no conjunto da obra do autor, ou num conjunto de obras de diversos autores, temos que ter em mente que essa apreensão é ditada pelos instrumentos fornecido pela análise, pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas pelo analista (BRAIT, 2010, p. 68).

O personagem dentro da teoria literária pode ser considerado como um ser de linguagem da própria narrativa em sua especificidade linguística. Beth Brait conceitua a palavra personagem como: “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados pela narração” (BRAIT, 2010, p.31). A etimologia da palavra nos envia ao conceito de “persona”, máscara usada pelos atores romanos. Para Irley Machado:

A palavra grega para designar personagem é *éthé*, que significa aquele que escolhe. E, segundo Aristóteles, personagem é a resultante da

interação da *dianóia* (pensamento) e do *ethos* (ação, ato, escolha); em síntese, de uma intenção ou vontade e do ato decorrente desta vontade. (MACHADO, 2012, p. 21)

Na “*Poética*” de Aristóteles, o filósofo abrange questões importantes sobre o personagem, levantando semelhanças entre personagem e pessoa e definindo como personagem ‘aquele que agindo imita pessoas em ação’ (ARISTOTELES, 1990, p.56). Assim, o modelo de concepção de personagens não se baseia apenas na verossimilhança. Um elemento importante na criação de um personagem literário, é a *mimesis* que na maioria das vezes é compreendida como a “imitação do real”, sobre a qual se baseia a maior parte dos estudos ligados ao gênero dramático. Para o filósofo grego o fundamento da poesia se constitui na imitação. Para ele, “Imitar é uma qualidade congênita dos homens”. Na imitação, a poesia se aproxima da filosofia, e põe em destaque os homens e suas ações, suas características e suas paixões. A tragédia é a base da teoria de Aristóteles⁸⁰ e ela se constitui então na imitação da ação de um ‘homem de caráter elevado’ que visa à purificação das emoções (catarse) e suscita o temor e a piedade no expectador.

O conceito de personagem defendido por Aristóteles foi perdendo seu valor a partir de meados do século XVIII, e foi sendo substituído por uma mera reprodução de aspectos psicológicos do autor, segundo alguns estudiosos da questão. Assim, os personagens deixam de ser representações de seres ideais, mas e ainda como afirma Irley Machado: “na figura do criador está oculta a essência do personagem, acontecendo às vezes, de o criador ser sobrepujado pela criatura” (MACHADO, 2012, p. 23) e aqui poderíamos lembrar de Pirandello que afirmava que “o mistério da criação artística é idêntico ao do nascimento natural” (PIRANDELLO, 1981, p.326).

Federico García Lorca, em 1935, confessa que para criar seus personagens ele precisa de uma disposição psicológica. Sobre suas criaturas o poeta declara:

¿Dígame, Federico, para la mejor comprensión de su teatro por el público, si sus tipos y, en general, los personajes de sus dramas son reales o simbólicos?

⁸⁰ Dos vinte e seis capítulos da *Poética* de Aristóteles, dezessete são dedicados ao estudo da tragédia.

Son reales, desde luego. Pero todo mis personajes tienen un hecho poético, aunque los haya visto alentar alrededor mío. Son una realidad estética ⁸¹(GÓMEZ TORRES, 1995, p. 193).

A compreensão de aspectos psicológicos constitui-se em um elemento essencial na análise dos personagens. Em *El Público* os seres de ficção se tornam figuras reais no momento em que os projetamos em nosso cenário mental. O drama gira em torno do personagem *Director (Enrique)* e de três *hombres*. De todos esses personagens, *Hombre I (Gonzalo)* é o mais definido, é o que mais se destaca entre os outros. Sem dúvida, ele é o personagem mais importante depois da figura do *Director*, pois é o único que não oculta sua verdadeira personalidade e nem seus mais íntimos desejos.

O *Hombre I* parece encarnar o tipo de homossexual denominado como “puro” que García Lorca representa em *Oda a Walt Whitman*, poema que aparece nas duas primeiras edições de *Poeta en Nueva York*. Whitman foi um dos poetas mais admirados em Madrid no início dos anos 20. Sua inflamada defesa em favor da liberdade pessoal de cada ser diante de sua escolha sexual foi sem dúvida um fator, que deve ter interessado e encorajado García Lorca a aceitar sua própria condição. O poema é como um grito de alarme, ou quem sabe um pedido de socorro:

*Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo Virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla
que gemias igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja, enemigo del sátiro,
enemigo de la vida
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.⁸²*
.....
*Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
toro y sueño que junte la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las lanas de tu ecuador oculto.*

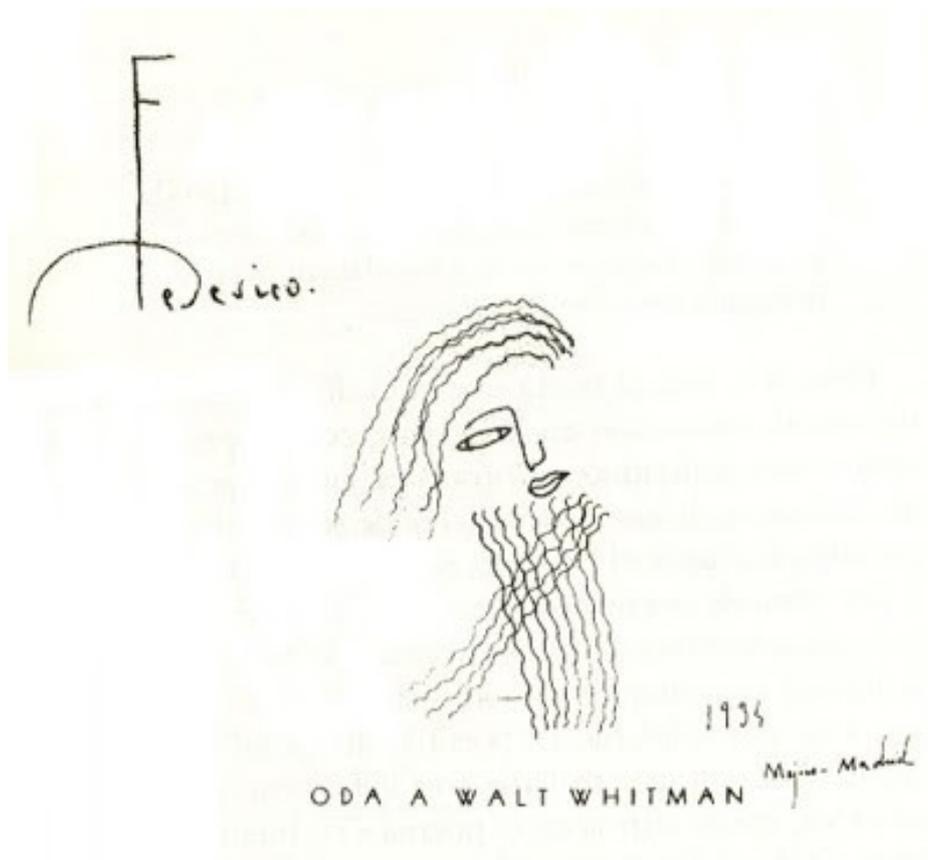
⁸¹ - Diga-me, Federico, para melhor compreensão de seu teatro pelo público, se seus tipos e, em geral, os personagens dos seus dramas são reais ou simbólicos?

- Eles são sempre reais. Porém todos os meus personagens, embora os tenha visto respirar ao meu redor, são um fato poético. São uma realidade estética. NT.

⁸² Nem um só momento, velho e formoso Walt Whitman,/ deixei de ver tua barba cheia de mariposas, / nem teus ombros de veludo gastos pela lua, / nem teus músculos de Apolo virginal, / nem tua voz como uma coluna de cinzas;/ ancião formoso como a névoa/ que gemia igual um pássaro com o sexo atravessado por uma agulha/ inimigo do sátiro/ inimigo da vida e amante dos corpos sob o tecido grosseiro. NT.

*Porque es justo que el hombre no busque su deleite
 en la selva de sangre de la mañana próxima.
 El cielo tiene playas donde evitar la vida
 y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.*⁸³
 (GARCÍA LORCA, 1957, p.490)

Figura 17 – Oda a Walt Whitman



Legenda: Desenho de Walt feito por Federico García Lorca em 1934

No poema, Lorca se refere ao “*ecuador oculto*”. Poderia o granadino estar se referindo ao espaço geográfico em que vive Whitman? Ou quem sabe ele se serve de uma metáfora poética para insinuar os segredos do poeta, ocultos num distante continente. Em sua representação pictográfica ele representa apenas o meio rosto do poeta. O ‘outro lado’ estaria oculto, pois não podia revelar “*nen repetir-se en la aurora*”, isto é, não poderia

⁸³ Tu buscavas um nu que fosse como um rio, / tronco e sonho que junte a roda com a alga, / pai de tua agonia, camélia de tua morte, / e gemesse nas lãs de teu equador oculto. / Porque é justo que o homem não busque seu deleite / na selva de sangue da manhã próxima. / O céu tem praias onde evitar a vida / e corpos que não devem repetir-se na aurora. NT.

mostrar-se a luz do dia, assim como os personagens de *El Público*, assim como o próprio poeta andaluz.

O *Hombre 2* parece representar a censura aos afeminados que García Lorca critica em seus versos dizendo: “*esclavos de la mujer, perras de sus tocadores*”⁸⁴ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 491). O *Hombre 3* é aquele que enfrenta a todo momento uma luta eterna contra seu próprio instinto, sempre negando seus sentimentos verdadeiros e além disso, para dissimular seu desejo pelo mesmo sexo, finge sentir-se atraído pelo sexo oposto, declarando-se com violência à personagem Julieta, como antes havia feito com Elena, que no entanto não se deixara convencer.

No quadro terceiro, o *Hombre 3* acusa os demais de não serem homens verdadeiros e afirma sentir-se enojado. O *Hombre 1* o desafia:

*Ahí detrás, en la última parte del festín, está el Emperador. ¿Por qué no sales y lo estrangulas? Reconozco tu valor tanto como justifico tu belleza. ¿Cómo no te precipitas y con tus mismos dientes le devoras el cuello?*⁸⁵ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 142).

Quando se trata de elucidar qual deles teria coragem de matar o personagem *Emperador*, o *Hombre 1* chega a conclusão que o *Hombre 3* é o mais medroso de todos. O diálogo entre o *Director* e o *Hombre 1* esclarece:

DIRECTOR: (Fuerte y mirando al Hombre 3.) ¡El Emperador que bebe nuestra sangre está en la ruina! (El Hombre 3 se tapa la cara con las manos).

HOMBRE 1: (Al Director.) Ése es, ¿lo conoces ya? Ése es el valiente que en el café y en el libro nos va arrollando las venas en largas espinas de pez. Ése es el hombre que ama al Emperador en soledad y lo busca en las tabernas de los puertos. Enrique, mira bien sus ojos. Mira qué pequeños racimos de uvas bajan por sus hombros. A mí no me engana. Pero ahora yo voy a matar al Emperador. Sin cuchillo, con estas manos quebradizas que me envidian todas las mujeres.

*DIRECTOR: ¡No, que irá él! Espera un poco. (El Hombre 3 se sienta en una silla y llora)*⁸⁶ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 143).

⁸⁴ Escravos de mulheres, cadelas de seus tocadores. NT.

⁸⁵ Aí atrás, na última parte do festim, está o Imperador. Por que não saís e o estrangula? Reconheço tua coragem tanto quanto justifico tua beleza. Por que não te precipitas e com os teus próprios dentes devora-lhe o pescoço? NT.

⁸⁶ DIRETOR: (Forte e olhando para o Homem 3) O Imperador que bebe nosso sangue está na ruína! (O Homem 3 cobre o rosto com as mãos)

HOMEM 1: (Ao Diretor) É esse, já o conheces? Esse é o valente que no café e no livro nos vai enrolando as veias em longas espinhas de peixe. Esse é o homem que ama o Imperador em solidão e o procura nas tavernas dos portos. Henrique, olha bem seus olhos. Olha que pequenos cachos de uvas descem por seus

O diálogo e as rubricas insinuam a paixão do *Hombre 3* pelo *Emperador*. Esse amor silenciado e enclausurado é responsável pelo ódio que o personagem declara sentir pelos homossexuais. Na obra, a figura do *Emperador* assume um papel imposto pelo poder: o amor homossexual se mescla com a aniquilação da ‘inocência’. García Lorca satiriza essa condição, pois além do personagem temer a todo tempo a figura feminina de *Elena* ele busca um novo caminho, mesmo sabendo que nunca o encontrará. Negando-se a assumir-se ele jamais terá seus desejos amorosos realizados.

O *Hombre 1* assim como a figura do *Emperador* também é consciente da impossibilidade de realizar seus desejos. “*Debieran vencer*”, disse o personagem referindo-se a luta ocorrida na Ruína Romana. O *Hombre 3* pergunta, como? E ele responde: “*Siendo hombres los dos y no dejándose arrastrar por los falsos deseos. Siendo integralmente hombres. ¿Es que un hombre puede dejar de serlo, nunca?*”⁸⁷ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 142).

No sepulcro de Julieta, o *Hombre 1* aparece acompanhado pela figura do *Caballo Negro*, e juntos querem combater o conceito platônico sobre o amor em que a ‘carne’ é fator crucial que pode levar o indivíduo a morte. O personagem está convicto e afirma: “*El ano es el fracasso del hombre, es su verguenza y su muerte*”⁸⁸(GARCÍA LORCA, 1998, p. 141). Nesta frase pode-se ver uma importante manifestação da libido. A libido, energia sexual, irriga a totalidade do desejo humano e é fonte essencial de nossa atividade. A libido anal revela uma zona erógena complexa e problemática, ligada a sentimentos de perda, aos sentimento de rejeição, de angustia, de curiosidade, que exercem influência determinante tanto no plano individual quanto social. Sexo, boca e anus, formam o tríptico de base do erotismo e sua inesgotável fonte. Para Freud, o ânus é fonte, local e objeto de uma incessante e viva circulação de energia sexual libidinal, nervo, se quisermos, de todo o erotismo.

Freud expõe sua concepção psicanalítica das pulsões da libido em seu texto *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905) em que defende a complementaridade entre psicanálise e erotismo. Para ambos, a pulsão sexual se impõe como estrutura de base e

ombros. A mim ele não engana. Mas agora eu vou matar o Imperador. Sem punhal, com estas mãos frágeis que as mulheres invejam.

DIRETOR: Não, ele irá! Espera um pouco. (O Homem 3 senta em uma cadeira e chora.) NT.

⁸⁷ Sendo homem os dois e não se deixando levar pelos falsos desejos. Sendo integralmente homens. Algumas vezes um homem pode deixar de ser homem? NT.

⁸⁸ O ânus é o fracasso do homem, é sua vergonha e sua morte. NT.

potência dominante. Não se pode afirmar que tudo é sexual, mas que o aspecto sexual se encontra em tudo e mesmo na morte. Aspecto que o texto lorquiano enfatiza inúmeras vezes.

Logo após a afirmação se torna um eco na fala do *Caballo Negro*: “¡Oh amor, amor que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros!”⁸⁹ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 154). Se *calores oscuros* pode bem referir-se a este sexo proibido, também pode nos conduzir a ideia de morte. Frente a essa censura sobre a forma de amar, o *Hombre I* parece respirar “a beleza pura de los mármores que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable”⁹⁰ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 36).

O *Director* durante o enredo se converte em vários personagens, e todos apresentam o mesmo conflito interno. Seu eu íntimo não corresponde a sua realidade externa. Seu caráter revela uma obsessão que se multiplica e se transforma, a todo o momento, no enfrentamento do conflito entre indivíduo e sociedade. Essa desordem causada pela censura e condenação social sufoca a expressão afetiva do personagem.

O permanente conflito em que vive o *Director* é o responsável pelas transformações que se manifestam em sua personalidade. A essência desta metamorfose pode ser encontrada na dificuldade de estabelecimento de uma real relação de amor entre ele e o *Hombre I*. No terceiro quadro da obra o biombo vai servir para ilustrar a impossibilidade de se assumir uma verdadeira identidade. Ao passar por detrás dele, o personagem se transforma em três figuras distintas: *Arlequín*, *Bailarina Guilhermina* e na *Dominga de los negritos*.

Durante o processo de transformação há um jogo em que se revela toda a desestrutura de sua personalidade: ele tanto é um Arlequim como uma bailarina que vai deixando no chão seu traje-máscara com o qual busca desesperadamente esconder-se, ou anular sua libido. Lorca aproveita a cena e ironiza a própria realidade do teatro em que é possível a modificação virtual de um personagem em outro personagem, sem que isto prejudique a temática que se oculta por detrás da ação. O diálogo denuncia:

HOMBRE I: (Enérgico) ¡Enrique!

DIRECTOR: ¿Enrique? Ahí tienes a Enrique. (Se quita rapidamente el traje y lo tira detrás de una columna. Debajo lleva un sutilísimo traje

⁸⁹ Oh amor, amor, que necesitas passar tua luz pelos calores escuros! NT.

⁹⁰ ... a beleza pura dos mármores que brilhavam, preservando os desejos íntimos defendidos por uma superfície imaculada. NT.

de bailarina. Por detrás de la columna aparece el traje de Enrique. Este personaje es el mismo ARLEQUÍN blanco con una careta amarillo pálido).

EL TRAJE DE ARLEQUÍN: Tengo frío. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma. (Queda rígido).

DIRECTOR: (Al Hombre 1) No vendrás ahora conmigo. ¡Con la Guilhermina de los caballos!

CABALLO BLANCO 1: Luna y rapos, y botella de las tabernillas.

DIRECTOR: Pasaréis vosotros, y los barcos, y los regimientos, y si quieren las cigüeñas, pueden passar también. ¡Ancha soy!

LOS TRES CABALLOS BLANCOS: ¡Guilhermina!

DIRECTOR: No Guilhermina. Yo no soy Guilhermina. Yo soy la Dominga de los negritos. (Se arranca las gasas y aparece vestido con un maillot todo lleno de pequeños cascabeles. Los arroja detrás de la columna y desaparece seguido de los CABALLOS. Entonces aparece el personaje TRAJE DE BAILARINA)

EL TRAJE DE BAILARINA: Gui- guiller – guillermi – guilhermina. Na – nami – namiller – namillhergui. Dejadme entrar ou dejadme salir. (Cae al suelo dormida).⁹¹

(GARCÍA LORCA, 1998, p.158-159)

Em todas as obras lorquianas, as rubricas são de suma importância para que o leitor possa interpretar e compreender seus textos, elas vêm carregadas de ricas informações. Na citação acima, García Lorca apresenta de forma detalhada as mudanças que ocorrem com o personagem *Director*. Cada traje abandonado e cada transformação do personagem é como um grito de dor incompreendido. Uma angustiante busca de realização amorosa, se estabelece entre eles e exige uma constante transformação.

A figura de *Arlequín* nos faz lembrar o personagem que o poeta criou com o mesmo nome em um roteiro cinematográfico intitulado, *Viaje a la luna*. O roteiro surgiu durante sua estadia na cidade de Nova York em um encontro com o cineasta e pintor

⁹¹ HOMEM 1: (Energico) Enrique!

DIRETOR: Enrique? Eis aqui Enrique. (Tira rapidamente o traje e o atira atrás de uma coluna. Por baixo veste um sutil traje de bailarina. Por trás da coluna aparece o traje de Enrique. Esta personagem é o mesmo Arlequin branco com uma máscara de cor amarelo pálido).

O TRAJE DE ARLEQUIM: Tenho frio. Luz elétrica. Pão. Estavam queimando borracha. (Fica rígido).

DIRETOR: (Ao Homem 1) Você não virá agora comigo. Com a Guilhermina dos cavalos!

CAVALO BRANCO 1: Lua e nabos, e garrafa nas tavernas.

DIRETOR: Vocês passarão, e os barcos, e os regimentos e, se quiserem as cegonhas, podem passar também. Larga sou!

OS TRES CAVALOS BRANCOS: Guilhermina!

DIRETOR: Guilhermina não. Eu sou a Dominga dos negrinhos. (Arranca os véus e aparece vestido com um maiô coberto de pequenos guisos. Joga os véus atrás da coluna e aparece seguido dos Cavalos. Então aparece a personagem Traje de Bailarina).

O TRAJE DE BAILARINA: Gui- guiller – guillermi – Guilhermina. Na – nami – namilher – namillhergui. Me deixem entrar ou me deixem sair. (Cai no chão adormecida). NT.

mexicano Emilio Armero, que na época havia acabado de lançar um curta metragem de estilo vanguardista.

O personagem *Arlequín* também se confronta violentamente com *Enrique*. Um confronto dele com ele mesmo, pois os dois, em determinados momentos, são uma só pessoa. Ele se auto-flajela impetuosamente com as mãos tentando arrancar de si suas próprias angustias sentimentais e sexuais, trazendo a tona sua tragédia interior: “*La figura con el rostro de huevo se le golpea incesantemente con las manos...*”⁹² (GARCÍA LORCA, 1998, p. 163).

Os personagens são obrigados a retirarem suas máscaras, causando a exibição de verdades íntimas que denotam o poder e a submissão que existem entre elas. Gonzalo no quadro quinto ao se despír da máscara de *Hombre I* se metamorfoseia no personagem *Desnudo rojo*. Em cena, o vermelho evoca o sangue do sacrifício e, não apenas, dentro da iconografia religiosa e a nudez representa a liberdade de todos os ‘trajes-personagens’ que desfilaram pela cena.

O quadro nos envia a três situações cênicas simultâneas. A rubrica indica:

*En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un DESNUDO ROJO coronado de espinas azules. Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad. Al levantarse el telón se oye una salva de aplausos*⁹³ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 165).

O personagem *Desnudo Rojo* aparece coroadado de espinhos semelhante a Jesus Cristo. Deitado em uma cama, à imagem que se projeta é a de um sacrifício, em que o leito poderia ser a representação de um altar e cumprir a função da cruz, na qual Cristo foi crucificado. As chagas presentes no personagem são as metáforas visuais das feridas de amor que o conduz ao martírio. O *Enfermero* fala ao *Desnudo*: [...] *Ahora te daré la*

⁹² A figura com o rosto de ovo se golpeia incessantemente. NT.

⁹³ No centro do palco, uma cama de frente e perpendicular, como se fosse pintada por um primitivo, onde há um “Nu Vermelho” coroadado de espinhos azuis. Ao fundo, arcos e escadas que conduzem aos palcos de um grande teatro. À direita, a fachada de uma universidade. Ao abrirem-se as cortinas, ouve-se uma salva de palmas. NT.

*huel y luego, a las ocho, vendré con el bisturi para ahondarte la herida del costado*⁹⁴
(GARCÍA LORCA, 1998, p. 166).

Essa associação do personagem *Desnudo Rojo (Hombre 1 - Gonzalo)* com a paixão de Jesus Cristo nos eleva a categoria do paradigma do sofrimento e do sacrifício por amor. Nesse quadro, o teatro se converte em um rito litúrgico, ou seja, em uma cerimônia religiosa, onde o público participa da celebração e da morte do *Desnudo Rojo (Hombre 1 – Gonzalo)*. O texto faz alusão à aceitação incondicional do sacrifício pelo que será sacrificado:

DESNUDO: ¿Falta mucho?

*ENFERMERO: Poco. Ya han dado la tercera campanada. Cuando el Emperador se disfarce de Poncio Pilatos.*⁹⁵

(GARCÍA LORCA, 1998, p. 171).

No momento da execução, o personagem *Enfermero* se dirige a cena e diz:

ENFERMERO: (En voz alta). ¿Cuándo va a comenzar el toque de agonía? (se oye una campana).

LOS LADRONES: (Levantando los cirios). Santo, Santo, Santo.

*DESNUDO: Padre: en tus manos encomiendo mi espíritu.*⁹⁶ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 172).

Impossível não fazer associações desse quadro com as passagens bíblicas, mesmo os *Ladrones* estão presentes, embora com funções diferentes. O ritual continua:

ENFERMERO: Te has adelantado dos minutos.

DESNUDO: Es que el ruiseñor há cantado ya.

ENFERMERO: Es cierto. Y las farmácias están abiertas para la agonía. (...) (Mirando el reloj y en voz alta.) Traed la sábana. Mucho

⁹⁴ [...] Agora te darei o fel, e depois, às oito, virei com o bisturi para aprofundar a ferida do lado. NT.

⁹⁵ NU: Falta muito?

ENFERMEIRO: Pouco. Já deram a terceira badalada. Quando o Imperador se disfarçar de Pôncio Pilatos. NT.

⁹⁶ ENFERMEIRO: (Em voz alta) Quando vai começar o toque de agonía? (Ouve-se um sino).

OS LADRÕES: (Levantando as velas) Santo, Santo, Santo!

NU: Pai, nas tuas mãos encomendo o meu espírito. NT.

cuidado con que el aire que ha de soplar no se lleve vuestras pelucas. De prisa.
 LOS LADRONES: *Santo. Santo. Santo.*
 DESNUDO: *Todo se há consumado.*⁹⁷
 (GARCÍA LORCA, 1998, p. 172).

O rouxinol que canta na obra, pode ser comparado com o galo que canta antes da negação do apóstolo Pedro a Cristo. No último quadro, quem negará a Cristo (*Hombre I – Desnudo Rojo*) será o *Director*:

DIRECTOR: ¿Que ocurre? (Entra el Traje Blanco de Arlequín y una señora vestida de negro con la cara cubierta por un espeso tul que impide ver su rostro).
SEÑORA: ¿Dónde está mi hijo?
DIRECTOR: ¿Que hijo?
SEÑORA: Mi hijo Gonzalo.
DIRECTOR: (Irritado). Cuando terminó la representación bajo precipitadamente al foso del teatro con ese muchacho que viene con usted. Más tarde el transpunte lo vio tendido en la cama imperial de la guardarropía. A mí no me debe preguntar nada. Hoy todo aquello está bajo la tierra.
SEÑORA: ¿Dónde está mi hijo?
*DIRECTOR: La representación há terminado hace horas y yo no tengo responsabilidad de lo que há ocurrido.*⁹⁸ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 186-187).

⁹⁷ ENFERMEIRO: Você está adiantado dois minutos.

NU: É que o rouxinol já cantou.

ENFERMEIRO: É verdade. E as farmácias estão abertas para a agonia. (...) (olhando o relógio e em voz alta.) Tragam o lençol. Muito cuidado para que o vento que há de soprar não leve suas perucas. Depressa!

OS LADRÕES: Santo. Santo. Santo.

NU: Tudo se consumou. NT.

⁹⁸ DIRETOR: O que está acontecendo? (Entra o Traje Branco de Arlequim e uma Senhora vestida de preto com a cara coberta por um espesso tule que impede que se veja o seu rosto).

SENHORA: Onde está o meu filho?

DIRETOR: Que filho?

SENHORA: Meu filho Gonzalo.

DIRETOR: (Irritado). Quando terminou a representação ele desceu precipitadamente ao fosso do teatro com esse rapaz que está com a senhora. Mais tarde o contrarregra o viu deitado na cama imperial do camarim. A mim não me pergunte nada. Hoje tudo aquilo está debaixo da terra.

SENHORA: Onde está meu filho.

DIRETOR: A representação terminou há horas e eu não sou responsável pelo que aconteceu. NT.

A covardia e o medo tomam conta do *Director* o que o faz negar e esconder a verdade sobre o personagem sacrificado a sua mãe que o procura. Desesperada pela morte do filho, ela revela que os pescadores o devolveram morto pela manhã em forma de peixe lua. Não se pode esquecer que o peixe é igualmente um símbolo crístico.

*SEÑORA: (...) Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: Aquí tienes a tu hijo. Como el pez manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. Cuando yo cerré mi puerta sentí como la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar.*⁹⁹ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 187).

A simbologia do peixe lua decomposto e pálido nos remete ao corpo do *Hombre I*, sacrificado por seu imenso amor. Para García Lorca no amor não há outra saída, a não ser o impiedoso sacrifício que sempre levará seus personagens a morte.

O potencial destruidor do amor está impregnado nas relações entre os personagens da obra *El Público*. Seres marcados pelo domínio de um sobre o outro. Uma violenta agressividade que parece levar todos à loucura. O silêncio os consome por dentro e, caso se atrevam a manifestar seus desejos, o resultado é a suicida transparência de si mesmos.

Jesus cristo é o grande arquétipo do sacrifício por amor conhecido até os dias de hoje. É frequente encontrarmos em outras obras de Lorca a denuncia ao sofrimento e ao sacrifício por amor. Em *La Casa de Bernarda Alba*, Adela, decidida a ir contra os preceitos da matriarca, revela: [...] “*Y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado*”¹⁰⁰ (GARCÍA LORCA, 2010, p. 272).

Os trajes que os personagens utilizam no decorrer da história ao serem removidos de seus corpos dão origem a novos fatos, mas não se pode estabelecer qual veste é a mais

⁹⁹ SENHORA: (...) Os pescadores trouxeram para mim esta manhã um enorme peixe-lua, pálido, decomposto, e gritaram: Aqui está o seu filho! Um fiozinho de sangue brotava sem cessar da boca do peixe, as crianças riam e pintavam de vermelho as solas de suas botas. Quando fechei minha porta senti como as pessoas dos mercados o arrastavam para o mar. NT.

¹⁰⁰ [...] E eu colocarei diante de todos a coroa de espinhos que tem as que são amadas por algum homem casado. NT.

genuína. O corpo serve como um objeto em que as máscaras se sobrepõem sempre ocultando a verdade e negando os sentimentos verdadeiros:

HOMBRE 1: (...) yo sé positivamente que tres de vosotros se ocultan, que tres de vosotros nadan todavía en la superficie...Acostumbrados al látigo de los cocheros y a las tenazas de los herradores tenéis miedo de la verdad.

*CABALLO NEGRO: Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales*¹⁰¹ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 155).

“*El último traje de sangre*” é apenas mais uma máscara contida no texto, uma máscara que devora e mutila o corpo de acordo com os dizeres do *Director*:

*[...] ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos*¹⁰² (GARCÍA LORCA, 1998, p.124).

Nesta afirmação encontra-se mais uma vez a menção a esta libido anal, neste caso dona de um imaginário perverso e obsceno. Posteriormente, há uma espécie de evolução ideológica manifesta no decorrer do texto com o *Director* e também com o *Hombre 1* que da início ao desmascaramento, provocando o surgimento do *teatro bajo la arena*. O *Director* embora assumindo o risco de vivenciar a destruição total do teatro pretende mostrar ao público o verdadeiro teatro.

¹⁰¹ HOMEM 1: (...) eu sei positivamente que três de vocês se ocultam, que três de vocês nadam ainda na superfície. Acostumados ao chicote dos cocheiros e as tenazes dos ferreiros, vocês tem medo da verdade. CAVALO NEGRO: Quando tiverem tirado o último traje de sangue, a verdade será uma urtiga, um carangueijo devorado, ou um pedaço de couro atrás dos cristais. NT.

¹⁰² [...] O que faço com o público se tiro o parapeito da ponte? Viria a máscara a devorar-me. Uma vez, eu vi um homem devorado pela máscara. Os jovens mais fortes da cidade, com espadas ensanguentadas, enfiavam no seu traseiro grandes bolas de jornais velhos, e na América, houve uma vez um jovem a quem a máscara enforcou pendurado com seus próprios intestinos. NT.

[...] *Mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena (...). Cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón (...) Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, enseñar el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender lleno de espíritu y subyugado por la acción*"¹⁰³
(GARCÍA LORCA, 1998, p. 183).

Federico García Lorca usou de filosofia para expressar seus mais profundos anseios e suas ambições mais nítidas na obra *El público*. O poeta, destrói a abordagem do teatro tradicional, que ele chama *el teatro al aire libre*, em oposição ao teatro real que emerge de dentro da psique. O autor e o ator atrás "da máscara", estavam cientes do que significava mostrar abertamente para a sociedade suas essências, mas o fazem sem medo de serem julgados.

A presença da máscara está interligada a identidade e as distintas aparências do ser. No primeiro quadro, os personagens *Director* e *Hombre I* falam sobre como fazer teatro, e a máscara aparece nesse contexto como um elemento capaz de aniquilar e devorar o ser humano: "*Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara*"¹⁰⁴ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 124), afirma o *Director*.

A intervenção da máscara se insere silenciosamente na vida do ser. Na obra, García Lorca, desenvolve um processo de quebra desse elemento, ou seja, um desmascaramento, a revelação de algo oculto prestes a vir à tona. O poeta da voz ao *Director*: "*Todo allí es máscaras*"¹⁰⁵ (GARCÍA LORCA, 1998, p.35). A máscara como objeto pertencente ao teatro, desde a antiguidade, aqui, se transforma em signo e nos leva a concluir que sua função no interior da obra é a chave necessária para compreender o seu enredo.

A simbologia da máscara assume significados diversos. Jean Chevalier em seu *Diccionario de Símbolos* afirma que: "A máscara não esconde, mas revela, ao contrário, tendências inferiores, que é preciso por a correr" (CHEVALIER et GHEERBRANDT, 2015, p. 596). Em *El Público* a máscara utilizada pelos personagens pode ser vista a partir

¹⁰³ [...] Meus amigos e eu abrimos o túnel debaixo da areia (...) Quando chegamos ao sepulcro levantamos a cortina (...) Eu fiz o túnel para apoderar-me dos trajes e, por meio deles, ensinar o perfil de uma força oculta quando o público já não tivesse mais remédio senão atender, cheio de espírito e subjugado pela ação. NT.

¹⁰⁴ Viria a máscara a devorar-me. Uma vez, eu vi um homem devorado pela máscara. NT.

¹⁰⁵ Tudo ali são máscaras. NT.

de duas perspectivas: como algo que oculta enquanto revela. Ao mesmo tempo em que esconde a personalidade do personagem, também descortina uma fraqueza humana: o medo de assumir-se perante a sociedade, tal como se é. Temor que inferioriza o personagem *Director*. O receio de ser ‘julgado’ faz com que o personagem não encontre mais sua individualidade e sua própria personalidade se perde, o que de certa forma o torna “menos homem”, apenas para realizar uma paráfrase antinômica com a ideia de Lorca de “um homem mais homem que Adão”. O único personagem da obra que não esconde sua verdadeira identidade, é o *Hombre I*. O personagem denuncia a falta de coragem que impede as pessoas de serem elas mesmas e de viverem sua própria escolha sexual. Ele se dirige ao *Director* nos seguintes termos: “*Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo*”¹⁰⁶ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 156), e logo adiante ele continua: “*Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela*”¹⁰⁷ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 157).

O texto acima nos remete ao poema “*Tu infancia en Mentón*” que faz parte da coletânea *Poeta en Nueva York*. O poema só veio a ser publicado em 1932. Nele, o poeta granadino acusa o amado de enganar-se a si mesmo e afirma ter-lhe rompido a máscara da impostura:

*Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Tu soledad esquiva en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo.
Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.
Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
Norma de amor te di, hombre de Apolo,
llanto con ruiseñor enajenado,
pero, pasto de ruina, te afilabas
para los breves sueños indecisos.
Tu cintura de arena sin sosiego
atiende sólo rastros que no escalan.
Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,
con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.¹⁰⁸*

¹⁰⁶ Minha luta foi com a máscara até eu conseguir te ver nu. NT.

¹⁰⁷ Te amo diante dos outros porque abomino a máscara e porque já consegui arrancá-la. NT.

¹⁰⁸ Sim, tua infância já fábula de fontes./ O trem e a mulher que enche o céu./ Tua solidão esquiva nos hotéis/ e tua máscara pura de outro signo./ E a infância do mar e teu silêncio/ em que os sábios vidros se quebravam./ É tua hirta ignorância em que estive / meu torso limitado pelo fogo/ Norma de amor te dei,

.....

*¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
 ¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
 No me tapen la boca los que buscan
 espigas de Saturno por la nieve
 o castran animales por un cielo,
 clínica y selva de la anatomía.
 Amor, amor, amor. Niñez del mar.¹⁰⁹
 (GARCÍA LORCA, 1976, p. 32)*

O poeta, conhecedor da mitologia, refere-se a Saturno, deus romano que corresponde a Cronos na mitologia grega. Este teria libertado sua mãe Réia ou Géia do jugo do céu, Urano, castrando-o com uma foice e permitindo que os filhos de sua mãe nascessem. Mas também se refere a Apolo e os amores do deus. Na mitologia encontra-se a história do amor de Apolo por Admeto, um amor tão grande que por acidente Apolo teria provocado a morte do amante, condenando-se a um sofrimento eterno. No poema, García Lorca fala de um amor que se encontra na infância do mar “*niñez del mar*”, um amor que se oculta nas profundezas do elemento água. Se nos debruçarmos sobre o símbolo do elemento encontramos que as águas são uma “massa indiferenciada representando a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de absorção” (CHEVALIER et GHEERBRANT, 2015, p. 14). Parece ser este o amor que o poeta busca, um amor sem limites em que um ser possa ser absorvido inteiramente numa fusão apolínea de amor e morte. O poeta insiste na busca de assumir sua verdadeira identidade sexual e se propõe quebrar a máscara.

