

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

DANIELA ROSANTE GOMES

**DO IDÍLIO AO PORRETE: A DRAMATURGIA PARA
TÍTERES DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

**UBERLÂNDIA - MG
FEVEREIRO 2011**

DANIELA ROSANTE GOMES

**DO IDÍLIO AO PORRETE: A DRAMATURGIA PARA
TÍTERES DE FEDERICO GARCÍA LORCA**


DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes / Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Teatro.

LINHA DE PESQUISA: Fundamentos e Reflexões em Artes.

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. Irley Machado.

**UBERLÂNDIA - MG
FEVEREIRO 2011**

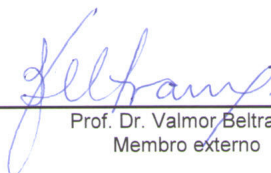

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

Do Idílio ao Porrete: a dramaturgia para títeres de Frederico Garcia Lorca

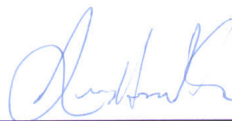
Dissertação defendida em 25 de fevereiro de 2011.



Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Irlei Margarete Cruz Machado



Prof. Dr. Valmor Beltrame
Membro externo



Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Dedico este trabalho ao Valentim, ao Paulo, ao José e à Ofélia.

AGRADECIMENTOS

... à querida professora Irley, que ofereceu a liberdade dos caminhos, a poesia nos encontros, a fé-cega-faca-amolada nos desencontros e as portas abertas de um conhecimento que sempre partilhou com entusiasmo e amor, incentivando as descobertas...

... aos professores Luiz Humberto Arantes, Narciso Telles, Renata Meira, Sônia Tereza Ribeiro, Lilian Neves, Bia Rauscher e Luciene Lehmkhül, por incentivarem o conhecimento e as realizações na escalada do mestrado...

... à Regina Moraes, pela paciência e prontidão para os incontáveis e burocráticos procedimentos acadêmicos...

... à CAPES, pela bolsa de estudos que financiou este trabalho...

... ao Ilo Krugli, elo perdido e encantado entre lenços e ventos, alimento de sabedoria, mestre de um teatro que faz sentir-se e que faz sentido...

... ao professor Níni Beltrame e à Katia, que enviaram o mapa da mina quando os caminhos estavam confusos...

... ao Berilo Nosella, Magno Bucci e Lefêr Guimarães, primeiros mestres...

... aos irmãos do Teatro Poronga, Patota do Cirilo, ONG Ramudá, Teamar e Teatro Descalço, por descobrirmos juntos e com as gentes o delírio do verbo teatro...

... aos igualmente companheiros de jornada da Trupe Tamboril, andarilhos tortos das mesmas fileiras de sonhos, generosos cúmplices precipitados na mesma queda livre...

... à Val, sabiá que assoviou o mestrado no meu marasmo...

... aos companheiros de prosa, de roça, e de cópias, Zé, Fabrício e meninas super poderosas...

... a minha grande família, fiel acompanhante de meus passos tortos, olhos tortos e sonhos tortos, garantindo que pau que nasce torto...

... à Cida e à Norma, por cuidarem como a um filho de mim e dos meus...

... ao Mau, à Cíntia e à pequena Luísa, meus irmãos queridos...

... aos meus pais; anjos!!! (e revisores!)

... ao Nesquinho, meu amor, companheiro - e comparsa - que segura todas as pontas quando é minha vez de saltar...

... ao Valentim, que me ensina a conjugar cuidado em todos os tempos...

... ao Babu e ao Badudi...

... a Deus, incrível e inominável, que só falo por carecer de transitivo direto melhor, permitindo-me desatar os átomos que me habitam-nos quando nem sei existir...

... aos mestres conhecidos e desconhecidos de ontem e de hoje que me elevam...

Muita gratidão.

La poesía es algo que camina por las calles...

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana...

El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas...

Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta.

Federico García Lorca

RESUMO

Nascido em 1898 no interior de uma Espanha rural excessivamente católica e aristocrática, Federico García Lorca tornou-se um dos expoentes máximos da literatura espanhola e mundial. Sua obra teatral, impossível de ser separada de sua poesia, tornou-se bastante conhecida por sua envergadura trágica e por sua universal e recorrente temática de amor, morte e liberdade. Menos difundidos, mas não menos importantes, encontram-se o espírito lúdico e as formas de expressão não realistas que marcam toda sua dramaturgia. Estudando a biografia de Lorca em conjunto com seu teatro sobressai a figura de um artista preocupado com a renovação da cena e sua recepção, cuja meta era a realização de um teatro eminentemente popular: na linguagem e no acesso. Além do reconhecimento de um público culto esperado por um artista de sua época e contexto, Lorca queria que seu teatro chegasse ao povo, que atingisse as pessoas mais simples, com as quais convivera desde criança. Uma forma de expressão capaz de propiciar a concretização desses anseios foi o teatro de bonecos popular (técnica de luvas) conhecido como teatro de títeres ou *guiñol* (na Espanha) - cujas representações presenciadas nas praças e feiras andaluzes exerceram profunda influência sobre o imaginário de Lorca desde sua mais tenra infância. Este teatro somado às ricas experiências protagonizadas pelo autor enquanto um artista da vanguarda europeia influenciou sua concepção sobre a arte teatral. Torna-se possível aproximar significativa parte das peças de Lorca ao atual teatro de animação que envolve o teatro de objetos, de sombra, a utilização de máscaras corporais/faciais, para citar apenas algumas dentre as inúmeras possibilidades que recheiam o gênero além dos títeres e outras técnicas de construção e manipulação de bonecos. A morte prematura do poeta dramaturgo, a proibição de sua obra na Espanha durante a ditadura do General Franco e a escassez da crítica sobre o teatro de títeres lorquiano são algumas das dificuldades que permeiam a identificação das obras que podem ser enquadradas nesta seara teatral. Não obstante, as estruturas presentes no cerne dos textos permitem essa associação a um conjunto de peças, do qual selecionamos para análise: *O idílio da Carvoeirinha* - representando a dramaturgia do teatro inédito da juventude do autor -, *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia* e *Retablillo de don Cristóbal - farsa guiñolesca* - realizadas a partir da influência direta do teatro de títeres popular. As três obras, distintas entre si, são igualmente analisadas à luz de metodologias específicas, de acordo com suas peculiaridades, e foram escolhidas por representar diferentes períodos, ilustrando a trajetória da dramaturgia lorquiana e de seu teatro para títeres. O trabalho revela, portanto, as principais características da dramaturgia para títeres de García Lorca, numa abordagem que leva em consideração tanto as obras em foco e sua relação com outras peças do teatro lorquiano quanto os aspectos biográficos do dramaturgo enquanto encenador e pensador da arte teatral.

PALAVRAS-CHAVE

Federico García Lorca, dramaturgia poética, teatro de títeres, teatro de animação, teatro de bonecos, teatro de *guiñol*.

ABSTRACT

Born on the countryside of an overly catholic and aristocratic Spain, Federico Garcia Lorca became one of the most notorious figures of Spanish and world literature. His play work, impossible to separate from his poetry, became widely known due to its tragic span and its universal, recurring thematic of love, death and liberty. Lesser spread, yet not less important is his ludic spirit and the unrealistic forms of expression that brand all of his dramaturgy. By studying Lorca's biography together with his plays, one can notice an artist concerned with the renovation of the scene and its reception, whose objective was to have a popular acceptance by language and accessibility. Lorca wished that his recognition went beyond that of a cultured audience, as expected by an artist of his time and context, but wanted his dramaturgy to reach the simpler masses that he was familiar with while growing up. One form of reaching both crowds was the use of the popular puppet theatre (using gloves) known as *guiñol* (Spain) - entertainment that had an enormous influence on Lorca due to his exposure to it on Andalusian fairs since his young years. This kind of theater together with other rich experiences lived by the author as an artist part of the European vanguard, influenced his conception of theater art. Thus making it possible for one to trace similarities to modern animation theatre such as objects, shadows, body/face masks to mention a few of the techniques that enrich this genre beyond the puppets and other manipulation or building techniques. Lorca's premature death, the prohibition of his work during the Franco regime and the scarcity of critique of lorkian puppeteers are some of the difficulties that makes it hard to identify the works of this piece of theatre. In spite of it, the structures present in the texts allow an association to a certain amount of works, from which we had choose to analyse: *O idílio da Carvoeirinha* – representing the newly presented theater of the author's youth -, *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia* and *Retablillo de don Cristóbal - farsa guiñolesca* - written from direct influence of popular puppet theatre. The three pieces are distinct from each other however are equally analyzed under the light of specific methodologies according to its peculiarities and were chosen to represent different periods, illustrating the trajectory of lorkian dramaturgy and its theater for puppeteers. This paper reveals the main characteristics of puppet dramaturgy of García Lorca considering the relation between the three plays studied with each other, its own characteristics and its relations with other lorkian plays as well as the biographic aspects of Lorca as a theater Director and as a theater thinker.