Despojado da máscara que a sociedade impõe o autor busca a verdadeira essência da vida. Ao mencionar Apolo, o poeta evoca a memória da decepção erótica e a triste realidade do afeto homoerótico, pelo qual se pode morrer ou matar.

homem de Apolo/ pranto de rouxinol alienado/ porém, pasto de ruínas, te cortejava/ para os breves sonhos indecisos./ Tua cintura de areia sem sossego / atende so rastros que não escalam./ Porém eu hei de buscar pelos rincões/ tua alma morna sem ti que não te compreende/ com a dor de Apolo aprisionado / com que rasguei a máscara que usas. NT.

¹⁰⁹ Amor de sempre, amor, amor de nunca/ Oh sim! Eu quero! / Amor, amor! Deixa-me./ Não cobre minha boca os que buscam /espigas de Saturno pela neve/ Ou castram animais por um céu,/ clínica e selva da anatomia/ Amor, amor, amor. Infância do mar. NT.

A presença da máscara no poema, assim como em *El Público*, é apenas uma metáfora utilizada para esconder revelando aquilo que não se pode ocultar por muito tempo.

2.4 H-Elenas: as várias versões de um mito

García Lorca, conhecedor da mitologia greco-romana, irá servir-se dos mitos gregos em vários momentos de sua criação. Ele põe em cena a figura de *Elena*, uma possível alusão a Helena de Troia, como informa a rubrica: “*Elena sale de la izquierda. Viste de griega. Lleva las cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso*”¹¹⁰ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 128).

Várias são as interpretações que encontramos sobre Helena de Troia. A história dessa personagem tornada mitológica e suas inúmeras aventuras fez com que o mito se propagasse ao longo de todos esses séculos. Filha de Zeus, Helena, na mitologia grega, era considerada como a mais bela das mulheres. Sua beleza a tornou responsável pelo desejo irreprimível dos homens e pela lendária guerra de Troia.

O mito tem sempre várias variantes. Sobre Leda, a mãe de Helena, conta-se que ela seria filha do deus do Olimpo com Nêmesis, a deusa da vingança e do castigo, do limite e da justiça divina, que metamorfoseada no corpo de uma gansa na beira de um rio, foi fecundada pelo pai dos deuses na forma de um cisne. Nessa versão, Helena teria nascido de um ovo que foi abandonado nas margens do rio Eurotas.

Na versão de Homero e de vários outros autores, Helena seria filha de Leda, uma mortal casada com Tíndaro, o rei de Esparta. A lenda conta que Zeus, na forma de um cisne, desce do Olimpo e seduz a rainha nas margens do rio, onde todas as tardes a jovem tinha o costume de banhar-se. Após um tempo, Leda percebe que de seu ventre haviam saído dois ovos que deram vida a Helena e Pólux, Castor e Clitemnestra. Sobre o nascimento de Helena, Roberto Calasso relata:

Helena acaba na brancura como na brancura começara. A espuma das ondas em que nasceu Afrodite se recolheu na casca branca de um ovo

¹¹⁰ Elena sai pelo lado esquerdo. Veste-se de grega. Sombrancelhas azuis, o cabelo branco e os pés de gesso. NT.

de cisne, lançado “num lugar pantanoso”. A móvel imensidade do mar reduzira-se a um espelho de água parada, emoldurado por caniços. Ao se abrir aquele ovo no pântano, surge Helena. Segundo alguns, escondidos na mesma casca estavam os Dióscuros. Assim, Helena, a única, desde o início está ligada à duplicidade e à divisão. A única é também a figura do duplo. (CALASSO, 1990, p. 88).

Ao se falar de Helena, não se sabe nunca se se trata de seu corpo ou de seu simulacro. Na obra de Eurípedes, a fuga de Helena com o príncipe troiano Páris, nos permite associar claramente a personagem ao simulacro criado pelos deuses. Na peça, Menelau segue para o sul para resgatar sua esposa, na volta, com sua amada em seus braços um dilúvio o impede de chegar ao seu destino, jogando-o numa das embocaduras do rio Nilo. Assim, Menelau deixa Helena em uma gruta sob a proteção de um guarda e sai à procura de auxílio.

Em meio a essa procura, Menelau se depara com a verdadeira Helena que tenta explicar a ele como *Hera* tinha recorrido ao *eidolon* (simulacro) para se vingar de Páris. A rainha da beleza tenta persuadir seu marido dizendo-lhe que durante todo esse tempo ela esteve em seus aposentos à espera de notícias do desfecho da guerra. Incrédulo, Menelau avista o guarda que deixara na praia e que veio avisar que Helena, a que estava na gruta, havia desaparecido nos céus, deixando uma mensagem:

Pobres troianos, e vocês todos, ó gregos! As maquinações de Hera fizeram vocês morrer nas margens do rio Escamandro – por mim! – porque vocês pensavam que Páris tinha entre os braços uma Helena que não estava lá. Mas agora que acabou a minha função, devo voltar ao céu em que nasci. Pobre da filha de Tíndaro, que foi tão injustamente acusada! (EURÍPEDES, 2009, p.78).

O simulacro é o lugar onde a ausência domina, uma imitação ou cópia imperfeita. Segundo o filósofo Jean Baudrillard, simulacro é “o estágio da representação, no qual a realidade é pervertida e mascarada” (BAUDRILLARD, 1981, P.03). Caracterizado como um aparato, o simulacro é uma máscara que pertence a um jogo de dissimulação, em prol de um segredo que deve conservar-se oculto. Em *El Público*, a personagem *Elena* é a personificação de um simulacro. Considerada como uma personagem-máscara, ela representa a imagem ausente de uma realidade profunda. Com toda clareza e coerência, na obra lorquiana, ela aparece como um subterfúgio, um ardil para esconder o que não deve ser revelado abertamente.

Elena, mesmo em seu papel de esposa não deixa de ser um personagem criado pelo próprio *Director* para simular uma relação heterossexual que esconde sua verdadeira condição. Ela é o único personagem hétero acompanhada pelo Criado e pertence tanto ao passado quanto ao presente do *Director*.

Figura 18 – Helena de Troia.



Fonte: Imagem retirada da obra *Helena de Troia*. Ed. Geração Editorial, 2009.

Se a compararmos a Helena de Troia, em *El Público*, *Elena* faz parte de dois triangulos amorosos: No mito, Helena (ou seu simulacro) é a personagem sonhada por Aquiles, mesmo que este não chegue a possuí-la. Configuram-se os triângulos

Helena/Páris/Aquiles e Helena/Páris/Menelau. Na peça ela é a personagem sonhada pelo *Hombre 3*. *Elena/Director/Hombre3* e *Director/Elena/Hombre1*. Em *El Público*, *Hombre 3* se diz apaixonado por *Elena*, mas a relação que se estabelece entre eles é perversa. O diálogo diz:

HOMBRE 3: (Azotando al Director). Tú siempre hablas, tú siempre mientes y he de acabar contigo sin la menor misericordia.

ELENA: Podrías seguir golpeando un siglo entero y no creería en ti. (Hombre 3 se dirige a Elena y le aprieta las muñecas.) Podrías seguir un siglo entero atenazando mis dedos y no lograrías hacerme escapar un solo gemido.

HOMBRE 3: Veremos quién puede más.

*ELENA: Yo y siempre yo.*¹¹¹

(GARCÍA LORCA, 1998 p. 129).

A relação entre os dois parece ser um reflexo da mesma relação que se estabelece entre a Figura de *Pâmpanos* e a Figura de *Cascabeles*. Uma paixão que encobre a verdadeira identidade dos personagens e que subsiste em aparência.

No terceiro quadro da obra, *Elena* é mencionada em um diálogo entre o *Director* e o *Hombre 1*. Novamente ela pode ser comparada a máscara que ameaça revelar a sexualidade do *Director*:

HOMBRE 1: ¡Llamaré a Elena!

DIRECTOR: ¡Llamaré a Elena!

HOMBRE 1: ¡No, por favor!

*DIRECTOR: ¡No, no la llames! Yo me convertiré en lo que tú desees!*¹¹²

(GARCÍA LORCA, 1998, p. 145).

Elena é e será sempre uma ameaça. Os estudantes a tratam por *Selene*, que na mitologia grega representava a Lua. Deusa com três cabeças de cão. Deusa noturna e perigosa em suas fases, provocando a alteração nos corpos e nas almas dos seres. No quadro em que os estudantes a mencionam, associada à revolução, é a figura que denuncia

¹¹¹ HOMEM 3: (Açoitando o Diretor) Você sempre fala, sempre mente e hei de acabar com você sem a menor misericórdia.

ELENA: Você poderia continuar açoitando um século inteiro e eu não acreditaria em você. (O Homem 3 se dirige a Elena e aperta seus pulsos.) Você poderia continuar um século inteiro apertando meus dedos e não conseguira fazer escapar de mim um só gemido.

HOMEM 3: Veremos quem pode mais!

ELENA: Eu e sempre eu. NT.

¹¹² HOMEM 1: Chamarei a Elena.

DIRETOR: Chamarei Elena!

HOMEM 1: Não, por favor!

DIRETOR: Não, não chama. Eu me transformarei no que tu desejes. NT.

a fragilidade do teatro e vem acompanhada de um cavalo, novamente aqui o signo se constela: os cavalos seguem na noite escura sem perder-se. O *Estudiante 3* diz: “*Dicen que por las noches subia un caballo con ella a la terraza*”¹¹³ (GARCÍA LORCA, 1998, p.167).

Por outro lado *Elena*, é o contraponto da figura de Julieta, adolescente masculino, que em seu papel feminino aceita a corte do personagem *Caballo* sem, no entanto, se deixar seduzir. Julieta se encontra no tûmulo e, portanto, nas portas da morte. A realidade de sua existência cênica a liga ao que é frio, estéril e de onde nada mais pode nascer ou brotar. *Elena* é a figura feminina cujo sangue ainda ferve em suas veias, mas igualmente enquanto “lua” também pode representar o ser distante e frio. Alusão que Lorca retomará na persoangem da Lua de *Bodas de Sangre*:

*¡ Dejadme entrar! ¡ Vengo helada
Por paredes y cristales!
Abrid tejados y pechos
¡ Donde pueda calentarme!
¡ Tengo frio!*¹¹⁴
(GARCÍA LORCA, 1957, p. 1160)

É a Lua - *Selene-Elena* - que busca desesperadamente um peito para aquecer-se, mas que também anseia por provocar esta morte violenta que a figura de *El Caballo* destina a Julieta, quando diz: “*Hemos de pasar por tu vientre para encontrar la resurrección de los caballos*”¹¹⁵ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 153).

É o mesmo predestinado cavalo a quem a Lua de *Bodas de Sangre* determina: “*Yo haré lucir al caballo una fiebre de diamante*”¹¹⁶ (GARCÍA LORCA, 1957, p.1161). Os cavalos experimentam a mesma febre que os conduz a violência indomada e ao desejo de posse. Violência provocada pela Lua Selene em sua fase negra, quando todos os seres sofrem sua perniciosa influência.

Elena prende-se apenas ao que é físico e revela igualmente certa perversão em suas relações afetivas, falando com seu suposto amante, o *Hombre 3*, ela declara:

¹¹³ Dizem que à noite um cavalo subia com ela até o terraço. NT.

¹¹⁴ Deixem-me entrar! Venho fria/ Das paredes e cristais! / Abram telhados e peitos/ Onde eu possa me aquecer! / Tenho frio! NT.

¹¹⁵ Havemos de passar pelo teu ventre para encontrar a ressurreição dos cavalos. NT.

¹¹⁶ Farei brilhar no cavalo uma febre de diamante. NT.

*¿Quién te lo dijo? Pero, ¿por qué mi quieres tanto? Yo te besaría los pies si tú me castigaras y te fueras con las otras mujeres. Pero tú me adoras demasiado a mí sola. Será necesario terminar de una vez.*¹¹⁷ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 128)

Elena na obra lorquiana parece assumir igualmente a função de um simulacro. Ela não é a mulher de carne e osso pronta para o amor de um homem. Aliás, este homem, o *Director*, não quer uma *Elena* viva, mulher, companheira e amante. Ele quer uma imagem, um simulacro que lhe possa fazer acreditar que ele é um homem capaz de amar uma mulher. O personagem do *Director* sabe que se engana: o amor que busca, embora tente negar, com todas as suas forças não se encontra num corpo de mulher. Ele não aceita ser um ‘homem mais homem que Adão’ como se sua virilidade masculina dependesse de amar uma mulher e não apenas de ser o que é.

Ao projetar em *Elena* a ideia de um ‘eterno feminino’ o poeta nos envia ao personagem Mefistófeles, da obra *Fausto* de Wolfgang von Goethe. O representante do mal, ao fazer com que Fausto beba o ‘filtro mágico’ diz: "Com essa bebida dentro do corpo, tu verás Helena em toda mulher" (GOETHE, 2007, p. 48). Fausto ao beber a poção do amor consegue ver através do reflexo no espelho a imagem de uma Helena mítica refletida na figura de Margarida. Assim, encantado com o simulacro, em sua beleza etérea, ele se apaixona por Margarida e, a partir daí, não há mais alegria em sua existência, apenas a perseguição de um sonho que jamais se realizará, como na peça de Federico, em que o *Director* sempre precisa se apoiar nesta imagem-simulacro para afirmar aquilo que ele não é. Se em *Fausto* há violência no desejo provocado pela imagem simulacro de H-Elena o que provoca a perda da personagem Margarida, em *El Público* a violência está na farsa que Elena representa.

Eleanor Dove, a grande causa da ruptura amorosa entre o escultor Emilio Aladrén e Federico García Lorca, entre os amigos, era conhecida como Elena. Sua lembrança deveria causar ainda mal-estar no poeta, quando da partida deste para Nova York, após seu recente rompimento com o escultor. Quem sabe dar ao personagem de *El Público* seu nome não teria sido uma forma de exorcizar sua imagem no coração do poeta, ou quem sabe projetar ainda a fragilidade de Emilio que negando o que teria vivido com Lorca casa-se com uma H-Elena.

¹¹⁷ Quem te disse isso? Mas por que me amas tanto? Eu beijaria os teus pés se me castigasses e se fosse com outras mulheres. Mas, tu me adoras demais e só a mim. É preciso terminar de uma vez. NT.

CAPÍTULO 3
VANGUARDA OU INTERTEXTUALIDADE

“A palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais.”

Julia Kristeva

3.1 A intertextualidade temática em Federico García Lorca

A literatura é uma janela mediadora entre o homem e o mundo, que se constrói a partir do universo do próprio homem. Ao reproduzir, por meio da linguagem, aspectos humanos, ela nos ensina a compreender a estreita ligação que existe entre vida e arte. O estudo da literatura exige um conhecimento dos conceitos da crítica literária, para que se possa apreciar o valor estético de uma obra em todas as fases de sua criação. Poder analisar as diferentes abordagens textuais exige um olhar que se distancie do objeto, mas que envolva tudo o que o cerca: a obra, o autor, o momento histórico, além da influência da tradição que o acompanha. Trata-se de um trabalho que se serve, como ponto de partida, de princípios gerais externos que dão vida ao mundo interno da obra, por meio da linguagem e da forma. A crítica literária tem a função de caracterizar a obra, por meio de uma atividade de investigação dos elementos que a compõem, permanecendo atenta aos seus processos estruturadores básicos.

As pesquisas em torno do texto crescem a cada dia. A literatura deixou de ser analisada apenas levando-se em consideração a interpretação literária. Tal abordagem se tornou insuficiente para entender os diferentes efeitos desencadeados pelo texto. Nos dias atuais considera-se a intertextualidade como elemento de forte influência na construção do sentido textual.

Mikhail Bakhtin teria sido o primeiro autor a falar sobre intertextualidade como conceito operacional da teoria e crítica literária. Bakhtin denominava a intertextualidade como dialogismo. Para ele:

Todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação, que a literatura estabelece entre si e o outro, entre gênio individual singular e o aporte intertextual e não puramente psicológico do outro (BAKHTIN, 1984, p. 173 apud SAMOYAUULT, 2008, p.21-22).

O filósofo russo ressalta que, ao mencionar o termo dialogismo, não está se referindo somente a uma forma composicional do discurso, mas aos diversos tipos de enunciado, os quais estabelecem relações semânticas numa comunicação discursiva.

Julia Kristeva, filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa foi oficialmente a primeira que introduziu o termo intertextualidade, usado como dialogismo por Bakhtin, na literatura, por meio de suas obras, definindo-o como, “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos” (KRISTEVA, 1969, p. 115 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 15).

Kristeva define a intertextualidade a partir da análise e da difusão do conceito de Mikhail Bakhtin. Veja-se:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto (KRISTEVA, 1969, p. 145 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16).

Assim, todo texto se remete a outro: ele nunca é transparente e nem neutro, pois sofre uma ascendência, recebe um gene, e se dissemina. O escritor usa sua memória discursiva e traz à tona um enunciado que já foi registrado em seu consciente ou inconsciente, após uma leitura, audição ou acontecimento e, a partir daí, ele constrói um novo texto. Há uma mistura entre a bagagem cultural recebida, do “eu” que se funde a um “outro” eu e, assim estabelece-se a relação dialógica, retratada por Bakhtin, em que a interação dos sujeitos constrói o sentido.

Escritores são, antes de tudo, leitores e encontram-se uns nos outros: ‘se’ leem e ‘se’ escrevem, dialogam. Cada escrita guarda a memória de outra escrita, embora se caracterize por uma recriação intertextual, nem sempre consciente. Do dialogismo descrito por Bakhtin e da intertextualidade desvendada por Kristeva, vê-se que o fenômeno é o mesmo. Entretanto, como já se afirmou: “o conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o de dialogismo, o que consiste em grande parte na causa de suas reinterpretações posteriores” (SAMOYAUULT, 2008, p. 22). Ainda para lembrar Kristeva: “todo texto é construído por alicerces de citações, o texto é agregação e transformação em outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 115 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 15).

Uma análise comparativa entre a obra teatral, *El Público* com outros textos do autor auxilia na verificação da intertextualidade encontrada em sua criação. As influências vanguardistas da época são o primeiro ponto de análise. De acordo com alguns críticos, essas influências tiveram suma importância e colaboraram com o desenvolvimento da imaginação e da criação da obra supracitada. Como já mencionamos, no momento em que Lorca cria sua obra, há um movimento de renovação do teatro espanhol, altamente influenciado pelos movimentos de vanguarda e pelo nascente surrealismo. É nesse sentido que Lorca se atreve a por em cena sentimentos como o desejo, a paixão, a violência, o destino e a morte.

García Lorca, integrante da considerada Geração 27, mostrou-se um homem de seu tempo: acreditava na ruptura das formas tradicionais para a produção de uma arte significativa. Naquele momento da arte espanhola e europeia, do início do século XX, a intertextualidade parecia ser a chave para a criação. Os artistas não eram apenas poetas, pintores e músicos, mas detinham conhecimentos sobre outras linguagens artísticas, das quais se serviam para construir obras que envolvessem mais de uma delas. Sobre isso Laura Jenny afirma:

[...] Se o vanguardismo intertextual é frequentemente sábio, é porque está ao mesmo tempo consciente do objeto sobre o qual trabalha, e das recordações culturais que o dominam. O seu papel é re-enunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico (JENNY, 1979, p. 44).

Rivas Cherif amigo e sócio artístico de García Lorca produziu em janeiro de 1929, no Grêmio Teatral Caracol de Madrid, uma peça com o nome, *Un Sueño de la razón*¹¹⁸. Essa obra apresentava como tema principal uma relação erótica entre duas mulheres. Extraordinariamente agressiva para a época, a peça fora bem recebida pela crítica, que considerou o tratamento dado ao tema, pelo diretor, bastante digno e compassivo. É difícil supor que García Lorca não tenha assistido a essa peça, pois na mesma época, Rivas Cherif trabalhava na estreia da peça lorquiana *Don Perlimplín* no mesmo teatro.

Este trabalho pode ter inspirado o interesse de García Lorca na escrita de *El Público*, uma obra em que o amor livre entre seres do mesmo sexo pertence a temática

¹¹⁸ *Un Sueño de la razón* nunca foi publicada e, segundo a família de Rivas Cherif, o manuscrito desapareceu.

principal. Embora possamos presumir que a peça de García Lorca avançou muito além da de Rivas Cherif no tema e no tratamento. Em dezembro de 1928, Rivas Cherif encenava com sucesso o texto *Orfeu*¹¹⁹ de Jean Cocteau. De todas as obras apresentadas por Cherif, essa teria sido a que teve a melhor aceitação pelo público, sem dúvida por tratar-se de um texto escrito por um mito da vanguarda teatral francesa. Em Cocteau encontramos o invisível e o metafísico como essências da criação poética. Sua produção literária é marcada pelo signo da morte. O artista parece querer dizer que não há reconhecimento para a arte em vida. Ele se serve de referências da cultura clássica e se apropria de mitos famosos como Orfeu, Édipo e Antígone e embora preservando a forma mitológica constrói histórias irracionais para provar que o *mythos* precede o *logos*. O autor acrescenta mitos pessoais aos mitos clássicos. A análise de seus textos teatrais revela a existência de uma mitologia pessoal sobre uma mitologia cultural, se assim se pode dizer. Em sua dramaturgia há uma estreita ligação ao personagem órfico, em sua dificuldade em ser compreendido como artista pelo público.

A triangulação entre o texto, a representação e o público é, de qualquer forma, útil para a compreensão de como a alusão ao mito de *Orfeu* da obra de Cocteau cresceu com o passar do tempo devido à incompreensão do espectador. É também útil para encontrarmos a origem das figuras órficas como a morte, o anjo, o espelho, a máscara e os fantasmas. Toda obra teatral de Jean Cocteau enfatiza a ideia de que da ambivalência entre vida oculta e vida exposta ao sofrimento e à injustiça, nasce a verdade poética sob as formas inomináveis de uma língua nem viva nem morta, povoada por personagens que

¹¹⁹ Orfeu, filho do deus rio (para outros do rei da Trácia) Oeagre e da musa Calliope é o músico mais célebre da Antiguidade. Inventor da lira, quando cantava ou tocava seu poder não conhecia limites e nada nem ninguém podia resistir-lhe. Ele ousou o que ninguém nunca ousou por amor: descer aos infernos para resgatar sua amada Eurídice. O mito conta que em sua chegada aos infernos quando tocou sua lira tudo se imobilizou: o cão Cérbero relachou sua guarda; a roda de Ixion parou de rodar; Sísifo apoiou-se sobre sua pedra; Tântalo esqueceu sua sede: as Furias derramaram lágrimas e o deus Hades aproximou-se para escutá-lo. Emocionado com o amor de Orphée, Hades permite o retorno de Euridice à vida, com a condição de que Orfeu precedesse a esposa no retorno à terra, mas só se voltasse para olhá-la quando atingisse a luz. No caminho Orfeu não resiste e, assaltado pela dúvida, volta-se para vê-la, perdendo-a definitivamente para o deus do mundo avernal. Desolado, ele tenta voltar para acompanhá-la, mas os deuses não lhe permitem entrar vivo, uma segunda vez, no reino dos mortos. Fiel a esposa bem amada ele rejeita as outras mulheres da Trácia que ofendidas e presas do delírio báquico o depedçam. Orfeu ascende diretamente ao Olimpo e cria-se o culto religioso conhecido como Orfismo. Jean Cocteau vai se servir do mito para criar sua obra. Ele realiza uma transposição literária em que o personagem viaja pelo tempo em busca da sabedoria divina, encontrando em seu percurso fantasmas simbólicos, figuras míticas que evocam morte e ressurreição. Os simbolistas veem em Orfeu o artista arquetípico representante do poder irracional da arte. Pode-se deduzir que Cocteau se compara ao personagem mítico, considerando-se o artista por excelência, cuja arte permite uma fuga de si-mesmo por meio de sua criação na busca de transcender e tornar-se apenas mortal. .

falam enquanto outros escutam, uns escondem, morrem e chegam ao mundo avernal¹²⁰, para viver novamente em um mundo terreno.

Há em Cocteau uma reafirmação artística da morte como elemento poético. O espelho que, transformando-se em lirismo, simboliza a procura do significado da própria existência. O espelho presente em *Orfeu* (teatral e cinematográfico) torna-se, portanto, a causa evidente da ligação entre a imagem de um homem e o sentido da existência. A entrada órfica no espelho corresponde à entrada na própria figura através da imagem artística, e enquanto tal, o espelho adquire um valor transgressivo e de iniciação. Os espelhos são portas: assim como a imagem desaparece quando nos afastamos do espelho, assim a vida e a morte se transformam num vai e vem elencando na obra dispositivos especulares que autorizam a metamorfose e o ressuscitar do homem. Cocteau reconhece nesse universo avernal, tanto em si como no próprio público, outrora incapaz de compreendê-lo, o motor que o impulsiona. Há um sentido do real em acontecimentos irrealis. É preciso transcender a necessidade poética e sair da própria palavra para alcançar o triunfo de uma produção intelectual fundamentada na crença de que somente a compreensão da própria morte é a força motriz da criação poética. O trabalho do artista multifacetado é uma linha tênue entre a arte e a morte, entre Orfeu e Cocteau, expresso pelo autor na fala do próprio Orfeu no prólogo de sua peça teatral.

Não é difícil encontrar na escrita lorquiana semelhanças com a escrita de Cocteau. Ambos pertencem a um período de grande efervescência e de busca de inovação da arte e passam por um período de resistência, por parte do público e da crítica, que só será superado com o tempo. A compreensão da obra *Orfeu* de Jean Cocteau abrange um difícil trabalho hermenêutico no qual é impossível não reconhecer a constante referência que ele faz à mitologia grega, através da transfiguração do próprio ‘eu’ em texto poético.

Na transposição cinematográfica da peça *Orfeu*, para o filme com o título de *O testamento de Orfeu*, Cocteau põe em cena dois cavalos brancos – cabeças de cavalos - com corpos masculinos que acompanham a deusa Atena. São personagens misteriosos que podem ser vistos como o elo oracular entre o Orfeu e o mundo do além. Parece funcionar como o cão Cérbero, guardião da porta dos infernos, mundo em que reina a morte e no qual a figura de Orfeu penetra. Em *El Público* os cavalos também aparecem

¹²⁰ Entenda-se avernal como o mundo que existe após a morte, sem nenhuma conotação com a ideia de o mundo dos infernos, que faz parte dos dogmas da religião católica.

como cúmplices da morte. Na obra também é possível identificarmos a presença marcante do autor da mesma forma que Cocteau, como já dissemos, tornando presente seus mitos pessoais. A interpretação das obras de Jean Cocteau e de Federico García Lorca vem carregada de símbolos que representam a vida, a arte e a morte. Os autores utilizam esses símbolos para compreenderem as dificuldades da existência humana e para enfatizarem a interdependência entre vida e a morte.

Nas obras lorquianas é possível encontrar palavras e imagens que fazem parte de um sistema de signos que introduzem um diálogo com outras obras, confirmando o que Julia Kristeva afirma “O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos em outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 60 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 17). Quanto maior intimidade com a obra de Lorca o leitor possuir, maior será sua capacidade em perceber o dialogismo presente em seus textos, por meio de alusões ou símbolos. De acordo com Maria Célia Leonel:

Um texto é espaço de dimensões múltiplas, resultantes de inúmeros focos da cultura. A “coisa” interior que o autor teria a pretensão de traduzir nada mais é que um dicionário de símbolos “cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente” (LEONEL, 2000, p.73).

Figura 19 – Cavalos da Obra cinematográfica O testamento de Orfeu.



Legenda: Imagem projetada na Carrières de Lumières em Beaux de Provence, França.
Foto: Irley Machado (dezembro 2012)

García Lorca era um poeta extremamente sensível e atento a tudo que se passava em sua volta. Acreditamos que não foi somente a obra de Rivas Cherif que influenciou o poeta a escrever *El Público*. O texto de Luigi Pirandello, *Seis personagens em busca de um autor*, levado aos palcos na Espanha, nessa mesma época, pode ter influenciado Federico. Em García Lorca, como em Pirandello, os textos propõem uma renovação teatral: *el teatro Bajo la arena* nada mais é do que um desafio a uma forma diferenciada de ver e de compreender a arte teatral.

Seis personagens em busca de um autor conta a história de personagens que invadem o ensaio de uma peça de teatro e tentam convencer o Diretor a encenar as histórias dos personagens que vivem suas dores, seus amores, suas experiências, ou seja, a realidade de suas próprias vidas, o que é expresso e obedece a uma forma metateatral. Veja-se a cena:

O DIRETOR (Aborrecido): Mas o que é que querem arranjar? Aqui não se fazem desses arranjos! Aqui se representam dramas e comédias.
 O PAI: Pois então! Foi justamente por isso que viemos procurá-lo.
 O DIRETOR: E onde está o texto?..
 O PAI: Está em nós, senhor. (Os Atores riem.) O drama está em nós; somos nós! E é grande a nossa impaciência, o nosso desejo de representá-lo, impelidos que somos pela paixão que ferve dentro de nós e não nos dá trégua! (PIRANDELLO, 1999, p. 17).

Os personagens de *El Público* repetem de alguma forma a proto-existência dos personagens pirandelianos. São os *Hombres* que surgem no primeiro quadro para persuadir a figura do *Director* a trazer para a cena um teatro sem máscaras, onde os fatos da vida real fariam parte do enredo e seriam encenados pelos seus próprios protagonistas.

DIRECTOR: (Levantándose) Yo no discuto, señor. ¿Pero qué es lo que quiere de mí? ¿Trae usted una obra nueva?
*HOMBRE 1: ¿ Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas (...)*¹²¹ (GARCÍA LORCA, 1998, p.125).

O teatro naturalista exige a fusão entre o ator e o personagem. Nas duas obras, as discussões entre os personagens e o Diretor compõem um discurso filosófico que envolve o teatro. A narrativa em si, se divide em aspectos textuais e paratextuais.

¹²¹ DIRETOR: (Levantando-se) Eu não discuto, senhor. Mas o que o senhor quer de mim? Oferece uma obra nova? – HOMEM 1: O senhor acha que há obra mais nova do que nós, com nossas barbas (...) NT.

Há, entre as duas obras, uma intertextualidade temática que aponta para uma inovação teatral. O texto de Luigi Pirandello representa uma das influências vanguardistas em que García Lorca teria se inspirado para sua criação. A intertextualidade existente entre elas se entrelaça na própria natureza da obra. Em ambas as peças há uma multiplicidade de linguagens temáticas.

A intertextualidade não se restringe à mera introdução de um texto no outro, pois como vimos, ela pode ser considerada como um processo extremamente simbiótico, implicada em uma readaptação, releitura e reescrita dos textos. Federico García Lorca insere em suas obras temas obsessivamente repetidos como a morte e o amor frustrado, temas que por vezes ameaçavam dominá-lo, talvez esse fosse o grande motivo da intertextualidade temática presente em sua criação dramática. Segundo Harold Bloom: “Todo poeta sofre uma angústia da influência – verdadeiro complexo de Édipo do criador – que o levaria a modificar os modelos que o seduzem, segundo múltiplas figuras” (BLOOM, 1973 apud JENNY, 1979, p.08).

3.2 Diálogos de Vanguarda: o embate estético surrealista

Para uma melhor concepção da influência surrealista nas obras poéticas e dramáticas de Federico García Lorca, pensamos explorar o domínio dessa vanguarda, seu significado particular e sua influência dentro do teatro.

O Surrealismo foi um movimento artístico e literário que surgiu na França na década de 1920, reunindo artistas anteriormente ligados ao Dadaísmo. Fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, o movimento enfatizava o papel do inconsciente na criação artística. Freud defendia que a arte deveria libertar-se das exigências da lógica e expressar o inconsciente, livre do controle da razão e das preocupações estéticas ou morais conscientes.

André Breton foi o principal teórico e líder desse movimento. Ligado inicialmente ao Dadaísmo, Breton, percebendo seu declínio, afirmava que: “esse movimento de maneira nenhuma o ajudou a criar” (Apud READ, 1974, p. 126). O antigo líder anunciava o surgimento de um novo e mais construtivo movimento do que as ‘extravagâncias fúteis’ a que se dedicava o grupo “Dadá”.

O relacionamento entre o Surrealismo e o Dadaísmo é profundo e obscuro. Sob muitos aspectos se assemelhavam. Politicamente, o Surrealismo possuía a burguesia como inimiga, e pretendia atacar às formas tradicionais de arte. Artistas previamente associados ao Dadaísmo aderiram ao Surrealismo, como Marcel Duchamp, Hans Arp, Max Ernst, André Masson, Salvador Dalí, entre outros. De acordo com Herbert Read (1974), somente Dalí e Max Ernst foram importantes enquanto artistas visuais.

O Surrealismo parece ter derivado do Dadaísmo. Como diz Hans Arp: “Expus com os surrealistas porque sua atitude rebelde em relação à arte e sua atitude direta em face da vida eram semelhantes às do Dadá” (Apud READ, 1974, p. 137). O movimento propunha transformações plásticas na pintura e na escultura.

O primeiro manifesto Surrealista foi publicado por André Breton em 1924, e propôs ao mundo um novo modo de encarar a arte. A partir da influência do Dadaísmo, o Surrealismo impunha o chamado automatismo psíquico, estado puro, mediante o qual se transmitia o pensamento verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio. Este manifesto foi uma junção de ideias, em que o Surrealismo sublinha o automatismo, e a expressão do inconsciente se dá como em um sonho.

Em seu Primeiro Manifesto o Surrealismo foi definido por André Breton da seguinte maneira:

[...] sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (BRETON, 1924).

Nesta definição, já é possível encontrarmos suas três principais características: uma expressão automática, sem intervenção da razão; manifestação da *psique*, de pensamento puro e, sobretudo afastamento de ideologias estéticas e/ou morais.

André Breton distingue dois tipos de arte surrealista: o das experiências criadoras automáticas e a do imaginário, tirado do mundo dos sonhos. Ambos asseguravam total liberdade criadora e um novo campo de exploração artística, de ordem afetiva, caracterizando-se por uma fantasia abstrata (BRETON, 1969, p. 35). As primeiras experiências surrealistas seguiram as teorias freudianas: procuravam eliminar qualquer

controle da razão, libertando desse modo o subconsciente para o envio dos impulsos criadores.

Os artistas surrealistas mantinham o figurativo cuidando rigorosamente do desenho, mas renunciavam ao racional para se deixar guiar pela imaginação e pela “alucinação”. Eles procuravam representar por meio da arte uma forma que estivesse além e acima da realidade, capturando assim o sonho na criação artística, como libertação do espírito, recusando a “arte pela arte”.

Através de determinadas “técnicas” os artistas eram induzidos ao “transe criativo”. Ansiavam pela erupção da vida secreta e pela manifestação das riquezas escondidas nas profundezas da alma para assim alcançarem o “maravilhoso”, ausente da vida consciente. Daw Ades afirmava que: “Eles utilizavam vários métodos, nomeadamente a hipnose, em que vários elementos do grupo entravam em transe, sendo registradas as palavras que pronunciavam enquanto estavam nessa situação” (Apud STANGOS, 2000, p. 110).

Desde o seu aparecimento, o Surrealismo negou ser uma doutrina: ao invés de ensinar um sistema, buscava por meio de produções e ações apropriadas, novas necessidades perante a realidade. Assim, fez nascer uma forma de sensibilidade que marcou profundamente a arte contemporânea e que permitiu uma enorme variedade de exigências e de processos criadores. Ao contrário do Romantismo, ao qual muitas vezes foi comparado, o Surrealismo estabelece entre a linguagem plástica e a linguagem poética uma relação que não se limita à ilustração de uma pela outra. Coloca a poesia no centro de tudo, servindo-se da arte para torná-la visível.

O Segundo Manifesto criado por Breton em 1929, tratava mais diretamente dos acontecimentos ocorridos após a publicação do Primeiro Manifesto. Ele revelava a posição política dos princípios surrealistas, renovando seus objetivos. Na Espanha, o clima político previa sérias dificuldades aos seguidores do movimento.

Diferente da França, o surrealismo na Espanha permaneceu como algo indeterminado. Cyril Brian Morris (1989), em sua obra dedicada inteiramente ao surrealismo espanhol, relata que a influência do surrealismo francês só aconteceu superficialmente no outro lado dos Pirineus. Morris baseou-se na “*escasez de referencias precisas a textos surrealistas franceses en los ensayos publicados en España en los años*

veinte y treinta”¹²² (MORRIS, 1989, p. 03). Parece que o Surrealismo chegou à Espanha com menos força, e que cada artista escolheu o que achou interessante para enriquecer o seu trabalho.

Figura 20 – Artistas Surrealistas.



Legenda: Da esquerda para a direita: Tristan Tzara, Paul Éluard, Andre Breton, Hans Arp, Salvador Dali, Yves Tanguy, Max Ernst, Rene Crevel, Man Ray. Paris, 1930.

Fonte: *Primer Manifesto Surrealista*

Com o Surrealismo surgiu o teatro de vanguarda. O movimento tinha como objetivo denunciar a visão da arte teatral como empresa comercial e afirmação de convenções sociais. O teatro de vanguarda europeu propunha uma revisão da abordagem romântico-realista do final do século XIX e início do século XX. Entre os autores consagrados encontramos Henrik Ibsen, Anton Chekhov, Alfred Jarry, Antonin Artaud e ainda Bertold Brecht, Robert Aron, Roger Vitrac. Jarry, na França, já no final do século

¹²² Escassez de referências precisas aos textos surrealistas franceses nos ensaios publicados na Espanha nos anos 20 e 30. NT.

XIX, levanta a bandeira inicial desse novo tipo de teatro, sendo resgatado e redescoberto posteriormente pelo seu maior defensor, André Breton.

É necessário enfatizar o trabalho desses diretores de cena, que eram, em sua maioria, dramaturgos. A implantação das novas técnicas propostas, do teatro de vanguarda não teria alcançado a categoria inovadora que alcançou.

Os encenadores da época legitimaram recursos inéditos, recriando o texto para a cena. Eles romperam com os acordos convencionais presentes no trabalho dos autores considerados representativos das últimas décadas do século XIX e do início do século XX. Uma nova era para a poesia dramática havia começado.

Durante a década de 1920, a sátira estridente, a ironia e o humor, a provocação e a zombaria que o grito do teatro de Alfred Jarry fez ressoar, provocou uma ruptura com o drama existente. Jarry nasceu em 1873 de família pobre e assim permaneceu até seus últimos dias de vida. De acordo com Otto Maria Carpeaux, o dramaturgo francês recusou todas as oportunidades, por incapacidade inata de fazer concessões aos hábitos da vida burguesa e às convenções da vida literária parisiense. Pode-se dizer que Jarry se suicidou, bebendo sistematicamente, até a idade de 34 anos, quando morreu (1907) na mesma solidão em que sempre vivera (Apud JARRY, 1972, p, 11). É indiscutível a importância profunda que exerceu sobre toda a vanguarda.

A obra de Alfred Jarry, *Ubú Rei* (1896) anunciou o nascimento do teatro de vanguarda. *Ubú Rei* abriu novos caminhos para a cena do final do século XIX. Ele invade o Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti, influencia as obras de Jean Cocteau, Tristan Tzara e até mesmo de André Breton. Em 1927, Antonin Artaud e Roger Vitrac fundaram o *Teatro Alfred Jarry* com o propósito de contribuir para a ‘ruína do drama convencional francês’, cujo objetivo era mostrar a alma do ser humano através dos personagens.

Na obra de Jarry a presença da máscara fornece uma identidade falsa aos personagens. Esse elemento torna-se responsável pela excentricidade, humor negro e, pela grandeza com que o autor os adotou. A Patafísica¹²³, a nova disciplina de sua invenção, visa superar a Metafísica¹²⁴ e a partir daí, surge à ideia de que qualquer coisa pode ser o seu oposto.

¹²³ Criada e definida por Alfred Jarry, Patafísica é a ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções.

¹²⁴ Para Aristóteles, a Metafísica é caracterizada pela investigação das realidades que transcendem a experiência sensível, capaz de fornecer um fundamento a todas as ciências particulares, por meio da reflexão a respeito da natureza primacial do ser; filosofia primeira.

Figura 21 - Xilogravura de Pai Ubu, por Alfred Jarry.



Fonte: Imagem retirada da obra *Ubu Rei ou os Poloneses*, tradução de Ferreira Gullar, 1972.

Com o grito de “Merdra!”, exclamação do personagem Pai Ubú da obra *Ubú Rey*, inicia-se o embrião de um teatro revolucionário. A abordagem inicial de Alfred Jarry é acrescentada aos pilares essenciais de uma nova sensibilidade estética e dela participaram artistas como Lautremont, Melville, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Kafka, que deram espaço para Antonin Artaud e Roger Vitrac, Ribemont-Dessaignes, Julien Torma, Eugene Ionesco, Albert Camus, Sartre, Arthur Miller, Samuel Beckett, Anouilh, Arrabal, Salvador Dalí, Pablo Picasso entre outros tantos.

Imagina-se que naquele tempo a palavra com que Pai Ubu abre o texto, pronunciada em cena, anunciava uma ruptura e um escândalo incalculável, o que realmente aconteceu. Quando o ator Firmin Gémier se dirigiu para a plateia dizendo a primeira fala do personagem a reação do público foi imediata e deu início a uma nova época.

Figura 22 - Foto da peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, dirigido por Jean-Christophe Averty, 1965.



Fonte: *Longe obvious*

A montagem feita pelo diretor Jean-Christophe para a encenação de *Ubu Rei* em 1965, não foge às tendências surrealistas. O cenário que pretendia representar o “Lugar Algum” valoriza a fantasia, a loucura e a ausência da lógica. A imagem nos apresenta uma mistura de mundo real com o universo da ilusão. Todas essas características

integravam os objetivos dos surrealistas. Todo o potencial do subconsciente era fonte de imagens fantásticas que eram expressas por meio de uma ou outra arte.

Federico García Lorca revelou certa afinidade com o movimento surrealista. Sua ligação inicial aconteceu por meio de seus amigos da *Resi*, Salvador Dalí e Luis Buñel. Contudo, Lorca jamais se rendeu totalmente ao Surrealismo. Em uma carta escrita por García Lorca a seu amigo Sebastián Gasch, o poeta mostra preocupação pelo fato de seu trabalho ser comparado ao Surrealismo:

*[...] ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ajo!, ¡ajo!, con la tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ajo!, la conciencia más clara los ilumina*¹²⁵ (Apud HIGGINBOTHAM, 1982, p. 15).

Em outra correspondência a Sebastián, o poeta faz uma declaração muito importante: “*Yo estoy y me siento con pies de plomo en el arte*”¹²⁶ (Apud HIGGINBOTHAM, 1982, p. 15). Através dessa afirmação, é possível encontrarmos um reflexo da relação conflituosa entre o poeta e o movimento, prova disso é que Lorca não quis assinar o Manifesto proposto por Dalí, o que, aliás, teria sido uma das razões do rompimento da relação entre os dois.

Miguel García Posada diz que “*estar con pies de plomo en el arte*” é um termo comum quando se refere aos trabalhos de García Lorca, pois o poeta sempre gerenciou “*un equilibrio sustancial de formas y estilos*” (GARCÍA-POSADA, Miguel. 1989, p. 08). Embora o poeta de Granada contestasse sua ligação com o Surrealismo, é impossível ignorar sua similaridade com as características e as técnicas que esse movimento propunha. Na obra *Poeta en Nueva York*, escrita na mesma época em que Lorca iniciava a escrita de *El Público*, encontramos imagens alucinantes que expressam o desdém e o horror que o poeta sentia diante desta civilização moderna, desumanizadora e promotora de injustiças sociais. Nesta obra não se consegue saber onde se encontra a fronteira que separa o universo real daquele da fantasia.

¹²⁵ [...] te envío os dois poemas. Eu gostaria que eles fossem do seu agrado. Responde a mim nova maneira espiritualista, pura emoção, desvinculado do controle lógico, mas cuidado, olho com a tremenda lógica poética. Não é surrealismo, olho, a consciência mais clara ilumina-os. NT.

¹²⁶ Eu sou e me sinto pés de chumbo na arte. NT.

Nada escapa ao olhar do artista comprometido; a tragédia do ser humano é o que há de mais surreal na visão do poeta e é ela que ele tenta descrever. Lorca flinando pelas ruas de New York não é indiferente ao caos desta civilização: ao pobre envergonhado que não ousa pedir esmola, ao doente cujo sofrimento é desprezado ou ainda ao louco, livrado a sua quimera e que todos ignoram, mas que ele parece ser o único a perceber.

Seus poemas são plenos de versos proféticos, protestatórios, em que ironia, sarcasmo e indignação ressoam como gritos de revolta, queixas e ternura pelos humilhados e ofendidos. Veja-se seu poema *Ciudad Sin Sueño*:

“No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!
 Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
 o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.
 Pero no hay olvido, ni sueño: carne viva.
 Los besos atan las bocas en una maraña de venas recientes
 y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso y al que teme
 la muerte la llevará sobre sus hombros”¹²⁷
 (GARCÍA LORCA, 1985, p. 121).

Nesses versos, o poeta deixa de cantar a dor da Andaluzia dilacerada e sofrida presente em seu *Romanceiro Gitano* para cantar a dor da humanidade. *Poeta en Nueva York* é formalmente comparada à poesia surrealista e marca uma mudança no estilo do poeta. Lorca abandonou o verso curto para passar a utilizar estrofes de versos longos e sem regras métricas, dando a sua voz um tom apocalíptico.

O canto do poeta dirige-se assim aos infelizes e perseguidos, ao homem-animal sacrificado e vítima da tecnologia e da especialização.

No entanto, embora as imagens descritas pareçam surreais, o que o poeta descreve é a crueldade da condição humana. Sua maneira de sentir a tragédia humana é que faz com que adote uma narrativa que apenas parece surreal e incoerente e sua poesia produto de uma imaginação transbordante.

As poesias de García Lorca carregam uma atmosfera excitante, um ambiente de paixão que desconcerta e ameaça. *Romance de la Luna*, *Luna* se serve de imagens surreais

¹²⁷ “Não é sonho a vida. Alerta! Alerta! Alerta!/ Caímos pelas escadas para comer a terra úmida/ ou subimos ao fio da neve com o coro das dalias mortas./ Mas não há esquecimento, nem sonho: carne viva./ Os beijos atam as bocas numa maranha de veias recentes/ e aquele que dói sua dor, doerá sem descanso e o que teme/ a morte a carregará em seus ombros”. NT.

de forma sedutora: a Lua com sua magia e mistério dialoga com um menino que observa seus movimentos dançantes pelo espaço. Veja-se o poema:

*La luna vino a la fragua con su polisón de nardos.
El niño la mira mira. El niño la está mirando.
En el aire conmovido mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura, sus senos de duro estaño.
— Huye, luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos, harían con tu corazón collares y anillos
blancos.
— Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos, te encontrarán sobre el yunque con
los ojillos cerrados.
— Huye, luna, luna, luna, que ya siento sus caballos.
— Niño, déjame; no pises mi blancor almidonado”¹²⁸
(GARCÍA LORCA, 1985, p. 17).*

De início, tem-se a sensação de estar diante de uma mensagem composta por um artista romântico, amante das paisagens noturnas. Mas a leitura simbólica do poema pertence a um idealismo místico do espírito sobre a matéria. É neste estado que o surrealismo supera o real, e o sonho ou o inconsciente comanda a criação. É constante nas poesias e nas dramaturgias de García Lorca a presença da Lua. Em *Bodas de Sangre*, a personagem da Lua se insere num universo mágico-poético, ela parece em cena no momento em que os Lenhadores aclamam sua presença:

*LEÑADOR 1: ¡Ay luna que sales! Luna de las hojas grandes.
LEÑADOR 2: ¡Llena de jazmines de sangre!
LEÑADOR 2: Plata en la cara de la novia.
LEÑADOR 3: ¡Ay luna mala! Deja para el amor la oscura rama.
LEÑADOR 1: ¡Ay triste luna! ¡Deja para el amor la rama oscura!
(Salen. Por la claridad de la izquierda aparece la Luna. La Luna es un
leñador joven, con la cara blanca. La escena adquiere un vivo
resplandor azul.)¹²⁹ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1155)*

¹²⁸ “A lua chegou à forja com sua anquinha de nardos. / O menino a mira, mira. O menino a está mirando. / Lá no espaço comovido a lua move seus braços/ e exhibe, lúbrica e pura, seus seios de duro estanho. / Foge lua, lua, lua. / Se chegassem os gitanos, fariam com teu coração anéis brancos e colares. / Menino deixe que eu dance. / Quando os gitanos chegarem, te acharão sobre a bigorna com os olhinhos fechados./ Foge lua, lua lua, que já ouço os seus cavalos./ Jovem, deixa-me, não pises minha brancura engomada”. NT.

¹²⁹ LENHADOR 1: Ai, lua que surge! Lua das folhagens grandes.

LENHADOR 2: Encharca de jasmim o sangue!

LENHADOR 2: Prata na cabeça da noiva.

LENHADOR 3: Ai, lua insana! Deixa para o amor a escura mata.

LENHADOR 1: Ai, triste lua! Deixa para o amor a escura mata.

(Saem. Na claridade da esquerda aparece a Lua. A Lua é um lenhador jovem de cara branca. A cena adquire um vivo resplendor azul.) NT.

Nesta cena o poeta abandona o que se poderia chamar de realismo dramático e dá vida a um mundo onírico, onde a imaginação transcende as fronteiras convencionais do real.

A obra *El Público*, embora não possa ser comparada ao teatro de Jarry ou Artaud, escrita quando o Surrealismo se encontrava no auge, vem carregada de vários de seus efeitos e elementos. Na peça a palavra é fundamental e leva o leitor à reflexão. Trata-se de um drama poético, a primeira vista incoerente, mas onde quase tudo parece se encaixar como num perfeito quebra-cabeça e, as imagens sugeridas nos enviam a uma ligação intrínseca com as ideias do Surrealismo.

As características encontradas em *El Público* respondem à posição adotada por García Lorca em relação ao movimento surrealista da vanguarda catalã, conduzida por Salvador Dalí. Confrontado com o automatismo defendido pelo grupo francês, García Lorca optou pela lógica poética. Embora, não se possa negar que *El Público* recebeu influência surrealista. Lorca, autor de impulso libertador, por meio dessa obra traz reflexões sobre um mundo íntimo nunca expresso de forma tão veemente em suas produções anteriores, confirmando o pensamento de Octavio Paz sobre o Surrealismo: “*una invitación a la aventura interior, al redescubrimiento de nosotros mismos*”¹³⁰ (PAZ, 1982, P.46).

María Estela Harretche comenta a importância exercida pelo movimento para a produção artística de Federico García Lorca:

*Al Lorca de los años inmediatos a su viaje a Nueva York, el surrealismo venía a facilitarle el camino hacia el propio interior, que en él no era simplemente una aventura estética, sin un dramático camino que la conciencia le imponía para encontrar y ofrecer la propia verdad humana y artística, un imperativo que está en la base de toda su creación en esos años y hasta su muerte*¹³¹ (HARRETCHÉ, 2000, p. 13).

El Público é um drama de estrutura complexa: há uma atmosfera irreal, disposta em sequências de cenas deslocadas, mudanças abruptas de espaço e tempo, personagens

¹³⁰ Um convite para a aventura interior, para a redescoberta de nós mesmos. NT.

¹³¹ Para Lorca após sua viagem a Nova York, o surrealismo veio a facilitar o caminho para o seu próprio interior, que nele não era simplesmente uma aventura estética e sim um caminho dramático que a consciência lhe impunha para encontrar e oferecer sua própria verdade humana e artística, um imperativo que está na base de toda a sua criação desde aqueles anos até a sua morte.

insólitos, diálogos ilógicos que intensificam o significado do trabalho do poeta e realçam o drama da ação. Uma linguagem cênico-dramática menos complexa não teria possibilitado a expressão das nuances que este drama revela, em que reflexões sobre o amor e o teatro são objetivadas por meio de diversas ações, entremeadas de ‘citações’ de grandes autores tais como Shakespeare, Goethe e Calderón de La Barca, entre outros.

O caráter “*oculto*” da “*fuera*” que aparece na obra *El Público* parece influenciar a linguagem dramática escolhida pelo poeta, um vocabulário que se aproxima da linguagem surreal causando, assim, certa dificuldade de compreensão. Pode-se citar, por exemplo, as cenas e os diálogos que acontecem aparentemente sem nenhuma ligação lógica em que as realidades não objetivas ganham vida através dos personagens. Observe-se o diálogo entre o *Director* e *Hombre 1*:

DIRECTOR: (Frio y pulsando las cuerdas.) Gonzalo, te he de escupir mucho. Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas. Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero te quiero bordar con sedas.

[...]

HOMBRE 1: (Llorando) ¡Enrique! ¡Enrique!

*DIRECTOR: Te bordaré sobre la carne y me gustará verte dormir en el tejado. [...] ¡No tienes más dinero? ¿Qué pobre eres, Gonzalo! ¿Y mi lápiz para los labios? ¿No tienes carmín? Es un fastidio.*¹³²

(GARCÍA LORCA, 1998, p. 126)

Este diálogo só pode ser entendido no contexto geral da peça, pois revela uma relação sado-masoquista que não é imediatamente identificada. Federico García Lorca não foi apenas influenciado pelo surrealismo, autor de técnica e instinto, ele possuía o talento e o interesse em absorver outras correntes e ideias que surgiram na Europa do período e que pudessem contribuir para o engrandecimento de sua escrita.

¹³² DIRETOR: (Frio e pressionando as cordas.) Gonzalo, hei de cuspir-te muito. Eu quero cuspir e quebrar seu fraque com pequenas tesouras. Me dê seda e agulha. Eu quero bordar. Eu não gosto de tatuagens, mas quero bordar com sedas.

[...]

HOMEM 1: (chorando) Enrique! Enrique!

DIRETOR: Eu vou te bordar na carne e vai me agradar ver você dormindo no telhado. [...] você não tem mais dinheiro? Quão pobre você é Gonzalo! E meu lápis para os lábios? Você não tem carmim? É uma lástima. NT.

3.3 Representações surreais

Salvador Dalí se tornou a personificação do movimento surrealista. Ficou conhecido por suas obras como representações oníricas e ele mesmo definiu seu processo criativo como "*crítico-paranoico*", chegando a afirmar que seus quadros eram "*fotografias de sonhos pintadas à mão*". Figura excêntrica, singular e exibicionista, Dalí possuía um estilo único sendo ousado, vanguardista e libertador. Como exemplo, podemos citar suas vestimentas as quais eram extravagantes e possuíam cores vibrantes. Chegou a dizer que: "A diferença entre os surrealistas e eu é que, na verdade, eu sou surrealista" (DALÍ, 1967, p. 35).

Embora seja mais conhecido por suas obras plásticas, Dalí foi um artista multifacetado. Teve participações em trabalhos nas áreas do cinema, da literatura, da escultura, da ilustração e da fotografia. Nos anos de 1930, sua produção, fortemente inspirada nas teorias de Freud, se concentrou em imagens oníricas e objetos cotidianos em formas surpreendentes. Com o início da guerra, Dalí entrou em conflito com os surrealistas por suas posições políticas e acabou expulso do grupo pelo líder e fundador do movimento, André Breton.

Um dos objetivos do surrealismo era adquirir através da imaginação livre a transformação da vida em poesia. Sem apelar para o raciocínio, deixava escapar apenas os pensamentos não filtrados, ou seja, aqueles produzidos de forma inconsciente em frases ou imagens com a função de desvendar puras revelações.

Em 1927, enquanto García Lorca estava em Cadaqués, cidade natal de Salvador Dalí, o pintor dava suas primeiras pinceladas na obra, *O mel é mais doce que o sangue*. Na obra encontra-se uma clara influência de Picasso. Dalí a pintou depois de ter visitado o artista em Paris em 1926. Este lhe mostrou uma grande quantidade de quadros com corpos amputados e cabeças cortadas. Ainda em 27 a tela foi exposta no *Salão de Outono* em Barcelona. A recepção do público, ao contrário da crítica, foi positiva. Dalí afirmava que o público se deixara dominar pela poesia do quadro, que atingira o subconsciente. Em 1929 a obra foi exposta em Paris e tempos depois a tela foi parar nas mãos de uma estilista e amiga do pintor, Coco Chanel. Hoje não se tem notícias de que fim levou o original, pois o que encontramos são apenas reproduções.

Figura 23 – *La miel es más dulce que la sangre* – Salvador Dalí



Fonte: *Collection particulière*.

Federico García Lorca, inicialmente intitulou o quadro como *Bosque de aparatos*, provavelmente por causa dos elementos utilizados por Dalí em suas obras. Mais tarde Dalí teria escutado sua amiga Lúcia dizer “O mel é mais doce que o sangue” e teria

adotado a expressão como nome de sua obra. Lídia, conhecida por sua incoerência mental, por vezes, ficava inteiramente fora da realidade, ela teria servido de inspiração para o surrealismo daliniano. *O mel é mais doce que o sangue* foi considerado naquela época uma obra de arte que ultrapassava a objetividade.

Ao analisar a obra, observamos que a tela está dividida em dois campos por uma grande linha diagonal, que nos remete a forte influência cubista, do início de sua carreira. Joan Miró considerava essa obra como a primeira produção surrealista de Dalí. Outros preferiram relacioná-la a uma fase “Lorca” do pintor. Nessa linha diagonal encontra-se superposta a cabeça de García Lorca decapitada, sugerindo assim, a fobia em relação à morte, que acometia aos dois amigos. De acordo com o pintor, Lorca lhe dissera enquanto trabalhava na pintura, “Inscreve meu nome nesse quadro para que eu possa ser alguém aos olhos do mundo” (DALÍ, 1974, p. 73). Quem sabe o anseio de Lorca era de não ser esquecido por seu amigo, nesta época havia entre os dois uma forte ligação.

A morte é representada também na obra pelos cadáveres do burro em putrefação e do corpo feminino desnudo, um corpo que além de não ter cabeça, também não possui pés e mãos, que pode ser uma analogia ao conflito erótico vivido, tanto pelo poeta quanto pelo pintor, e seu pavor pelas mulheres e pelos atributos femininos. A imagem do animal em decomposição nos transporta para um poema em prosa escrito por Salvador Dalí, *San Sebastián*, que foi publicado no periódico catalão *L'Amic de les Art*, onde uma das partes é destinada à “Putrefação”: “(...) fui viendo todo el mundo de los putrefactos: los artistas transcendentales (...) las familias que compran objetos artísticos para poner sobre el piano; el en pleado de obras publicas”¹³³ (DALÍ, 1927, p. 54). Fazendo parte da putrefação encontram-se os vermes e os insetos, pequenos e abundantes elementos recorrentes na obra de Dalí. Mas a imagem do burro aparecerá repetidas vezes e aqui parece fazer clara referência as ideias de Luis Buñel, pois é presença significativa na película criada por Dalí e Buñel, *O Cão Andaluz*.

A representação da morte é uma constante nas obras surrealistas. Ela dialoga com as pulsões freudianas, onde as imagens provenientes do inconsciente acabam por afetar os comportamentos e os sentimentos dos indivíduos. Salvador Dalí sentia-se fascinado pela ideia da morte. Em uma de suas declarações, confessa:

¹³³ “(...) vi todo o mundo dos filisteus putrefactos: os artistas lacrimosos e transcendentais (...) a família que compra objetos de arte para por em cima do piano, a defesa de obras públicas.” NT.

Desejo que a morte entre em minha vida como um raio, que se apodere de mim, como um espasmo de amor, para habitar-me o corpo com a totalidade de minha alma. Através da arte experimento a morte ao mesmo tempo em que concebo sua imortalidade: desafiar a morte, ser a morte, amar a morte - não posso me considerar morrendo (DALÍ, 1974, p. 53).

A imagem da cabeça de Lorca na obra mostra uma gota de sangue que escorre pela face do poeta. Assim como uma provável poça que se encontra do lado do corpo desfalecido da mulher na areia.

Sangue, lei do amor ligado ao sacrifício da alma, quando este não é suficientemente forte para manter-se apesar das contrariedades e do preconceito social. Salvador Dalí, em sua paranóica personalidade nunca poderia ceder a este impulso de Eros tão próximo a Tanatos, guardou-se assim o pintor para suas pulsões de morte negando a pulsão de vida que o amor exige.

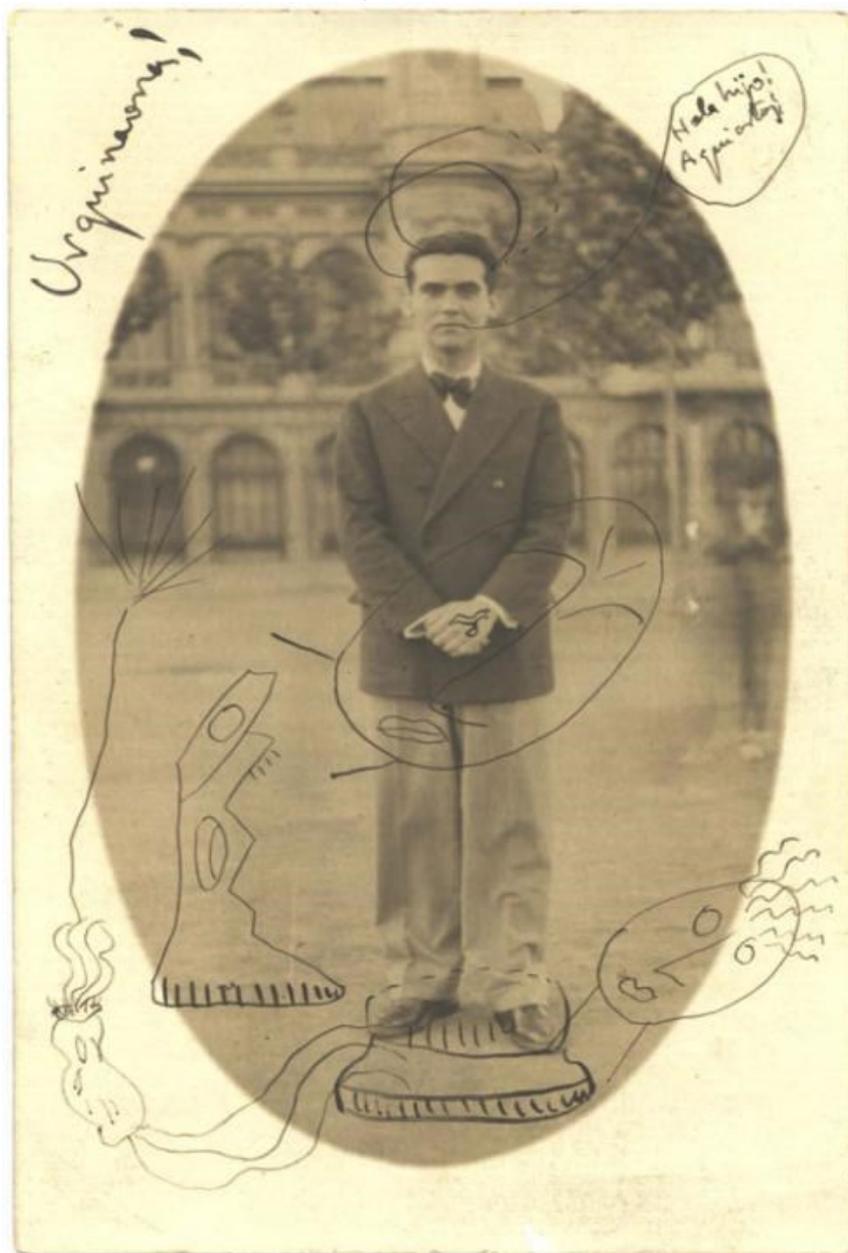
O sangue e as veias aparecem igualmente no poema de Dalí, já citado anteriormente, revelando o suplício do Santo em seu martírio:

*Las flechas llevaban todas anotadas su temperatura y una pequeña inscripción grabada en el acero que decía: Invitación al coágulo de sangre. En ciertas regiones del cuerpo, las venas aparecían en la superficie con su azul intenso de tormenta de Patinir, y describían curvas de una dolorosa voluptuosidad sobre el rosa coral de la piel.*¹³⁴
(DALÍ, 1927, p. 53).

As veias sobre a imagem da cabeça de Lorca aparecem em outros desenhos que o pintor realizou naquele período. Da mesma forma, Lorca enviou uma fotografia ao pintor, sobre a qual o poeta desenhara as veias das mãos e a auréola de santo, se autoproclamando de São Sebastião.

¹³⁴ Todas as flechas registraram sua temperatura e uma pequena inscrição gravada no aço que dizia: Convite para o coágulo de sangue. Em certas regiões do corpo, as veias apareceram na superfície com seu intenso azul-tempestade de Patinir, e descreveram curvas de uma voluptuosidade dolorosa no coral rosa da pele. NT.

Figura 24 – Fotografia transformada por García Lorca em uma imagem de São Sebastião, com alusões a Dalí.



Fonte: *Federico García Lorca uma Biografia*

Federico García Lorca foi comparado por Dalí com a figura de São Sebastião, padroeiro de Cadaqués. O corpo sensualizado do santo é ferido por flechas, referência a autoimolação, o que em Lorca pareceria profético. Sobre essa aproximação da imagem do santo com o poeta, Salvador Dalí escreveria: “*parte de la cabeza del santo está*

ocupada por la mitad de un rostro que me recuerda a alguien muy conocido”¹³⁵ (DALÍ, 1974, p. 67). Sem dúvida uma alusão ao poeta.

Figura 25 – *San Sebastián* de Salvador Dalí (1927).



Fonte: *Federico García Lorca uma Biografia*

Sabemos que Federico, em sua infância, era fascinado pela liturgia e pelos rituais católicos e temas religiosos, onde buscou inspiração para produzir alguns de seus desenhos. Não foi somente Dalí que esboçou São Sebastião, o poeta também o fez depois de ver uma escultura renascentista do santo no *Museu Nacional de Escultura* em

¹³⁵ “parte da cabeça do santo é ocupada pela metade de um rosto que me lembra de alguém muito conhecido”. NT.

Valladoid, em 1926. Foi apenas seis anos depois, ao fazer uma leitura pública da obra *Poeta en Nueva York*, que Lorca fez uma pausa para dizer que: “uma das mais belas posturas do homem é a de São Sebastião” (MAURER, 2005, p 35).

São Sebastião, considerado o patrono dos perseguidos foi um centurião romano que teria se engajado no exército com a finalidade de converter o coração dos não cristãos e consolar o coração dos cristãos enfraquecidos diante das torturas. Era apreciado pelos imperadores Diocleciano e Maximiano que ignoravam seu cristianismo e o escolheram para ser capitão da sua guarda pessoal. O seu comportamento para com os prisioneiros induziu o imperador a julgá-lo como traidor, pois ele estava indo contra a sua função de oficial da lei. Sebastião preferiu ser condenado à morte a renunciar a fé cristã.

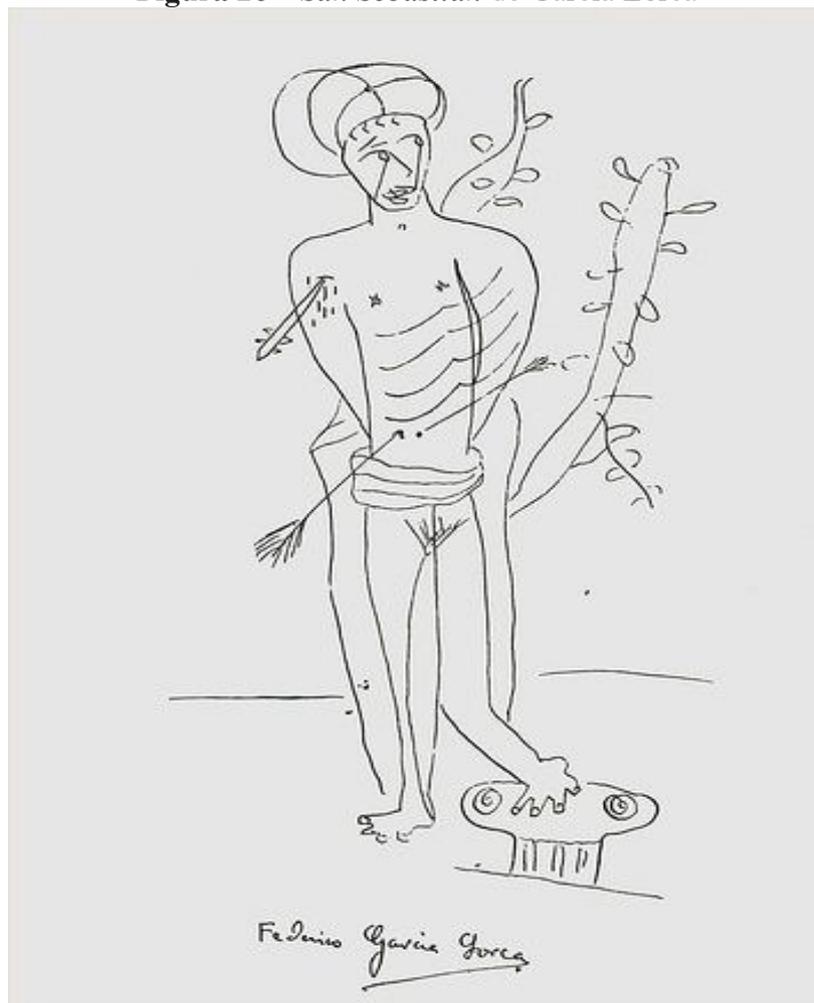
Sua execução tornou-se símbolo iconográfico constante: eles tiraram sua roupa, o amarraram a um tronco e a guarda pretoriana lançou suas flechas sobre ele. Considerado como morto foi atirado em um rio. Encontrado vivo por alguns cristãos, estes retiraram as flechas de seu corpo e curaram suas feridas. Corajoso, São Sebastião voltou para questionar o imperador recriminando-o pela crueldade e perseguição aos cristãos. Surpreendido com a audácia, Diocleciano mandou que seu exército o flagelasse até terem a certeza de sua morte, e que fosse jogado no esgoto público de Roma. Após essa tragédia, o santo apareceu em um sonho para uma cristã revelando onde seu corpo estava: ela o resgatou, limpou e sepultou de forma digna.

Lorca considerava São Sebastião como um “símbolo da poesia”, pois ele conectava o arco e as flechas ao trabalho de um poeta, que é quem “dispara suas flechas” em direção à criação artística. No entanto, São Sebastião também representa o estado de vulnerabilidade que Lorca acreditava ser essencial para a criação poética, sugerindo que, apesar de sua postura passiva, era inspiração para o artista. Em uma carta a Dalí, o poeta explica essa ligação do santo como signo de criação:

“*[São Sebastian]* usa seu corpo para emprestar a eternidade tudo o que é passageiro, dando forma visível a uma ideia estética abstrata, assim como a roda nos dá a ideia consumada de movimento perpétuo. É por isso que eu o amo” (Apud MAURER, 2005, p 48).

Para Lorca, São Sebastião é uma metáfora poética.

Figura 26 – San Sebastián de García Lorca



Fonte: *Federico García Lorca uma Biografia*

São Sebastião ganhou significado homoerótico, no século XIX, para alguns artistas contemporâneos da época. Esses, por meio de sua imagem e da sua história, identificaram-no a representação de seus próprios anseios. Paralelos foram traçados entre a fé e o sofrimento do santo, e a necessidade de viver-se uma homossexualidade velada, como o santo vivera sua religiosidade. Lorca certamente se identificara com o simbolismo de São Sebastião, tanto em termos de suas ideias sobre uma dupla identidade. Salvador Dalí, como já vimos anteriormente, ligou São Sebastião a Lorca, escrevendo que “às vezes eu acho que ele [Sebastião] é você [Lorca]” (Apud GIBSON, 1989, p. 216), usando o poeta várias vezes como modelo para desenhos de seu santo favorito. Nesse contexto, a expressão passiva de São Sebastião é a de uma “figura que inspira a paixão sem devolvê-la” e um “objeto do olhar do amante”. Talvez o significado mais trágico de São Sebastião para García Lorca não seja aquele que faz uma declaração geral sobre a natureza da

identidade interior e da homossexualidade, mas sim pela maneira pela qual São Sebastião alcançou o símbolo do amor não correspondido.