KEY-WORDS

Federico García Lorca, poetic dramaturgy, puppet theater, animation theater, *guiñol* theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
1 INFÂNCIA E JUVENTUDE: EXPERIÊNCIAS DO VERBO ANIMAR QUE MARCARAM UMA CRIAÇÃO	17
2 O IDÍLIO DA CARVOEIRINHA: “O AMOR DEVE SER PARECIDO COM UMA FORNALHA...”	39
3 O TEATRO DE <i>CACHIPORRA</i> : “ <i>DON CRISTÓBAL NÃO ERA GENTE!</i> ”	77
3.1 <i>Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita - farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia</i>	82
3.2 <i>Retablillo de don Cristóbal - farsa guiñolesca</i>	114
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158
APÊNDICE A - CRONOLOGIA DO TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA ..	164
APÊNDICE B - <i>LA BARRACA</i>	166
ANEXO A - <i>SALUTACIÓN AL PÚBLICO POR DON CRISTOBÍCAL</i>	173

INTRODUÇÃO

Federico García Lorca: poeta, dramaturgo, pianista, diretor de teatro, desenhista, ator, figurinista, cenógrafo, contador de histórias, encantador de gentes; criador! Estudá-lo é não poder defini-lo com precisão, assim como é impossível separar sua poesia de seu teatro, de suas reflexões filosóficas e de toda sua criação. É o próprio Lorca quem afirma: “Não é - claro - o poeta lírico, senão o poeta dramático. [...] Não pode haver teatro sem um ambiente poético, sem invenção. A obra de êxito perdurável tem sido a de um poeta, e há mil obras escritas em verso muito bem escritas que estão amortalhadas em suas covas” (GARCÍA LORCA, Federico, 1996, p. 12, tradução nossa). Daí o uso recorrente do termo poeta para designá-lo, assim como sua dramaturgia é referida como sendo uma dramaturgia poética. Sua pluralidade artística também se revela pela dificuldade de se enquadrar sua obra dentro de uma única classificação. Arturo Berenguer Carisomo (1969, p. 82) observa este fato ao aproximar sua obra literária (poesia e prosa) das escolas do classicismo, modernismo e ultraísmo, e, ao mesmo tempo, afastá-la de pertencer a qualquer uma das correntes. Carisomo o caracteriza como um poeta em perpétuo estado de inquietude. Sua opinião nos parece pertinente se levarmos em consideração a quantidade de projetos e obras iniciados ou mencionados por Lorca - em suas entrevistas, declarações ou cartas - que restaram inconclusos ou não foram além da ideia inicial. Lorca passava de um trabalho a outro sem concluí-los, e podia retornar ao trabalho preterido tempos depois, dando-lhe continuidade. Também tornava a reelaborar obras que havia considerado como concluídas. E repetia ou relacionava o conteúdo de suas prosas, poesias e dramaturgia, escrevendo sobre a mesma matéria em gêneros diferentes. Isto quando não dissertava sobre algum assunto, enunciando seu pensamento nas conferências que proferia com tanta paixão. Tudo isto torna mais difícil a análise de sua produção artística inclusive sob o ponto de vista de uma cronologia. Mas, em contrapartida, nos fornece precioso material de pesquisa sobre a evolução de seu pensamento.

O poeta inicia sua escrita dramática bastante jovem, aos dezenove anos, e sua juvenília se estende de 1917 até 1923. Grande parte desta obra nunca tinha vindo ao conhecimento do público até a década de noventa, quando Andrés Soria Olmedo (1994) publicou o material sob o título de *Teatro inédito de juventud*¹. Os primeiros textos desta

¹ O autor organizou e comentou as pequenas peças, muitas delas apenas esboços de obras, que considera terem sido escritas no período entre 1917-1921/22. Mas preferimos o entendimento da pesquisadora e

dramaturgia apresentavam longas rubricas, quase narrativas, e falas extensas, muitas sem qualquer interlocução. Uma dramaturgia incipiente, com traços pronunciados da prosa lorquiana que correspondiam ao horizonte modernista no qual Lorca se inseria num momento de plena efervescência do movimento (SORIA OLMEDO, 1994, p. 13). Nesta fase o autor expressava pela primeira vez suas preocupações metafísico-religiosas e uma profunda reflexão, própria dos espíritos jovens e ainda não acomodados, sobre as injustiças sociais e os descaminhos do amor. Mas se encontramos muitas obras que versam sobre a cinzenta realidade da vida e sobre a frágil e instável condição do homem diante do fatídico dueto vida e morte, deste mesmo espírito jovem brotam dramas vivazes, líricos e bem-humorados, assim como críticas irônicas e transgressões irreverentes.

Para Miguel García-Posada (1996), Marie Lafranque (1967), André Belamich (1983), e Guillermo Díaz-Plaja (1955), entre outros, a arte de Federico García Lorca pode ser considerada uma arte total. Seu teatro, impregnado de cores e sentimentos de um mundo místico-oriental e ocidental, moderno e ao mesmo tempo ancestral, reúne elementos que vão da poesia até a composição visual e musical, em que cenografia, figurino, música, dança, mímica, ritmo, interpretação e iluminação se articulam, harmonicamente, na construção do drama. Um drama que aborda as questões que habitam e sempre habitaram o coração do homem. Esta talvez seja a razão do impacto que ainda hoje causam as montagens de sua obra, considerada parte dos clássicos de todos os tempos. O drama que Lorca traz à cena não faz parte apenas do cotidiano daquela Espanha, que, quando da vida do poeta, iria viver um dos mais tristes capítulos de sua história. O drama de seus personagens é um drama que se repete, em certa medida, em inúmeros personagens que fazem parte de um teatro universal. Pense-se nos personagens de Cervantes, Lope de Vega e Shakespeare, para citar apenas estes autores, todos conhecidos e admirados por Lorca.

A dramaturgia poética de Lorca se tornou bastante conhecida por sua envergadura trágica e pela abordagem de temáticas universais. Menos difundidos, mas não menos importantes, encontramos seu espírito lúdico e um conjunto original de recursos expressivos entretecidos em suas composições, marcas igualmente vigorosas que nos permitem associar a obra lorquiana ao teatro de bonecos, ou, num sentido mais amplo, ao

escritora Marie Lafranque, que considera o período até 1923, segundo o próprio Soria Olmedo (1994, p. 12). Neste ano Lorca ainda tem como centro de seus interesses o desenvolvimento de um teatro de títeres, escrevendo *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* e trabalhando em *Lola, la comedianta*, ambas inseridas no contexto de seu teatro juvenil de bonecos.

atual teatro de animação. Lorca possuía um pensamento livre e vislumbrava uma constelação de possibilidades para a dramaturgia que estavam muito além do que se podia compreender ou nomear naquele momento. A partir do movimento iniciado pelas vanguardas, vivenciado na geração de Lorca e levado adiante por novas experimentações no teatro moderno e contemporâneo, a arte dos bonecos evoluiu, ocasionando a defasagem do termo teatro de bonecos, que não conseguia abarcar todas as possibilidades que passaram a convergir para a animação de ‘entes’ inanimados: bonecos, sombras, máscaras, objetos, imagens, figuras, etc. Ana Maria Amaral (1993) nos fala do teatro de animação - ou de formas animadas - como gênero no qual se fundem estas possibilidades. Segundo a autora esta forma de teatro possui ligações “com os rituais primitivos, por seus aspectos animistas”; “com o teatro de máscara e com o teatro de bonecos”; “com o mundo da fantasia infantil e com o pensamento poético do adulto” (1993, p. 20). Estas ligações refletem com segurança o espírito do teatro de García Lorca e, portanto, utilizar a terminologia referida é uma escolha que atualiza nosso objeto de estudo em relação ao pensamento que hoje o traduz². Ilustre o nosso entendimento o argumento de Ana Maria Amaral sobre o teatro de animação:

Teatro de animação, em geral, e, dentro dele, o teatro de formas animadas, em particular, é a arte do irreal tornado real, é o invisível tornado visível. É magia que surge da imitação e da repetição, “imagem e semelhança”, energias que se desprendem do movimento, do fazer crer, sem ser, sendo. Arte ambígua, entre animado e inanimado, espírito e matéria (AMARAL, 1993, p. 21).

A imaginação prodigiosa de Lorca produzia uma dramaturgia diferente, desprendida, que se afinava com seus desejos de transformar a realidade à sua volta, a começar pelos cânones do teatro comercial que vigorava nos palcos espanhóis, pelo qual Lorca possuía verdadeira aversão³. Estamos falando de um teatro de estética realista onde predominavam as comédias de *boulevard*, cuja expressão máxima era Jacinto Benavente. É preciso ressaltar que a estética supracitada, em sua gênese, viera confrontar o teatro romântico, reivindicando maior vivacidade cênica e consonância com a realidade

² Se porventura Lorca e seus contemporâneos experimentadores de vanguarda falaram em teatro de animação, não foi a partir da mesma conceitualização, cunhada em tempos mais recentes. Mesmo assim acreditamos que o termo se aplica a todos, ainda que as terminologias utilizadas em nosso texto sejam mais restritas (teatro de bonecos, marionete, *guiñol*, *al estilo cristobitas*, entre outras), pois, se os conceitos eram estreitos, das ideias não se pode dizer o mesmo.

³ Este desejo de manter-se à margem do teatro realista é recorrente em toda a crítica. Destacamos Porras Soriano (1995), Gibson (1989), Stainton (2001), Millán (1998, p. 25-26), Soria Olmedo (1994, p. 20-21), García-Posada (1996) e José Luiz Plaza Chillón (1998, p. 31), para citar fontes importantes deste trabalho.

cotidiana. Daí a descrição detalhista dos cenários e figurinos e a excessiva objetividade utilizada para descrição dos ambientes e personagens. O herói romântico dera lugar a personagens ‘comuns’, e a linguagem dos palcos passara a ser a coloquial. Com o desenvolvimento destas e outras propostas, as preocupações cênicas e estéticas do realismo evoluíram para o naturalismo, acrescido de um componente ideológico que contestava a elitização de um teatro surgido justamente para dar expressão à nova classe em ascensão após a revolução francesa; a burguesia⁴. A tese era boa, mas na prática houve um enfraquecimento das ideias originais que, aos poucos, foram sendo incorporadas em favor de um novo teatro elitista. Dessa forma, as críticas dirigidas ao que Lorca chamava de decrépito teatro espanhol passaram a ser semelhantes aquelas feitas pelos precursores do realismo e naturalismo ao reprovar a estética romântica: uma cena monótona, de um teatro ‘congelado’ e socialmente inerte. Novamente um teatro de espelhos burguês, não faltando sequer sua conformação às comédias, que tanto agradaram o público do século XIII⁵.

Maria Clementa Millán (1998), ao comentar a edição da obra *El público*, observa, a partir de uma cronologia do teatro lorquiano, as formas pelas quais Lorca se afastou conscientemente do realismo:

...con un drama simbólico, como ‘*El maleficio de la mariposa*’; con un teatro breve contagiado de ares vanguardistas, como ‘*El paseo de Buster Keaton*’, ‘*La doncella, el marinero y el estudiante*’, o ‘*Quimera*’; con una obra histórica, como ‘*Mariana Piñeda*’, y también por medio de su teatro de guiñol, y de piezas tampoco realistas como ‘*La Zapatera prodigiosa*’ ou ‘*El amor de don Perlimplín con Belisa em su jardín*’ ” (1998, p. 26).

Sabemos que Lorca ainda escreveu *El Público e Así que se pasen cinco años*, as quais ele mesmo chamou de obras impossíveis, com forte influência surrealista. Escreveu *Doña Rosita la soltera, o El lenguaje de las flores*, espécie de comédia de costumes recheada das canções e dos costumes populares andaluzes. E, finalmente, as tragédias *Bodas de Sangre e Yerma e La casa de Bernarda Alba* - trilogia rural -, que realizam

⁴ O estudo de Peter Szondi na obra *A teoria do drama* (2002) situa boa parte das reflexões contemporâneas sobre a gênese e desenvolvimento do realismo e do naturalismo.

⁵ Apesar da crítica, não se deve deixar de ressaltar que com o advento do realismo e naturalismo, importantes modificações foram operadas na estrutura do fenômeno teatral. Além das destacadas no texto, ressaltamos o surgimento do encenador, marco do teatro moderno. Bernard Dort possui importantes reflexões sobre esses movimentos na história do teatro, e destacamos as duas obras do autor que orientam nosso entendimento: *O teatro e sua realidade* (1977) e *Teatro y sociología* (1968).

críticas contundentes aos costumes da sociedade espanhola e foram responsáveis pela consagração do nome de Lorca no rol dos grandes dramaturgos da história do teatro⁶.

O contágio de Lorca pelo modernismo ocorreu em sua adolescência. Primeiro nos habituais encontros entre artistas e intelectuais de Granada no café Alameda - no espaço carinhosamente apelidado de *'riconcillo'*, por situar-se num *'cantinho'* do café⁷ - e, posteriormente, na *Residencia de Estudiantes*, onde Lorca estudou e residiu quando se mudou para Madrid, em 1919. A residência era um pensionato universitário que propunha o alargamento dos horizontes dos estudantes através da construção de um diálogo entre as ciências e as humanidades. Além de servir como moradia, funcionava como um centro cultural onde se promoviam palestras, apresentações musicais, exposições artísticas⁸, etc. Um lugar em que os pensamentos da vanguarda europeia transitavam com naturalidade, e onde conviveu de perto com figuras como Salvador Dalí e Luis Buñuel, amigos próximos que depois foram se afastando, e que viriam a se tornar nomes tão conhecidos como o do poeta.

Inúmeras foram as críticas que negaram o teatro lorquiano dentro na Espanha, tachando-o de escassamente orgânico - obra de poeta e não de dramaturgo; de encobridor da realidade social; de produto exótico que dissemina uma imagem distorcida da Espanha ou, ainda, de um gênio promissor que não atingiu a maturidade plena (GARCÍA-POSADA, 1996, p. 9-10). Além de diferenças estéticas, não é difícil imaginar que a razão de tantas condenações não se deva estritamente à letra das obras, uma vez que estas, proscritas e pouco conhecidas pela comunidade para a qual nascera, acabaram assumindo o papel de representar o teatro espanhol pelo mundo afora. Imaginamos que isto se justifica porque não é apenas pelo legado de sua pena que conhecemos o valor de Federico García

⁶ Por intermédio de dramas familiares distintos, as três obras tratam da situação de sujeição social das mulheres, cujo sufocamento dos anseios mais íntimos leva à tragédia. Todas são profundamente marcadas pelo sofrimento feminino acerca de um amor proibido, senão pelos ditames sociais (*Bodas...* e *La casa...*), pela incapacidade biológica de gerar o filho (*Yerma*). Essa castração do amor extrapola o âmbito individual e se torna metáfora de todo um conjunto social dominado pelo controle institucional religioso e estatal, pela insegurança gerada pela instabilidade política e pela situação de miséria social da Espanha do início do século. Na *Casa de Bernarda Alba* também se aborda diretamente a problemática do trabalho dos servos, verdadeiros escravos das casas dos senhores rurais onde passavam suas vidas inteiras em troca de comida e abrigo.

⁷ Deste *'cantinho'*, frequentado por Lorca mais ou menos a partir de 1925, saíram nomes como o do escritor José Mora Guarnido, Melchor Fernández Almagro, entre outros, além do pintor Manuel Ángeles Ortiz, amizades que acompanharam Lorca por toda a vida.

⁸ Gibson (1989, p. 109) apresenta a lista completa dos conferencistas que passaram pelo pensionato, dos quais destacamos: H.G. Wells, Albert Einstein, Marie Curie, Paul Valéry, Le Corbusier, Paul Claudel, Henri Bergson, etc. Também destaca a música de alta qualidade igualmente incentivada pela presença de nomes como Manuel de Falla, Andrés Segovia, Igor Stravinski, Maurice Ravel, etc.

Lorca. É ainda em vida que encontramos atitudes e fatos que perfazem a trajetória de um poeta que sem dúvida se equipara em mérito com a condição de exímio artesão da palavra. Pelo legado de sua pena escrita e vivida, é que conhecemos seu valor. Um valor que não podia ser reconhecido num país onde o poeta era considerado mais perigoso com uma caneta, do que com uma arma na mão (Gibson, 1989).

Conhecido por seu carisma e por criar uma atmosfera de alegria e de festa por onde passasse, Lorca ocultava um lado pleno de angústia, cujos indícios encontramos principalmente em seu epistolário⁹. Em parte, queremos crer que esses conflitos advinham do fardo da homossexualidade que o poeta carregava numa sociedade retrógrada e eminentemente católica, que apenas em 1931 conseguiu extinguir em definitivo o governo monárquico, para logo depois voltar a mergulhar no pesadelo da ditadura franquista, em 1936. Acrescente-se ainda a profunda consciência social do dramaturgo revelada desde sua infância na dificuldade do poeta em aceitar a pobreza dos homens¹⁰ e a pobreza da própria realidade sem transformá-la, pela imaginação, em um mundo de encantamento; sublimando-a. Outro dado importante se refere à própria angústia do poeta diante da situação sombria que dominava o cenário dos acontecimentos políticos e o pensamento social europeu neste início de século (XX), certamente associados às pobrezaas acima referidas. Irley Machado descreve os principais acontecimentos que circundam a vida e tocam os sentimentos do poeta, a partir de uma síntese bastante elucidativa:

Não se pode esquecer que Lorca tem 16 anos, no início da primeira guerra e apenas 19 no momento em que eclode a revolução soviética. Aos 25 anos ele vê instaurar-se a ditadura de Primo Rivera, prelúdio de outras ditaduras que invadirão a Europa. Aos 30 anos vive a crise econômica mundial, numa Nova York que sofre as piores consequências desta crise. A seguir sofrerá ainda o duro golpe da segunda República Espanhola e o putsch hitleriano, a guerra da Etiópia e finalmente o triunfo da Frente Popular na França e na Espanha. Foram estes os acontecimentos que fizeram o poeta pressentir a violência que se instaurava gradativamente em torno dele. Através de uma tomada de consciência histórica que marca o início do século XX, parece ficar claro o desequilíbrio da sociedade espanhola, em que toda a nação se vê reduzida a uma flagrante impotência sob o peso das forças conservadoras (MACHADO, 2010b, p. 2).

⁹ Cf. GARCÍA LORCA, Federico. *Epistolario completo*. Edição de Christopher Maurer e Andrew A. Anderson. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

¹⁰ Gibson narra uma passagem significativa, neste sentido. Quando criança Lorca possuía uma amiga cujo pai era um decrépito trabalhador diarista e a mãe uma parteira, família que ele visitava com frequência, exceto nos dias de lavagem, em que todos ficavam dentro de casa praticamente nus enquanto suas únicas roupas secavam no varal. Segundo o biógrafo Lorca escreveu sobre isso posteriormente, relatando: “Nessas ocasiões, quando eu voltava para casa [...] olhava o nosso armário cheio de roupas limpas e cheirosas, e sentia uma aflição horrível, um peso no coração” (GIBSON, 1989, p. 39).

De fato, Lorca parece conhecer o que vem em seguida e, não raro, foram feitas associações entre sua morte e sua obra que, demonstrando as tragédias da vida de um povo, parecia prenunciar a tragédia da vida do poeta, à exemplo do que aconteceu na obra *Así que se pasen cinco años*, terminada exatos cinco anos antes do assassinato do poeta, que deu ao seu protagonista o mesmo fim (GIBSON, 1989).

Com a morte prematura do poeta grande parte de sua obra só pôde ser conhecida tempos depois, e, assim mesmo, apenas fora da Espanha, em virtude da forte repressão da facção nacionalista responsável pelo seu brutal assassinato. Com o golpe de estado, extinguiu-se a curta, porém efusiva experiência da segunda república espanhola, e foi instaurada a abominável ditadura do General Francisco Franco. Com a obra de Lorca proscrita, tornou-se mais difícil sua organização, e muitos documentos restaram perdidos por longa data. Apenas depois da morte do general Franco, em 1975, essa obra pôde ser integralmente conhecida no país¹¹. Parte considerável deste material foi recolhida posteriormente num acervo montado pela família, disponibilizado aos interessados em pesquisá-los, entre eles os biógrafos Ian Gibson (1989) e Leslie Stainton (2001) referências de nosso estudo.

Lorca, composição harmônica de acordes dissonantes: artista de dons ilimitados, pouco compreensíveis até pelos mais arrojados artistas da época; filho de uma aldeia conhecida por sua gente aberta e progressista, Fuente Vaqueros, que não se dobrou ao domínio dos colonizadores ingleses da região e que permaneceu indiferente em matéria de religião; filho de pais progressistas para os padrões da época, e financeiramente muito bem sucedidos, para o pavor das elites aristocráticas; síntese contraditória entre vanguarda e tradição; porta-estandarte da liberdade, do amor e do respeito incondicional aos instintos como fonte de felicidade; expositor das vísceras indigestas da hipocrisia aristocrata; profeta e vítima de seu próprio tempo; grande admirador das gentes e das tradições do povo andaluz, pelo qual nutria a maior estima, e de onde advinha a matéria de inspiração para sua vida e obra. Lorca: um humano e um humanista! Sensível à miséria humana nas diversas expressões que ela pode assumir, Lorca acreditava na arte como um bálsamo capaz, senão de curar, ao menos de atenuar as dores provocadas pelas fundas feridas dessa

¹¹ Devido à ampla pressão da opinião pública internacional, o general não podia simplesmente negar a existência da obra de Lorca no país. Em 1954 foi autorizada a primeira publicação de suas *Obras Completas* na Espanha, edição evidentemente incompleta. A partir daí a edição das *Obras completas* (GARCÍA LORCA, Federico, 1965) veio sendo atualizada gradativamente (ALVES, 2009, p.1).

existência. Uma arte transcendental, capaz de redimir o homem de sua própria humanidade.