Nas obras de Salvador Dalí encontram-se diversos elementos iconográficos, símbolos e significados dos mais diversos. Não se pode esquecer o patrimônio afetivo do autor, seu trauma de identidade e sua pulsão psicanalítica, elementos necessários para decifrar os diferentes aspectos do quadro. Na verdade como um dos artificios da obra, e uma das obsessões mais dominantes – junto a García Lorca e Luis Buñel – do Salvador Dalí inicial, a putrefação dos seres é o que o teria impulsionado a criar *La miel es más dulce que la sangre*. Em Lorca encontramos resquícios deste momento passado ao lado do pintor de Cadaqués. No quadro de Dalí, o corpo feminino não tem cabeça e a cabeça de Lorca não tem corpo. Talvez se possa ver aqui a presença de um hermafroditismo. A exemplo do pintor e do poeta, só e incompreendido, ao hermafrodita unicamente lhe resta o sonho como espaço quimérico de realização, como refúgio.

Sobre o poema em prosa de Salvador Dalí, García Lorca em agosto de 1927 escreveu uma carta ao amigo que dizia:

*Tu San Sebastián se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser. [...] Todos tenemos una capacidad de San Sebastián bajo la murmuración y la crítica. A San Sebastián le dieron martirio con toda razón y estuvo dentro del orden y la ley de su momento. Pecaba contra su época... ¡pero no lo sabía! [...] Ningún mártir lo supo. [...] No los mataron por adorar a su Dios, sino por no respetar el Dios de los demás*¹³⁶ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1019).

Não podemos duvidar que a iconografia representada pelo santo quase nú e seu sofrimento inspirou profundamente Federico García Lorca a criar o personagem *Desnudo Rojo* da obra *El Público*. Ambos sentem o imprescindível sacrifício em nome da verdade superior, em nome do amor, aproximando-os da provação sofrida por Cristo: “*DESNUDO: Padre mío, perdónalos, que no saben lo que se hacen.*”¹³⁷ (GARCÍA LORCA, 1998, p.170).

¹³⁶ Seu São Sebastião se opõe à meu de carne que morre o tempo todo, e assim deve ser. [...] Todos nós temos uma capacidade de São Sebastião sob o murmúrio e a crítica. São Sebastião foi martirizado com toda a razão e estava dentro da ordem e da lei do seu momento. Ele estava pecando contra o seu tempo... mas ele não sabia! [...] nenhum mártir o soube. [...] Eles não foram mortos por adorarem o seu Deus, mas por não respeitarem o Deus dos outros. NT.

¹³⁷ DESNUDO: Meu Pai, perdoa-lhes, eles não sabem o que estão fazendo. NT.

CAPÍTULO 4
EN LO OSCURO HAY RAMAS SUAVES...

*“Muchas veces mi corazón salta sobre el cuerpo
y ama a las estrellas y a las flores,
pero en seguida la sensualidad
me envuelve con su luz roja.
Cuando terminará mi calvario carnal!”*

Federico García Lorca

4.1 Eros metamorfoseado

O amor que Federico García Lorca descreve em suas obras não é fácil de ser alcançado, é um amor real, carnal e humano, que revela assim um inegável erotismo. Aos personagens é atribuído o direito de escolha, mas uma escolha dolorosa em que eles sempre sairão perdendo, ceifando assim, toda possibilidade de realização erótica.

Os personagens do andaluz dialogam entre si: o amor, o erotismo e o desejo que existem dentro deles estão destinados àqueles eleitos pelo coração, mas o corpo é posse de outros. Em *El Público*, temos o *Director*, Henrique, casado com Elena e que por medo não tem coragem de assumir sua paixão pelo *Hombre I*, Gonzalo. O personagem não se permite viver esse amor, e sofre:

*DIRECTOR: (Al Hombre I.º) No me abrases, Gonzalo. Tu amor vive sólo en presencia de testigos. ¿No me has besado lo bastante en la ruina? Desprecio tu elegancia y tu teatro*¹³⁸ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 157).

Em *Yerma*, seu amor é direcionado a um terceiro personagem e não ao marido. Ela aceita o casamento de interesse determinado pelo pai, fato que a condena a infelicidade e a impede de viver a plenitude de seu amor e erotismo. Em uma de suas conversas com a Velha pagã ela deixa clara sua situação:

VIEJA: Oye. ¿A ti te gusta tu marido?

YERMA: ¿Cómo?

VIEJA: ¿Que si lo quieres? ¿Si deseas estar con él?

YERMA: No sé.

VIEJA: ¿No tiembles cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.

YERMA: No. No lo he sentido nunca.

VIEJA: ¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado?

YERMA: (Recordando) Quizá... Una vez... Víctor...

VIEJA: Sigue.

YERMA: Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez el mismo Víctor, teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. Pero es que yo he sido vergonzosa.

¹³⁸ DIRETOR: (Para o homem I.) Não me abrace, Gonzalo. Seu amor vive apenas na presença de testemunhas. Você não me beijou o suficiente na ruína? Eu desprezo sua elegância e seu teatro. NT.

VIEJA: *Y con tu marido...*

YERMA: *Mi marido es outra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdade* ¹³⁹(GARCÍA LORCA, 1957, p. 1289).

Sem sentir nenhuma pulsão erótica ela fatalmente se sente culpada por sua esterilidade, até compreender que ele também é um homem estéril por não amá-la e, em consequência não conseguir despertar nela o desejo.

Os pensamentos de Yerma giram em torno do seu passado, fazendo-a refletir em como poderia ter sido diferente se tivesse casado com Víctor. A poesia de García Lorca transforma-se em cena, a frustração e a angústia causada por uma pulsão erótica não realizada ganha corpo, gesto, olhar e fala. Gibson diz:

[...] O teatro de Federico García Lorca é fundamentalmente poético não só porque valoriza o texto escrito, mas também em cena, durante o espetáculo, a poesia parece emanar viva nos corpos representados dando ênfase aos conflitos que serão apresentados (GIBSON, 1989, p. 254).

Na obra *Assim que se passem cinco anos* o personagem do Jovem ama sua noiva com um amor platônico. Esta não o ama. Toda sua atenção é voltada para o prazer físico que lhe é proporcionado pelo jogador de *rugby*, com quem se encontra às escondidas, e com quem realiza sua pulsão erótica. De todos os personagens de García Lorca, o Jovem de *Así que pasen cinco años* é o que encarna de forma mais pungente as consequências de um amor temporizado. Estéril, da mesma forma que os personagens Yerma e Juan, sonha com o filho que nunca chegará e que nunca terá coragem de fazer. Ele espera cinco

¹³⁹ VELHA: Ouve: gostas de teu marido?

YERMA: Como?

VELHA: Gostas dele? Desejas dar-te a ele?

YERMA: Não sei.

VELHA: Não tremes, quando se acerca de ti? Não te dá assim como um sono, quando acerca seus lábios? Dize-me.

YERMA: Não. Nunca o senti.

VELHA: Nunca? Nem quando bailavas...?

YERMA: (Recordando) – Talvez... um dia... Víctor...

VELHA: Continua.

YERMA: Tomou-me pela cintura e não lhe pude dizer nada, porque não podia falar. De outra vez, o mesmo Víctor, quando eu tinha quatorze anos (ele era um pastor e tanto), tomou-me nos braços para saltar um rego d'água, e deu-me um tremor que até se me ouviam bater os dentes. Mas é porque eu era acanhada.

VELHA: E com teu marido?

YERMA: Com meu marido é outra coisa. Foi-me dado por meu pai e eu o aceitei. Com alegria. Esta é a pura verdade. NT.

anos, pela noiva ideal, que lhe daria um herdeiro. Em sua fixação pela figura da Noiva, rejeita a personagem da Datilógrafa, sem perceber que esta é a mulher da sua vida, a única que seria capaz de provocar nele uma eroticidade efetiva e lhe possibilitaria gerar um filho. Nesta obra, Lorca põe em cena um Manequim, representação arquetípica de uma noiva, mas com quem o Jovem não quer falar.

Colocado em cena de forma surreal, o manequim aparece vestido de noiva, o que cria uma atmosfera excitante. A personagem-manequim se manifesta, aproximando-se do fantástico no ponto em que a razão humana se choca com a emoção. Em sua fala “*Las fuentes de leche blanca mojan mis sedas de angustia*”¹⁴⁰ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1102), aparece o desejo materno de aleitar um filho. A rubrica indica que “dos seios escorre o leite que molha seu vestido”. Uma atmosfera onírica se cria pela palavra e pela cena e se une ao desejo paterno do personagem ‘real’. De acordo com Jean Chevalier, o Manequim:

[...] é um dos símbolos da identidade, identificação do homem com uma matéria percívvel, com uma sociedade, com uma pessoa; a identificação com um desejo pervertido, a identificação com um erro. É assimilar um ser à sua imagem (CHEVALIER et GHEERBRANDT, 2015, p. 587)

O Jovem, cego pela paixão vê na Manequim a imagem refletida da Noiva que o abandona. Enquanto reflexo a personagem não dispõe de vida e, em consequência, a maternidade é apenas mais um devaneio que atingirá o Jovem.

A pulsão erótica do Jovem não é destinada ao prazer mas a procriação, assim como em *Yerma*. Ambos são estéreis não porque são incapazes de gerarem uma vida, mas pela incapacidade de encontrar suas verdadeiras identidades, de se afirmarem no seio do mundo que os cerca. A realização da pulsão erótica é negada a esses personagens, afirmando os dizeres de Bataille: “que o erotismo se define pela independência entre o gozo erótico e a reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave do erotismo” (BATAILLE, 2017, p. 36). A reprodução seria para os dois personagens uma forma de realização erótica, pois que eles não a encontram apenas na união com o outro e, não buscam o prazer como realização ou como fim em si mesmo.

¹⁴⁰ As fontes de leite branco molham minhas sedas de angústia. NT.

As obras entrelaçam as palavras dentro da própria natureza do discurso, provocando uma relação estreita com a multiplicidade das linguagens temáticas encontradas no poeta. García Lorca, consciente de sua homossexualidade e do carinho que sempre experimentou pelas crianças, ao abordar a incapacidade de gerar dos personagens, poderia estar se remetendo a sua própria ‘esterilidade’. É possível ver indícios desse tema até mesmo em suas poesias como no soneto “*Adán*” (1929), escrito em Nova York.

ADÁN

[...]

*Adán sueña en la fiebre de la arcilla
un niño que se acerca galopando
por el doble latir de su mejilla.¹⁴¹*
(GARCÍA LORCA, 1957, p. 311).

Se a primeira vista o poeta parece evocar o nascimento de Eva, ao nascer da costela de Adão, imediatamente a palavra “*niño*” nos aponta uma outra direção. Não é a mulher que *Adán* deseja, mas o filho. Na última estrofe García Lorca faz uma revelação inesperada:

*Pero otro Adán oscuro está soñando
neutra luna de piedra sin semilla
donde el niño de luz se irá quemando¹⁴²*
(GARCÍA LORCA, 1957, p. 311).

De acordo com Ian Gibson, o emprego do termo “*oscuro*” nesse contexto antecipa o conjunto de sonetos da obra *Sonetos del amor oscuro*. Mas nos versos acima o “*otro Adán*” quem sabe o duplo do poeta, sabe que “*el niño de luz se irá quemando*” porque é “*piedra sin semilla*”.

A esterilidade, como tema, estabelece uma mera possibilidade dentro da estrutura dramática na obra lorquiana. Em *Yerma*, o tema funciona como ponto de partida e fio condutor do enredo. Mas, a causa dessa esterilidade, não fica clara. Não se sabe se *Yerma*

¹⁴¹ Adão: Adão sonha com a febre de argila/uma criança se aproxima a galope/ pelo duplo tremer de suas faces. NT.

¹⁴² Mas outro Adão obscuro está sonhando/ neutra lua de pedra sem semente/ onde o menino de luz se irá queimando. NT.

é uma mulher estéril ou se é Juan, signo de uma sociedade repressora, quem lhe nega a possibilidade da maternidade. Segundo García Lorca:

[...]Yerma, cuerpo de tragedia típica que yo he vestido con ropajes modernos es, sobre todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el Destino, señalándola para víctima de lo infecundo. Y es de ahí, del contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra¹⁴³ (Apud RODRIGO, 2004, p. 273).

As personagens, vivendo dentro de padrões estritos de comportamento moral, acreditam que um filho deve ser o fruto de um matrimônio sólido. No entanto, é preciso mais do que isso para satisfazer os desejos internos desses personagens. Ambos precisam acionar o motor da paixão e do amor e se realizarem por meio de um erotismo saudável, sem isso, como afirma Irley Machado: “A busca incessante por esses sentimentos é uma busca infrutífera e a única constante encontrada nessas obras é a angústia, mas o que permanece como nota final é a realidade da morte” (MACHADO, 2015, p. 231).

Em *Bodas de Sangre*, há um Noivo apaixonado, e uma Noiva que esconde um amor reprimido pelo ex-namorado Leonardo. Esse a visita durante a noite, com apenas a lua por testemunha. Há uma estreita semelhança entre as personagens que não possuem nome, apenas funções e/ou papéis sociais: a Noiva em *Bodas de Sangre* e o Noivo em *Así que pasen cinco años*. Ela sofre e por meio de sua fala demonstra toda sua volúpia:

NOVIA: ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (Con angustia) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!. Yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos

¹⁴³ Yerma, corpo da tragédia típica que vesti com roupas modernas, é acima de todas as coisas, a imagem da fertilidade castigada pela esterilidade. Uma alma em que o destino se aferrou, apontando-a como vítima do infecundo. E é daí, do contraste do estéril e do vivificante, que eu extraio o perfil trágico da obra. NT.

de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! ¹⁴⁴ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1176)

Abrasada pelas chamas da paixão, a Noiva era uma mulher de fogo. Leonardo era um mar revolto, o único capaz de realizar seus desejos mais ocultos. “São das águas tumultuosas que resultam as ações eróticas” (BATAILLE, 2017, p. 45). Aqui, encontra-se a força vital de um erotismo que tem sua raiz cravada na natureza, um erotismo que conduzirá os personagens ao destino fatal. O personagem Leonardo sabe quando diz: “*Se abrasa lumbre con lumbre. La misma llama pequeña mata dos espigas juntas*”¹⁴⁵ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1170).

O fogo, imagem recorrente e justificadora da paixão é presença marcante nas obras de García Lorca. Veja a seguir exemplos desse elemento que acaricia e consome os personagens nas obras citadas acima:

El Público:

*DAMA 4.ª (Asomándose a los arcos.) Están representando otra vez la escena del sepulcro. Ahora es seguro que **el fuego** romperá las puertas, porque cuando yo lo vi, hace un momento, ya los guardianes tenían las manos achicharradas y no lo podían contener* ¹⁴⁶(GARCÍA LORCA, 1998, p. 172).

Yerma:

YERMA: Lo tendré porque lo tengo que tener. O no entiendo el mundo. A veces, cuando ya estoy segura de que jamás, jamás...me sube como una **oleada de fuego** por los pies y se me quedan vacías todas las cosas, y los hombres que andan por la calle y los toros y las piedras me parecen como cosas de algodón. Y me pregunto: ¿Para qué estarán ahí puestos?¹⁴⁷ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1328).

¹⁴⁴ Porque eu fui com o outro, eu fui! (Com angústia) Você também teria ido. Eu era uma mulher ferida pelo fogo, cheia de chagas por dentro e por fora, e seu filho era um pouquinho de água, de quem eu esperava filhos, terra, saúde; mas o outro era um rio escuro, cheio de ramagens, que aproximava de mim o sussurro dos juncos e um murmúrio abafado. E eu corria com seu filho que era como um fiozinho de água fria, e o outro me mandava centenas de pássaros que me impediam de andar e derramavam orvalho nas minhas chagas de mulher fraca e abatida, de moça acariciada pelo fogo. Eu não queria, ouviu bem? Eu não queria! Seu filho era o meu fim, e eu não o traí, mas o braço do outro me arrastou como a correnteza do mar, como um coice, e teria me arrastado sempre, sempre, sempre, mesmo que eu fosse velha e todos os filhos do seu filho me agarrassem pelos cabelos! NT.

¹⁴⁵ Fogo com fogo se abrasa. A mesma chama pequena queima dois juncos unidos. NT.

¹⁴⁶ DAMA 4: (Aparecendo nos arcos) Estão representando outra vez a cena do sepulcro. Agora com certeza o fogo destruirá as portas, porque agora há pouco quando vi, os guardiões já tinham as mãos chamuscadas e não podiam conter as chamas. NT.

¹⁴⁷ YERMA: Hei de tê-lo, por força. Ou não entendo o mundo. Às vezes, quando já estou certa de que nunca, nunca... Sobe-me como **uma onda de fogo** pelos pés, e ficam vazias, para mim, todas as coisas, e os homens que andam pela rua, e os touros e as pedras me parecem assim como coisas de algodão. E pergunto a mim mesma para que estarão postos ali? NT.

Así que pasen cinco años:

JOVEN (con fuerza): No influye lo más mínimo en mi carácter. Soy yo. Pero tú no puedes comprender que se espere a una mujer cinco años, colmado y quemado por el amor que crece cada día¹⁴⁸ (GARCÍA LORCA, 1957, 1071).

Bodas de Sangre:

NOIVA: Estas manos que son tuyas, pero que al verte quisieran quebrar las ramas azules y el murmullo de tus venas. ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta! Que si matarte pudiera, te pondría una mortaja con los filos de violetas. ¡Ay, qué lamento, qué fuego me sube por la cabeza!¹⁴⁹ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1168).

Esse fogo é o signo da intensidade erótica das personagens. García Lorca era um poeta da imagem. Ele a transporta para o texto estimulando o significado semiótico da coisa escrita. Para ele, a satisfação do amor e do desejo não se configurava como um grande enigma. O que acompanha esse sentimento é a chave para a compreensão do erotismo: o amor vem constantemente perseguido pela morte, e ocorre de forma violenta e misteriosa. O tema da morte, sempre presente em sua obra, é acompanhado pelo tempo, consequência inevitável da vida. A morte não é considerada por García Lorca como uma passagem, e sim como uma parede, que esconde esperança e libertação desta angústia que existe cravada dentro de seus personagens.

Georges Bataille faz uma relação interessante do erotismo com a morte, ele sustenta sua teoria de que somos:

[...] seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade precívél que somos” (BATAILLE, 2017, p.107).

O erotismo é o caminho que destrói o limite que nos faz seres descontínuos, limitados, em direção à continuidade, à limitação, que, de certa forma, é a própria morte.

Em *El Público*, a morte se manifesta pela incapacidade de oferecer e receber amor. O *Hombre I* prefere a morte do que viver uma vida em que seus sentimentos precisem

¹⁴⁸ JOVEN (com força): Isso não faz a menor diferença. Eu sou eu. Mas você não consegue compreender que se espere uma mulher durante cinco anos, possuído e **queimado pelo amor** que cresce a cada dia. NT.

¹⁴⁹ NOIVA: As minhas mãos, que são suas, mas, podendo, quebrariam os ramos azuis das veias que murmuram nos seus braços. Eu o amo, sim! Vá embora! Ah, se eu pudesse mata-lo, lhe faria uma mortalha com franjas de violetas. Ai, que lamento, que fogo me sobe pela cabeça! NT.

ser enclausurados, uma vida usando máscaras e escondendo toda sua pulsão erótica. Essa foi sua grande escolha, no final da obra sua mãe o recebe morto pelos pescadores em forma de peixe lua: (...) *Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: Aquí tienes a tu hijo*¹⁵⁰ (GARCÍA LORCA, 1998, p.187).

Em *Así que pasen cinco años*, o tempo corre em direção à morte, e esta é a temática da obra, expressa, poeticamente, no angustiado sentimento do protagonista: aquele que não quer morrer, que não quer aceitar a morte como parte inerente da vida. Há uma realidade pressentida, uma situação espiritual que antecipa o conhecimento de quem sabe exatamente em que dia e a que hora vai morrer. No primeiro ato da obra, de forma lírica, dramática e surreal a morte já se instaura. O Menino e a Gata são dois personagens que mostram os estragos da morte frente à alegria da infância. Apesar de viver no momento da representação, o Menino e a Gata estão mortos e dividem um tempo de morte. O menino grita: *“Yo no quiero que me entierren. Agremanes y vidrios adornan mi cajá; pero es mejor que me duerma entre los juncos del agua. Yo no quiero que me entierren. ¡Vamos pronto!”*¹⁵¹ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1065). De acordo com María Estela Harretche:

El grito nos llega desde un tempo de muerte, pero, paradójicamente, expresando un deseo de vivir, a diferencia de lo anteriormente señalado con respecto al Joven, el Viejo y los Amigos, quienes comparten un tempo de muerte porque no quieren realmente vivir sino que prefieren esperar, recordar, correr o volver al pasado. (HARRETCHE, 2000, p. 144).

O Menino quer viver, mas está morto, embora nele permaneça o que se tem de mais vivo: o desejo de viver.

No último ato da peça, os três jogadores trazem a morte, confirmando assim o que Harretche diz, *“El azar es el que determina nuestra vida y, también, nuestra muerte”*¹⁵² (HARRETCHE, 2000, p.147). A realidade que se mostra nessa obra não é unívoca, mas múltipla. Todos os recursos para afastar a morte são mostrados numa simultaneidade de

¹⁵⁰ (...) Os pescadores me trouxeram esta manhã um enorme peixe lua, pálido, decomposto, e gritaram: Aqui está o seu filho. NT.

¹⁵¹ Eu não quero que me enterrem. Fitas e brilhantes adornam meu caixão; mas é melhor ir dormir entre os juncos da água. Eu não quero que me enterrem. Vamos logo! NT.

¹⁵² O acaso é o que determina a nossa vida e também a nossa morte. NT.

planos, possibilidades, tentativas e frustrações, como afirma Irley Machado: “O tempo cronológico não importa, o que importa é mostrar a qualidade simbólica do tempo” (MACHADO, 2016, p. 329). Há na obra um tempo de vida e um tempo de morte.

Os personagens da obra: Jovem, Datilógrafa e o Manequim lutam para alcançar seus desejos de realização no amor e a conclusão a que se chega é que amar é viver. A obra finaliza com a morte física do protagonista, que, no entanto, descobre que nunca vivera, que estivera morto, pois nunca amara. Para García Lorca a vida e o amor ficam para trás como os desejos frustrados, e a morte é uma forma de libertação da angústia que persegue seus personagens.

A morte em *Bodas de Sangre* assume um caráter e uma grande força poética. No terceiro ato da obra o surrealismo se faz presente, por meio da personagem simbólica da Mendiga, que incarna a morte e conduz o Noivo ao encontro dos amantes. Além da Mendiga existe uma Lua cheia, voluptuosa e desejosa de sangue cujo objetivo é iluminar o caminho do Noivo e propiciar o encontro fatal. A obsessão pela morte se traduz em uma das falas da Mendiga: “*Ilumina el chaleco y aparta los botones, que después las navajas ya saben el camino*”¹⁵³ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1159). Nessa obra, em *El Público* e também em *Así que pasen cinco años*, Lorca quebra com o realismo e deixa aflorar a fantasia poética em toda a sua exuberância colocando em cena seres surreais e emblemáticos.

A morte impede a realização amorosa dos personagens lorquianos. Irley Machado afirma:

Na obra de Lorca, suas heroínas, ao se rebelarem, ao tentarem estabelecer suas próprias normas de conduta, desencadeiam uma tragédia em que não há possibilidade de acomodação ou reconciliação: seus destinos cumprir-se-ão inexoravelmente. Sem a possibilidade de reconciliação permitida pelo pensamento religioso grego, às heroínas de Lorca, restará apenas espiar uma culpa que se caracteriza pela própria morte ou pela morte dos que lhe são próximos. São personagens que movidas por uma condição dolorosa, tentam se opor a uma tradição castradora e, vivem um conflito ontológico, denunciando uma inquietude que perpassa questões de sangue e sentimento. (MACHADO, 2008).

¹⁵³ Ilumine a jaqueta e separe os botões, que depois as navalhas já sabem o caminho. NT.

De acordo com Irley Machado, falar de amor e de erotismo na dramaturgia de Federico de García Lorca exige, pois, um alargar de nosso pensamento, para entender este erotismo num sentido mais universal do que ele é naturalmente visto. Ela continua:

Toda a obra de Lorca é altamente sinestésica. Ela toca nossos sentidos, e nos faz descobrir a pulsão erótica sem a qual a vida seria impossível. As associações de ideias são ricas e as metáforas bem incorporadas, como se o poeta nos descrevesse uma paisagem de cheiros e sabores elementares, penetrantes e perturbadores. É nesta paisagem que se manifesta seu conteúdo erótico, que vai além do sexual e encontra-se ligado as sensações que sentimos quando estamos em contato com nossa natureza mais profunda (MACHADO, 2007, p. 105)

4.2 Eros: fonte de violência

Federico García Lorca em *El Público* defende uma liberdade generosa no seio de um mundo corrompido, uma liberdade que se configura em alma e utiliza o amor e o erotismo para sintetizar e contrapor o permitido do proibido. O efeito erótico advém da união desses dois termos “permitido/proibido” e da superação de toda angústia e apreensão que eles provocam. Para García Lorca, os amores existentes no mundo se embarçam e se cruzam traçando caminhos entre o permitido e proibido. O erotismo nasce a partir de uma inesperada paixão de um ser pelo outro e até mesmo de uma sexualidade transformada em tabu em uma sociedade.

Para Octavio Paz o ser humano está a todo o momento em busca do amor no outro, e essa procura se justifica pelo tormento que a solidão provoca. Para ele, “O amor é uma flor sangrenta e é também um talismã: a vulnerabilidade dos amantes os protege” (PAZ, 1994, p. 26). A consequência de um amor que atravessa o corpo e habita a alma podem ser prazerosas e/ou trágicas. A flor pode bem representar a simbologia da união do amor com o erotismo, pois para Octavio, “o erotismo é o talo, e o amor, a flor. E o fruto? Os frutos do amor são intangíveis. Este é um dos seus enigmas” (PAZ, 1994, p. 48).

Um dos principais objetivos do teatro de García Lorca é mostrar a força desse sentimento. Isso aparece constantemente em sua obra dramática e em sua poesia. A importância dada ao sentimento de amor coincide com a de autores como Shakespeare, Goethe, Dumas e inúmeros outros poetas, romancistas e dramaturgos. O poeta granadino, deliberadamente, evita toda a ficção e, para demonstrar a natureza acidental do amor,

toma como paradigma em *El Público* o tema espinhoso do amor homossexual. No texto, pesadelo e sonho se juntam numa atmosfera que transcende o real.

Para Lorca, o amor é um fenômeno motivado por fatores estranhos à vontade do indivíduo: "*Y si yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted?*"¹⁵⁴ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 123). A flor venenosa que enfeitiça os personagens de Shakespeare, em *Sonho de uma noite de verão*, reaparece na pergunta de um personagem lorquiano, como para lembrar e reforçar a impossibilidade de fugir ao doce veneno que o amor representa. É o personagem do Prestidigitador que lembra:

*Si hubieran empleado «la flor de Diana» que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en el Sueño de una noche de verano, es probable que la representación habría terminado con éxito. Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el music-hall con un muchacho [vestido de] blanco sentado en las rodillas*¹⁵⁵ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 182).

Para o poeta, o amor pode se manifestar em todos os níveis com a mesma intensidade. Veja o que García Lorca diz aos homens sobre o amor:

Diz o poeta aos homens que o amor nasce com a mesma intensidade em todos os planos da vida, que a folha levada pelo vento tem o mesmo ritmo que a estrela distante, que as palavras murmuradas pela fonte na sombra, são repetidas com o mesmo tom pelo mar. (GARCÍA LORCA, 2009, p. 06).

Por outro lado, a presença da flor no texto serve para anunciar a presença de um amor envenenado pela sociedade, um amor proibido diante de uma moral burguesa tradicional, um amor condenado que pode conduzir a morte. O poeta ao referir-se à flor que envenena serve-se de uma metáfora, como *faz* Shakespeare em *Romeo e Julieta*. É da flor mortal que é extraída a poção que conduz Romeu à morte.

¹⁵⁴ E se eu disser a ele que o personagem principal de tudo era uma flor venenosa, o que você pensaria? NT.

¹⁵⁵ PRESTIDIGITADOR: Se eles tivessem empregado "a flor de Diana" que a angústia de Shakespeare usava de maneira irônica em *Sonho de uma Noite de Verão*, é provável que o espetáculo tivesse terminado com sucesso. Se o amor é puro acaso e Titânia, rainha dos elfos, se apaixona por um asno, nada de particular teria se, pelo mesmo procedimento, Gonzalo bebesse em um music-ball com um jovem [vestido de] branco sentado nos joelhos. NT.

No amor não é significativo pertencer a um sexo ou possuir uma opção sexual. O essencial é sermos humanos e abertos à magia deste sentimento que elimina diferenças. Em *El Público*, García Lorca compara o amor de *Gonzalo*, por alguém do mesmo sexo, como uma alusão ao amor da fada Titania da obra de Shakespeare, que enfeitiçada pela flor se apaixona por um asno. Não importa se pertencemos ao mundo animal, vegetal ou mineral. Como diz o personagem *Estudiante I*: "*Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa*"¹⁵⁶ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 169).

Há nessa comparação um erotismo latente que confirma os dizeres de Octávio Paz: “o erotismo é o reflexo do olhar humano no espelho da natureza” (PAZ, 1994, p. 31). Seria uma transfiguração dos instintos humanos mais profundos, que utilizam a imaginação como caminho para atingir as formas eternas do prazer.

A teoria do amor em *El Público* se prende a uma tradição poética. Como cita Irley Machado:

*L'art d'aimer suppose infailliblement un amour de l'art, celui qui passe à travers une littérature qui va de Sapho et d'Orphée aux troubadours, du pétrarquisme au romantisme, portant en elle son cortège de couples mythiques, Orphée et Eurydice, Enée et Didon, Tristan et Iseut, Héloïse et Abélard, Roméo et Juliette, Rodrigue et Chimène, et tous ceux qui peuvent dire, unis en un seul corps, comme le poète lyrique Paul Éluard: « Et je ne sais plus, tant je t'aime/ Lequel de nous deux est absent »*¹⁵⁷ (MACHADO, 2018).

Desde a obra *El Maleficio de la Mariposa*, os amantes lorquianos são herdeiros da filosofia ocidental sobre o amor. Sentimento marcado pela alegria e pela dor. No prólogo de *El Maleficio*, o poeta advertia: “*¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor!*”¹⁵⁸ (GARCÍA LORCA, 2009, p. 06), no texto, o personagem *Curianita* pressente a presença de um amor destruidor que o ameaça: “*Si de ella te enamoras, ¡ay de ti!, morirás*”¹⁵⁹ (GARCÍA LORCA, 2009, p. 38). O amor pode conduzir à morte: seu poder aniquilador

¹⁵⁶ Romeo pode ser um pássaro e Julieta pode ser uma pedra. Romeo pode ser um grão de sal e Julieta pode ser um mapa. NT.

¹⁵⁷ A arte de amar supõe um amor pela arte. Aquele que passa por meio da literatura que vai de Sapho à Orfeu e aos trovadores, do petrarquismo ao romantismo, carregando nela seu cortejo de casais míticos, Orfeu e Euridice, Enée e Didon, Tristão e Isolda, Heloise e Abelard, Romeu e Julieta, Rodrigo e Celimène, e todos aqueles que se podem declarar unidos em um só corpo, como o poeta lírico Paul Éluard: “Eu não sei mais, tanto te amo/ Qual de nós dois é ausente.” NT.

¹⁵⁸ E é que a morte é disfarçada de amor! NT.

¹⁵⁹ Se você se apaixonar, ai de você! Você vai morrer. NT.

produz vítimas que se transformam em personagens no teatro de García Lorca, seres impedidos de amar, infelizes e solitários. São os mesmos sentimentos que invadem sua poesia. O poeta Vicente Aleixandre define a poesia de Lorca nos seguintes termos: “*Prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor; en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción*”¹⁶⁰ (Apud GIBSON, 2016, p. 23).

Para Georges Bataille, o erotismo é parte integrante da vida e da morte. O teórico afirma: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte. Propriamente falando, não é uma definição, mas penso que essa fórmula dá o sentido do erotismo melhor do que qualquer outra” (BATAILLE, 2017, p. 35). Em Federico García Lorca, o erotismo é a presença da morte dentro da vida.

A realidade do amor mostrada em *El Público* exige uma entrega absoluta, sacrifício e sublimação. Para o poeta, mesmo se o amor pode parecer acidental, ele não é involuntário, mas necessita de força e vontade para transcender: é preciso dar a vida por amor. Três são os personagens que realmente experimentam esse sentimento: o *Desnudo Rojo*, o *Director* e o *Hombre 1*. Três seres de ficção que se resumem a apenas um, tanto a potência de uma relação interdita os aniquila. Com essas figuras dramáticas, García Lorca constrói uma história amorosa, em dimensões sobrepostas: a literária, expressa através de Julieta, estraída da obra de Shakespeare e a transcendente, representada pelo *Desnudo Rojo*, coroado com uma coroa de espinhos azuis, representante de um amor universal que sempre será traído e negado.

A relação dos personagens acima citados se estabelece na obra por meio de símbolos ligados ao sentimento amoroso, como o canto do rouxinol, um dos símbolos emblemáticos do amor em Federico. Jean Chavalier define o rouxinol como um “pássaro, que é para todos os poetas o cantor do amor, responsável por mostrar, de modo impressionante, em todos os sentimentos que suscita, o íntimo laço entre o amor e a morte” (CHEVALIER et GHEERBRANDT, 2015, p. 791). A melancolia de seu canto indica que a felicidade que ele evoca é frágil. Chevalier faz um paralelo entre o rouxinol e a cotovia e cita a obra *Romeu e Julieta* como exemplo:

¹⁶⁰ Prodígio de paixão, entusiasmo, felicidade, tormento, puro e ardente monumento ao amor, em que a primeira matéria é a carne, o coração, a alma do poeta em processo de destruição. NT.

Na famosa cena 5 do 3º ato de *Romeu e Julieta*, o rouxinol é oposto à cotovia, como cantor do amor na noite que finda à mensageira da aurora e da separação, se os dois amantes escutam o rouxinol, permanecem unidos, mas expõem-se à morte; se crêem na cotovia, salvam suas vidas mas devem separar-se (CHEVALIER et GHEERBRANDT, 2015, p. 791).

O canto do rouxinol é uma forma de expressão elevada da vida, mas que pode ser causador da trágica morte por amor. O rouxinol é ouvido em diversos momentos na obra; quando o traje, já vazio de Arlequim, procura desesperadamente por seu dono exclamando: “¡Enriqueeeee! ¡Enriqueeeee...!” (GARCÍA LORCA, 1998, p 163), e, igualmente, quando o personagem *Desnudo Rojo* se entrega à morte, por amor e pronuncia: “*Todo se ha consumado*”¹⁶¹ (GARCÍA LORCA, 1998, p 172).

Na cena em que se menciona os amores de *Romeu e Julieta*, o *Estudiante 4* declara: “*Se amaban con un amor incalculable, aunque yo no lo justifique. Cuando cantó el ruiseñor yo no pude contener mis lágrimas*”¹⁶² (GARCÍA LORCA, 1998, p 174). No entanto, a sua canção não é ouvida. Esse trecho é muito importante para que possamos entender o verdadeiro significado do rouxinol na obra *El Público* e até mesmo para podermos compreender a recriação que García Lorca fez da personagem Julieta da obra de Shakespeare.

No terceiro quadro, Julieta aparece em seu sepulcro de Verona, em toda a obra é o único momento que o cenário é realista. A personagem acorda em meio a um tumulto de vozes e ao som de espadas. A rubrica indica que ela porta seios de celulóide, à mostra, naturalmente, ela é representada por um adolescente, e este não poderia ter seios verdadeiros. Indiferente ao que acontece ao seu redor ela exclama: “*A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar*”¹⁶³ (GARCÍA LORCA, 1998, p 147).

No entanto, nessa relação heterossexual, que Lorca tenta recriar da obra de Shakespeare, o elemento masculino não contém um amor autêntico, mas uma falsa paixão, que é representada pelos personagens *Caballos Blancos*, que oferecem para ela um falso amor. Julieta diz: “*Ya estoy cansada y me levanto a pedir auxilio para arrojar*

¹⁶¹ Tudo foi consumado. NT.

¹⁶² Eles se amavam com um amor incalculável, embora eu não o justificasse. Quando o rouxinol cantou, eu não pude conter minhas lágrimas. NT.

¹⁶³ Eu não me importo com argumentos sobre amor ou teatro. O que eu quero é amar. NT.

de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón”¹⁶⁴ (GARCÍA LORCA, 1998, p 147). Graças a esse amor, ela volta ao sepulcro e o *Hombre 3*, temendo a proximidade do canto do rouxinol tenta seduzi-la: “*¡El ruiseñor, Dios mío! ¡El ruiseñor!*”, mas o que se ouve é a “*bocina de un barco*” (GARCÍA LORCA, 1998, p. 162), nesse caso, podemos interpretar o falso canto do rouxinol representando os falsos sentimentos do personagem masculino.

Em *Bodas de Sangre*, o canto do pássaro também aparece para anunciar a chegada dos corpos dos personagens Leonardo e do Noivo, que por amor a uma mesma mulher travaram uma luta que pôs fim em suas vidas. Em *Bodas*, o rouxinol derrama seu sangue no corpo da Noiva marcando-a eternamente pela culpa e condenando-a a viver um amor irrealizado. A morte abre seu manto e anuncia a chegada dos corpos e da moça marcada pelo sangue do canto do rouxinol. São as meninas fiandeiras que anunciam:

*NIÑA: Sobre la flor del oro traen a los novios del arroyo. Morenito el uno, morenito el otro. ¡Qué ruiseñor de sombra vuela y gime sobre la flor del oro! (Se va. Queda la escena sola. Aparece la madre con una vecina. La vecina viene llorando.)*¹⁶⁵ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1174).

Figura 27 – *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca. Direção Irley Machado, 2006.



Legenda: Momento que a Morte abre seu manto e anuncia a chegada dos corpos. Atrizes: Lílian Paiva (Noiva), Adriana Moreira (Morte) e Simone Passos (Mãe).

Foto: Thomaz Harrell, 2006.

¹⁶⁴ Eu já estou cansada e me levanto para pedir ajuda para jogar da minha sepultura aqueles que teorizam sobre o meu coração. NT.

¹⁶⁵ MENINA: Por sobre a flor do ouro trazem os mortos do riacho. Moreninho é um, moreninho é o outro. Que rouxinol sombrio voa e geme sobre a flor de ouro! (Sai. O palco fica vazio. Aparece a Mãe com uma vizinha. A vizinha vem chorando.) NT.

O conto *O Rouxinol e a Rosa* de Oscar Wilde exemplifica bem a simbologia desse pássaro. O conto narra a história de uma jovem que só aceita dançar com o cavaleiro se ele lhe trouxer uma rosa vermelha. O rapaz encarrega o rouxinol de encontrar a flor. Esse, percorre todos os jardins encontrando em sua busca somente rosas brancas. Em sua missão para auxiliar na realização do amor do jovem, a única solução que encontra é ferir-se até a morte e usar seu próprio sangue para colorir a rosa. Esse conto nos envia a vida do poeta, considerado na Espanha o “Rouxinol de Andaluzia”: seu canto era e foi um canto de amor e morte.

Para Bataille: “A posse do ser amado não significa a morte, pelo contrário, mas a morte está envolvida nessa busca” (BATAILLE, 2017, p.43). Em meio à tragédia, o erotismo aqui se codifica em símbolos na fala da Mendiga de *Bodas de Sangre*: “*en sangre falda y cabellera*”¹⁶⁶ pode muito bem ser uma alusão ao sangue da virgem como resultado de um ato de amor. Lorca, associa o sangue a flor de ouro. Para Carl Jung, a flor de ouro é um símbolo mandálico chinês que cresce de um fundo obscuro, ele conclui:

Esta simbólica se refere a um processo alquímico de purificação e de enobrecimento; a escuridão gera a luz e a partir do ‘chumbo da região da água’ cresce o ouro nobre; o inconsciente torna-se consciente, mediante um processo de vida e crescimento. Desse modo se processa a unificação de consciência e vida” (JUNG et WILHELM, 1998, p. 05).

O ouro é considerado o metal mais precioso. Sobre ele Irley Machado discorre:

O ouro é um elemento que solidifica na água, como o sangue que coagula. Tão precioso como o amor. Lembre-se que quando estamos apaixonados estamos iluminados, e brilhamos com a cor da deusa Afrodite, ‘a dourada’. A areia do fundo do rio é dourada como o ouro, quando o rio se tingue de sangue a areia é maculada. (MACHADO, 2018).¹⁶⁷

O erotismo encontrado nas obras lorquianas pode ser considerado como uma experiência ligada à vida, não como objeto de uma ciência, mas resultado de uma paixão em que o amor se torna uma força poderosa só comparável à morte. Como a força dos cavalos, elemento importante encontrado nas obras do poeta e que nos remete de forma imediata ao erotismo. Os cavalos, enquanto animalização dos personagens, reúnem a

¹⁶⁶ com saia e cabelo de sangue. NT.

¹⁶⁷ Fala da professora Irley Machado, gravado em uma de suas orientações sobre García Lorca. 2018.

tradicional síntese de atitudes contrárias. A figura do cavalo pode ser associada à força vital, aos instintos selvagens dominados ou não e às pulsões eróticas do ser. Nós os ouvimos galopando através de romances e dramas, relinchando em catedrais imaginárias, escoiceando as paredes dos estábulos, perturbando o ambiente em que vivem as filhas de Bernarda Alba. Fazendo parte dos complexos do inconsciente, a imagem dos cavalos pertence ao círculo das imagens primordiais: na representação animal há uma clara polarização afetiva, um determinismo vital específico em que identificamos uma agressão respectiva entre homem e animal. Para Bachelar: “*La manera más rápida de describir una aberración humana es aproximarla a un comportamiento animal*”¹⁶⁸ (BACHELAR, 1985, p. 126).

Segundo Chevalier, uma crença que parece estar fixada na memória dos povos é a associação do cavalo às trevas do mundo ctoniano, quer ele se manifeste, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. Filho da noite e do mistério, esse animal é portador de morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também a água nutriente e asfixiante (CHEVALIER et GHEERBRANDT, 2015, p. 203). Fogo e água, elementos que nos remetem ao erotismo como princípio cósmico da natureza.

Tornado símbolo do psiquismo inconsciente, o cavalo não é um animal como outro: “Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino é, portanto, inseparável do destino do homem” (CHEVALIER et GHEERBRANDT, 2015, p. 203). Entre o homem e o cavalo intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito. As tradições, mitos, contos e poemas que usam o cavalo como metáfora ou símbolo, não fazem senão expressar as possibilidades de uma sutil aliança.

Em *Bodas de Sangre*, é possível estabelecer um vínculo entre o cavalo e Leonardo, seria difícil imaginar um sem o outro. Numa das falas, o cavalo conduz o cavaleiro até seu amor: “*Y cuando te vi de lejos me eché en los ojos arena. Pero montaba a caballo y el caballo iba a tu puerta*”¹⁶⁹ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1142). O cavalo pode ser considerado como símbolo do desejo impetuoso. Esse mesmo cavalo que guiava

¹⁶⁸ A maneira mais rápida de descrever uma aberração humana é aproximá-la de um comportamento animal. NT.

¹⁶⁹ E quando te vi de longe meus olhos se encherão de areia. Mas eu montava no cavalo e o cavalo ia a sua porta. NT.

Leonardo até a sua amada serviu de fuga para os amantes, numa clara cumplicidade entre o cavalo e o homem.

Bodas de sangre é, sem dúvida, uma tragédia de Eros em sua sensualidade explosiva, incontrolada e de seu inseparável cúmplice: Tanatos (MACHADO, 2015, p. 86).

Em *La Casa de Bernarda Alba*, ressurge o cavalo enquanto símbolo de uma eroticidade desenfreada. Nas mulheres enclausuradas a força erótica que se manifesta só é comparável ao instinto animal. Veja-se a fala de Bernarda Alba: “*El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. (A voces.) ¡Tratadlo y que salga al corral! (En voz baja.) Debe tener calor*”¹⁷⁰ (GARCÍA LORCA, 2010, p. 244). O calor, símbolo da potência sexual do animal, é apenas uma extensão das chamas que consomem as cinco jovens, filhas de Bernarda, à quem não é permitido a livre expressão de sua sexualidade.

Em *Yerma*, a Velha pagã menciona a capacidade da jovem em despertar o erotismo e o desejo em um homem. Para isso usa a metáfora do cavalo dizendo:

*VIEJA: ¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes nos es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo. ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso muchas ideas que no quiero decir*¹⁷¹ (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1288).

Aqui, o cavalo e a água enfatizam a presença de um erotismo ligado ao prazer natural do amor e do sexo. A fala da Velha deixa claro o significado desses símbolos. O cavalo, como símbolo da virilidade masculina, metáfora do homem que seria capaz de realizar todas as pulsões eróticas de Yerma e a água, como a fonte da fertilidade desesperadamente buscada. O simbolismo da água pode reduzir-se a três temas dominantes: “fonte de vida, meio de purificação, centro de degenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também” (CHEVALIER et GHEERBRANDT, 2015, p.15).

¹⁷⁰ O cavalo garanhão, está fechado e da coices contra a parede. (Vozes) Experimente e vá para o curral! (Em voz baixa.) Ele deve estar com calor. NT.

¹⁷¹ VELHA: Eu? Mas eu não sei nada. Deitei-me de costas e comecei a cantar. Os filhos chegam como a água. Ai! Quem pode dizer que não tens um corpo formoso? **Pisas – e no fim da rua o cavalo relincha.** Ai, deixa-me, rapariga, não me faças falar. Penso muitas idéias que não devo dizer. NT.

Em *El Público*, a presença dos cavalos não se restringe somente à simbologia, e sim aos personagens de carne e osso, que se movem, atuam e falam com os demais personagens do drama. A obra começa com a entrada de quatro cavalos brancos e um difícil diálogo entre eles e o *Director* se instaura na peça. Após a retirada desses personagens de cena, entram três Homens vestidos exatamente iguais. É inevitável a suspeita de que existe uma relação entre os cavalos-personagens e os personagens-Homens. Podemos supor aqui, que esses quatro cavalos materializaram, em parte, os instintos dos quatro homens principais que vão tomar parte da obra: *Director, Hombre 1, Hombre 2, e Hombre 3*. Segundo Irley Machado:

Chez Lorca la présence du cheval prend plusieurs connotations. Si l'on pense à l'aspect surréel et de rêve que le texte provoque, on trouve la projection infirme du Metteur en scène et son impuissance à devenir ce qu'il est réellement. Sur la scène, n'oublions pas que, les Chevaux portent aussi la profonde et mystique expérience des centaures. On peut voir là une fantasmagorie mythologique : les centaures signifient la bête dans l'homme et symbolisent la force brute, insensé et aveugle. Ils se nourrissent de viande crue et sont inclinés au rapt et au viol des femmes. Ils représentent la concupiscence charnelle, la violence brutale que rend l'homme bestial quand il n'arrive pas à équilibrer son instinct avec la force spirituelle, sa double nature : bestial et divine. Fixant la bête dans l'homme, l'auteur réalise une transfiguration du 'monstrueux' et montre la voie d'un Éros sublime¹⁷² (MACHADO, 2018).

É a partir do terceiro quadro que a intervenção dos Cavalos se torna significativa. A personagem Julieta, sai de seu sepulcro e canta uma canção em que aparece um símbolo bastante explorado pelos surrealistas e que se encontra no roteiro de Lorca, *Viaje a la luna*. Trata-se da imagem dos “*gusanos leñadores*”, imagem associada a putrefação. A figura do *Caballo Blanco 1* entra com sua espada nas mãos, evidente símbolo fálico, e pronuncia, como expressão de um desejo, a palavra: *¡Amar!* (GARCÍA LORCA, 1998,

¹⁷² Em Lorca a presença dos cavalos assume várias conotações: Se pensarmos no aspecto surreal e de sonho que o texto provoca, encontramos a projeção doentia do Diretor e sua impotência a tornar-se o que ele realmente é. Não se pode esquecer que os cavalos carregam também a profunda e mística experiência dos centauros. Aqui se pode ver uma fantasmagoria mitológica: os centauros representam a besta no homem e simbolizam a força bruta, insensata e cega. Alimentam-se de carne crua e são inclinados ao rapto e ao estupro das mulheres. Eles representam a concupiscência carnal, a violência bruta que torna o homem bestial quando ele não consegue equilibrar seu instinto com a força espiritual, sua dupla natureza: divina e animal. Fixando a besta no homem, o autor realiza uma transfiguração do monstruoso e revela a via de um Eros sublime. NT.

p. 147). O *Caballo Blanco*, expressa seu desejo carnal pela jovem e a convida para conhecer o amor dos cavalos. Veja o diálogo entre eles:

CABALLO BLANCO I: Monta en mi grupa.

JULIETA: ¿Para qué?

CABALLO BLANCO I: (Acercándose.) Para llevarte.

JULIETA: ¿Dónde?

*CABALLO BLANCO I: A lo oscuro. En lo oscuro hay ramas suaves. El cementerio de las alas tiene mil superficies de espesor.*¹⁷³

(GARCÍA LORCA, 1998, p. 148).

Julieta compreende o que o *Caballo Blanco I* quer lhe mostrar e o compara com todos os homens existentes: “*Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos*”¹⁷⁴ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 149). A personagem, cansada de esperar pelo verdadeiro amor associa a relação do animal ao instinto viril masculino e a este contrapõe seu amor feminino. Para ela o amor do homem é: “*Amor que sólo dura un momento*”¹⁷⁵ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 149). No diálogo acima citado não há presença da luz, que representaria o ideal platônico e um símbolo de pureza. Mas a fala do *Cavalo* pressupõe uma ação violenta, um desejo de submeter à personagem sobre a erva.

Entram em cena outros três *Caballos Blancos*, os três *Hombres*, *Director* e um *Caballo Negro*. O *Caballo Negro* representa o guardião de Julieta, um misterioso anjo da morte em forma de animal. Cinco pessoas em cena, cinco cavalos. Aqui se tem a simbologia das cores, em que o cavalo branco de acordo com Chevalier, “representa o instinto controlado, dominado, sublimado (CHEVALIER et GHEERBRANDT, 2015, p.203) e que muitas vezes é confundido com o cavalo pálido, aquele que representa a ausência de luz, presságio de morte, sendo um cavalo lunar, ele é frio desprovido de racionalidade, uma aproximação ao cavalo negro, que permanece nas trevas do nosso inconsciente.

Os cavalos carregam em si uma simbologia erótica, no entanto, no texto, em determinado momento, reivindicam a personalidade de suas formas: “*Porque somos*

¹⁷³ CAVALO BRANCO I: Monte na minha garupa. JULIETA: Para que? CAVALO BRANCO I: (Aproximando-se.) Para te levar. JULIETA: Aonde? CAVALO BRANCO I: Para a escuridão. Na escuridão existem ramos macios. O cemitério das asas tem mil superfícies de espessura. NT.

¹⁷⁴ Depois me deixaria no sepulcro outra vez, como todos. NT.

¹⁷⁵ Amor que só dura um momento. NT.

caballos verdaderos, caballos de coche que hemos roto con las vergas la madera de los pesebres y las ventanas del establo”¹⁷⁶ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 154).

Realidade e sonho, representação e forma se sobrepõem revelando uma sexualidade animalizada. Os três *Caballos Blancos* aparecem em cena com longas bengalas negras, objeto que novamente nos remete ao símbolo fálico. Os personagens batem as bengalas no chão e dizem:

*Amor. Amor. Amor
de la boñiga con el sol,
del sol con la vaca muerta
y el escarabajo con el sol.*¹⁷⁷
(GARCÍA LORCA, 1998, p. 152)

O *Caballo Negro* sabe o que os *Caballos Blancos* querem com Julieta: eles procuram a ressurreição dos cavalos, o texto esclarece: “*Hemos de pasar por tu vientre para encontrar la resurrección de los caballos*”¹⁷⁸ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 153). O desejo erótico que eles sentem por ela representa bem o instinto selvagem do animal, o desejo de violação: *Desnúdate, Julieta, y deja al aire tu grupa para el azote de nuestras colas. ¡Queremos resucitar!*¹⁷⁹ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 154). Para ressuscitar é necessário penetrar no ventre da donzela, violentá-la. O açoite é apenas uma metáfora deste insurgente desejo sádico de possuir o outro, de dominar. Aqui, o erotismo vem carregado de sadismo, e o medo de Julieta o provoca, o atíça, alimenta a excitação nos *Caballos Blancos*. Sobre isso, Bataille afirma: “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2017, p. 40).

A personagem de Julieta se refaz e vira o jogo, ela já não é mais dominada pelo medo, de dominada ela vira dominadora, “*yo no soy una esclava*”¹⁸⁰. Agora é ela que quer se deitar com eles, “*soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo*”¹⁸¹. (GARCÍA LORCA, 1998, p. 154). O jogo erótico sadomasoquista, se apresenta. García Lorca em *El Público* usa o cavalo com uma grande variedade de

¹⁷⁶ Porque somos cavalos de verdade, cavalos de carruagem que quebramos com os nossos paus a madeira dos presépios e as janelas do estábulo. NT.

¹⁷⁷ Amor. Amor. Amor/Do esterco com o sol/ do sol com a vaca morta/ e o escaravelho com o sol. NT.

¹⁷⁸ Hemos de passar pelo teu ventre para encontrar a ressurreição dos cavalos. NT.

¹⁷⁹ Fica nua, Julieta, e deixa ao ar suas ancas para o açoite de nossas caudas. Queremos ressuscitar! NT.

¹⁸⁰ Eu não sou uma escrava. NT.

¹⁸¹ Sou eu que quero deitar-se com vocês, mas eu mando, eu dirijo. NT.

significados e em uma série de planos. O campo visual varia de acordo com o foco, mas nunca de forma fixa. Por serem símbolos, os cavalos podem remeter a infância e adolescência do poeta, quando este possuía contato direto com a natureza. São cavalos mitológicos, personificação dos instintos mais ocultos, energia sexual, escuridão, vida e morte. A imaginação poética recolhe e transforma em uma rica tradição pictórica, literária e popular a obra do grande erudito que Lorca foi.

4.3 *Pámpanos e Cascabeles: Um amor Dionisiaco*

Morrer é deparar-se com o mistério absoluto, enigma insolúvel. Uma violência, pois a morte arranca de nós aquilo que temos de mais precioso: a vida. Amar pode alcançar a dimensão e a violência da morte. Se o amor não consegue existir sem o erotismo como bem lembra Octávio Paz: “a dupla face do erotismo (é) fascinação diante da vida e diante da morte” (PAZ, 1994, p.19) o amor pode representar um simulacro de morte: a intensidade deste pode fazer com que se perca a consciência na entrega. Uma entrega que exige estar à disposição desta força caprichosa servidora da vida e da morte: a força de Eros a qual todos nos rendemos, homenagem em um momento ou outro da vida. Eros esta divindade cruel, que vive descalça em busca da riqueza, filha de *Póros* e *Penía* representa a miséria em seu incessante desejo de superação e por isso deve consumir-se no outro, ávida pela beleza que não lhe pertence. Segundo Irley Machado:

Para Platão, Eros é um demônio, intermediário entre os deuses e o homem e, como o deus do amor, torna-se o elo intermediário, que une o todo a si mesmo. Segundo o filósofo, Eros foi concebido por *Pòros* e *Penía*, no banquete em que se celebrava o nascimento de Afrodite. Tendo recebido a característica parental dupla, pobre e longe de ser delicado e belo, é duro, seco, vive descalço e sem morada. No entanto, como filho da pobreza, sabe “articular” para atingir seu objetivo: a plenitude. Longe de ser um deus todo-poderoso, Eros é muito mais uma energúeia – uma energia, perpetuamente insatisfeita, em busca da plenitude. (MACHADO, 2011, p. 16)

O amor dos poetas é um amor impossível. Idealizado, este amor não parece pertencer aos humanos, ele é divinizado e torna-se matéria poética. Domínio de seres

privilegiados, aqueles que são tocados pelo “duende”¹⁸² que faz criar poesia e como diz Octávio Paz, “a poesia nos faz tocar o impalpável” (PAZ, 1994, p.11), e o amor é o impalpável, aquilo que se deseja sem jamais se atingir.

Esse sentimento nas obras lorquianas é uma questão perturbadora e inexplicável. Se a alma vive uma constante busca de encontro, o corpo também necessita exultar. A ideia de erotismo como aquilo que descreve o amor nem sempre é aceita e, por vezes, condenada. No entanto, a presença do erotismo na literatura remonta a antiguidade clássica Greco-romana, envolvendo autores como, Ovídeo, Platão e a própria Safo entre outros.

Segundo Valença, o erotismo:

[...] está em nós e nos outros, invisível e tão sutil quanto tentador. Podemos então alargar o sentido do erotismo. Podemos também perceber misticamente como uma das formas de emanção energética do ser. Pode estar em tudo e todos, mas não se deixa tão facilmente desvendar (VALENÇA, 1994, p. 148).

O amor, uma das mais velhas forças surgidas do caos original explica a emergência de forças contrárias. Ao mesmo tempo em que é força de atração congrega seu gêmeo ‘*antéros*’, potente força de repulsão. Assim, em diversas obras de Federico esse amor se apresenta, por vezes, carregado de um sentimento negativo, dando vazão para que alguns personagens desenvolvam um forte instinto de destruição, de poder e dominação. Parecem se defender atacando ou humilhando o outro, de tal maneira que a relação de amor acaba sendo construída sobre um movimento pendular de servidão e domínio repleto de conotações sadomasoquistas.

A palavra sadomasoquista refere-se a união de dois termos, sendo eles, o sadismo e o masoquismo. Importante apresentarmos aqui os aspectos conceituais que essas duas palavras apresentam, pois contribuirá para a análise que faremos das cenas de *El Público*, momentos em que episódios sádicos aparecem com mais intensidade. Para isso, nos serviremos da teoria de Gilles Deleuze e sua obra *Sacher-Masoch o frio e o cruel*, em que o autor faz uma análise do que seria o sadomasoquismo a partir da leitura de Sigmund Freud.

¹⁸² Para Federico García Lorca o duende é uma energia, uma força mística, profundamente ligada a um lirismo trágico que faz parte da alma espanhola em constante contato com a vida e a morte. O poeta o define como: “é um poder e não um olhar, é um lutar e não um pensar” (GARCÍA LORCA, 2000, p.110).

Na verdade, o grande empenho de Deleuze nessa obra é analisar e romper com a interpretação Freudiana sobre o sadomasoquismo. Para ele, quando Sigmund Freud analisa a figura do sadomasoquista reduzindo o masoquismo a um complemento do sadismo, as diferenças entre eles se perdem. Sobre o termo utilizado pelo criador da psicanálise, Deleuze afirma:

“Sadomasoquismo” é um desses nomes mal fabricados, um monstro semiológico. Cada vez que nos deparamos com algum sinal aparentemente comum, descobrimos tratar-se apenas de uma síndrome, dissociável em sintomas irreduzíveis (DELEUZE, 2009, p. 130).

Para Deleuze o sadismo e o masoquismo são figuras completas em si. Cada uma delas possui a sua particularidade e de forma alguma uma seria o complemento da outra como afirma Freud. Por mais que Deleuze peregrine no sentido de romper a figura sadomasoquista, faz-se necessário, primeiramente, tentar entender como é caracterizado o sadismo e o masoquismo e as diferenças entre eles. Para ele, talvez o fato de Freud sempre ligar uma experiência à outra, fez com que se perdessem as particularidades de cada uma.

De acordo com Deleuze, é inegável que: “Os nomes de Sade e Masoch servem para designar duas perversões básicas” (DELEUZE, 2009, p. 17). Se entrarmos no universo literário criado por Sade e no universo criado por Sacher-Masoch, descobriremos que ambos são totalmente distintos. O Marquês de Sade foi um escritor libertino francês. Suas obras, em sua maioria, foram produzidas no cárcere e se apresentavam estampadas de crueldade. Os personagens demonstravam grande prazer ao impor o sofrimento físico e moral a outra pessoa. Assim a palavra sadismo ficou diretamente ligada ao escritor e sua produção literária.

A influência dessa literatura, atingiu fortemente a arte do século XX, principalmente a vanguarda surrealista, tendo como um dos seus maiores percursores o cineasta Luiz Buñuel com seu filme, *Um Cão Andaluz*. No filme, há uma cena de grande sadismo, em que o próprio Buñuel com uma navalha afiada se aproxima de uma jovem que o espera. Ele, ajusta as pálpebras abrindo o olho da jovem, e inesperadamente, como as nuvens cortando a lua no céu, ele divide com a navalha, o olho da mulher. Esse ato sádico parece provocar um prazer imensurável. É claro que se trata de uma trucagem filmográfica, mas a mensagem permanece.

Figura 28 – *Um Cão Andaluz*. França – 1928. Luis Buñuel e Salvador Dalí.



Legenda: Cena onde Buñuel corta o olho de uma jovem com uma navalha.
 Fonte: *Buñuel, Lorca e Dalí: El enigma sin fin* do autor, Agustín Sánchez Vidal.

Com o masoquismo não é muito diferente, o termo foi criado pelo psiquiatra alemão Krafft-Ebing em homenagem ao escritor e jornalista austríaco Leopold von Sacher-Masoch. Na verdade, isso não foi uma homenagem, pois Masoch não teve prazer nenhum ao ver seu nome usado para designar uma perversão sexual. O uso do termo deve-se a grande quantidade de romances em que sua inclinação sexual masoquista aparece de forma declarada. Deleuze em sua apresentação da edição do romance *A Vênus de pele* (1870)¹⁸³, lembra a importância do autor que estava no esquecimento. As obras de Masoch foram esquecidas com o tempo e erroneamente comparadas com as do Marquês de Sade.

Os anseios afetivos de Sacher-Masoch justificam a terminologia da palavra masoquismo. Sobre isso, Gilles Deleuze afirma:

Os gostos amorosos de Masoch são célebres: brincar de urso ou de bandido; ser caçado, amarrado, sofrer castigos, humilhações e até fortes

¹⁸³ A tradição mais aproximada e correta do título seria “A Vênus de casaco de pele”. O título “A Vênus de pele” em português, parece esconder a verdadeira intenção do autor. O casaco de pele reenvia a um aspecto ligado a sensualidade da personagem.

dores físicas causadas por uma mulher opulenta vestindo peles e empunhando o chicote, fantasiar-se de serviçal, juntar fetiches e disfarces, colocar anúncios classificados, assinar “contratos” com a mulher amada e, se preciso for, prostituí-la. (DELEUZE, 2009, p. 11).

Se compararmos os dois, notaremos que um é oposto do outro, pois o masoquista é aquele que sente prazer a partir do seu sofrimento, da sua própria dor, ele não é uma vítima, mas se transforma em uma, para satisfazer seus desejos pessoais. No sadismo existe um ‘executor’ que para satisfazer-se necessita da dor alheia. Deleuze ao falar do masoquismo, deixa claro as diferenças entre os dois conceitos:

Não estamos mais diante de um carrasco que se apodera de uma vítima e goza à custa dela, com um prazer inversamente proporcional ao seu consentimento e ao quanto ela é persuadida. Estamos diante de uma vítima em busca de um carrasco e que precisa formá-lo, persuadi-lo e a ele se aliar para a mais estranha empreitada (DELEUZE, 2009, p. 23).

As diferenças são claras: um sente prazer em ser o dominador e o outro realiza suas pulsões sexuais sendo dominado. O masoquista elabora contratos, enquanto o sádico abomina e rasga todo o tipo de contrato. O sádico precisa de instituições e o masoquista, de relações contratuais (DELEUZE, 2009, p. 23).

Se recorrermos a obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* entenderemos melhor sobre como Freud trata e aproxima a ligação do sadismo com o masoquismo, o que Deleuze tenta confrontar. Freud relata que:

[...] enquanto o sadismo é visto como expressão do caráter ativo da pulsão, o masoquismo, seu oposto, é tratado como uma continuação do sadismo que se volta contra a própria pessoa, que com isso assume, para começar, o lugar do objeto sexual. A análise clínica dos casos extremos de perversão masoquista mostra a colaboração de uma ampla série de fatores (como o complexo de castração e a consciência de culpa) no exagero e fixação da atitude sexual passiva originária (FREUD, 1974, p. 160).

A citação de Freud nos remete ao uso do sadismo e do masoquismo como uma pulsão erótica indo de encontro a uma fantasia sexual. Com o estudo desses dois termos, ele demonstrou que há um processo de efeito tanto da pulsão erótica como da fantasia, ou seja, a fantasia sádica se torna fantasia masoquista; como também a pulsão erótica sádica tem possibilidades de se tornar masoquista. Dessa forma, foi através desse estudo que

Freud renovou a ideia da figura do sadomasoquista. O primeiro argumento apresentado por ele foi chamado de *um encontro interior*, entre instintos e pulsões, ele diz:

Aquele que, nas relações sexuais, tem prazer em infligir dor é capaz também de gozar com a dor que ele mesmo pode vir a sentir. Um sádico é sempre, ao mesmo tempo, um masoquista, o que não impede que o lado ativo ou o lado passivo da perversão possa predominar e caracterizar a atividade sexual que prevalece (Apud DELEUZE, 2009, p. 44)

Importante salientarmos que tanto no sadismo quanto no masoquismo a satisfação da pulsão erótica não é proveniente somente do ato sexual, uma vez que ela também poderá ser adquirida através de palavras, de agressões verbais, assim como de agressões físicas. No dicionário de psicologia, ao definirem o conceito de masoquista, o autor deixa claro que “o termo também é aplicado a experiências que não envolvem obviamente sexo” (APA, 2010, p. 577). Explicação essa, que cabe perfeitamente para o sadismo.

A violência verbal capaz de causar prazer e sofrimento participa de nossa análise do texto *El Público*. No quadro intitulado *Ruina Romana*, uma figura coberta inteiramente de pâmpanos vermelhos toca flauta. Chamado simplesmente de *Figura de Pâmpanos*, se atribui a esse personagem uma aproximação ao deus do vinho e da fertilidade: Dionísio. Uma segunda figura, *Cascabeles*, coberta de sinos dourados, dança no centro da cena. Aqui, temos o *Director* metamorfoseado na *Figura de Cascabeles* e *Hombre1* na *Figura de Pâmpanos*. Nesse quadro nos deparamos com o primeiro encontro e a declaração do amor impossível entre os dois. García Lorca por meio de seus seres de ficção investiga os assombrados refúgios da alma humana na complexidade e nos mistérios de seus personagens.

O erotismo se apresenta por meio das imagens poéticas, em metáforas ricas, e, ao mesmo tempo nos envia a violência de uma relação de dominação e poder. Os personagens desenvolvem, no decorrer da ação, comportamentos em que o desejo e a liberdade são expressos, além de denunciar um conflito inerente à sedução e ao erotismo manifestado. A flauta, elemento associado a *Pan*¹⁸⁴, enfatiza uma atmosfera carregada de erotismo e violência e se faz presente logo no início da cena.

¹⁸⁴ Pan era o sátiro de pés de bode, que percorria os bosques seduzindo as ninfas. Conta-se que perseguia a ninfa Syrinx (Siringe) que como ninfa das águas, pertencendo ao séquito da deusa Artemis, guardava sua castidade. No momento em que o sátiro ia alcançá-la ela pede as suas companheiras que a auxiliem e se

Quando a figura de *Pámpanos* diz a seu amante: “*estoy esperando la noche, angustiado por el blancor de la ruina, para poder arrastrarme a tus pies*”¹⁸⁵(GARCÍA LORCA, 1998, p. 134). A brancura da ruína para os amantes em contraste com a noite pressupõe um único momento: o amor, ainda que esse decisivamente leve à morte. Não é coincidência que Lorca tenha desenvolvido a cena desses dois personagens em um ambiente de ruína e destruição.

Figura 29 – *Pan et Syrinx*. Jan Bruegel l’Ancien, Milan, pinacothèque de Brera.



No segundo quadro da obra, *Ruina Romana*, os personagens principais aparecem fantasiando uma série de transformações de claras conotações onde a dominação e a submissão estão presentes. A dança que a figura de *Cascabeles* e de *Pámpanos* desenvolve em cena, é a dramatização de um episódio que poderíamos considerar como

transforma em caniço. Pan admirado segura o caniço, então o vento sopra e se faz ouvir um doce som. O sátiro corta pedaços de diferentes tamanhos e com eles constrói a famosa flauta de Pan.

¹⁸⁵ Eu estou esperando a noite, angustiada pela brancura da ruína, para poder rastejar aos seus pés. NT.

sadomasoquista que o poeta introduz com a intenção de censurar uma ação ‘efeminada’ representada por um dos personagens. O ritual entre esses dois seres de ficção parece servir as teorias do sadomasoquismo exposto por Sigmund Freud aproximando-se da desconstrução do termo apresentado por Gilles Deleuze.

Faz-se necessário uma análise detalhada para desvendar os labirintos que nos conduzem à reivindicação do amor homossexual, em relação a crueldade e a brutalidade encontrada na cena. O primeiro diálogo entre os dois vem carregado de imagens eróticas que, de certo modo, exploram diretamente as possibilidades de um amor sob diferentes formas:

FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en nube?
FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en ojo.
FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en caca?
FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en mosca.
FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en manzana?
FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en beso.
FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en pecho?
*FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en sábana blanca.*¹⁸⁶
 (GARCÍA LORCA, 1998, p. 131).

O autor associa figuras escatológicas dentro do que se pode conceber como uma poesia impossível de realizar, mas que funciona dentro do jogo linguístico e de dominação amorosa. Os personagens exibem escolhas metamórficas constantes em busca de uma identidade expressiva.

A dança da paixão é extraída do texto dramático com palavras que seduzem e levam os personagens a se despirem da máscara que os esconde. Dança de palavras que evocam possíveis “eus” da *Figura de Cascabeles* para o qual correspondem outros tantos da *Figura de Pámpanos*. O diálogo do amor habita no espaço que faz fronteira entre uma palavra e outra.

¹⁸⁶ FIGURA DE CASCABELES: Se eu me transformasse em nuvem?
 FIGURA DE PÁMPANOS: Eu me transformaria em olho.
 FIGURA DE CASCABELES: Se eu me transformasse em excremento?
 FIGURA DE PÁMPANOS: Eu me transformaria em mosca.
 FIGURA DE CASCABELES: Se eu me transformasse em maçã?
 FIGURA DE PÁMPANOS: Eu me transformaria em beijo.
 FIGURA DE CASCABELES: Se eu me transformasse em peito?
 FIGURA DE PÁMPANOS: Eu me transformaria em lençol branco. NT.

A batalha de palavras entre os dois personagens atinge seu auge no momento em que o *Director/Figura de Cascabeles*, pergunta: *¿Y si yo me convirtiera en pez luna?*¹⁸⁷ A resposta do *Hombre I/Figura de Pámpanos* surge de imediato: *Yo me convertiría en cuchillo.*¹⁸⁸ A reação da *Figura de Cascabeles* é imediata:

*Pero ¿por qué? ¿por qué me atormentas? ¿Cómo no vienes conmigo, si me amas, hasta donde yo te lleve? Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en ola de mar, o en alga, y si quieres algo muy lejano, porque no deseas besarme, tú te convertirías en luna llena, ¡pero en cuchillo! Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte*¹⁸⁹ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 132).

Pez luna e cuchillo são símbolos carregados de um erotismo acompanhado pela presença atemorizante da morte. Há uma batalha, uma guerra de palavras em que o vencedor nem sempre é o que domina a lógica, mas o que a nega. Não é o *logos* que domina, mas a paixão. Não a paixão que se constrói na relação com o outro, mas a que destrói o outro na tentativa de negar a si mesmo. No final da obra, tem-se a confirmação disto quando o *Hombre I* é entregue morto para sua mãe em forma de *pez luna*. Segundo Irley Machado:

[...] em Lorca, o mundo nos é exibido dentro de um erotismo pânico que como o sátiro em sua corrida faz tremer o bosque, mas a pulsão erótica advém da palavra e a linguagem constrói o cenário em que a sensualidade de seus personagens ‘sacode a folhagem’¹⁹⁰ (MACHADO, 2017).

Naturalmente a *Figura de Pámpanos* para aceitar este amor interdito, necessita da violência que o acompanha. *Cascabeles* compreende a própria necessidade em transformar-se em lua, uma lua andrógina, uma lua cheia, símbolo de um feminino fértil, ou como a onda do mar, água também feminina que lambe a areia num beijo indecente e sempre roubado.

¹⁸⁷ E se eu me transformasse em peixe-lua? NT.

¹⁸⁸ Eu me transformaria em punhal. NT.

¹⁸⁹ Mas por quê? Por que me atormentas? Se me amas, como não vem comigo até onde eu quiser? Se eu me transformasse em peixe-lua, tu te transformarias em onda de mar, ou em alga, e se quiser algo muito distante, para não querer beijar-me, te transformarias em lua cheia. Mas em punhal! Tens prazer em interromper a minha dança. E dançando é a única forma que tenho de te amar. NT.