Em seus numerosos projetos artísticos era constante a presença de fórmulas que, embora nascidas de intenções eminentemente voltadas para a arte, desembocavam em denúncias e tinham repercussões socialmente relevantes. No entanto, em desacordo com os artistas espanhóis engajados de sua geração, que tomavam partido pronunciado filiando-se a determinadas bandeiras, Federico não o fazia, chegando a ser considerado por Pedro Salinas como um apolítico, que só se preocupava consigo (STANTON, 2001, p. 315). Em algumas ocasiões foi convidado a tomar parte nos partidos socialista ou anarquista, mas nunca aceitou. Embora simpatizasse com os ideais de igualdade e apoiasse a causa dos trabalhadores que clamavam por melhores condições de vida, não se deixava rotular, e primava pela independência de suas opiniões. Declarava que seu teatro estava para a arte, e não para a política, assim como a sua poesia. Ainda assim, a sociedade espanhola conseguiu rotulá-lo: homossexual e comunista. Acusações que pesaram sobre ele por ocasião de sua prisão e de seu assassinato. Note-se que a única mensagem que Lorca teve veiculada numa revista comunista, publicada poucos meses antes de sua morte, apenas dizia: “Saudações a todos os trabalhadores da Espanha, unidos neste Primeiro de Maio pelo desejo de uma sociedade mais justa e mais fraterna” (GIBSON, 1989, p. 482). Eram essas as bandeiras do poeta.

Surpreendentemente, o imortal poeta é o homem que ‘brincava’¹² com bonecos e escrevia peças para eles; o que entrava nas grutas dos ciganos com o mestre e maestro Manuel de Falla para salvar o *Cante Jondo* do esquecimento; o que andava pelo Harlem nas madrugadas novaiorquinas, aprendendo o *jazz* e desmascarando o ideal do sistema político norte-americano, em cuja ‘democracia’ somente os muito ricos podiam ter mucamas, conforme carta enviada por ocasião de sua estadia no novo continente (STANTON, 2001, p. 259-265). Lorca que defendeu de um chicoteamento injusto o caseiro da propriedade de seus pais - figura considerada socialmente insignificante - colocando em risco a sua própria vida¹³. O titeriteiro que povoava de riso e encantamento

¹² Maneira popular de se referir à performance do ator-animador no teatro de bonecos popular encontrado nas regiões Norte e Nordeste do Brasil.

¹³ Nesta ocasião Lorca interpôs-se entre os agressores da falange nacionalista que chicoteavam o caseiro da casa de seus pais. Ao intervir, foi atirado ao chão e agredido a pontapés. Recebeu voz de prisão domiciliar: os golpistas informaram-no que estava impedido de sair da propriedade sob qualquer pretexto. Lorca refugiou-se às pressas na casa de um amigo, mas poucos dias depois foi encontrado e preso. Depois disso não foi mais

as tardes do saguão do teatro argentino em que funções extra-oficiais de teatro de bonecos antecederiam as pomposas apresentações noturnas de suas tragédias. O homem que se colocou a serviço de um destemido empreendimento: levar apresentações dos clássicos do teatro espanhol aos mais recônditos rincões da Espanha, na experiência que ficou conhecida pelo nome de *La Barraca*¹⁴.

Estudando a biografia de Lorca em conjunto com seu teatro, sobressai a figura de um artista preocupado com a renovação da cena e sua recepção, cuja meta era a realização de um teatro eminentemente popular: na linguagem e no acesso. Em outras palavras, além do reconhecimento de um público culto esperado por um artista de sua época e contexto, Lorca queria que seu teatro chegasse ao povo, que atingisse as pessoas mais simples, com as quais ele convivera desde criança¹⁵. Uma forma de expressão capaz de propiciar a concretização desses anseios foi o teatro de bonecos popular. Forma simples, vale destacar, mais próxima do anonimato que do brilho conferido pelas tragédias, consideradas suas grandes realizações. Um teatro feito com recursos escassos e materiais simples, com bonecos de luva¹⁶ - vestido nas mãos como um ‘camisolão’ - de face esculpida em madeira. Quando não era possível ter uma empanada¹⁷, usavam-se trapos no cenário, ou ainda um tecido comprido, que se estendia sobre um fio para encobrir os artistas durante as encenações. Um teatro verdadeiramente popular, calcado nas tradições orais e na improvisação, que estabelece de pronto a interação com seu espectador. Enfim, aquele teatro que Lorca conhecera nas praças e feiras de sua infância, em que os artistas estendiam

visto e a provável data de seu fuzilamento é a madrugada de 18 para 19 de agosto de 1936. Cf. Gibson, 1989, p. 500-520.

¹⁴ *La Barraca* é o nome dado à companhia de teatro itinerante formada por uma equipe de estudantes, fundada e dirigida por Lorca de 1931 a 1935. Percorreu as aldeias e cidades da Espanha apresentando os clássicos do teatro espanhol do século XVII, tais como os feitos por dramaturgos do porte de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, entre outros, que exerceram forte influência em sua concepção sobre o teatro. Para saber mais sobre a companhia confronte o Apêndice II.

¹⁵ Lorca convivia muito com os empregados da família e a gente mais simples do povoado. Isto justifica a presença das amas em sua dramaturgia e a importância assumida pelas raízes populares no conjunto de sua obra e vida. Ele tem na memória uma ama que o acompanhou na infância, ensinando as canções e brincadeiras que encantavam o poeta. Sempre grato por essa convivência Lorca declara seu agradecimento publicamente no discurso de inauguração de uma biblioteca em Fuente Vaqueros onde foi homenageado.

¹⁶ No Brasil esta técnica é conhecida como fantoche, mas preferimos comparar a tradição em foco com os nossos mamulengos pernambucanos, por seu caráter igualmente popular, cuja nomenclatura varia conforme a evolução do ‘brinquedo’ nas diferentes localidades: Casemiro Coco, na Paraíba, no Maranhão, em Sergipe e Alagoas; João Redondo, também na Paraíba, Maranhão e Rio Grande do Norte; Babau ou Mané Gostoso, no Ceará; Calunga, no Rio Grande do Norte; etc. Essas referências foram compiladas através de artigos nas revistas Móin-Móin. Cf. MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005-. Anual. ISSN 1809-1385.

¹⁷ Aparato geralmente feito de pano ou papel que possui uma janela por onde aparecem os bonecos, escondendo os atores animadores por detrás de si. Também recebe o nome de barraca, toldo, pano, retábulo e castelete.

o chapéu para recolher os ganhos. E que praticou durante sua vida, ainda que episodicamente, se pensarmos que os anseios do poeta em relação a essa arte eram muito maiores do que suas possibilidades de realização.

Esta tradição de teatro popular recebeu forte influência da *Commedia dell'Arte*. Além da dramaturgia proeminentemente cômica e farsesca, isto se evidencia pela semelhança de seus personagens tipo com os personagens centrais desses teatros tradicionais, cujo nome, muitas vezes, passa a ser o do próprio herói. Nesta linha, encontramos o *Punch*, na Inglaterra, o *Kasper* ou *Kasperle*, na Alemanha, o *Kasperek* na República Tcheca, o *Karagoz*, na Turquia, o *Petruchka*, na Rússia, o *Pulcinella*, *Pulcinelle*, *Polichinelle* -ou outras variantes- na Itália, França e outros países, o *Vasilache*, na Romênia, o *Jan Klassen*, na Holanda e, entre outros, o *Guiñol*, na Espanha¹⁸. Especificamente na Espanha o pícaro recebe o nome de *don Cristóbal* ou *don Cristóbal Polichinela*, e ainda os diminutivos *Cristobitas*, *Cristobicas*, *Cristobalitas* e *Cristobical* - como ficaram conhecidos o teatro e seu herói na Andaluzia¹⁹. Lorca se referia com mais frequência à palavra títere do que ao termo marionete, para referir-se aos bonecos do teatro de *guiñol* espanhol. E também costumava referir-se, tanto aos títeres como à tradição do *guiñol*, através dos diminutivos acima citados. Já o herói sempre foi chamado pelo designativo andaluz: *don Cristóbal* - e derivados - que marca, de maneira inconfundível, sua dramaturgia para *guiñol*, presente no título das duas obras principais: *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* e *Retablillo de don Cristóbal*.

As representações deste teatro de cunho popular, independente dos designativos que lhe são conferidos, exerceram uma influência profunda no imaginário de Lorca desde sua mais tenra infância. Este fato somado às ricas experiências protagonizadas pelo autor enquanto um artista de vanguarda, influenciou sua dramaturgia e a maneira como ele concebia o teatro. Neste sentido, nos valem do entendimento de Francisco Porrás Soriano sobre o “*teatro de títeres en Lorca*” (1995, p. 450, grifo nosso), segundo o autor, base de todas as suas obras. O famoso Titeriteiro do Retiro - como ficou conhecido o bonequeiro Porrás Soriano pelas encenações que realizou durante anos a fio no parque de

¹⁸ Estas referências foram compiladas através de artigos nas revistas Móin-Móin. Cf. MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005- . Anual. ISSN 1809-1385.

¹⁹ Outras denominações específicas encontradas na Andaluzia são os *purchinelas* ou *porchinelas*, *juscarillas*, *curritos* e *chacoli*, de acordo com a enciclopédia mundial das artes da marionete. Cf. ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE. Montpellier: Unima – L’Entretemps, 2009. Verbetes Don Cristóbal.

Madrid - afirma que o títere forma parte de todos os personagens cênicos de Lorca, cujos “*dramas están concebidos **guiñolescamente***” (1995, p. 450, grifo nosso).