¹⁹⁰ Fala da professora Irley Machado, gravado em uma de suas aulas sobre García Lorca. 2017.

A presença do *pez luna* no diálogo entre *Pámpanos* e *Cascabeles* serve para contar o final da relação homoerótica que eles teriam vivido no passado. Para entender melhor os signos citados de forma circular na obra lorquiana, Rosana Vitale declara:

*[...] es necesario dividir el substantivo en sus dos elementos: el pez y la luna. La función del pez es, evidentemente, alusiva al sexo. El pez tiene una forma fálica. Su ambiente el agua, es, como se sabe, símbolo sexual femenino en la obra de Lorca. Por tanto, el término representa la relación sexual entre las dos figuras, Pámpanos y Cascabeles. La luna es la imagen que mayor importancia tiene en el entendimiento de la función del pez luna en este caso*¹⁹¹ (VITALE, 1991, p. 86).

De acordo com Platão, em sua obra *O Banquete*, a lua se apresenta como um signo bissexual e vendo-a dessa forma ela complementa perfeitamente o contexto acima descrito, em que os personagens nesse jogo de amor e dominação estão em busca do “*uno*”. Luis Martínez Cuitiño diz:

*La complicación simbólica del pez luna radica en que constituye una construcción híbrida que tiene en una de sus caras a la luna-andrógino, pero Lorca innova creando un símbolo personal transformando el otro miembro del andrógino en pez. Para hallarle explicación a la presencia del pez hay que volver al discurso de Aristófanes en El Banquete de Platón. Allí Aristófanes metaforiza la condición el hombre con el lenguado: “cada uno de nosotros es una contraseña de hombre, al haber quedado seccionados, como los lenguados, en dos de uno que éramos. Por eso busca continuamente cada uno su propia contraseña”*¹⁹² (MARTÍNEZ CUITIÑO, 2002, p. 60).

Platão ao dar voz a Aristófanes brinca com a ideia de que o peixe ‘lenguado’ por sua forma achatada é um peixe que foi dividido ao meio, razão de uma incessante busca pela outra metade. Mas a simbologia da palavra “*uno*” na obra é obscura. Martínez Nadal vê nessa palavra uma referência à solidão do homem. Estimo que “*uno*” esteja

¹⁹¹ [...] é necessário dividir o substantivo em dois elementos: o peixe e a lua. A função do peixe está relacionada ao sexo. O peixe tem forma fálica. A água, seu ambiente de sobrevivência, como se sabe, é símbolo sexual feminino nas obras de Lorca. Portanto, o termo representa a relação sexual entre as duas figuras, *Pámpanos* e *Cascabeles*. Nesse caso, a lua é a imagem que tem maior importância na compreensão da função do peixe-lua. NT.

¹⁹² A complicação simbólica do peixe-lua enraiza-se no que constitui uma construção híbrida que tem em uma das suas faces a lua-andrógina, mas Lorca inova criando um símbolo pessoal transformando o outro membro do andrógino em peixe. Para encontrar uma explicação para a presença do peixe, é preciso voltar para o discurso de Aristófanes na obra *O Banquete* de Platão. Aristófanes metaforiza a condição do homem: "Cada um de nós é uma senha de um homem, ao termos sido cortados, como o linguado, em dois de um que éramos. Por isso cada um de nós busca continuamente sua senha." NT.

relacionado à figura do homoerotismo masculino, como o próprio *Pámpanos* declara para *Cascabeles*:

[...] *Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases*¹⁹³ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 132).

Um homem, por amar outro homem, não é menos homem. Não se deixa de ser homem apenas porque nossa alma ama outro ser que possui o mesmo sexo. Alma não tem sexo. Nessa fala temos a confirmação de que a busca entre eles é uma busca de amor entre dois seres do mesmo sexo, um amor que os possa tornar “*uno*” o que podemos entender talvez como “*único*”. Quando encontramos amor o outro se torna **único** para o ser amado.

Não apenas o peixe é símbolo fálico, mas também a flauta. A figura de *Pámpanos* afirma: “*Si yo no tuviera esta flauta te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer*”¹⁹⁴ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 132). Aqui, servindo-se de um aspecto de dominação a *Figura de Pámpanos* humilha a *Figura de Cascabeles* ao metaforizar a lua como um ser feminino que se cobre de rendas e que sangra e, sabemos a que se refere o ‘sangue de mulher’.

Reinicia-se assim a guerra de palavras. A *Figura de Pámpanos* é a cruel representante da negação de um amor que se completaria no encontro amoroso proposto pela *Figura de Cascabeles*. É aqui que se manifesta a violência que conduz a morte: negar a vida que o amor e o erotismo proporcionam é negar-se a pulsão de energia que faz viver o mundo.

A ameaça da *Figura de Pámpanos* é a suposta representação do fim do amor entre os dois seres, pois ao se transformar em *pez luna*, *Cascabeles* se aproximará da figura feminina. O amor entre eles só será possível se ambos atravessarem a verdade desnuda, tão desnuda que queima os olhos, “*¡Acabarás por dejarme ciego!*” diz a *Figura de Pámpanos*. Temor que já havia sido expresso pelo *Director* sobre a ideia de se criar *el teatro bajo la arena*: “*Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y*

¹⁹³ [...] Se você se transformasse em peixe-lua, eu te abriria com um punhal, porque sou um homem, porque não sou nada mais que isso, um homem, mais homem que Adão, e quero que sejas ainda mais homem do que eu. Tão homem que não haja ruído nos galhos quando passares. NT.

¹⁹⁴ Se eu não tivesse essa flauta, você fugiria para a lua, para a lua coberta de lencinhos de renda com gotas de sangue de mulher. NT.

*luego ¿qué hago con el público? Vendría la máscara a devorarme.*¹⁹⁵ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 124).

Em “*el teatro en el aire*” é imprescindível a presença da máscara: os personagens, a ação, a linguagem e o espaço. A máscara sendo retirada devoraria o homem. A arquitetura panorâmica está sempre em harmonia com o desenvolvimento das cenas.

A dança da *Figura de Cascabeles* é interrompida. No conflito subjaz a presença da morte, não apenas do amor, mas do próprio ser. Na batalha de palavras os personagens servem-se da imaginação e alteram a ordem do jogo. *Cascabeles* vai criando possibilidades para as manifestações de amor sobre formas e modos diferentes, *Pámpanos* ora complementa ora rechaça essas transformações. Assim se mantém o jogo do dominador-dominado. Para Voltaire, a imaginação é como “o poder que cada ser sensível sente em si de representar no cérebro as coisas sensíveis” (CHATEAU, 1972, p. 203 apud MELLO, 2002, p. 60). Veja-se a alteração do diálogo entre os dois seres apaixonado:

FIGURA DE CASCABELES: (Timidamente.) ¿Y si yo me convirtiera en hormiga?

FIGURA DE PÁMPANOS: (Enérgico.) Yo me convertiría en tierra.

FIGURA DE CASCABELES: (Más fuerte.) ¿Y si yo me convirtiera en tierra?

FIGURA DE PÁMPANOS: (Más débil.) Yo me convertiría en agua.

FIGURA DE CASCABELES: (Vibrante.) ¿Y si yo me convirtiera en agua?

FIGURA DE PÁMPANOS: (Desfallecido.) Yo me convertiría en pez luna.

FIGURA DE CASCABELES: (Tembloroso.) ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

*FIGURA DE PÁMPANOS: (Levantándose.) Yo me convertiría en cuchillo. En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras*¹⁹⁶ (GARCÍA LORCA, 1998, p. 133).

¹⁹⁵ Mas não posso. Tudo afundaria. Seria cegar os meus filhos, e depois, o que faço com o público? Viria a máscara a devorar-me. NT.

¹⁹⁶ FIGURA DE CASCABELES: (Timidamente) E seu eu transformasse em formiga?

FIGURA DE PÁMPANOS: (Enérgico) Eu me transformaria em terra.

FIGURA DE CASCABELES: (Mais forte) E se eu me transformasse em terra?

FIGURA DE PÁMPANOS: (Mais fraco) Eu me transformaria em água.

FIGURA DE CASCABELES: (Vibrante) E se eu me transformasse em água?

FIGURA DE PÁMPANOS: (Desfalecido) Eu me transformaria em peixe-lua.

FIGURA DE CASCABELES: (Trêmulo) E se eu me transformasse em peixe-lua?

FIGURA DE PÁMPANOS: (Levantando-se) Eu me transformaria em punhal. Em um punhal afiado durante quatro longas primaveras. NT.

Do jogo de complementos em que a ternura se manifesta, formiga, terra, água, peixe, elementos que se constelam e se apoiam como interdependentes passa-se ao jogo sádico deste amor que exige ser negado. Quando *Cascabeles* quer partir, *Pámpanos* lhe pede que não parta. Então se invertem os papéis e *Cascabeles* quer transformar-se em “*Un látigo hecho con cuerdas de guitarra [...] con maromas de barco*”¹⁹⁷ (GARCÍA LORCA, 1998, p.134). *Pámpanos* parece submeter-se, mas pede “*no me azotes! [...] No me golpees el vientre!*”¹⁹⁸ A seguir o texto nos devolve à ternura e a poesia. *Cascabeles* referindo-se ao látigo diz: “*Un látigo hecho con los estambres de una orquídea*”¹⁹⁹ para depois afirmar-se “*Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido*”²⁰⁰ (GARCÍA LORCA, 1998, p.134).

Neste jogo amoroso e conflitual a *Figura de Pámpanos* diz estar esperando a noite para arrastar-se aos pés do outro, ao que *Cascabeles* responde: “*No. No. Eres tú quien debes obligar a mí para que lo haga*”²⁰¹ (GARCÍA LORCA, 1998, p.135), uma clara alusão ao jogo masoquista entre um e outro. Mas *Cascabeles* rapidamente inverte novamente o papel assumindo a identidade da *Figura de Pámpanos* e enfatizando o aspecto perverso desta relação, ao dizer:

*Tú te convertirías en sombra de capitel y nada más. Y luego vendría Elena a mi cama. Elena, corazón mío! Mientras tú, debajo de los cojines, estarías tendido lleno de sudor, un sudor que no sería tuyo, que sería de los cocheros, de los fogoneros y de los médicos que operan el cáncer, y entonces yo te convertiría en pez luna y tú no serías ya nada más que una pequeña polvera que pasa de mano en mano*²⁰² (GARCÍA LORCA, 1998, p.135).

Durante todo o diálogo há um constante inverter de falas e intenções. Neste trecho há o rebaixamento de um pelo outro. As imagens consteladas aproximam-se do obsceno e o jogo é perverso.

¹⁹⁷ Um chicote feito com cordas de violão [...] com amarras de barco. NT.

¹⁹⁸ Não me açoites! [...] Não me batas no ventre! NT.

¹⁹⁹ Um chicote feito com os estames de uma orquídea. NT.

²⁰⁰ Um gigante. Um gigante, tão gigante, que posso bordar uma rosa na unha de um recém-nascido. NT.

²⁰¹ Não. Não. É tu que me obrigas a agir assim. NT.

²⁰² Tu te transformarias em sombra de capitel e nada mais. E depois viria Elena à minha cama. Elena, amor meu! Enquanto isso estarias estendido em baixo das almofadas, cheio de suor, um suor que não seria teu, que seria dos cocheiros, dos fonalheiros e dos médicos que operam o câncer, e então, eu me transformaria em peixe-lua e tu já não serias nada mais que um pequeno pó que passa de mão em mão. NT.

Neste drama altamente poético, em que a sinestesia entre os vários elementos domina, o sublime se faz acompanhar do obsceno, um obsceno que é resultado das imagens que provoca. Nele se encontra a universal marca de Eros. É Picasso que afirmava que a arte e o sexo são a mesma coisa e talvez possamos parafrasear esta afirmação usando-a nesta obra do granadino, para quem poesia e sexo parecem ter uma mesma origem, transformando-se numa arte em que obsceno e sublime são tangenciais. O obsceno ocupa o registro do baixo corporal, do proibido, da pornografia. O sublime se quer representante de valores culturais, éticos, religiosos, heroicos. Voltado para o que é elevado ele se mistifica. No entanto, os dois polos do erotismo se inscrevem num eixo vertical e se aproximam de um inegável dionisismo, aquele que só Dionísio pode reunir em duas dimensões: a do obsceno e do sublime. Entre o obsceno e o sublime o erotismo desdobra asas de generosa amplitude: a obscenidade é a asa reduzida, colada ao chão; o sublime é a elevação que visa o mais alto, o êxtase o angelismo.

A epígrafe com que abrimos este capítulo é bastante representativa das duas faces deste amor sublimado e deste desejo carnal presente neste quadro da Ruína Romana. Por intermédio de um diálogo, que mais se assemelha a uma batalha de palavras, García Lorca realiza uma metáfora de amor e morte.

Quer nos parecer que o poeta ao partir para Nova York carregava consigo a grande dor de um amor frustrado. O fracasso de sua relação de amizade e afeto por Salvador Dalí marcou-o de forma indelével. Salvador Dalí havia participado da criação do curta metragem de Buñuel, “*O cão andaluz*”. Nele, impiedosamente, os dois antigos companheiros da ‘Resi’ haviam realizado uma crítica feroz ao jovem poeta andaluz, que assim se viu traído no que tinha de mais sagrado: seu amor. E não apenas isto. Dalí havia igualmente mostrado um grande desprezo pela obra de Lorca “*El Romancero Gitano*”, considerando-a menor e de pouco valor, apesar do fato dela ter sido aceita e elogiada pela crítica da época. Lorca, assim, deve ter-se sentido duplamente rejeitado, seu corpo: seu amor andrógino, e acima de tudo sua criação: sua alma. Pois que o poeta pôs a alma em tudo que criou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa revela um mundo novo e desconhecido. Um mundo irradiado pela magia de um autor que sabe que a realidade dos seres faz parte de uma natureza mágica, impenetrável, difícil de discernir. Uma magia que reenvia ao mistério da própria existência e da qual todos os seres, reais ou imaginários são plenos. Descobrir o mistério que nos habita e nos cerca é anseio de todos nós e sobretudo dos poetas.

Buscar compreender a essência de nossa própria existência no seio da arte é humildemente perguntar: “Do que somos feitos”? “Qual a razão de tudo isso”?

A obra de García Lorca nos desperta um inexplicável desejo de responder a esses questionamentos e também de conhecer nossa natureza profunda. Sua poesia ao retratar o povo espanhol, sofrido e aprisionado que vive de paixões ardentes e proibidas, não pode ser vista superficialmente, como afirma Irley Machado:

[...] o grito pessoal de Lorca é um grito dramático, o mesmo de seus heróis e heroínas, é o grito dos que vivem nas sombras, é um grito universal do céu sobre a terra, por uma vida liberada da fome, do medo do amor que aprisiona e escraviza (MACHADO, 2006, p. 02).

El Público é uma obra teatral que traz à tona o tema do homoerotismo. Seu grito dramático, seu pedido de socorro e de aceitação num mundo em que o preconceito e o sexismo domina. Um tema que, para quem conhece a história de vida do poeta, reluz como cristais de neve que cintilam ao sol, reflexos da imagem de alguém que viveu para amar e viver o interdito. A escolha desse texto para corpo do presente trabalho provocou um apaixonante e ardente desejo de penetrar nesta história de amor e erotismo que envolve os personagens lorquianos e se fortalece por meio da beleza de uma verdade poética. Em cada frase encontra-se o doce sussurro ou o grito desesperado de um ser amargurado e abrasado pelo desejo, vivendo uma contradição irreconciliável entre seu eu e o eu social.

Em *El Público*, García Lorca converte o universo, seu universo, em uma cascata de imagens reais e surreais, símbolos a tentar explicar a angústia universal que abraça o ser humano. Tanto a forma como a essência, presentes em seu texto, ganham uma importância surpreendente.

Ficção e a realidade se misturam e se transformam em um único espaço, um ambiente teatral construído como um local natural, em que ações, pela busca por aquilo

que é único predomina e se reveste de magia erótica. García Lorca procura trazer à superfície, o que se esconde nos porões e os mistérios do túmulo: figuras, personalidades, seres sofredores cujos sentimentos e emoções estão encarcerados, e seus desejos presos em um cativeiro interno, resultado de uma censura social e de uma auto-punição constante. Ao tentar trazer a realidade para os palcos, inaugurando o “*teatro bajo arena*” o poeta obrigaria o espectador a escolher entre participar do espetáculo da vida ou contentar-se em ser um objeto, um adereço de cenário, mudo e sem expressão. Lorca sabia que o teatro era um lugar em que se podia compartilhar. Espaço sagrado de comunhão é nele, e por meio dele, que o ser humano seria capaz de provocar uma mudança, na visão de mundo em que predominava o preconceito.

É neste aspecto que abordar a homoafetividade ganha importância na obra. Federico usa no texto o que poderíamos de chamar de imagens de um “surrealismo sem reservas”. Metáforas espalhadas, sombras presentes. Cavalos que aparecem para representar os impulsos sexuais dos personagens, máscaras que ilustram a nossa própria aparência e que, ao assumirmos, não temos mais como nos desembaraçarmos delas. O poeta não dá descanso ao leitor, ao espectador e muito menos ao pesquisador quando esses se deparam com *El Público*. A obra, representa o grande desafio de um dramaturgo, desafio lançado ao seu público e a parte de responsabilidade desse para com a vida e a arte. Um texto que defende o amor, e o erotismo da folha que se balança ao vento e da nuvem que esconde a lua, desta misteriosa floresta de sentimentos onde o “uno é dual” e exige um enfrentamento com a realidade. Tudo o que Lorca defendia em seu trabalho era: amor, amor, amor.

Amor, “*ramas oscuras*”, nobre e indescritível sentimento. Amor e dor, palavras que unidas podem tornar-se expressões do prazer. Prazer que não distingue nem nega a perversa exigência de uma relação sádica e/ou masoquista, relações em fagocitose que se consomem mutuamente. Assim é o amor que aparece na obra de García Lorca, um amor que é luta e paz, fé e descrença, verdade e mentira, um eterno jogo de oposições que se completam dando vida a um erotismo desencadeador de paixão e morte. Sentimento de solidão acompanhada pelo frio que adormece no silêncio e no segredo e que desperta no grito mudo da alma. No soneto *El amor duerme en el pecho del poeta*, Lorca expressa esse amor que precisa manter calado, em segredo. Veja-se o poema:

*Tú nunca entenderás lo que te quiero
porque duermes en mí y estás dormido.
Yo te oculto llorando, perseguido
por una voz de penetrante acero.*
.....

*Pero sigue durmiendo, vida mía.
¡Oye mi sangre rota en los violines!
¡Mira que nos acechan todavía!²⁰³*
(GARCÍA LORCA, 2002, p. 41)

Lorca expressa em poucas palavras tudo que o amor pode ocasionar, “*Yo te oculto llorando, perseguido por una voz de penetrante acero*”. Um amor que não pode ser revelado, como o do personagem do *Director*. Um amor que pode causar vida mas que à Lorca provocou a morte, sabe-se que o poeta deveria ter partido para o México, quando iniciou a guerra civil espanhola, mas não quis afastar-se de seu novo amor. A impotência do poeta e de seus personagens diante deste sentimento avassalador tem como resultado dor e sofrimento.

Em *Amor paixão feminina*, Malvine Zalcborg, depois de delinear sobre a forma como os seres humanos lidam com esse sentimento, acaba afastando da poesia a difícil tarefa de definir o amor. Ela afirma que: “O amor é o que pela via do imaginário, permite tornar suportável, e mesmo agradável, a arte do encontro enquanto desacordo, segundo Vinícius de Moraes” (ZALCBERG, 2007, p. 182). Os poetas, se deixam envolver pela doçura trágica deste sentimento indefinível e acabam se tornando cúmplices do nosso coração ou de nossos anseios.

Na obra *El Público*, o desacordo e o confronto que ocorre entre os personagens que se amam não é sinônimo de desamor. Ao contrário, o confronto entre os personagens *Hombre I* e o *Director*, em todas as suas metamorfoses, por mais que sejam carregadas de dor, amargura e medo acabam sendo a principal forma que esses seres de ficção conseguiram para expor seus sentimentos e suas emoções. Na obra de Lorca, o amor se constitui em uma força que dá sentido à vida. Sentimento impetuoso que nos eleva a uma espiritualidade pura e, se autêntico, nos obriga a uma entrega sem restrições. O amor não se perde em reflexões ou abstrações, ele é algo vivo, misterioso.

²⁰³ Tu nunca entenderás quanto te quero/ porque dormes em mim, e adormecido/ Eu te oculto chorando, perseguido/ por uma voz de penetrante aço / / Segue dormindo vida minha/ Ouve meu sangue rasgado por violinos! / Olha que nos espreitam ainda! NT.

Para amar, é preciso enfrentar os conflitos internos e externos, sair da condição que nos é dada, deixar de ser, para se tornar e assim se permitir alcançar o ser amado em toda sua profundidade e mistério. Em García Lorca, a inovação encontra-se no querer mostrar um conflito permanente que fez parte de sua personalidade. Sua proposta de um “*Teatro bajo arena*” levado a um público radical defensor de todo um pensamento pequeno-burguês, é o grito de verdades que aparecem no momento em que cai a última máscara, revelando assim, a verdadeira identidade do ser. Em *El Público*, há uma busca constante pela afirmação de uma identidade. Seus personagens tentam libertar-se da corrente de poder e dos preconceitos da sociedade burguesa que condena as várias possibilidades de amar, fazendo-nos lembrar Octavio Paz, quando diz: “a sociedade reprova a paixão amorosa” (PAZ, 1994, p. 68).

O Público, nome que dá título a obra, não é nada menos e nada mais do que um grito de alerta, quem sabe a condenação dessa parte da sociedade que tem em suas mãos o poder de julgar, decidir e sentenciar aqueles que não se enquadram ao “amor convencional”. Com *El público* o poeta denuncia esta sociedade frívola e pouco culta que faz do teatro um espaço de vitrine, sem considerar a importância do que está sendo mostrado em cena, preferindo temas banais, dramas sem questionamentos filosóficos, políticos, humanos. Em inúmeras entrevistas o poeta de Granada falou sobre esse tipo de público. Em 1934 ele dizia a Ramírez y Prats:

*Sólo hay un público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada (...) Lo Grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se le haga pensar sobre ningún tema moral. Además, van al teatro como a disgusto. Llegan tarde, se van antes de que termine la obra, entran y salen sin respeto alguno*²⁰⁴(GARCÍA LORCA, 1998, p. 27).

Marina Casado, ao escrever uma nota sobre a obra do poeta faz uma interessante análise sobre o amor defendido em *El Público* em relação a sociedade da época. Ela menciona a triste e opressora realidade que a ficção reflete:

²⁰⁴ Há apenas um público que tem sido capaz de provar que não somos viciados: a burguesia intermediária, frívola e o materializada (...) O grave é que as pessoas que vão ao teatro não querem ser levadas a pensar em qualquer questão moral. Além disso, eles vão ao teatro como se estivessem em desgosto. Eles chegam tarde, saem antes do trabalho terminar, entram e saem sem qualquer respeito. NT.

*El amor, nos dice Lorca, es un amor universal, que nace de la libertad y debe desarrollarse en libertad. Es posible amar a un cocodrilo o a un pez luna, o a una Julieta con identidad masculina. Pero la sociedad de los años veinte y treinta condenaba la homosexualidad y la juzgaba de manera terrible, y dicha condena se refleja en los personajes del Emperador y Centurión, representaciones de esa sociedad homófoba y convencionalista, que acaba sacrificando a Gonzalo, el único personaje que desde el principio se nos muestra sin máscara, orgulloso de su condición homosexual, fuerte y autosuficiente, en contraste con el resto de personajes, que se derrumban y se transforman constantemente por no poder aceptar su propia esencia.*²⁰⁵ (CASADO, 2015).

O amor de *El Público* é um sentimento que se oculta no interior de cada personagem. Um amor velado pelo ódio, pelo desrespeito e pelo desprezo de uma sociedade que guarda valores arcaicos. Quem sabe para Lorca o amor e o sexo eram caminhos em direção à divindade, pois como diz Octávio Paz: “O erotismo é antes e acima de tudo sede de alteridade” (PAZ, 1994, p. 22).

A intenção do poeta era trazer a verdade para os palcos, desnudá-la, mostrar que sob a arena se oculta um amor poliédrico, que exige manifestar-se e recusa uma sociedade intolerante e repressora. García Lorca em *El Público*, fala diretamente da sociedade e para a sociedade.

Ao finalizarmos a leitura de *El Público*, e sua análise, guardamos a indescritível sensação de que o trabalho precisa ser continuado, de que ele está incompleto, que ele não acaba aí. Ao tentar responder qual o “fio de Ariadne” que separa erotismo do amor, na obra do poeta de Granada, só podemos concluir que não há separação possível. No imenso labirinto de emoções que Lorca nos faz entrar, não há saída a não ser viver intensamente a beleza de sua poesia e tentar compreender a dor que o poeta viveu, tendo que esconder sua natureza profunda, sendo impedido de amar. E os platônicos que me desculpem, mas estou mais do lado de Octávio Paz que afirma não existir amor sem

²⁰⁵ O amor, nos diz Lorca, é um amor universal que nasce da liberdade e deve se desenvolver em liberdade. É possível amar um crocodilo ou um peixe-lua, ou uma Julieta com uma identidade masculina. Mas a sociedade dos anos 20 e 30 condenou a homossexualidade e a julgou de maneira terrível, e essa condenação se reflete nos personagens do Imperador e Centurião, representações daquela sociedade homofóbica e convencionalista, que acaba por sacrificar Gonzalo, o único personagem que desde o início é mostrado sem uma máscara, orgulhoso de sua condição homossexual, forte e autossuficiente, em contraste com o resto dos personagens, que entram em colapso e são constantemente transformados por não serem capazes de aceitar sua própria essência. NT.

erotismo. Não há cisão, mas completude, embriaguês divina, que em Lorca abraça duas dimensões: o amor e a poesia.

DIRECTOR – *Todo teatro sale de las humedades confinadas. Todo teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para aponderarme de los trajes y, a través de ellos, enseñar el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que entender, lleno de espíritu y subyugado por la acción.*

REFERÊNCIAS

- AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION (APA). *Dicionário de psicologia*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.
- AUCLAIR, Marcelle. *Vida y Muerte de García Lorca*. México: Era Testimonio, 1968.
- BACHELARD, Gastón. *A Poética do Devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- _____, Gastón. *A Psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BADINTER, Elizabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1981.
- BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução Pedro Tamen. Lisboa: Moraes, 1969.
- _____, André. *Primer Manifiesto Surrealista*, 1924. Disponível em: www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm. Acesso em 26 de abril 2018.
- BUYST, Ione. *Símbolos na Liturgia*. São Paulo: Paulinas, 1998.
- CALASSO, Roberto. *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.
- CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena. *San Sebastián, mártir y protector contra la peste*. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. VII, nº 13, pp. 55-65. 2015.
- CASADO, Marina. “*El público*” de García Lorca: *la destrucción del teatro convencional*, 2015. Disponível em: <https://marinacasado.com/2015/11/08/el-publico-de-garcia-lorca-la-destruccion-del-teatro-convencional>. Acesso em 13 de outubro de 2018.
- CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Madrid: Siruela, 2005.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain et al. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. São Paulo: Olympio, 2015.

DALÍ, Salvador. Sant Sebastià. *L'Amic de les Art*. Gasetta de Sitges, nº16 (Sitges, 31 de julho de 1927).

_____, Salvador; PAUWELS, Louis. *As paixões segundo Dalí*. Tradução Raquel Ramallete de Paiva Chaves. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1967.

_____, Salvador. Meus lugares fortes. In: *Sim ou Paranoia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Sacher – Masoch: o frio e o cruel*. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

EICH, Cristoph. *Federico García Lorca: Poeta de la intensidad*. Madrid: Editorial Gredos, 1958.

EURÍPIDES. *Helena*. Tradução José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra, 2009.

FRAZIER, Brenda. *La Mujer En El Teatro De Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.

_____, Federico. *Antologia Poética*. Barcelona: Paza & Janés Editores S.A, 1966.

_____, Federico. *Yerma*. Tradução Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Copyright, 1975.

_____, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Editorial Lumen, 1976.

_____, Federico. *Romanceiro Gitano*. Tradução Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____, Federico. *Obras completas III*. Barcelona: Galaxia de Gutemberg, 1997.

_____, Federico. *El Público*. Edición de María Clementa Millán. 5. Ed. Madrid: Cátedra, 1998.

_____, Federico. *Assim que passarem cinco anos*. Tradução Marcus Mota. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

_____, Federico. *Sonetos do Amor Obscuro e Divã do Tamarit*. Edição bilíngue. Tradução Afonso Félix de Sousa. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____, Federico. *El Maleficio de la Mariposa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

_____, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 2010.

GARCÍA POSADA, Miguel. *Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva*. Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas, n. 515, 1989.

GARZA SÁNCHEZ, Roberto. *García Lorca: Estudio sobre su teatro*. Madrid: Jura, 1950.

GEORGE, Margaret. *Helena de Troia*. Tradução Solange Pinheiro. São Paulo: Geração Editorial, 2009.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: uma biografia*. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

_____, Ian. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: B, S.A, 2016.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto: uma tragédia (primeira parte)*. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed.34, 2004.

_____, Johann Wolfgang Von. *Fausto: uma tragédia (segunda parte)*. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed.34, 2007.

GÓMEZ TORRES, Ana María. *Experimentacion y teoria en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Arguval, 1995.

HARRETCHE, María Estela. *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*. Madrid: Gredos, 2000.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime. Tradução do prefácio de Gromwell; tradução e notas Célia Berrettini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HIGGINBOTHAM, Virginia. *La iniciación de Lorca en el surrealismo*. Madrid: Taurus, 1982.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei ou os Poloneses*. Tradução Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. Poétique: Revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JEREZ FARRAN, Carlos. *Un Lorca desconocido: Analisis de un teatro irrepresentable*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

JUNG, Carl; WILHELM, Richard. *O Segredo da Flor de Ouro*. Tradução Dora Ferreira da Silva e Maria Luíza Appy. Petrópolis: Vozes, 1998.

LEIBENSON, Claude. *Federico García Lorca: imagens de fogo, imagens de sangue*. Tradução Simone Passos. Harmattan, France, 2006.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

LIONEL, Abel. *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. Tradução Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

LY, Nadine. «Lorca y la teoría de la escritura: La imagen poética de Don Luís de Góngora», en *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid: Casa de Velázquez- Univ. Complutense, 1988.

MACHADO, Irley. *Bodas de Sangre: Imagens de amor e morte*. Uberlândia: comunicação realizada no 11º Simpósio Nacional de Letras e Linguística e 1º Simpósio Internacional de Letras e Linguísticas, 2006.

_____, Irley. *O erotismo na dramaturgia poética de García Lorca*. Uberlândia:s/e, 2007.

_____, Irley. *Mito e Tragédia em Yerma de Federico García Lorca*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações e convergências. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

_____, Irley. *Buscaba el amanhecer...* Estudos sobre a dramaturgia e poesia e Federico García Lorca. Uberlândia: Edufu, 2011.

_____, Irley. *Personagens femininos no teatro de Lope de Vega*. Uberlândia: Edibrás, 2012.

_____, Irley. *A Inquietude Trágica: o espaço, o tempo e a morte na trilogia rural de García Lorca*. Uberlândia: Edufu, 2015.

_____, Irley. *À l'intérieur des mots: El Público de García Lorca*. No prelo chez Harmattan. Paris, 2018.

MARTÍN, Eutimio. *Federico García Lorca: Antología comentada*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis. *El mito del andrógino*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

MARTINEZ NADAL, Rafael. *El Público: Amor y muerte em la obra de Federico García Lorca*. México: Joaquín Mortiz, 1978.

MAURER, Christopher; ANDERSON, Andrew A. *Federico García Lorca: epistolário completo*. Madrid: Catedra, 1997.

_____, Christopher. *Sebastian's Arrows: Letters and Mementos of Salvador Dalí and Federico García Lorca*. Swan Isle Press, 2005.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MILLÁN, María Clemente. *El Público de García Lorca, Obra de hoy*. Cuadernos Hispanoamericanos, número monográfico dedicado a Lorca, 1986.

MIRA, Alberto. *Para entendermos: diccionario de cultura homosexual gay y lesbica*. Barcelona: Ediciones de la tempestad, 1999.

MORRIS, Cyril Brian. *Surrealism and Spain 1920-1936*. Cambridge: University Press, 1989.

PAZ, Octavio. *El Surrealismo, en El Surrealismo*. Ed. Víctor García de la Concha. Madrid: Taurus, 1982.

_____, Octavio. *A dupla chama: Amor e Erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura do ator*. Tradução Jacó Guinsburg. In: *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspective, 1999.

RAMOS-GIL, Carlos. *Claves líricas de García Lorca: ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*. Madrid: Aguilar, 1964.

READ, Hebert. *História da Pintura Moderna*. Rio de Janeiro: Foto composição, 1974.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *Cantos populares españoles*. Sevilha: F. Álvarez y Cia. Editores, 1966.

SAMOYAUULT, Tiphane. *A Intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

STANTON, Leslie. *Lorca, sueño de vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 1999.

STANGOS, Nikos. *Conceito da Arte Moderna*. In: *Dadá e Surrealismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TOLSTOI, Leon. *Maître et Serviteur*. Flamand, Paris, Gallimard, 1997.

TORRE, Guillermo de. *Historia de las Literaturas e Vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.

VALENÇA, Ana Maria Macedo. Um olhar sobre o erotismo. *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*. São Paulo: Iglu, vol.5, nº 2, p. 147 – 159. Julho a Dezembro de 1994.

VALENTE, José Ángel. “Pez luna”. *Trece de Nieve*. Madrid: 2ª serie, núms. 1-2, 1976

VIDAL, Augustín Sánchez. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, S.A, 1988.

VITALE, Rosana. *El Metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: editorial Pliegos, 1991.

ZALCBERG, Malvine. *Amor Paixão feminina*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

FILMES

O TESTAMENTO DE ORFEU. Direção e Roteiro: Jean Cocteau. França, 1960.

POUCAS CINZAS. Direção: Paul Morrison. Produção: Carlo Dusi, Jony Persey e Jaime Vilalta. Espanha, 2008.

UN CHIEN ANDALOU. Direção: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí. França, 1929.

ANEXOS

EL PÚBLICO

Federico García Lorca

(1898 – 1936)

EL PÚBLICO

Drama en cinco cuadros

Personajes

(Por orden de intervención)

<i>DIRECTOR</i>	<i>EL TRAJE DE ARLEQUÍN</i>
<i>CRIADO</i>	<i>EL TRAJE DE BAILARINA</i>
<i>CABALLO BLANCO PRIMERO</i>	<i>PASTOR BOBO</i>
<i>CABALLO BLANCO SEGUNDO</i>	<i>DESNUDO ROJO</i>
<i>CABALLO BLANCO TERCERO</i>	<i>ENFERMERO</i>
<i>CABALLO BLANCO CUARTO</i>	<i>ESTUDIANTE PRIMERO</i>
<i>HOMBRE PRIMERO</i>	<i>ESTUDIANTE SEGUNDO</i>
<i>HOMBRE SEGUNDO</i>	<i>ESTUDIANTE TERCERO</i>
<i>HOMBRE TERCERO</i>	<i>ESTUDIANTE CUARTO</i>
<i>ARLEQUÍN DIRECTOR</i>	<i>ESTUDIANTE QUINTO</i>
<i>MUJER EN PIJAMA</i>	<i>DAMA PRIMERA</i>
<i>ELENA</i>	<i>DAMA SEGUNDA</i>
<i>FIGURA DE CASCABELES</i>	<i>DAMA TERCERA</i>
<i>FIGURA DE PÁMPANOS</i>	<i>DAMA CUARTA</i>
<i>NIÑO</i>	<i>MUCHACHO</i>
<i>EMPERADOR</i>	<i>LADRÓN PRIMERO</i>
<i>CENTURIÓN</i>	<i>LADRÓN SEGUNDO</i>
<i>JULIETA</i>	<i>TRASPUNTE</i>
<i>CABALLO NEGRO</i>	<i>PRESTIDIGITADOR</i>
	<i>SEÑORA</i>

Cuadro primero

(Cuarto del Director. El Director sentado. Viste de chaqué. Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías.)

CRIADO. Señor.

DIRECTOR. ¿Qué?