Porras Soriano consagrou sua vida à arte das marionetes (criou mais de 600 delas), sendo considerado também um erudito. Dirigiu o Teatro Municipal do Retiro, escreveu diversos textos teatrais e estudos críticos sobre as origens das marionetes e publicou dois livros (ARTÍCULO FRANCISCO..., 2010), sendo um deles uma das principais fontes de referência de nossa pesquisa: *Los títeres de Falla y García Lorca*²⁰. Esta obra teve seu manuscrito desaparecido durante doze anos, após seu envio pelo autor para a Editora Nacional da Espanha. Quando o texto reapareceu, anexos importantes do livro estavam perdidos: as notas finais que indicam a procedência de muitas citações, a bibliografia e algumas fotografias. Mesmo assim foi editado pela União Internacional das Marionetes (UNIMA) - seção de Madrid, em 1995. Imaginamos que isto se deva ao valor do conteúdo da pesquisa e ao reconhecimento pela figura do autor titeriteiro.

A partir de uma série de pequenos capítulos dispostos sem uma cronologia muito delimitada, o autor passeia por episódios e assuntos que retoma posteriormente, apresentando suas fontes: depoimentos e entrevistas de Lorca e de outros artistas, matérias de jornais e revistas, programas e cartazes de apresentações, palestras transcritas, análises de trechos de obras, trechos de cartas, fotografias, entre outros documentos diversos. As conjecturas sobre a cronologia, aspectos que envolvem a composição das obras e situações da vida de Lorca são aventadas sob os mais diversos aspectos, fornecendo importantes detalhes sobre o teatro de títeres realizado, pensado e escrito por Federico García Lorca e seus colegas contemporâneos. Mas se essa extensa documentação nos ajuda a construir um mapa sobre pontos relevantes, não é capaz de dirimir algumas polêmicas que permeiam este teatro de Lorca, de modo que continuou a nosso encargo estabelecer relações, realizar interpretações ou calar, de acordo com as informações levantadas - ou não - na pesquisa.

Muitas obras de Federico García Lorca não foram escritas necessariamente para a montagem com bonecos, de modo que, além das duas obras citadas anteriormente, só se pode dizer de mais uma que foi escrita e concluída, comprovadamente, para o *guiñol*: *La niña que riega la albahaca*. Como obras inacabadas podemos citar *Lola, la comedianta* e *Cristobitas*. Não obstante, não é difícil aproximar as peças de Lorca do teatro de animação - o que torna difícil afirmar categoricamente quais realmente pertencem ao gênero. As estruturas presentes no cerne das obras nos permitem pensar em montagens com os títeres.

²⁰ Cf. PORRAS SORIANO, Francisco. *Los Títeres de Falla y García Lorca*. Madrid: Unima Madrid, 1995.

Destas obras algumas foram montadas com atores e outras não chegaram a ser montadas enquanto viveu o dramaturgo, complicando ainda mais nosso quebra-cabeça.

Ao iniciar este trabalho, apresentamos a obra literária de Lorca como coleção inclassificável diante das correntes que ordenavam a produção dos autores de sua época. Da mesma forma, devido à intensa e variada produção de Lorca no campo do teatro, a classificação de sua dramaturgia presta-se - ou padece! - de múltiplas interpretações, de modo que é preciso discorrer sobre elas para alcançar seus significados mais verdadeiros. Especialmente se pensamos em seu teatro de bonecos, sobre o qual o próprio Lorca fez declarações que muitas vezes nos levam a confusões que provavelmente poderíamos ter dirimido se o autor vivesse por mais algum tempo, desenvolvendo a encenação dessa dramaturgia. Mesmo na crítica que aborda o teatro para títeres de Lorca há muitas lacunas e divergências sobre a matéria²¹.

Miguel García-Posada (1996, p. 25-27), importante crítico da obra teatral lorquiana, propõe sua divisão em quatro categorias principais, justificando o agrupamento pelas características estruturais das obras: 1) Farsas, para *guiñol*²² (*Tragicomedia de don Cristóbal y la Señá Rosita* e *Retablillo de don Cristóbal*) e para pessoas (*La Zapatera prodigiosa* e *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*); 2) Comédias ‘impossíveis’ (*El público* e *Así que se pasen cinco años*); 3) Tragédias (*Bodas de sangre* e *Yerma*) e 4) Dramas (*Doña Rosita la soltera* e *La casa de Bernarda Alba*) e Dramas modernistas (*El maleficio de la mariposa*²³ e *Mariana Piñeda*).

Esta classificação nos parece muito interessante didaticamente. Além de incluir as obras principais do teatro de *guiñol*, Posada destaca importante dado sobre sua dramaturgia: a estrutura da farsa²⁴. Atente-se para o fato de que neste grupo também se

²¹ Nossas principais fontes são: GARCÍA LORCA, Francisco (1998), PORRAS SORIANO (1995) e a *ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE* (2009). Além delas também foram importantes as biografias de GIBSON (1989) e STANTON (2001), que apresentam muitas informações sobre a dramaturgia e os eventos relacionados aos títeres. Como fontes subsidiárias ainda citamos PLAZA CHILLÓN (1998), SORIA OLMEDO (1994), ERULI (1982), GILLES (1993), entre outros.

²² García-Posada, mesmo tendo publicado o seu texto em 1996, em primeira edição, também deixou de fora a pequena composição *La niña que riega las albahacas*, apesar do fato de a obra já ter sido incluída nas *Obras Completas* publicadas pela editora Aguilar em 1991. Esta informação consta em nota do editor Iñiqui Juárez, sobre o livro *Obras para títeres de Federico García Lorca* (GARCÍA LORCA, Federico, 1998, p. 5).

²³ Note-se que Maria Clementa Millán (1998) considera *El maleficio de la mariposa* como um drama simbolista, convergindo com este entendimento de García-Posada.

²⁴ Lorca aponta esse elemento no subtítulo das obras, da seguinte forma: *Tragicomedia de don Cristóbal y la Señá Rosita - farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia* e *Retablillo de don Cristóbal - farsa para guiñol*. No *Retablillo* Lorca utiliza outro subtítulo a partir de sua estréia em 1934: *Aleluya Popular basada en el viejo y desvergonzado guiñol andaluz*. Ressalte-se que na literatura crítica é rara apresentação das obras com seus nomes completos.

enquadram as duas obras que Maria Clementa Millán (1998) - citada anteriormente elencando as obras de cunho não realistas - apresentou dificuldade em determinar, classificando-as como ‘*tampoco realistas*’, a saber: *La Zapatera prodigiosa* e *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Aparentemente as peças foram escritas para bonecos (ou talvez para bonecos e atores), mas só foram encenadas por Lorca com atores, sendo que a primeira foi apresentada por sucessivas vezes, obtendo grande êxito inclusive fora da Espanha, quando Lorca ainda era vivo. Já *Perlimplín* foi aos palcos em 1933, embora já tivesse uma versão prestes a ser apresentada em 1929, quando foi censurada²⁵. No entanto, as duas prestam-se seguramente à montagens de teatro de animação, independentemente da técnica que se queira utilizar²⁶.

Note-se que Millán (1998) apenas cita o teatro de *guiñol* de Lorca, sem identificar as obras que dele fazem parte. Essa forma de alusão passageira é uma prática comum em boa parte da crítica do teatro lorquiano. Muitos estudiosos, mais interessados em outras de suas obras, consideram este teatro inferior, imaturo e menor²⁷, assim como é considerado o teatro da tradição que inspira Lorca, ou, ainda, o teatro realizado por artistas populares nos dias de hoje. Prova disto é a escassez de material específico sobre este viés da obra lorquiana no Brasil²⁸ (crítica ou obra traduzida), de modo que nossas fontes se concentram em publicações hispânicas e francesas.

Diante de tantas incertezas, e a partir do cruzamento da crítica e observação das características das obras tomamos como obras da dramaturgia para títeres (ou do teatro de animação) de García Lorca as seguintes:

²⁵ A versão de câmara da peça estrearia no dia da morte da mãe do rei Afonso XIII, o que paralisou a vida na capital por vários dias, obrigando os teatros a fecharem, em sinal de respeito. Apesar de adiada a estréia, os ensaios continuaram, de modo que a proibição se deu em virtude do desacato à ordem oficial. Gibson (1989, p. 267) considera o argumento uma desculpa, aventando a possibilidade do veto ter sido consequência do argumento da peça e, principalmente, uma forma de impedir que o ator de Don Perlimplín - um oficial do exército reformado - subisse ao palco ostentando um par de chifres na cabeça em plena ditadura de Primo Rivera.

²⁶ Segundo Porras Soriano ambas são consideradas como obras escritas ‘*al estilo de cristobicas*’ e foram montadas sucessivas vezes com bonecos (PORRAS SORIANO, 1995, passim). Vale ressaltar que no período em que o poeta foi vivo não tivemos notícias destas representações.

²⁷ Diaz-Plaza (1955) e Francisco García Lorca (1998), por exemplo, utilizam esta terminologia para designar as obras para *guiñol*, embora apenas o primeiro considere este teatro efetivamente vulgar.

²⁸ Em português, encontramos apenas dois livros publicados: *García Lorca: poemas e Pequeno Retábulo de Don Cristóbal* (GARCÍA LORCA, Federico, 2008) e *Os títeres de porrete e outras peças* (GARCÍA LORCA, Federico, 2007) - edição infantil que traz, além das duas obras para *guiñol* mencionadas (*Tragicomedia* e *Retablillo*), duas peças do teatro inédito da juventude de Lorca: *Del amor. Teatro de animales* e uma obra originalmente sem título, que nesta edição é chamada de *O idílio da Carvoeirinha*.

*Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*²⁹, *La niña que riega la albahaca y el príncipe prerguntón*³⁰, *La Zapatera prodigiosa*³¹, *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*³² e *Retablillo de don Cristóbal*³³ - todas estas consideradas como tal pela *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* (2009) -, *El maleficio de la mariposa*³⁴ e, dentre o conjunto das obras do teatro inédito da juventude, as peças: *Del amor. Teatro de animales*³⁵, *Jehová*³⁶ e *O idílio da Carvoeirinha*³⁷. Do conjunto das doze obras citadas na relação de García-Posada, cinco estão para a dramaturgia de bonecos, um número que consideramos bem significativo, principalmente quando acrescentado à *La niña que riega la albahaca* e às três obras do teatro da juventude relacionadas, contabilizando nove peças no total.