CRIADO. Ahí está el público.

DIRECTOR. Que pase.

(Entran cuatro Caballos Blancos.)

DIRECTOR. ¿Qué desean? (Los Caballos tocan sus trompetas.) Esto sería si yo fuese un hombre con capacidad para el suspiro. ¡Mi teatro será siempre al aire fibre! Pero yo he perdido toda mi fortuna. Si no, yo envenenaría el aire libre. Con una jeringuilla que quite la costra de la herida me basta. ¡Fuera de aquí! ¡Fuera de mi casa, caballos! Ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos. (Llorando.) Caballitos míos.

LOS CABALLOS. (Llorando.) Por trescientas pesetas. Por doscientas pesetas, por un plato de sopa, por un frasco de perfume vacío. Por tu saliva, por un recorte de tus uñas.

DIRECTOR. ¡Fuera, fuera, fuera! (Toca un timbre.)

LOS CABALLOS. ¡Por nada! Antes te olían los pies y nosotros teníamos tres años. Esperábamos en el retrete, esperábamos detrás de las puertas y luego te llenábamos la cama de lágrimas. (Entra el Criado.)

DIRECTOR. ¡Dame un látigo!

LOS CABALLOS. Y tus zapatos estaban cocidos por el sudor, pero sabíamos comprender que la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas en la hierba.

DIRECTOR. (Al Criado.) ¡Abre las puertas!

LOS CABALLOS. No, no, no. ¡Abominable! Estás cubierto de vello y comes la cal de los muros que no es tuya.

CRIADO. No abro la puerta. Yo no quiero salir al teatro.

DIRECTOR. (Golpeándolo.) ¡Abre!

(Los Caballos sacan largas trompetas doradas y danzan lentamente al son de su canto.)

LOS CABALLOS 1.º Y 2.º (Furiosos.) Abominable.

LOS CABALLOS 3.º Y 4.º Blenamiboá.

LOS CABALLOS 1.º Y 2.º (Furiosos.) Abominable.

LOS CABALLOS. Blenamiboá.

(El Criado abre la puerta.)

DIRECTOR. ¡Teatro al aire libre! ¡Fuera! ¡Vamos! Teatro al aire libre. ¡Fuera de aquí! (Salen los Caballos. Al Criado.)

Continúa. (Se sienta detrás de la mesa.)

CRIADO. Señor.

DIRECTOR. ¿Qué?

CRIADO. ¡El público!

DIRECTOR. Que pase.

(El Director cambia su peluca rubia por una morena. Entran tres Hombres vestidos de frac exactamente iguales. Llevan barbas oscuras.)

HOMBRE 1.º ¿El señor Director del teatro al aire fibre?

DIRECTOR. Servidor de usted.

HOMBRE 1.º Venimos a felicitarle por su última obra.

DIRECTOR. Gracias.

HOMBRE 3.º Originalísima.

HOMBRE 1.º ¡Y qué bonito título! Romeo y Julieta.

DIRECTOR. Un hombre y una mujer que se enamoran.

HOMBRE 1.º Romeo puede ser una ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.

DIRECTOR. Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta.

HOMBRE 1.º Y enamorados. ¿Usted cree que estaban enamorados?

DIRECTOR. Hombre... yo no estoy dentro...

HOMBRE 1.º ¡Basta! ¡Basta! Usted mismo se denuncia.

HOMBRE 2.º (Al Hombre 1.º) Ve con prudencia. Tú tienes la culpa. ¿Para qué vienes a la puerta de los teatros? Puedes llamar a un bosque y es fácil que éste abra el ruido de su savia para tus oídos. ¡Pero un teatro!

HOMBRE 1.º Es a los teatros donde hay que llamar; es a los teatros, para... HOMBRE 3.º Para que se sepa la verdad de las sepulturas. HOMBRE 2.º Sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas.

DIRECTOR. Caballeros...

HOMBRE 1.º Sí, sí. Director del teatro al aire libre, autor de Romeo y Julieta.

HOMBRE 2.º ¿Cómo orinaba Romeo, señor Director? ¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo? ¿Cuántas veces fingió tirarse de la torre para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? ¿Qué pasaba, señor Director, cuando no pasaba? ¿Y el sepulcro? ¿Por qué, en el final, no bajó usted las escaleras del sepulcro? Pudo usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo, mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía. Y si yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted? Conteste.

DIRECTOR. Señores, no es ése el problema.

HOMBRE 1.º (Interrumpiendo.) No hay otro. Tendremos necesidad de enterrar el teatro por la cobardía de todos, y tendré que darme un tiro.

HOMBRE 2.º ¡Gonzalo!

HOMBRE 1.º (Lentamente.) Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena.

DIRECTOR. Gonzalo...

HOMBRE 1.º ¿Cómo?... (Pausa.)

DIRECTOR. (Reaccionando.) Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego, ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos.

HOMBRE 1.º ¡Magnífico!

HOMBRE 2.º ¿Por qué no lo dice usted en el teatro?

HOMBRE 3.º ¿Eso es el principio de un argumento?

DIRECTOR. En todo caso un final.

HOMBRE 3.º Un final ocasionado por el miedo.

DIRECTOR. Está claro, señor. No me supondrá usted capaz de sacar la máscara a escena.

HOMBRE 1.º ¿Por qué no?

DIRECTOR. ¿Y la moral? ¿Y el estómago de los espectadores?

HOMBRE I.º Hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo del revés y otras que se ponen pálidas si oyen pronunciar con la debida intención la palabra cáncer; pero usted sabe que contra esto existe la hojalata, y el yeso, y la adorable mica, y en último caso el cartón, que están al alcance de todas las fortunas como medios expresivos. (Se levanta.) Pero usted lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos. Usted tiene la culpa de que las moscas hayan caído en cuatro mil naranjadas que yo tenía dispuestas. Y otra vez tengo que empezar a romper las raíces.

DIRECTOR. (Levantándose.) Yo no discuto, señor. ¿Pero qué es lo que quiere de mí? ¿Trae usted una obra nueva?

HOMBRE I.º ¿Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas... y usted?

DIRECTOR. ¿Y yo...?

HOMBRE I.º Sí... usted.

HOMBRE 2.º ¡Gonzalo!

HOMBRE I.º (Mirando al Director.) Lo reconozco todavía y me parece estarlo viendo aquella mañana que encerró una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña cartera de libros. Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió el peinado con la raya en medio. Y tú, ¿me reconoces?

DIRECTOR. No es éste el argumento. ¡Por Dios! (A voces.) Elena, Elena.

(Corre a la puerta.)

HOMBRE I.º Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! (El Hombre 3.º saca un biombo y lo coloca en medio de la escena.)

DIRECTOR. (Llorando.) Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro. Yo había hecho los dramas mejores de la temporada, ¡pero ahora!...

(Suenan las trompetas de los Caballos. El Hombre I.º se dirige al fondo y abre la puerta.)

HOMBRE I.º Pasar adentro, con nosotros. Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo. (Al Director.) Y tú, pasa por detrás del biombo.

(Los Hombres 2.º y 3.º empujan al Director. Éste pasa por el biombo y aparece por la otra esquina un Muchacho vestido de raso blanco con una gola Blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarrita negra.)

HOMBRE I.º ¡Enrique! ¡Enrique! (Se cubre la cara con las manos.)

HOMBRE 2.º No me hagas pasar a mí por el biombo. Déjame ya tranquilo. ¡Gonzalo!

DIRECTOR. (Frío y pulsando las cuerdas.) Gonzalo, te he de escupir mucho. Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas. Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero lo quiero bordar con sedas.

HOMBRE 3.º (A los Caballos.) Tomad asiento donde queráis.

HOMBRE I.º (Llorando.) ¡Enrique! ¡Enrique!

DIRECTOR. Te bordaré sobre la carne y me gustará verte dormir en el tejado. ¿Cuánto dinero tienes en el bolsillo? ¡Quémalo! (El Hombre I.º enciende un fósforo y quema los billetes.) Nunca veo bien cómo desaparecen los dibujos en la llama. ¿No tienes más dinero? ¡Qué pobre eres, Gonzalo! ¿Y mi lápiz para los labios? ¿No tienes carmín? Es un fastidio.

HOMBRE 2.º (Tímido.) Yo tengo. (Se saca el lápiz por debajo de la barba y lo ofrece.)

DIRECTOR. Gracias... pero... ¿pero también tú estás aquí? ¡Al biombo! Tú también al biombo. ¿Y todavía lo soportas, Gonzalo?

(El Director empuja bruscamente al Hombre 2.º, y aparece por el otro extremo del biombo una Mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. Lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un bigote rubio que usará poniéndolo sobre su boca en algunos momentos del drama.)

HOMBRE 2.º (Secamente.) Dame el lápiz.

DIRECTOR. ¡Ja, ja, ja! ¡Oh Maximiliana, emperatriz de Baviera! ¡Oh mala mujer!

HOMBRE 2.º (Poniéndose el bigote sobre los labios.) Te recomendaría un poco de silencio.

DIRECTOR. ¡Oh mala mujer! ¡Elena! ¡Elena!

HOMBRE I.º (Fuerte.) No llames a Elena. 5

DIRECTOR. ¿Y por qué no? Me ha querido mucho cuando mi teatro estaba al aire libre. ¡Elena!

(Elena sale de la izquierda. Viste de griega. Lleva las cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso. El vestido, abierto totalmente por delante, deja ver sus muslos cubiertos con apretada malla rosada. El Hombre 2.º se lleva el bigote a los labios.)

ELENA. ¿Otra vez igual?

DIRECTOR. Otra vez.

HOMBRE 3.º ¿Por qué has salido, Elena? ¿Por qué has salido si no me vas a querer?

ELENA. ¿Quién te lo dijo? Pero ¿por qué me quieres tanto? Yo te besaría los pies si tú me castigaras y te fueras con las otras mujeres. Pero tú me adoras demasiado a mí sola. Será necesario terminar de una vez.

DIRECTOR. (Al Hombre 3.º) ¿Y yo? ¿No te acuerdas de mí? ¿No te acuerdas de mis uñas arrancadas? ¿Cómo habría conocido a las otras y a ti no? ¿Por qué te he llamado, Elena? ¿Por qué te he llamado, suplicio mío?

ELENA. (Al Hombre 3.º) ¡Vete con él! Y confíesame ya la verdad que me ocultas. No me importa que estuvieras borracho y que te quieras justificar, pero tú lo has besado y has dormido en la misma cama.

HOMBRE 3.º ¡Elena! (Pasa rápidamente por detrás del biombo y aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras de cuero con clavos dorados.)

HOMBRE 3.º (Azotando al Director.) Tú siempre hablas, tú siempre mientes y he de acabar contigo sin la menor misericordia.

LOS CABALLOS. ¡Misericordia! ¡Misericordia!

ELENA. Podías seguir golpeando un siglo entero y no creería en ti. (El Hombre 3.º se dirige a Elena y le aprieta las muñecas.) Podrías seguir un siglo entero atenazando mis dedos y no lograrías hacerme escapar un solo gemido.

HOMBRE 3.º ¡Veremos quién puede más!

ELENA. Yo y siempre yo.

(Aparece el Criado.)

ELENA. ¡Llévame pronto de aquí! ¡Contigo! ¡Llévame! (El Criado pasa por detrás del biombo y sale de la misma manera.) ¡Llévame! ¡Muy lejos! (El Criado la toma en brazos.)

DIRECTOR. Podemos empezar.

HOMBRE 1.º Cuando quieras.

LOS CABALLOS. ¡Misericordia! ¡Misericordia!

(Los Caballos suenan sus largas trompetas. Los personajes están rígidos en sus puestos.)

Telón lento

Cuadro segundo

Ruina romana.

Una Figura, cubierta totalmente de Pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel. Otra Figura, cubierta de Cascabeles dorados, danza en el centro de la escena.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en manzana?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en beso.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en pecho?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en sábana blanca.

VOZ. (Sarcástica.) ¡Bravo!

FIGURA DE CASCABELES. ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en cuchillo.

FIGURA DE CASCABELES. (Dejando de danzar.) Pero ¿por qué?, ¿por qué me atormentas? ¿Cómo no vienes conmigo, si me amas, hasta donde yo te lleve? Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en ola de mar, o en alga, y si quieres algo muy lejano, porque no desees besarme, tú te convertirías en luna llena, ¡pero en cuchillo! Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte.

FIGURA DE PÁMPANOS. Cuando rondas el lecho y los objetos de la casa te sigo, pero no te sigo a los sitios adonde tú, lleno de sagacidad, pretendes llevarme. Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases. Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta, te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer.

FIGURA DE CASCABELES. (Tímidamente.) ¿Y si yo me convirtiera en hormiga?

FIGURA DE PÁMPANOS. (Enérgico.) Yo me convertiría en tierra.

FIGURA DE CASCABELES. (Más fuerte.) ¿Y si yo me convirtiera en tierra?

FIGURA DE PÁMPANOS. (Más débil.) Yo me convertiría en agua.

FIGURA DE CASCABELES. (Vibrante.) ¿Y si yo me convirtiera en agua?

FIGURA DE PÁMPANOS. (Desfallecido.) Yo me convertiría en pez luna.

FIGURA DE CASCABELES. (Tembloroso.) ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PÁMPANOS. (Levantándose.) Yo me convertiría en cuchillo. En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras.

FIGURA DE CASCABELES. Llévame al baño y ahógame. Será la única manera de que puedas verme desnudo. ¿Te figuras que tengo miedo a la sangre? Sé la manera de dominarte. ¿Crees que no te conozco? De dominarte tanto que si yo dijera: «¿si yo me convirtiera en pez luna?», tú me contestarías: «yo me convertiría en una bolsa de huevas pequeñas».

FIGURA DE PÁMPANOS. Toma un hacha y córtame las piernas. Deja que vengan los insectos de la ruina y vete. Porque te desprecio. Quisiera que tú calaras hasta lo hondo. Te escupo.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Lo quieres? Adiós. Estoy tranquilo. Si voy bajando por la ruina iré encontrando amor y cada vez más amor.

FIGURA DE PÁMPANOS. (Angustiado.) ¿Dónde vas? ¿Dónde vas?

FIGURA DE CASCABELES. ¿No deseas que me vaya?

FIGURA DE PÁMPANOS. (Con voz débil.) No, no te vayas. ¿Y si yo me convirtiera en un granito de arena?

FIGURA DE CASCABELES. Yo me convertiría en un látigo.

FIGURA DE PÁMPANOS. ¿Y si yo me convirtiera en una bolsa de huevas pequeñas?

FIGURA DE CASCABELES. Yo me convertiría en otro látigo. Un látigo hecho con cuerdas de guitarra.

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡No me azotes!

FIGURA DE CASCABELES. Un látigo hecho con maromas de barco.

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡No me golpees el vientre!

FIGURA DE CASCABELES. Un látigo hecho con los estambres de una orquídea.

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡Acabarás por dejarme ciego!

FIGURA DE CASCABELES. Ciego, porque no eres hombre. Yo sí soy un hombre. Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando se despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido.

FIGURA DE PÁMPANOS. Estoy esperando la noche, angustiado por el blancor de la ruina, para poder arrastrarme a tus pies.

FIGURA DE CASCABELES. No. No. ¿Por qué me dices eso? Eres tú quien me debes obligar a mí para que lo haga. ¿No eres tú un hombre? ¿Un hombre más hombre que Adán?

FIGURA DE PÁMPANOS. (Cayendo al suelo.) ¡Ay! ¡Ay!

FIGURA DE CASCABELES. (Acercándose en voz baja.) ¿Y si yo me convirtiera en capitel?

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡Ay de mí!

FIGURA DE CASCABELES. Tú te convertirías en sombra de capitel y nada más. Y luego vendría Elena a mi cama. Elena, ¡corazón mío! Mientras tú, debajo de los cojines, estarías tendido lleno de sudor, un sudor que no sería tuyo, que sería de los cocheros, de los fogoneros y de los médicos que operan el cáncer. Y entonces yo me convertiría en pez luna y tú no serías ya nada más que una pequeña polvera que pasa de mano en mano.

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡Ay!

FIGURA DE CASCABELES. ¿Otra vez? ¿Otra vez estás llorando? Tendré necesidad de desmayarme para que vengan los campesinos. Tendré necesidad de llamar a los negros, a los enormes negros heridos por las navajas de las yucas que luchan día y noche con el fango de los ríos. Levántate del suelo, cobarde. Ayer estuve en casa del fundidor y encargué una cadena. ¡No te alejes de mí! Una cadena. Y estuve toda la noche llorando porque me dolían las muñecas y los tobillos y, sin embargo, no la tenía puesta. (La Figura de Pámpanos toca un silbato de plata.) ¿Qué haces? (Suena el silbato otra vez.) Ya sé lo que deseas, pero tengo tiempo de huir.

FIGURA DE PÁMPANOS. (Levantándose.) Huye si quieres.

FIGURA DE CASCABELES. Me defenderé con las hierbas.

FIGURA DE PÁMPANOS. Prueba a defenderte. (Suena el silbato. Del techo cae un Niño vestido con una malla roja.)

NIÑO. ¡El Emperador! ¡El Emperador! ¡El Emperador!

FIGURA DE PÁMPANOS. El Emperador.

FIGURA DE CASCABELES. Yo haré tu papel. No te descubras. Me costaría la vida.

NIÑO. ¡El Emperador! ¡El Emperador! ¡El Emperador!

FIGURA DE CASCABELES. Todo entre nosotros era un juego. Jugábamos. Y ahora yo serviré al Emperador fingiendo la voz tuya. Tú puedes tenderte detrás de aquel gran capitel. No te lo había dicho nunca. Allí hay una vaca que guisa la comida para los soldados.

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡El Emperador! Ya no hay remedio. Tú has roto el hilo de la araña y ya siento que mis grandes pies se van volviendo pequeñitos y repugnantes.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Quieres un poco de té? ¿Dónde podría encontrar una bebida caliente en esta ruina?

NIÑO. (En el suelo.) ¡El Emperador! ¡El Emperador! ¡El Emperador!

(Suena una trompa y aparece el Emperador de los romanos. Con él viene un Centurión de túnica amarilla y carne gris. Detrás vienen los cuatro Caballos con sus trompetas. El Niño se dirige al Emperador. Éste lo toma en sus brazos y se pierden en los capiteles.)

CENTURIÓN. El Emperador busca a uno.

FIGURA DE PÁMPANOS. Uno soy yo.

FIGURA DE CASCABELES. Uno soy yo.

CENTURIÓN. *¿Cuál de los dos?*

FIGURA DE PÁMPANOS. *Yo.*

FIGURA DE CASCABELES. *Yo.*

CENTURIÓN. *El Emperador adivinará cuál de los dos es uno. Con un cuchillo o con un salivazo. ¡Malditos seáis todos los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy yo corriendo caminos y durmiendo sobre la arena. Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca al mediodía debajo de los árboles. Yo tengo doscientos hijos. Y tendré todavía muchos más. ¡Maldita sea vuestra casta!*

(El Centurión escupe y canta. Un grito largo y sostenido se oye detrás de las columnas. Aparece el Emperador limpiándose la frente. Se quita unos guantes negros; después unos guantes rojos y aparecen sus manos de una blancura clásica.)

EMPERADOR. *(Displicente.) ¿Cuál de los dos es uno?*

FIGURA DE CASCABELES. *Yo soy, señor.*

EMPERADOR. *Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir.*

CENTURIÓN. *(Escupiendo.) Uno es uno y nada más que uno.*

EMPERADOR. *Y no hay dos.*

CENTURIÓN. *Porque si hubiera dos no estaría el Emperador buscando por los caminos.*

EMPERADOR. *(Al Centurión.) ¡Desnúdalos!*

FIGURA DE CASCABELES. *Yo soy uno, señor. Ése es el mendigo de las ruinas. Se alimenta con raíces.*

EMPERADOR. *Aparta.*

FIGURA DE PÁMPANOS. *Tú me conoces. Tú sabes quién soy. (Se despoja de los pámpanos y aparece un desnudo blanco de yeso.)*

EMPERADOR. *(Abrazándolo.) Uno es uno.*

FIGURA DE PÁMPANOS. *Y siempre uno. Si me besas yo abriré mi boca para clavarme después tu espada en el cuello.*

EMPERADOR. *Así lo haré.*

FIGURA DE PÁMPANOS. *Y deja mi cabeza de amor en la ruina. La cabeza de uno que fue siempre uno.*

EMPERADOR. *(Suspirando.) Uno.*

CENTURIÓN. *(Al Emperador.) Difícil es, pero ahí lo tienes.*

FIGURA DE PÁMPANOS. *Lo tiene porque nunca lo podrá tener.*

FIGURA DE CASCABELES. *¡Traición! ¡Traición!*

CENTURIÓN. *¡Cállate, rata vieja! ¡Hijo de la escoba!*

FIGURA DE CASCABELES. *¡Gonzalo! ¡Ayúdame, Gonzalo!*

(La Figura de Cascabeles tira de una columna y ésta se desdobra en el biombo blanco de la primera escena. Por detrás salen los tres Hombres barbados y el Director de escena.)

HOMBRE I.º *¡Traición!*

FIGURA DE CASCABELES. *¡Nos ha traicionado!*

DIRECTOR. *¡Traición!*

(El Emperador está abrazado a la Figura de Pámpanos.)

Telón

Cuadro tercero

Muro de arena. A la izquierda, y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada.

HOMBRE 1.º (Entrando.) No es esto lo que hace falta. Después de lo que ha pasado, sería injusto que yo volviese otra vez para hablar con los niños y observar la alegría del cielo.

HOMBRE 2.º Mal sitio es éste.

DIRECTOR. ¿Habéis presenciado la lucha?

HOMBRE 3.º (Entrando.) Debieron morir los dos. No he presenciado nunca un festín más sangriento.

HOMBRE 1.º Dos leones. Dos semidioses.

HOMBRE 2.º Dos semidioses si no tuvieran ano.

HOMBRE 1.º Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable.

HOMBRE 3.º Cuando sale la luna, los niños del campo se reúnen para defecar.

HOMBRE 1.º Y detrás de los juncos, a la orilla fresca de los remansos, hemos encontrado la huella del hombre que hace horrible la libertad de los desnudos.

HOMBRE 3.º Debieron morir los dos.

HOMBRE 1.º (Enérgico.) Debieron vencer.

HOMBRE 3.º ¿Cómo?

HOMBRE 1.º Siendo hombres los dos y no dejándose arrastrar por los falsos deseos. Siendo íntegramente hombres. ¿Es que un hombre puede dejar de serlo nunca?

HOMBRE 2.º ¡Gonzalo!

HOMBRE 1.º Han sido vencidos y ahora todo será para burla y escarnio de la gente.

HOMBRE 3.º Ninguno de los dos era un hombre. Como no lo sois vosotros tampoco. Estoy asqueado de vuestra compañía.

HOMBRE 1.º Ahí detrás, en la última parte del festín, está el Emperador. ¿Por qué no sales y lo estrangulas? Reconozco tu valor tanto como justifico tu belleza. ¿Cómo no te precipitas y con tus mismos dientes le devoras el cuello?

DIRECTOR. ¿Por qué no lo haces tú?

HOMBRE 1.º Porque no puedo, porque no quiero, porque soy débil.

DIRECTOR. Pero él puede, él quiere, él es fuerte. (En alta voz.) ¡El Emperador está en la ruina!

HOMBRE 3.º Que vaya el que quiera respirar su aliento.

HOMBRE 1.º ¡Tú!

HOMBRE 3.º Sólo podría convencerlos si tuviera mi látigo.

HOMBRE 1.º Sabes que no te resisto, pero te desprecio por cobarde.

HOMBRE 2.º ¡Por cobarde!

DIRECTOR. (Fuerte y mirando al Hombre 3.º) ¡El Emperador que bebe nuestra sangre está en la ruina!

(El Hombre 3.º se tapa la cara con las manos.)

HOMBRE I.º (Al Director.) *Ése es, ¿lo conoces ya? Ése es el valiente que en el café y en el libro nos va arrollando las venas en largas espinas de pez. Ése es el hombre que ama al Emperador en soledad y lo busca en las tabernas de los puertos. Enrique, mira bien sus ojos. Mira qué pequeños racimos de uvas bajan por sus hombros. A mí no me engaña. Pero ahora yo voy a matar al Emperador. Sin cuchillo, con estas manos quebradizas que me envidian todas las mujeres.*

DIRECTOR. *¡No, que irá él! Espera un poco. (El Hombre se sienta en una silla y llora.)*

HOMBRE 3.º *¡No podría estrenar mi pijama de nubes! ¡Ay! Vosotros no sabéis que yo he descubierto una bebida maravillosa que solamente conocen algunos negros de Honduras.*

DIRECTOR. *Es en un pantano podrido donde debemos estar y no aquí. Bajo el légamo donde se consumen las ranas muertas.*

HOMBRE 2.º (Abrazando al Hombre I.º) *Gonzalo, ¿por qué lo amas tanto?*

HOMBRE I.º (Al Director.) *¡Te traeré la cabeza del Emperador!*

DIRECTOR. *Será el mejor regalo para Elena.*

HOMBRE 2.º *Quédate, Gonzalo, y permite que te lave los pies.*

HOMBRE I.º *La cabeza del Emperador quema los cuerpos de todas las mujeres.*

DIRECTOR. (Al Hombre I.º) *Pero tú no sabes que Elena puede pulir sus manos dentro del fósforo y la cal viva. ¡Vete con el cuchillo! ¡Elena, Elena, corazón mío!*

HOMBRE 3.º *¡Corazón mío de siempre! Nadie nombre aquí a Elena.*

DIRECTOR. (Temblando.) *Nadie la nombre. Es mucho mejor que nos serenemos. Olvidando el teatro será posible. Nadie la nombre.*

HOMBRE I.º *Elena.*

DIRECTOR. (Al Hombre I.º) *¡Calla! Luego, yo estaré esperando detrás de los muros del gran almacén. Calla.*

HOMBRE I.º *Prefiero acabar de una vez. ¡Elena! (Inicia el mutis.)*

DIRECTOR. *Oye, ¿y si yo me convirtiera en un pequeño enano de jazmines?*

HOMBRE 2.º (Al Hombre I.º) *¡Vamos! ¡No te dejes engañar! Yo te acompaño a la ruina.*

DIRECTOR. (Abrazando al Hombre I.º) *Me convertiría en una píldora de anís, una píldora donde estarían exprimidos los juncos de todos los ríos, y tú serías una gran montaña china cubierta de vivas arpas diminutas.*

HOMBRE I.º (Entornando los ojos.) *No, no. Yo entonces no sería una montaña china. Yo sería un odre de vino antiguo que llena de sanguijuelas la garganta. (Luchan.)*

HOMBRE 3.º *Tendremos necesidad de separarlos.*

HOMBRE 2.º *Para que no se devoren.*

HOMBRE 3.º *Aunque yo encontraría mi libertad.*

(El Director y el Hombre I.º luchan sordamente.)

HOMBRE 2.º *Pero yo encontraría mi muerte.*

HOMBRE 3.º *Si yo tengo un esclavo...*

HOMBRE 2.º *Es porque yo soy un esclavo.*

HOMBRE 3.º *Pero, esclavos los dos, de modo distinto podemos romper las cadenas.*

HOMBRE I.º *¡Llamaré a Elena!*

DIRECTOR. *¡Llamaré a Elena!*

HOMBRE I.º *¡No, por favor!*

DIRECTOR. *No, no la llames. Yo me convertiré en lo que tú deseas.*

(Desaparecen luchando por la derecha.)

HOMBRE 3.º Podemos empujarlos y caerán al pozo. Así tú y yo quedaremos libres.

HOMBRE 2.º Tú, libre. Yo, más esclavo todavía.

HOMBRE 3.º No importa. Yo les empujo. Estoy deseando vivir en mi tierra verde, ser pastor, beber el agua de la roca.

HOMBRE 2.º Te olvidas de que soy fuerte cuando quiero. Era yo un niño y uncía los bueyes de mi padre. Aunque mis huesos estén cubiertos de pequeñísimas orquídeas, tengo una capa de músculos que utilizo cuando quiero.

HOMBRE 3.º (Suave.) Es mucho mejor para ellos y para nosotros. ¡Vamos! El pozo es profundo.

HOMBRE 2.º ¡No te dejare!

(Luchan. El Hombre 2.º empuja al Hombre 3.º y desaparecen por el lado opuesto. El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona.

Decoración realista. Rosales y yedras. Luna. Julieta está tendida en el sepulcro. Viste un traje blanco de ópera. Lleva al aire sus dos senos de celuloide rosado.)

JULIETA. (Saltando del sepulcro.) Por favor. No he tropezado con una amiga en todo el tiempo, a pesar de haber cruzado más de tres mil arcos vacíos. Un poco de ayuda, por favor. Un poco de ayuda y un mar de sueño. (Canta.)

Un mar de sueño.

Un mar de tierra blanca

y los arcos vacíos por el cielo.

Mi cola por las naves, por las algas.

Mi cola por el tiempo.

Un mar de tiempo.

Playa de los gusanos leñadores

y delfín de cristal por los cerezos.

¡Oh puro amianto de final! ¡Oh ruina!

¡Oh soledad sin arco! ¡Mar de sueño!

(Un tumulto de espadas y voces surge al fondo de la escena.)

JULIETA. Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia cama. A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar.

CABALLO BLANCO I.º (Apareciendo. Trae una espada en la mano.) ¡Amar!

JULIETA. Sí. Con amor que dura sólo un momento.

CABALLO BLANCO I.º Te he esperado en el jardín.

JULIETA. Dirás en el sepulcro.

CABALLO BLANCO I.º Sigues tan loca como siempre. Julieta, ¿cuándo podrás darte cuenta de la perfección de un día? Un día con mañana y con tarde.

JULIETA. Y con noche.

CABALLO BLANCO I.º La noche no es el día. Y en un día lograrás quitarte la angustia y ahuyentar las impasibles paredes de mármol.

JULIETA. ¿Cómo?

CABALLO BLANCO I.º Monta en mi grupa.

JULIETA. ¿Para qué?

CABALLO BLANCO I.º (Acercándose.) Para llevarte.

JULIETA. ¿Dónde?

CABALLO BLANCO I.º A lo oscuro. En lo oscuro hay ramas suaves. El cementerio de las alas tiene mil superficies de espesor.

JULIETA. (Temblando.) ¿Y qué me darás allí?

CABALLO BLANCO I.º Te daré lo más callado de lo oscuro.

JULIETA. ¿El día?

CABALLO BLANCO I.º El musgo sin luz. El tacto que devora pequeños mundos con las yemas de los dedos.

JULIETA. ¿Eras tú el que ibas a enseñarme la perfección de un día?

CABALLO BLANCO I.º Para pasarte a la noche.

JULIETA. (Furiosa.) ¿Y qué tengo yo, caballo idiota, que ver con la noche? ¿Qué tengo yo que aprender de sus estrellas o de sus borrachos? Será preciso que use veneno de rata para librarme de gente molesta. Pero yo no quiero matar a las ratas. Ellas traen para mí pequeños pianos y escobillas de laca.

CABALLO BLANCO I.º Julieta, la noche no es un momento, pero un momento puede durar toda la noche.

JULIETA. (Llorando.) Basta. No quiero oírte más. ¿Para qué quieres llevarme? Es el engaño la palabra del amor, el espejo roto, el paso en el agua. Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen tratando de convencer a los que escuchan de que el verdadero amor es imposible. Ya estoy cansada. Y me levanto a pedir auxilio para arrojar de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón y a los que me abren la boca con pequeñas pinzas de mármol.

CABALLO BLANCO I.º El día es un fantasma que se sienta.

JULIETA. Pero yo he conocido mujeres muertas por el sol.

CABALLO BLANCO I.º Comprende bien: un solo día para amar todas las noches.

JULIETA. ¡Lo de todos! ¡Lo de todos! Lo de los hombres, lo de los árboles, lo de los caballos. Todo lo que quieres enseñarme lo conozco perfectamente. La luna empuja de modo suave las casas deshabitadas, provoca la caída de las columnas y ofrece a los gusanos diminutas antorchas para entrar en el interior de las cerezas. La luna lleva a las alcobas las caretas de la meningitis, llena de agua fría los vientres de las embarazadas, y apenas me descuido arroja puñados de hierba sobre mis hombros. No me mires, caballo, con ese deseo que tan bien conozco. Cuando era muy pequeña, yo veía en Verona a las hermosas vacas pacer en los prados. Luego las veía pintadas en mis libros, pero las recordaba siempre al pasar por las carnicerías.

CABALLO BLANCO I.º Amor que sólo dura un momento.

JULIETA. Sí, un minuto; y Julieta, viva, alegrísima, fibre del punzante enjambre de lupas. Julieta en el comienzo, Julieta a la orilla de la ciudad.

(El tumulto de votes y espadas vuelve a surgir en el fondo de la escena.)

CABALLO BLANCO I.º

*Amor. Amar. Amor.
Amor del caracol, col, col, col,
que saca los cuernos al sol.
Amar. Amor. Amar
del caballo que lame
la bola de sal.*

(Baila.)

JULIETA. Ayer eran cuarenta y estaba dormida. Venían las arañas, venían las niñas y la joven violada por el perro tapándose con los geráneos, pero yo continuaba tranquila. Cuando las ninfas hablan del queso, éste puede ser de leche de sirena o de trébol, pero ahora son cuatro, son cuatro muchachos los que me han querido poner un falito de barro y estaban decididos a pintarme un bigote de tinta.

CABALLO BLANCO I.º

*Amor. Amar. Amor.
Amor de Ginido con el cabrón,
y de la mula con el caracol, col, col, col,
que saca los cuernos al sol.
Amar. Amor. Amar
de Júpiter en el establo con el pavo real
y el caballo que relincha dentro de la catedral.*

JULIETA. Cuatro muchachos, caballo. Hacía mucho tiempo que sentía el ruido del juego, pero no he despertado hasta que brillaban los cuchillos.

(Aparece el Caballo Negro. Lleva un penacho de plumas del mismo color y una rueda en la mano.)

CABALLO NEGRO. ¿Cuatro muchachos? Todo el mundo. Una tierra de asfódelos y otra tierra de semillas. Los muertos siguen discutiendo y los vivos utilizan el bisturí. Todo el mundo.

CABALLO BLANCO I.º A las orillas del Mar Muerto nacen unas bellas manzanas de ceniza, pero la ceniza es buena.

CABALLO NEGRO. ¡Oh frescura! ¡Oh pulpa! ¡Oh rocío! Yo como ceniza.

JULIETA. No, no es buena la ceniza. ¿Quién habla de ceniza?

CABALLO BLANCO I.º No hablo de ceniza. Hablo de la ceniza que tiene forma de manzana.

CABALLO NEGRO. Forma, ¡forma! Ansia de la sangre.

JULIETA. Tumulto.

CABALLO NEGRO. Ansia de la sangre y hastío de la rueda.

(Aparecen los tres Caballos Blancos; traen largos bastones de laca negra.)

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Forma y ceniza. Ceniza y forma. Espejo. Y el que pueda acabar que ponga un pan de oro.

JULIETA. (Retorciéndose las manos.) Forma y ceniza.

CABALLO NEGRO. Sí. Ya sabéis lo bien que degüello las palomas. Cuando se dice roca yo entiendo aire. Cuando se dice aire yo entiendo vacío. Cuando se dice vacío yo entiendo paloma degollada.

CABALLO BLANCO I.º

*Amor. Amor. Amor
de la luna con el cascarón,
de la yema con la luna
y la nube con el cascarón.*

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. (Golpeando el suelo con sus bastones.)

*Amor. Amor. Amor
de la boñiga con el sol,
del sol con la vaca muerta
y el escarabajo con el sol.*

CABALLO NEGRO. Por mucho que mováis los bastones las cosas no sucederán sino como tienen que suceder. ¡Malditos! ¡Escandalosos! He de recorrer el bosque en busca de resina varias veces a la semana, por culpa vuestra, para tapar y restaurar el silencio que me pertenece. (Persuasivo.) Vete, Julieta. Te he puesto sábanas de hilo. Ahora empezará a caer una lluvia fina coronada de yedras que mojará los cielos y las paredes.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Tenemos tres bastones negros.

CABALLO BLANCO I.º Y una espada.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. (A Julieta.) Hemos de pasar por tu vientre para encontrar la resurrección de los caballos.

CABALLO NEGRO. Julieta, son las tres de la madrugada; si te descuidas, las gentes cerrarán la puerta y no podrás pasar.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Le queda el prado y el horizonte de montañas.