Deste conjunto - exposto em síntese numa cronologia completa do teatro lorquiano³⁸ - estabelecemos como foco principal a análise de três textos: *O idílio da Carvoeirinha* - representando a dramaturgia do teatro inédito da juventude e os dois textos do teatro tradicional de *guiñol*; *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia* e *Retablillo de don Cristóbal - farsa guiñolesca*. As obras, distintas entre si, serão igualmente analisadas sob formas específicas, que serão apresentadas nos respectivos capítulos de análise. *O idílio da Carvoeirinha* será objeto do segundo capítulo e a *Tragicomedia* e o *Retablillo* do terceiro. As obras são representativas de experiências de diferentes momentos na vida de Lorca e, em seu conjunto, ilustram a trajetória da dramaturgia do poeta e de seu teatro para títeres, o que enfim, é nosso objetivo investigar. Para compreender esta trajetória é preciso compreender um pouco das experiências vivenciadas pelo autor em sua infância e juventude, e para isso o nosso primeiro capítulo, onde também evidenciamos suas primeiras experiências na escrita dramática. Ressaltamos que nossa abordagem acerca da dramaturgia não será feita em separado das experiências do artista enquanto encenador e pensador da arte teatral,

²⁹ Iniciada em 1922 e reelaborada posteriormente, sem data definida (GARCÍA LORCA, Francisco, 2007).

³⁰ Escrita em 1923 (*ENCYCLOPÉDIE...*, 2009, verbete GARCÍA LORCA Federico).

³¹ Concebida em 1923, foi redigida em sua maior parte em 1926 e reformulada em 1930 (BELAMICH, 1983, p. 145).

³² Escrita em sua maior parte em 1926, revisada em 1929 (versão de câmara) e concluída em 1930. (BELAMICH, 1983, p. 147).

³³ Datada de 1931 (BELAMICH, 1983, p. 154).

³⁴ Datada de 1920 (BELAMICH, 1983, p. 141).

³⁵ Datada de 1919 (SORIA OLMEDO, 1994, p. 111).

³⁶ Obra incompleta, iniciada em 1920 (SORIA OLMEDO, 1994, p. 319).

³⁷ Datada de 1921 (SORIA OLMEDO, 1994, p. 345).

³⁸ Apêndice I, pág. 164-165.

assim como levará em conta algumas questões de ordem pessoal e alguns textos produzidos em paralelo no período das peças escolhidas. Com isso, espera-se revelar as principais características da dramaturgia de bonecos de Lorca e demonstrar a trajetória de seu pensamento teatral, que consideramos, para preservar a tradição, como *guiñolesco!* - ou *titeritesco!*

Como a terminologia sempre constituiu um problema na seara do teatro de bonecos e de animação, alertamos para o fato de que falaremos, quase sempre, da técnica do boneco de luva, ou seja, aquele que se veste nas mãos, conforme já mencionamos. Se, eventualmente, quisermos nos referir a outras técnicas, tomaremos o cuidado de fazer as devidas distinções, e o mesmo vale para os autores que referenciam nosso trabalho.

É importante esclarecer que procuramos preservar os textos da dramaturgia, apresentando-os em seu original sempre que possível e realizando apontamentos sobre a tradução quando isto foi necessário. Como boa parte das citações está em espanhol, portanto em itálico - assim como outras palavras em língua estrangeira - procuramos diferenciar nossas notações pessoais através de aspas simples ou negrito. Com o objetivo de não prejudicar a fluência do texto nos capítulos de análise, abreviamos as referências das citações que, no capítulo dois (*Idílio da Carvoeirinha*) serão indicadas pelo número da cena acompanhado do número da página. No capítulo três, devido à impossibilidade de adotar o mesmo sistema, colocaremos as letras iniciais de cada peça no lugar do número da cena. Portanto, se pertencerem à *Tragicomedia* serão indicadas com a letra 'T', e se forem do *Retablillo* com a letra 'R', acompanhadas do número da página. Nestes mesmos capítulos e, com o mesmo objetivo, realizamos menções curtas a trechos do texto somente entre aspas ou parênteses. As edições utilizadas para análise estão indicadas nos respectivos capítulos.

1 INFÂNCIA E JUVENTUDE: *GUIÑOL* E EXPERIÊNCIAS DO VERBO ANIMAR QUE MARCARAM UMA CRIAÇÃO

O nascimento de um menino poeta:

Um dia, lá na vega de Granada, nasceu um menino a cujo ‘dar a luz’ assistiram todas as fadas. Uma lhe deu o dom da simpatia, outra lhe deu o espírito celeste, outra lhe deu poesia; cada uma lhe deu, enfim, seu dom especial. Mas quando parecia que todas já lhe haviam saudado com tão graciosos presentes viu-se que, encoberta pelas demais, ainda restava uma fada, miúda e tranquila, ao lado das outras, evaporadas de orgulho. Aproximou-se esta última e outorgou ao recém nascido o dom de saber viver. Andando o tempo, este menino que se chamava Federico García Lorca pôs em prática os dons das fadas. De suas poesias já gostavam logo quando escritas; ainda inéditas seus amigos as copiavam e aprendiam de memória; encontrava editores para seus livros; até os dragões da *Revista de Occidentge* adormeciam brandamente à sua passagem, E, enfim, seus amigos eram amigos seus, verdadeiramente (PORRAS SORIANO, 1995, p. 23, tradução nossa).

A citação pertence ao poeta e crítico literário espanhol Luis Cernuda, que conviveu com Lorca e partilhou de sua amizade. Ousamos iniciar este trabalho desta forma, e com a citação na íntegra, apesar de sua extensão, pois a descrição realizada por Cernuda nos compraz com sua síntese poética, humana e lúdica sobre quem foi García Lorca; este ser conjugado de dons, cujo encantamento brotava de sua simples presença. Escusada a ousadia, apresentaremos versão mais objetiva do ‘acontecimento’ que foi o poeta.

Em 1898 nasce Federico Del Sagrado Corazón de Jesus - Federico García Lorca - em Fuente Vaqueros, um dos vilarejos da planície da Vega, fértil região entrecortada por muitos rios que dista aproximadamente cinquenta quilômetros do Mar Mediterrâneo (GIBSON, 1989, p. 23 et seq.). O vilarejo está localizado na célebre região espanhola conhecida como Andaluzia, singular por suas paisagens naturais e pelo ímpar legado recebido da mistura de tradições (cristã, judia, moura e cigana) que marcaram sua formação cultural após períodos de dominação romana e, em seguida árabe, cuja herança cultural se encontra patente na arquitetura e nas técnicas de trabalho outrora utilizadas nos campos andaluzes. Primogênito de Vicenta Lorca - professora primária - e de Federico García Rodrigues - que apesar de não ser um aristocrata de berço veio a se tornar um dos

mais prósperos homens da localidade através da exploração do açúcar de beterraba³⁹ - é neste cenário que Lorca passa toda sua infância, fonte direta que alimenta sua obra, como podemos perceber por suas próprias palavras:

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 (GIBSON, 1989, p. 44).

Percebemos que Lorca revela uma ligação muito íntima com a natureza e a gente de sua terra. Mística, aliás, sentindo-se parte integrante e integrada destes ciclos naturais vivos e pulsantes, tão visíveis no modo de vida simples do vilarejo onde foi criado. Ao tomarmos o conjunto de sua obra considerando as diferentes formas por meio das quais se expressou - poesia, prosa, dramaturgia - percebemos tratar-se de uma obra mística e sinestésica, essencialmente poética, na qual os elementais se incorporam como forças inerentes às manifestações da vida como um todo. Fogo, água, terra, ar e toda a natureza são dotados de um espírito tanto quanto nós, humanos, e, por isso mesmo, são capazes de se comunicar conosco, comunicando também nossos sentimentos, sensações e, sem dúvida, nosso perecimento, pois tudo o que é vivo há de perecer quando chegar o seu tempo. Esta mística pode representar o cerne da tragédia lorquiana, seja a de sua vida, seja a de sua obra. E pode representar, concomitantemente, a própria fonte de onde jorra a beleza de ambas.

Irley Machado discorre sobre este aspecto místico da poesia inerente à obra lorquiana, distinguindo nele um caráter erótico. Segundo a autora a fascinação que esta obra exerce sobre nós encontra-se no “desnudar brutal de forças misteriosas, ocultas na natureza”, produzindo “imagens saídas diretamente do inconsciente” (MACHADO, 2008, p. 3). Considerando uma noção de erotismo mais universal do que aquela ligada apenas às paixões humanas, a autora afirma que:

Toda 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

³⁹ Don Federico, como era chamado, investiu na exploração da cultura de beterraba no momento em que a colônia de Cuba passou ao domínio dos Estados Unidos, interrompendo a importação de açúcar para a Espanha.

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 às sensações que sentimos quando estamos em contato com nossa natureza mais profunda (MACHADO, 2008, p. 3).

Essas paisagens de cheiros e sabores elementares acima referidas também podem ser consideradas imagens emanadas dos testemunhos ‘implícitos’ na memória poética em que Lorca confia, ou seja: reminiscências de uma infância repleta de imagens vívidas e situações vibrantes que o poeta vivenciara quando criança. Sem este ‘armazém de recordações’ não podemos alcançar o pensamento teatral de Lorca, profundamente enraizado sobre estas experiências: a da terra e a do povo andaluz que nela habita, que dela retira o seu sustento e que, a partir dela, cria as manifestações que lhe distingue enquanto uma cultura. Sinestésica e poética, a obra lorquiana não se desliga da terra, assim como também não se desobriga de discutir questões humanas e sociais, carregando em si o ideal de um mundo mais justo.

Ressalte-se que neste mesmo paraíso descrito no período da infância de Lorca, coabitava uma Espanha atrasada econômica e socialmente, essencialmente agrária, com a maioria de sua população analfabeta. Um país que vivia sob o jugo de uma monarquia católica que fora responsável por um dos mais ferrenhos movimentos da inquisição do Santo Ofício. A biógrafa Leslie Stainton (2001, p. 21 et seq.) aborda o aspecto da influência da Igreja católica, que ‘reinou sobre a infância’ de Lorca. Ela informa que Federico estudava o catecismo, lia as orações e acompanhava sua mãe à missa, onde sua alma entrava em êxtase com o ritual ‘aos primeiros acordes do órgão’. Era Lorca quem costumava dizer: “Quando soava o órgão me emocionavam a fumaça do incenso e o soar das sinetinhas, e me aterrorizava por pecados que hoje não me aterrorizam” (STAINTON, 2001, p. 21, tradução nossa). A liturgia e a paixão concorriam para as representações que iam sendo criadas em sua fecunda imaginação, ora aterrada, ora maravilhada por intermédio dos rituais e seus conteúdos. Esta influência foi responsável pelas primeiras experiências teatrais na vida de Lorca, que dela se valeu através de sua extraordinária capacidade de dar vida e beleza à realidade que o cercava, muitas vezes espetacularizando-a.

José Luís Cano, um dos maiores conhecedores da poesia espanhola do século XX e autor de uma, entre as tantas biografias que já se escreveram sobre Lorca⁴⁰, conta sobre as

⁴⁰ García Lorca: *Biografía ilustrada*, publicado em 1971 pela editora Delfos, obra a que não tivemos acesso.

representações que o poeta realizava em sua casa: “Para suas representações infantis, Federico encontrou de pronto um auditório fiel e alguns colaboradores entusiastas” (PORRAS SORIANO, 1995, p. 23-24, tradução nossa), ou seja, seus três irmãos mais novos, seus primos, as criadas da casa, sua mãe, sua ama e sua irmã de leite. Diante deles, organizava representações nas quais protagonizava com total entrega uma série de funções religiosas similares às que testemunhava na igreja do povoado. Além de assistência, o auditório também participava da representação, chorando copiosamente - requisito *sine qua non* exigido pelo precoce celebrante, que mais tarde descreveu-se a si mesmo como “um menino rico no povoado, um mandão (PORRAS SORIANO, 1995, p. 27, tradução nossa).

Esta capacidade de espetacularização acompanha Lorca ao longo de sua vida, manifestada não apenas em suas obras, mas em acontecimentos cotidianos. Leslie Stainton (2001, p. 318, todas de nossa tradução) menciona o resgate de lembranças de amigos da vida adulta de Lorca que descreviam sua habilidade em “dar vida a qualquer coisa”, animando objetos de uso corriqueiro, tais como “um vidro, um lápis, um guardanapo, um chapéu ou um guarda-chuva”. Consta que adorava montar funções repentinas, vestindo e dirigindo os amigos com o que estivesse à mão, como fizera na infância. Nos restaurantes, gostava de pedir pratos imaginários inventando palavras e recriando significados, enquanto observava se o garçom conseguia compreendê-los. O poeta, escritor e amigo Pedro Salinas foi testemunha deste comportamento animista e animador de Lorca em mais de uma ocasião, e assim se recorda de uma refeição: “Comemos como sempre [...] mas a cena estava rodeada por este humor fantástico, engenhoso e poético, típico de Federico”. Como a sapateira prodigiosa que um dia viria a criar, o precoce encenador considerava a realidade um cenário vazio, que necessitava de figurino, alegoria, atores e poesia (STAINTON, 2001, p. 318). Principalmente poesia.

Carmem Ramos, filha de sua ama de leite, amiga de infância e companheira de trabalho na *Cia La Barraca*, possui vívidas recordações sobre a infância partilhada de ambos, relatadas pelo biógrafo Ian Gibson (1989, p. 38-39) e também pelo titeriteiro espanhol Francisco Porrás Soriano em seu livro sobre o teatro de bonecos de García Lorca (1993, p. 23-24). Um dia, ao retornar da igreja com sua mãe, ele viu uma companhia de comediantes preparando um pequeno tablado para realização de uma apresentação na praça. Só os preparativos já o fascinavam, e o pequeno mandão não queria ir para casa. Não jantou até conseguir a autorização dos pais para ver o espetáculo, e Carmem ainda

ressalta o ‘estado de excitação terrível’ em que Federico retornou para casa depois de assisti-lo, tomado sabe-se lá por quais sentimentos e ideias. O que se sabe é que, no dia seguinte, o altar das funções religiosas foi substituído pelo *guiñol*, em cima do muro do jardim.

Assim começaram as representações com os bonecos, como Carmem descreve: “Federico fazia seus próprios *títeres de cachiporra*, inspirando-se nos personagens que tinha ao seu redor. Subia ao sótão da casa, rebuscava nos baús, tirando deles todo tipo de vestimentas e inventava...” (PORRAS SORIANO, 1995, p. 23, grifo nosso, tradução nossa). Gibson (1989, p.38-39) também se refere ao sótão da espaçosa casa dos García Lorca, com baús cheios de roupas velhas que Federico escolheu e confiou à ama de leite para que fizesse as adaptações necessárias conforme os requisitos do ‘novel titeriteiro’. O biógrafo resgata, ainda por intermédio da memória de Carmem, o fato de que pouco tempo depois, Vicenta Lorca presenteou Federico com um teatro de fantoches trazido de Granada, com o qual Federico brincou muito durante os anos de sua meninice.

Ao chamar os bonecos criados pelo próprio Lorca de *títeres de cachiporra*, Carmem Ramos nos remete justamente à tradição que o poeta, mais tarde, chamou de *Teatro de Cachiporra*. Estamos falando de um teatro de bonecos de origem popular, que percorreu as feiras, muito comuns na Europa do século XVII, assumindo características particulares conforme o país ou a região em que se desenvolveu. O *guiñol* espanhol. Neste tipo de teatro, com técnica de luva, como já mencionamos, o personagem central (ou herói) é sempre uma figura irreverente que possui comportamento dissoluto e características físicas pronunciadas, tais como: narigão, corcunda, olhos esbugalhados ou bocarra. Na verdade é uma espécie de anti-herói que fala palavrões, muda as regras do jogo, questiona as autoridades, subverte a ordem e entra em toda espécie de confusão, resolvendo seus problemas com eficiente expediente: o porrete! Uma tradição que o pequeno Federico voltará a encontrar em sua juventude.

Sabemos que estas representações populares de feira (praça) também estiveram presentes na vida do músico, maestro, compositor e conterrâneo andaluz (nascido em Cádiz) Manuel de Falla, que apresentava seu primeiro concerto no mesmo ano em que nascia o poeta. Falla também presenciara em sua infância, além do teatro de *guiñol* acima referido, o *Teatro de la tia Norica*, considerado o mais antigo - e único - teatro de bonecos articulados remanescente na Espanha. As representações do *Tia Norica* eram muito frequentes em Cádiz, onde o maestro nasceu, e consta que ele os assistia quantas vezes

pudesse fazê-lo, tal como Federico com seus títeres de porrete⁴¹. Apesar da diferença de idade, ambos tornaram-se grandes amigos, e Lorca tomou por mestre o austero e compenetrado Manuel, conhecido pelo primor de seu trabalho e por seus hábitos circunspectos. Lorca era um exímio pianista e seu interesse pela literatura somente aflorou na adolescência, após a morte de seu primeiro mestre na música, Antonio Segura Mesa, em 1916. De acordo com José Mora Guarnido⁴², se o maestro houvesse chegado em Granada antes, quando Lorca ainda hesitava entre a música e a literatura, é bem provável que a balança tivesse pendido em favor daquela (GIBSON, 1989, p. 138), uma vez que Federico desde logo consagrou ao maestro grande devoção, tornando-o seu segundo mestre.

De Falla mudou-se para Granada em 1920, onde a família de Lorca fixara residência desde 1909. Mas Lorca já havia se mudado para Madrid em 1919, e já estava em pleno contato com a profusão de ideias de renovação artística que invadiam o cenário espanhol quando retornou à Granada para as férias de 1920. Nesse período iniciou seus estudos em guitarra flamenca, aprofundando-se o interesse que já nutria pela música popular e pelos múltiplos legados acima referidos, que influenciaram a cultura andaluz, muito bem assimilada por ele nos anos de sua infância na vega e, posteriormente, nas igualmente andaluzas Asquerosa e Granada, onde também residira com seus pais antes de se mudar para a capital espanhola.

Por ocasião da visita de férias, travou-se a amizade entre os dois, que visitaram as grutas ciganas conhecendo vários guitarristas e cantores de flamenco. E por este interesse na música popular, compartilhado visceralmente pelo ilustre maestro, fascinado que era pelas melodias flamencas, firmou-se em 1921 o primeiro projeto entre ambos: a organização do primeiro festival de *Cante Jondo* (Canto Fundo). Em parceria com outros entusiastas, o evento foi realizado no início de 1922, na própria Granada, recebendo gente de todos os cantos. Houve um velho *cantaor* (cantor), quase esquecido, que andou mais de 130 quilômetros, percorrendo os campos à pé para participar do evento, que, segundo Gibson⁴³ (1989), contou com a participação de um público compacto e colorido. É

⁴¹ Sobre a infância de Falla e sobre estas representações discorre Porrás Soriano (PORRAS SORIANO, 1995, p. 17-22), que também levanta a possibilidade de Lorca ter conhecido esta outra tradição, apesar de seu desenvolvimento em outra região.

⁴² Além de amigo do poeta é outro de seus biógrafos. Publicou *Federico García Lorca y su mundo*, em 1958, em Buenos Aires, pela editora Losada. Frisamos que anos depois o irmão de Lorca, Francisco, publicou biografia sobre o irmão com título bem semelhante: *Federico y su mundo*, em Madrid, pela editora Alianza, em 1980. Apesar de não termos tido acesso a nenhuma das obras, vale a pena destacá-las, pois sua convivência e seus comentários sobre Lorca são sempre referidos pela crítica do trabalho lorquiano.

⁴³ Sobre o festival e seus desdobramentos consultamos GIBSON (1989, p. 136 et seq).

importante ressaltar que, tanto a música como a própria cultura cigana - reflexos genuínos das origens e dos sentimentos mais enraizados do povo andaluz - encontravam-se penosamente marginalizados pelo *establishment* cultural do momento. Empedernido pelo apego a formas culturais elitizadas e anacrônicas, felizmente este *establishment* já dava sinais de desgaste, e, deste modo, o ‘exótico’ festival teve sua importância rapidamente reconhecida, arejando e deixando entrever novas possibilidades de diálogo com a cultura popular na Espanha. Destacamos, por fim, que o festival foi responsável por resgatar a matriz cultural e musical que precede a cultura flamenca tal como hoje a conhecemos.