CABALLO NEGRO. Julieta, no hagas ningún caso. En el prado está el campesino que se come los mocos, el enorme pie que machaca al ratoncito, y el ejército de lombrices que moja de babas la hierba viciosa.

CABALLO BLANCO I.º Le quedan sus pechitos duros y, además, ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. (Agitando los bastones.) Y queremos acostarnos.

CABALLO BLANCO I.º Con Julieta. Yo estaba en el sepulcro la última noche y sé todo lo que pasó.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. (Furiosos.) ¡Queremos acostarnos!

CABALLO BLANCO I.º Porque somos caballos verdaderos, caballos de coche que hemos roto con las vergas la madera de los pesebres y las ventanas del establo.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Desnúdate, Julieta, y deja al aire tu grupa para el azote de nuestras colas. ¡Queremos resucitar! (Julieta se refugia con el Caballo Negro.)

CABALLO NEGRO. ¡Loca, más que loca!

JULIETA. (Rehaciéndose.) No os tengo miedo. ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras.

CABALLO NEGRO. ¿Quién pasa a través de quién? ¡Oh amor, amor, que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! ¡Oh mar apoyado en la penumbra y flor en el culo del muerto!

JULIETA. (Enérgica.) No soy yo una esclava para que me hinquen punzones de ámbar en los senos ni un oráculo para los que tiemblan de amor a la salida de las ciudades. Todo mi sueño ha sido con el olor de la higuera y la cintura del que corta las espigas. ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros!

CABALLO NEGRO. Duerme, duerme, duerme.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. (Empuñan los bastones y por las conteras de éstos saltan tres chorros de agua.) Te orinamos, te orinamos. Te orinamos como orinamos a las yeguas, como la cabra orina el hocico del macho y el cielo orina a las magnolias para ponerlas de cuero.

CABALLO NEGRO. (A Julieta.) A tu sitio. Que nadie pase a través de ti.

JULIETA. ¿Me he de callar entonces? Un niño recién nacido es hermoso.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Es hermoso. Y arrastraría la cola por todo el cielo.

(Aparece por la derecha el Hombre I.º con el Director de escena. El Director de escena viene, como en el primer acto, transformado en un Arlequín blanco.)

HOMBRE I.º ¡Basta, señores!

DIRECTOR. ¡Teatro al aire libre!

CABALLO BLANCO I.º No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.

CABALLO NEGRO. Para que se sepa la verdad de las sepulturas.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Sepulturas con anuncios, focos de gas y largas filas de butacas.

HOMBRE I.º ¡Sí! Ya hemos dado el primer paso. Pero yo sé positivamente que tres de vosotros se ocultan, que tres de vosotros nadan todavía en la superficie. (Los tres Caballos Blancos se agrupan inquietos.) Acostumbrados al látigo de los cocheros y a las tenazas de los herradores tenéis miedo de la verdad.

CABALLO NEGRO: Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales.

HOMBRE I.º Deben desaparecer inmediatamente de este sitio. Ellos tienen miedo del público. Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta, y ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos.

CABALLO NEGRO. No un deseo; todos los deseos. Como tú.

HOMBRE I.º Yo no tengo más que un deseo.

CABALLO BLANCO I.º Como los caballos, nadie olvida su máscara.

HOMBRE I.º Yo no tengo máscara.

DIRECTOR. No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.

JULIETA. (Llorando.) ¡Máscara!

CABALLO BLANCO I.º Forma.

DIRECTOR. En medio de la calle la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho.

HOMBRE I.º (Al Director.) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (Lo abraza.)

CABALLO BLANCO I.º (Burlón.) Un lago es una superficie.

HOMBRE I.º (Irritado.) ¡O un volumen!

CABALLO BLANCO I.º (Riendo.) Un volumen son mil superficies.

DIRECTOR. (Al Hombre I.º) No me abrases, Gonzalo. Tu amor vive sólo en presencia de testigos. ¿No me has besado lo bastante en la ruina? Desprecio tu elegancia y tu teatro. (Luchan.)

HOMBRE I.º Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela.

DIRECTOR. ¿Por qué soy tan débil?

HOMBRE I.º (Luchando.) Te amo.

DIRECTOR. (Luchando.) Te escupo.

JULIETA. ¡Están luchando!

CABALLO NEGRO. Se aman.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS.

*Amor, amor, amor.
Amor del uno con el dos
y amor del tres que se ahoga
por ser uno entre los dos.*

HOMBRE I.º Desnudaré tu esqueleto.

DIRECTOR. Mi esqueleto tiene siete luces.

HOMBRE I.º Fáciles para mis siete manos.

DIRECTOR. Mi esqueleto tiene siete sombras.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Déjalo, déjalo.

CABALLO BLANCO I.º (Al Hombre I.º) Te ordeno que lo dejes.

(Los Caballos separan al Hombre I.º y al Director.)

DIRECTOR. Esclavo del león, puedo ser amigo del caballo.

CABALLO BLANCO I.º (Abrazándolo.) Amor.

DIRECTOR. Meteré las manos en las grandes bolsas para arrojar al fango las monedas y las sumas llenas de miguitas de pan.

JULIETA. (Al Caballo Negro.) ¡Por favor!

CABALLO NEGRO. (Inquieto.) Espera.

HOMBRE I.º No ha llegado la hora todavía de que los caballos se lleven un desnudo que yo he hecho blanco a fuerza de lágrimas.

(Los tres Caballos Blancos detienen al Hombre I.º)

HOMBRE I.º ¡Enrique!

DIRECTOR. ¿Enrique? Ahí tienes a Enrique. (Se quita rápidamente el traje y lo tira detrás de una columna. Debajo lleva un sutilísimo Traje de Bailarina. Por detrás de la columna aparece el Traje de Enrique. Este personaje es el mismo Arlequín Blanco con una careta amarillo pálido.)

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Tengo frío. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma. (Queda rígido.)

DIRECTOR. (Al Hombre 1.º) ¿No vendrás ahora conmigo? ¡Con la Guillermina de los caballos!

CABALLO BLANCO 1.º Luna y raposa y botella de las tabernillas.

DIRECTOR. Pasaréis vosotros, y los barcos, y los regimientos y, si quieren, las cigüeñas pueden pasar también. ¡Ancha soy!

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. ¡Guillermina!

DIRECTOR. No Guillermina. Yo no soy Guillermina. Yo soy la Dominga de los negritos. (Se arranca las gasas y aparece vestido con un maillot todo lleno de pequeños cascabeles. Lo arroja detrás de la columna y desaparece seguido de los Caballos. Entonces aparece el personaje Traje de Bailarina.)

EL TRAJE DE BAILARINA. Gui-guiller-guillermi-guillermina. Na-nami-namiller-namillergui. Dejadme entrar o dejadme salir. (Cae al suelo dormida.)

HOMBRE 1.º ¡Enrique, ten cuidado con las escaleras!

DIRECTOR. (Fuera.) ¡Luna y raposa de los marineros borrachos!

JULIETA. (Al Caballo Negro.) Dame la medicina para dormir.

CABALLO NEGRO. Arena.

HOMBRE 1.º (Gritando.) ¡En pez luna; sólo deseo que tú seas un pez luna! ¡Que te conviertas en un pez luna! (Sale detrás violentamente.)

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Enrique. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma.

(Aparecen por la izquierda el Hombre 3.º y el Hombre 2.º El Hombre 2.º es la mujer del Pijama Negro y las amapolas del cuadro I. El Hombre 3.º, sin transformar.)

HOMBRE 2.º Me quiere tanto que si nos ve juntos, seria capaz de asesinarnos. Vamos. Ahora yo te servir é para siempre.

HOMBRE 3.º Tu belleza era hermosa por debajo de las columnas.

JULIETA. (A la pareja.) Vamos a cerrar la puerta.

HOMBRE 2.º La puerta del teatro no se cierra nunca.

JULIETA. Lluve mucho, amiga mía.

(Empieza a llover. El Hombre 3.º saca del bolsillo una careta de ardiente expresión y se cubre el rostro.)

HOMBRE 3.º (Galante.) ¿Y no pudiera quedarme a dormir en este sitio?

JULIETA. ¿Para qué?

HOMBRE 3.º Para gozarte. (Habla con ella.)

HOMBRE 2.º (Al Caballo Negro.) ¿Vio salir a un hombre con barba negra, moreno, al que le chillaban un poco los zapatos de charol?

CABALLO NEGRO. No lo vi.

HOMBRE 3.º (A Julieta.) ¿Y quién mejor que yo para defenderte?

JULIETA. ¿Y quién más digna de amor que tu amiga?

HOMBRE 3.º ¿Mi amiga? (Furioso.) ¡Siempre por vuestra culpa pierdo! Ésta no es mi amiga. Ésta es una máscara, una escoba, un perro débil de sofá.

(Lo desnuda violentamente, le quita el pijama, la peluca y aparece el Hombre 2.º sin barba, con el traje del primer cuadro.)

HOMBRE 2.º ¡Por caridad!

HOMBRE 3.º (A Julieta.) Lo traía disfrazado para defenderlo de los bandidos. Bésame la mano, besa la mano de tu protector.

(Aparece el Traje de Pijama con las amapolas. La cara de este personaje es blanca, lisa y comba como un huevo de avestruz. El Hombre 3.º empuja al Hombre 2.º y lo hace desaparecer por la derecha.)

HOMBRE 2.º ¡Por caridad!

(El Traje se sienta en las escaleras y golpea lentamente su cara lisa con las manos, hasta el final.)

HOMBRE 3.º (Saca del bolsillo una gran capa roja que pone sobre sus hombros enlazando a Julieta.) «Mira, amor mío..., qué envidiosas franjas de luz ribetean las rasgadas nubes allá en el Oriente...» El viento quiebra las ramas del ciprés...

JULIETA. ¡No es así!

HOMBRE 3.º ... Y visita en la India a todas las mujeres que tienen las manos de agua.

CABALLO NEGRO. (Agitando la rueda.) ¡Se va a cerrar!

JULIETA. ¡Llueve mucho!

HOMBRE 3.º Espera, espera. Ahora canta el ruiseñor.

JULIETA. (Temblando.) ¡El ruiseñor, Dios mío! ¡El ruiseñor...!

CABALLO NEGRO. ¡Que no te sorprenda! (La coge rápidamente y la tiende en el sepulcro.)

JULIETA. (Durmiéndose.) ¡El ruiseñor...!

CABALLO NEGRO. (Saliendo.) Mañana volveré con la arena.

JULIETA. Mañana.

HOMBRE 3.º (Junto al sepulcro.) ¡Amor mío, vuelve! El viento quiebra las hojas de los arces. ¿Qué has hecho? (La abraza.)

VOZ FUERA. ¡Enrique!

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Enrique.

EL TRAJE DE BAILARINA. Guillermina. ¡Acabar ya de una vez! (Llora.)

HOMBRE 3.º Espera, espera. Ahora canta el ruiseñor. (Se oye la bocina. El Hombre 3.º deja la careta sobre el rostro de Julieta y cubre el cuerpo de ésta con la capa roja.) Llueve demasiado. (Abre un paraguas y sale en silencio sobre las puntas de los pies.)

HOMBRE 1.º (Entrando.) Enrique, ¿cómo has vuelto?

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Enrique, ¿cómo has vuelto?

HOMBRE 1.º ¿Por qué te burlas?

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. ¿Por qué te burlas?

HOMBRE I.º (Abrazando al Traje.) Tenías que volver para mí, para mi amor inagotable, después de haber vencido las hierbas y los caballos.

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. ¡Los caballos!

HOMBRE I.º ¡Dime, dime que has vuelto por mí!

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. (Con voz débil.) Tengo frío. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma.

HOMBRE I.º (Abrazándolo con violencia.) ¡Enrique!

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. (Con voz cada vez más débil.) Enrique.

EL TRAJE DE BAILARINA. (Con voz tenue.) Guillermina.

HOMBRE I.º (Arrojando el Traje al suelo y subiendo por las escaleras.) ¡Enriqueee!

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. (En el suelo.) Enriqueeece.

*(La Figura con el rostro de huevo se lo golpea
incesantemente con las manos. Sobre el ruido de la
lluvia canta el verdadero ruiseñor.)*

Telón

Cuadro Quinto

En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un Desnudo Rojo coronado de espinas azules. Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad. Al levantarse el telón se oye una salva de aplausos.

DESNUDO. ¿Cuándo acabáis?

ENFERMERO. (Entrando rápidamente.) Cuando cese el tumulto.

DESNUDO. ¿Qué piden?

ENFERMERO. Piden la muerte del Director de escena.

DESNUDO. ¿Y qué dicen de mí?

ENFERMERO. Nada.

DESNUDO. Y de Gonzalo, ¿se sabe algo?

ENFERMERO. Lo están buscando en la ruina.

DESNUDO. Yo deseo morir. ¿Cuántos vasos de sangre me habéis sacado?

ENFERMERO. Cincuenta. Ahora te daré la hiel, y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.

DESNUDO. Es la que tiene más vitaminas.

ENFERMERO. Sí.

DESNUDO. ¿Dejaron salir a la gente bajo la arena?

ENFERMERO. Al contrario. Los soldados y los ingenieros están cerrando todas las salidas.

DESNUDO. ¿Cuánto falta para Jerusalén?

ENFERMERO. Tres estaciones, si queda bastante carbón.

DESNUDO. Padre mío, aparta de mí este cáliz de amargura.

ENFERMERO. Cállate. Ya es éste el tercer termómetro que rompes.

(Aparecen los Estudiantes. Visten mantos negros y becas rojas.)

ESTUDIANTE I.º ¿Por qué no limamos los hierros?

ESTUDIANTE 2.º La callejuela está llena de gente armada y es difícil huir por allí.

ESTUDIANTE 3.º ¿Y los caballos?

ESTUDIANTE 1.º Los caballos lograron escapar rompiendo el techo de la escena.

ESTUDIANTE 4.º Cuando estaba encerrado en la torre los vi subir agrupados por la colina. Iban con el Director de escena.

ESTUDIANTE 1.º ¿No tiene foso el teatro?

ESTUDIANTE 2.º Pero hasta los fosos están abarrotados de público. Más vale quedarse. (Se oye una salva de aplausos. El Enfermero incorpora al Desnudo y le arregla las almohadas.)

DESNUDO. Tengo sed.

ENFERMERO. Ya se ha enviado al teatro por el agua.

ESTUDIANTE 4.º La primera bomba de la revolución barrió la cabeza del profesor de retórica.

ESTUDIANTE 2.º Con gran alegría para su mujer, que ahora trabajará tanto que tendrá que ponerse dos grifos en las tetas.

ESTUDIANTE 3.º Dicen que por las noches subía un caballo con ella a la terraza.

ESTUDIANTE 1.º Precisamente ella fue la que vio por una claraboya del teatro todo lo que ocurría y dio la voz de alarma.

ESTUDIANTE 4.º Y aunque los poetas pusieron una escalera para asesinarla, ella siguió dando voces y acudió la multitud.

ESTUDIANTE 2.º ¿Se llama?

ESTUDIANTE 3.º Se llama Elena.

ESTUDIANTE 1.º (Aparte.) Selene.

ESTUDIANTE 2.º (Al Estudiante 1.º) ¿Qué te pasa?

ESTUDIANTE 1.º Tengo miedo de salir al aire.

(Por las escaleras bajan los dos Ladrones. Varias Damas, vestidas de noche, salen precipitadamente de los palcos. Los Estudiantes discuten.)

DAMA 1.ª ¿Estarán todavía los coches a la puerta?

DAMA 2.ª ¡Qué horror!

DAMA 3.ª Han encontrado al Director de escena dentro del sepulcro.

DAMA 1.ª ¿Y Romeo?

DAMA 4.ª Lo estaban desnudando cuando salimos.

MUCHACHO 1.º El-público quiere que el poeta sea arrastrado por los caballos.

DAMA 1.ª Pero ¿por qué? Era un drama delicioso y la revolución no tiene derecho a profanar las tumbas.

DAMA 2.ª Las voces estaban vivas y sus apariencias también. ¿Qué necesidad teníamos de lamer los esqueletos?

MUCHACHO 1.º Tiene razón. El acto del sepulcro estaba prodigiosamente desarrollado. Pero yo descubrí la mentira cuando vi los pies de Julieta. Eran pequeñísimos.

DAMA 2.ª ¡Deliciosos! No querrá usted ponerles reparo.

MUCHACHO 1.º Sí, pero eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre.

DAMA 2.ª ¡Qué horror!

(Del teatro llegan murmullos y ruido de espadas.)

DAMA 3.^a ¿No podemos salir?

MUCHACHO 1.^o En este momento llega la revolución a la catedral. Vamos por la escalera. (Salen.)

ESTUDIANTE 4.^o El tumulto comenzó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad.

ESTUDIANTE 2.^o Precisamente fue por todo lo contrario. El tumulto comenzó cuando observaron que no se amaban, que no podían amarse nunca.

ESTUDIANTE 4.^o El público tiene sagacidad para descubrirlo todo y por eso protestó.

ESTUDIANTE 2.^o Precisamente por eso. Se amaban los esqueletos y estaban amarillos de llama, pero no se amaban los trajes y el público vio varias veces la cola de Julieta cubierta de pequeños sapitos de asco.

ESTUDIANTE 4.^o La gente se olvida de los trajes en las representaciones y la revolución estalló cuando se encontraron a la verdadera Julieta amordazada debajo de las sillas y cubierta de algodones para que no gritase.

ESTUDIANTE 1.^o Aquí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza. El público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa esto al público?

ESTUDIANTE 4.^o Nada. Pero un ave no puede ser un gato, ni una piedra puede ser un golpe de mar.

ESTUDIANTE 2.^o Es cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana, y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos ateridos. El público se ha de dormir en la palavra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo.

ESTUDIANTE 4.^o Por eso ha estallado la revolución. El Director de escena abrió los escotillones, y la gente pudo ver cómo el veneno de las venas falsas había causado la muerte verdadera de muchos niños. No son las formas disfrazadas las que levantan la vida, sino el cabello de barómetro que tienen detrás.

ESTUDIANTE 2.^o En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?

ESTUDIANTE 1.^o No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena.

ESTUDIANTE 4.^o (Irritado.) ¿Que no es necesario? Entonces que se paren las máquinas y arrojad los granos de trigo sobre un campo de acero.

ESTUDIANTE 2.^o ¿Y qué pasaría? Pasaría que vendrían los hongos y los latidos se harían quizá más intensos y apasionantes. Lo que pasa es que se sabe lo que alimenta un grano de trigo y se ignora lo que alimenta un hongo.

ESTUDIANTE 5.^o (Saliendo de los palcos.) Ha llegado el juez, y antes de asesinarlos, les van a hacer repetir la escena del sepulcro.

ESTUDIANTE 4.^o Vamos. Veréis cómo tengo razón.

ESTUDIANTE 2.^o Sí. Vamos a ver la última Julieta verdaderamente femenina que se verá en el teatro.

(Salen rápidamente.)

ENFERMERO. (A los Ladrones.) ¿Por qué llegáis a esta hora?

LOS LADRONES. Se ha equivocado el traspunte.

ENFERMERO. ¿Os han puesto las inyecciones?

LOS LADRONES. Sí.

(Se sientan a los pies de la cama con unos cirios encendidos. La escena queda en penumbra. Aparece el Traspunte.)

ENFERMERO. ¿Son éstas horas de avisar?

TRASPUNTE. Le ruego me perdone. Pero se había perdido la barba de José de Arimatea.

ENFERMERO. ¿Está preparado el quirófano?

TRASPUNTE. Sólo faltan los candeleros, el cáliz y las ampollas de aceite alcanforado.

ENFERMERO. Date prisa. (Se va el Traspunte.)

DESNUDO. ¿Falta mucho?

ENFERMERO. Poco. Ya han dado la tercera campanada. Cuando el Emperador se disfrace de Poncio Pilato.

MUCHACHO I.º (Aparece con las Damas.) ¡Por favor! No se dejen ustedes dominar por el pánico.

DAMA I.ª Es horrible perderse en un teatro y no encontrar la salida.

DAMA 2.ª Lo que más miedo me ha dado ha sido el lobo de cartón y las cuatro serpientes en el estanque de hojalata.

DAMA 3.ª Cuando subíamos por el monte de la ruina creímos ver la luz de la aurora, pero tropezamos con los telones y traigo mis zapatos de tisú manchados de petróleo.

DAMA 4.ª (Asomándose a los arcos.) Están representando otra vez la escena del sepulcro. Ahora es seguro que el fuego romperá las puertas, porque cuando yo lo vi, hace un momento, ya los guardianes tenían las manos achicharradas y no lo podían contener.

MUCHACHO I.º Por las ramas de aquel árbol podemos alcanzar uno de los balcones y desde allí pediremos auxilio.

ENFERMERO. (En alta voz.) ¿Cuándo va a comenzar el toque de agonía?

(Se oye una campana.),

LOS LADRONES. (Levantando los cirios.) Santo. Santo. Santo.

DESNUDO. Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu.

ENFERMERO. Te has adelantado dos minutos.

DESNUDO. Es que el ruiseñor ha cantado ya.

ENFERMERO. Es cierto. Y las farmacias están abiertas para la agonía.

DESNUDO. Para la agonía del hombre solo, en las plataformas y en los trenes.

ENFERMERO. (Mirando el reloj y en voz alta.) Traed la sábana. Mucho cuidado con que el aire que ha de soplar no se lleve vuestras pelucas. Deprisa.

LOS LADRONES. Santo. Santo. Santo.

DESNUDO. Todo se ha consumado.

(La coma gira sobre un eje y el Desnudo desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece tendido el Hombre I.º, siempre con frac y barba negra.)

HOMBRE I.º (Cerrando los ojos.) ¡Agonía!

(La luz toma un fuerte tinte plateado de pantalla cinematográfica. Los arcos y escaleras del fondo aparecen teñidos de una granulada luz azul. El Enfermero y los Ladrones desaparecen)

con Paso de baile sin dar la espalda. Los Estudiantes salen por debajo de uno de los arcos. Llevan pequeñas linternas eléctricas.)

ESTUDIANTE 4.º La actitud del público ha sido detestable.

ESTUDIANTE 1.º Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes de mar ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende.

ESTUDIANTE 4.º Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz.

ESTUDIANTE 2.º El Director de escena evitó de manera genial que la masa de espectadores se enterase de esto, pero los caballos y la revolución han destruido sus planes.

ESTUDIANTE 4.º Lo que es inadmisibile es que los hayan asesinado.

ESTUDIANTE 1.º Y que hayan asesinado también a la verdadera Julieta que gemía debajo de las butacas.

ESTUDIANTE 4.º Por pura curiosidad, para ver lo que tenían dentro.

ESTUDIANTE 3.º ¿Y qué han sacado en claro? Un racimo de heridas y una desorientación absoluta.

ESTUDIANTE 4.º La repetición del acto ha sido maravillosa porque indudablemente se amaban con un amor incalculable, aunque yo no lo justifique. Cuando cantó el ruiseñor yo no pude contener mis lágrimas.

ESTUDIANTE 3.º Y toda la gente; pero después enarbolaron los cuchillos y los bastones porque la letra era más fuerte que ellos y la doctrina, cuando desata su cabellera, puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes.

ESTUDIANTE 5.º (Alegrísimo.) Mirad, he conseguido un zapato de Julieta. La estaban amortajando las monjas y lo he robado.

ESTUDIANTE 4.º (Serio.) ¿Qué Julieta?

ESTUDIANTE 5.º ¿Qué Julieta iba a ser? La que estaba en el escenario, la que tenía los pies más belos del mundo.

ESTUDIANTE 4.º (Con asombro.) ¿Pero no te has dado cuenta de que la Julieta que estaba en el sepulcro era un joven disfrazado, un truco del Director de escena, y que la verdadera Julieta estaba amordazada debajo de los asientos?

ESTUDIANTE 5.º (Rompiendo a reír.) ¡Pues me gusta! Parecía muy hermosa, y si era un joven disfrazado no me importa nada; en cambio, no hubiese recogido el zapato de aquella muchacha llena de polvo que gemía como una gata debajo de las sillas.

ESTUDIANTE 3.º Y, sin embargo, por eso la han asesinado.

ESTUDIANTE 5.º Porque están locos. Pero yo que subo dos veces, todos los días, la montaña y guardo, cuando terminan mis estudios, un enorme rebaño de toros con los que tengo que luchar y vencer cada instante, no me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo.

ESTUDIANTE 1.º ¡Magnífico! ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?

ESTUDIANTE 5.º Te enamoras.

ESTUDIANTE 1.º ¿Y si quiero enamorarme de ti?

ESTUDIANTE 5.º (Arrojándole el zapato.) Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos.

ESTUDIANTE 1.º Y lo destruimos todo.

ESTUDIANTE 5.º Los tejados y las familias.

ESTUDIANTE I.º Y donde se hable de amor entraremos con botas de foot-ball echando fango por los espejos.

ESTUDIANTE 5.º Y quemaremos el libro donde los sacerdotes leen la misa.

ESTUDIANTE I.º Vamos. ¡Vamos pronto!

ESTUDIANTE 5.º Yo tengo cuatrocientos toros. Con las maromas que torció mi padre los engancharemos a las rocas para partirlas y que salga un volcán.

ESTUDIANTE I.º ¡Alegría! Alegría de los muchachos, y de las muchachas, y de las ranas, y de los pequeños taruguitos de madera.

TRASPUNTE. (Apareciendo.) ¡Señores!, clase de geometría descriptiva.

HOMBRE I.º Agonía.

(La escena va quedando en penumbra. Los Estudiantes encienden sus linternas y entran en la universidad.)

TRASPUNTE. (Displicente.) ¡No hagan sufrir a los cristales!

ESTUDIANTE 5.º (Huyendo por los arcos con el Estudiante I.º) ¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría!

HOMBRE I.º Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca.

DAMA 1.ª (Por las escaleras.) ¿Otra vez la misma decoración? ¡Es horrible!

MUCHACHO I.º ¡Alguna puerta será la verdadera!

DAMA 2.ª ¡Por favor! ¡No me suelte usted de la mano!

MUCHACHO I.º Cuando amanezca nos guiaremos por las claraboyas.

DAMA 3.ª Empiezo a tener frío con este traje.

HOMBRE I.º (Con voz débil.) ¡Enrique! ¡Enrique!

DAMA 1.ª ¿Qué ha sido eso?

MUCHACHO I.º Calma.

(La escena está a oscuras. La linterna del Muchacho I.º ilumina la cara muerta del Hombre I.º) Telón

Solo del Pastor Bobo

Cortina azul.

En el centro, un gran armario lleno de Caretas blancas de diversas expresiones. Cada Careta tiene su lucecita delante. El Pastor Bobo viene por la derecha. Viste de pieles bárbaras y lleva en la cabeza un embudo lleno de plumas y ruedecillas. Toca un arístón y danza con ritmo lento.

EL PASTOR.

*El pastor bobo guarda las caretas.
Las caretas
de los pordioseros y de los poetas
que matan a las gipaetas
cuando vuelan por las aguas quietas.
Careta
de los niños que usan la puñeta*

*y se pudren debajo de una seta.
Caretas
de las águilas con muletas.
Careta de la careta
que era de yeso de Creta
y se puso de harinita color violeta
en el asesinato de Julieta.
Adivina. Adivinilla. Adivineta
de un teatro sin lunetas
y un cielo lleno de sillas
con el hueco de una careta.
Balad, balad, balad, caretas.*

(Las Caretas balan imitando las ovejas y alguna tose.)

*Los caballos se comen la seta
y se pudren bajo la veleta.
Las águilas usan la puñeta
y se llenan de fango bajo el cometa,
y el cometa devora la gipaeta
que rayaba el pecho del poeta.
¡Balad, balad, balad, caretas!
Europa se arranca las tetas,
Asia se queda sin lunetas
y América es un cocodrilo
que no necesita careta.
La musiquilla, la musiqueta
de las púas heridas y la limeta.*

*(Empuja el armario, que va montado sobre ruedas, y desaparece.
Las Caretas balan.)*

Cuadro sexto

La misma decoración que en el primer cuadro. A la izquierda, una gran cabeza de caballo colocada en el suelo. A la derecha, un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes, poyados en la pared. Entra el Director de escena con el Prestidigitador. El Prestidigitador viste de frac, capa blanca de raso que le llega a los pies y lleva sombrero de copa. El Director de escena tiene el traje del primer cuadro.

DIRECTOR. Un prestidigitador no puede resolver este asunto, ni un médico, ni un astrónomo, ni nadie. Es muy sencillo soltar a los leones y luego llover azufre sobre ellos. No siga usted hablando.

PRESTIDIGITADOR. Me parece que usted, hombre de máscara, no recuerda que nosotros usamos la cortina oscura.

DIRECTOR. Cuando las gentes están en el cielo; pero dígame, ¿qué cortina se puede usar en un sitio donde el aire es tan violento que desnuda a la gente y hasta los niños llevan navajitas para rasgar los telones?

PRESTIDIGITADOR. Naturalmente, la cortina del prestidigitador presupone un orden en la oscuridad del truco; por eso, ¿por qué eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?

DIRECTOR. Para expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos por medio de un ejemplo que, admitido por todos a pesar de su originalidad, ocurrió sólo una vez. Pude haber elegido el Edipo o el Otelo. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas.

PRESTIDIGITADOR. Si hubieran empleado «la flor de Diana» que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en el Sueño de una noche de verano, es probable que la representación habría terminado con éxito. Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el music-ball con un muchacho [vestido de] blanco sentado en las rodillas.

DIRECTOR. Le suplico no siga hablando.

PRESTIDIGITADOR. Construyan ustedes un arco de alambre, una cortina y un árbol de frescas hojas, corran y descorran la cortina a tiempo y nadie se extrañará de que el árbol se convierta en un huevo de serpiente. Pero ustedes lo que querían era asesinar a la paloma y dejar en lugar suyo un pedazo de mármol lleno de pequeñas salivas habladoras.

DIRECTOR. Era imposible hacer otra cosa; mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena sin que lo notara la gente de la ciudad. Nos ayudaron muchos obreros y estudiantes que ahora niegan haber trabajado a pesar de tener las manos llenas de heridas. Cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón.

PRESTIDIGITADOR. ¿Y qué teatro puede salir de un sepulcro?

DIRECTOR. Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, haber enseñado el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción.

PRESTIDIGITADOR. Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos.

DIRECTOR. (Irritado.) Pero eso es mentira, ¡eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro.

PRESTIDIGITADOR. Lo Sabía.

DIRECTOR. Y demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, queman la corona y mueren de verdad en presencia de los espectadores. Los caballos, el mar; el ejército de las hierbas lo han impedido. Pero algún día, cuando se quemen todos los teatros, se encontrará en los sofás, detrás de los espejos y dentro de las copas de cartón dorado, la reunión de nuestros muertos encerrados allí por el público. ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro! No vale silbar desde las ventanas. Y si los perros gimen de modo tierno hay que levantar la cortina sin prevenciones. Yo conocí a un hombre que barría su tejado y limpiaba claraboyas y barandas solamente por galantería con el cielo.

PRESTIDIGITADOR. Si avanzas un escalón más, el hombre te parecerá una brizna de hierba.

DIRECTOR. No una brizna de hierba, pero sí un navegante.

PRESTIDIGITADOR. Yo puedo convertir un navegante en una aguja de coser.

DIRECTOR. Eso es precisamente lo que se hace en el teatro. Por eso yo me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes.

PRESTIDIGITADOR. Cuando dice usted amor yo me asombro.

DIRECTOR. Sea sombra, ¿de qué?

PRESTIDIGITADOR. Veo un paisaje de arena reflejado en un espejo turbio.

DIRECTOR. ¿Y qué más?

PRESTIDIGITADOR. Que no acaba nunca de amanecer.

DIRECTOR. Es posible.

PRESTIDIGITADOR. (Displícite y golpeando la cabeza de caballo con las yemas de los dedos.) Amor.

DIRECTOR. (Sentándose en la mesa.) Cuando dice usted amor yo me asombro.

PRESTIDIGITADOR. Se asombra, ¿de qué?

DIRECTOR. Veo que cada grano de arena se convierte en una hormiga vivísima.

PRESTIDIGITADOR. ¿Y qué más?

DIRECTOR. Que anochece cada cinco minutos.

PRESTIDIGITADOR. (Mirándolo fijamente.) Es posible. (Pausa.) Pero, ¿qué se puede esperar de una gente que inaugura el teatro bajo la arena? Si abriera usted esa puerta se llenaría esto de mastines, de locos, de lluvias, de hojas monstruosas, de ratas de alcantarilla. ¿Quién pensó nunca que se pueden romper todas las puertas de un drama?

DIRECTOR. Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo por sus propios ojos que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes. (Llora.)

CRIADO. (Entrando precipitadamente.) Señor.

DIRECTOR. ¿Qué ocurre? (Entra el Traje Blanco de Arlequín y una Señora vestida de negro con la cara cubierta por un espeso tul que impide ver su rostro.)

SEÑORA. ¿Dónde está mi hijo?

DIRECTOR. ¿Qué hijo?

SEÑORA. Mi hijo Gonzalo.

DIRECTOR. (Irritado.) Cuando terminó la representación bajó precipitadamente al foso del teatro con ese muchacho que viene con usted. Más tarde el traspunte lo vio tendido en la cama imperial de la guardarropía. A mí no me debe preguntar nada. Hoy todo aquello está bajo la tierra.

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. (Llorando.) Enrique.

SEÑORA. ¿Dónde está mi hijo? Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: ¡Aquí tienes a tu hijo! Como el pez manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. Cuando yo cerré mi puerta sentí como la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar.

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Hacia el mar.

DIRECTOR. La representación ha terminado hace horas y yo no tengo responsabilidad de lo que ha ocurrido.

SEÑORA. Yo presentaré mi denuncia y pediré justicia delante de todos. (Inicia el mutis.)

PRESTIDIGITADOR. Señora, por ahí no puede salir.

SEÑORA. Tiene razón. El vestíbulo está completamente a oscuras. (Va a salir por la puerta de la derecha.)

DIRECTOR. Por ahí tampoco. Se caería por las claraboyas.

PRESTIDIGITADOR. Señora, tenga la bondad. Yo la conduciré. (Se quita la capa y cubre con ella a la Señora. Da dos o tres pases con las manos, tira de la capa y la Señora desaparece. El Criado empuja al Traje de Arlequín y lo hace desaparecer por la izquierda. El Prestidigitador saca un gran abanico blanco y empieza a abanicarse mientras canta suavemente.)

DIRECTOR. Tengo frío.

PRESTIDIGITADOR. ¿Cómo?

DIRECTOR. Le digo que tengo frío.

PRESTIDIGITADOR. (Abanicándose.) Es una bonita palabra, frío.

DIRECTOR. Muchas gracias por todo.

PRESTIDIGITADOR. De nada. Quitar es muy fácil. Lo difícil es poner.

DIRECTOR. Es mucho más difícil sustituir.

CRIADO. (Entrando de haberse llevado el Arlequín.) Hace un poco de frío. ¿Quiere que encienda la calefacción?

DIRECTOR. No. Hay que resistirlo todo porque hemos roto las puertas, hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes del drama. (Sale el Criado por la puerta central.) Pero no importa. Todavía queda hierba suave para dormir.

PRESTIDIGITADOR. ¡Para dormir!

DIRECTOR. Que en último caso dormir es sembrar.

CRIADO. ¡Señor! Yo no puedo resistir el frío.

DIRECTOR. Te he dicho que hemos de resistir, que no nos ha de vencer un truco cualquiera. Cumple tu obligación. (El Director se pone unos guantes y se sube el cuello del frac lleno de temblor. El Criado desaparece.)

PRESTIDIGITADOR. (Abanicándose.) ¿Pero es que el frío es una cosa mala?

DIRECTOR. (Con voz débil.) El frío es un elemento dramático como otro cualquiera.

CRIADO. (Asoma a la puerta temblando, con las manos sobre el pecho.) ¡Señor!

DIRECTOR. ¿Qué?

CRIADO. (Cayendo de rodillas.) Ahí está el público.

DIRECTOR. (Cayendo de brutes sobre la mesa.) ¡Que pase!

(El Prestidigitador, sentado cerca de la cabeza de caballo, silba y se abanica con gran alegría. Todo el ángulo izquierdo de la decoración se parte y aparece un cielo de nubes largas, vivamente iluminado, y una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados.)

VOZ. (Fuera.) Señor.

VOZ. (Fuera.) Qué.

VOZ. (Fuera.) El público.

VOZ. (Fuera.) Que pase.

(El Prestidigitador agita con viveza el abanico por el aire. En la escena empiezan a caer copos de nieve.)

Telón lento