Nos debruçamos sobre esta matéria porque ela nos revela um traço essencial para compreendermos a obra de Lorca, qual seja, a importância desta cultura popular, em especial da música e do cancionero popular (coplas, quadras, rondós, etc.) de sua infância, cujos ritmos, sonoridades e significados se corporificaram em sua dramaturgia até suas últimas obras; isto sem falar em sua prática artística como encenador, se é que podemos, ao menos didaticamente, distinguir uma da outra. Suas comédias de costumes ou pequenas farsas, feitas ou não para o teatro de *guiñol*, são submetidas aos alegres movimentos das canções, danças e brincadeiras rítmico-populares.

Não é nenhuma novidade que estas canções que aprendemos na infância por meio de brincadeiras nos acompanhem ao longo de nossa vida. Adormecidas em nós, muitas vezes nos surpreendemos ao vê-las ressurgir em situações extracotidianas com tal clareza, que podemos cantá-las inteiras, recordando a roda e o cenário em que aconteceram. Imaginamos que com Lorca estes processos possam ter sido semelhantes, guardada uma importante diferença: a de que o poeta nunca deixou de se conectar a esta vivência, fazendo questão de recuperá-la o tempo todo, através de oportunidades que ele mesmo ia criando no trato com sua obra e no contato cotidiano com as pessoas.

Assim é que as canções repetidas pela ama de leite ou ‘brincadas’ com os amigos camponeses da aldeia aparecem em todo seu trabalho, seja na prosa ou na poesia, passando por sua dramaturgia até chegar às conferências⁴⁴ num viés mais ‘intelectualizado’. E assim é que as recordações sobre Lorca sempre recuperam seu ar brincalhão e juvenil, sua

⁴⁴ Destaque para a conferência *Canções infantis*, proferida em 1928, que versava sobre a canção de ninar espanhola. Lorca analisa a dramaturgia das canções, procurando identificar, a partir da observação e coleta de materiais populares, as matrizes culturais que se encontram plasmadas nas formas artísticas das canções. Este pensamento já demonstra o interesse de Lorca em refletir sobre o processo de criação artística, como também depreendemos de sua conferência de 1933 *Teoria e jogo do duende*. Cf. GARCÍA LORCA, Federico. *Conferências*. Seleção, tradução e notas de Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

ligação com suas origens e com a terra. Se o poeta não foi mencionado por mais vezes como sendo infantil, acreditamos que isto se deva às duras penas que carregou sob o estigma de sua homossexualidade, e ainda pelos modos esperados de alguém em sua posição social. A exigência de certas normas sociais simplesmente era obrigatória, de forma que Lorca deveria conformar-se a elas, naturais para alguém de sua ‘estirpe’. Trocando em miúdos, numa sociedade católica e patriarcal, cabalmente preconceituosa como a espanhola da virada do século, era preciso comportar-se! - restando evidente que o exímio escritor nem sempre conseguia fazê-lo...

Daí os numerosos relatos que nos permitem depreender a personalidade de um poeta ‘brincante’, bem humorado, de alma expansiva, pleno de vida e carisma, apesar dos ímpetos de ‘mandão’, características estas que convergiam para um espírito que consideramos lúdico, apesar de tanta tragicidade. Lúcido e louco, concomitantemente, no sentido sensato e subversivo dos termos. Marcas que o tornavam capaz de estabelecer laços de amizade por onde quer que andasse. Tal qual a criança, enquanto seu espírito permanece livre e alheio aos ditames formalizadores e formatadores da sociedade onde cresce para se tornar ‘adulta’. Neste sentido, se considerarmos a expressão sisuda pela qual se tornou conhecido o mestre don Manuel de Falla, cujo círculo de amigos era bem restrito e os hábitos absolutamente reservados, o encontro entre Federico e o maestro torna-se ainda mais rico.

Em 1922 a parceria entre o mestre e o aprendiz resvalou para o inusitado: o teatro de bonecos. Talvez, mais acertado fosse dizer que resvalou para o inevitável. De Falla, como dissemos, também bebera nas mesmas fontes do teatro popular andaluz. E como o poeta, também revivera as experiências do teatro de feira em sua própria infância, representando-as, como nos informa Porras Soriano (1995, p. 17, tradução nossa): “Falla fez reviver, aos seus 9 anos e para sua irmã, em seu pequeno teatro de marionetes, as aventuras de Don Quixote”. Para completar, na ocasião em que se mudou para Granada tinha recebido por encomenda a composição de uma ópera inspirada no *El Retablo de Maese Pedro*. Trata-se de um episódio da segunda parte de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, no qual é retratado um teatro de títeres. A tarefa de don Manuel seria a de compor uma versão musical do episódio para ser apresentada nos concertos e representações privadas oferecidos pela princesa de Polignac de Paris, a qual atuava como uma espécie de mecenas cultural, patrocinando nomes conhecidos como Stravinsky, Debussy e Satie, para citar apenas estes. Não se sabe em que medida Lorca influenciou na

introdução de bonecos e na consecução da ideia em que já trabalhava o músico. Mas público foi o entusiasmo que devotou ao projeto, discutindo a obra e seus desdobramentos por diversas ocasiões com o maestro. O jovem dramaturgo, por sua vez, encontrava-se cada vez mais encantado com os títeres, esboçando aquela que viria a ser sua primeira farsa para *guiñol*, a *Tragicomedia de don Cristóbal y La Señá Rosita*, sonhando com o resgate de uma tradição que já se encontrava em vias de extinção.

Lorca e Afonso Salazar, historiador e respeitado crítico musical já nesta época, vinham estudando a ideia de reviver a tradição do *guiñol* andaluz por intermédio de uma dramaturgia e apresentações, que seriam levadas às províncias. Depois da organização e realização do festival de canto fundo, a ideia ganhou como adepto entusiasta o próprio Manuel de Falla, que tomou a seu encargo a composição das músicas. Mas o projeto não pôde ser realizado, uma vez que o jovem estudante precisava se formar nas últimas matérias que faltavam para conclusão de seu curso de direito, para contentamento de seus pais e finalização da tarefa, que vinha se dilatando de longa data. Em compensação Lorca e Falla prepararam uma apresentação que se realizou na sala do espaçoso apartamento dos García Lorca em Granada, no dia 6 de janeiro de 1923 - dia de Reis - cujo elemento motivador foi a tradição de se oferecer presentes às crianças nesta data... ótima desculpa para o menino grande de 25 anos e seu ainda maior veterano e mestre fazerem o que mais gostavam: teatro e boa música!

O presente foi a própria representação, preparada com esmero e com a participação de várias pessoas e encenada para um público semelhante ao que Lorca dispunha nas apresentações de sua infância: sua irmã mais nova e um enxame de crianças e jovens, amigos da família. Também haviam alguns adultos convidados por Lorca e foram convocados outros jovens nas redondezas, incluindo os vendedores de jornal, como Lorca se recordava anos depois. Os manipuladores foram Lorca e sua irmã mais velha e havia até um programa com os créditos da apresentação. Os bonecos e cenários foram feitos por Hermenegildo Lanz⁴⁵, e os acompanhamentos musicais foram realizados por uma pequena orquestra formada por violino, clarinete e alaúde regida por don Manuel de Falla, que também ficou responsável pela execução do piano. O repertório musical contava com trechos arranjados pelo maestro de composições de Stravinsky, Albéniz, Debussy, Ravel e, claro, de antigas composições populares espanholas. Salientamos que esta foi a primeira

⁴⁵ Considerado 'o poeta da pintura' o artista plástico desenvolveu o trabalho com Falla no *Retablo de Maese Pedro*, tornando-se um dos grandes nomes modernos da cenografia espanhola.

vez que *A história de um soldado*, de Stravinsky, foi executada na Espanha. Isto, segundo declaração, muitos anos depois, do próprio *don Cristóbal*, ao proferir eloquente, nas mãos de Lorca, um prólogo para dar início à apresentação do *Retablillo de don Cristóbal*⁴⁶ em Buenos Aires, em 1934.

O repertório de 1923 foi composto por três peças: uma pequena obra composta pelo próprio Lorca baseando-se num velho conto andaluz, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*; um divertido entremez de Miguel de Cervantes, *Los dos habladores*⁴⁷ e o comemorativo *Misterio de los Reyes Magos*, também conhecido como *El auto de los Reyes Magos* - obra de autoria anônima, do século XIII, faz parte do repertório popular e é a primeira obra de que se tem notícia no teatro espanhol. As duas primeiras peças foram representadas, segundo Lorca, ‘*en cristobicas*’, ou seja, com as típicas marionetes do *guiñol* andaluz (PORRAS SORIANO, 1995, p. 52). Já o *Auto*, Lorca refere-se à sua execução como sendo em ‘teatro planista’, conhecido como teatro de figuras ou teatro de papel, no qual se manipulam figuras estampadas em papéis ou papelões. Segundo Francisco García Lorca, irmão e biógrafo do autor e animador, o mais divertido eram os entreatos em que saía o próprio *don Cristóbal* - personagem que também movia Federico - para conversar com os espectadores, chamando as crianças por seus nomes. Ele declara que “este momento de comunicação espontânea com o público infantil, ou infantilizado pelo espetáculo, ficou gravado no ânimo do poeta” (GARCÍA LORCA, Federico, 1998, p. 12-13, tradução nossa).

A última parceria entre García Lorca e De Falla foi iniciada também em 1923, na composição de uma opereta cômica chamada *Lola la comedianta*, com texto farsesco de Federico e música de Falla. Entrementes a obra não foi concluída e o projeto de apresentá-la, assim como a outras obras do teatro de *guiñol*, não chegou a se realizar, restando apenas as anotações manuscritas, sem qualquer indício de que tenha vindo à cena durante a vida do poeta⁴⁸. Gibson (1989, p. 156) supõe que Manuel poderia ter achado o tom da obra

⁴⁶ O texto deste prólogo recebe o nome de *Salutación al público por Don Cristobical* e foi transcrito na íntegra no Anexo I.

⁴⁷ Cervantes sempre foi referência incontestada de Lorca, primeiro por pertencer ao rol de dramaturgos clássicos do teatro espanhol, mas ainda por seu substancial repertório de obras montadas em praça pública pelos ambulantes em cujo trabalho se generalizou a expressão titeriteiros, no século XVII. Fossem as obras ou não para bonecos, prestavam-se à execução com os mesmos, o que fica claro no caso de *Los dos habladores*. Para afirmar sobre a natureza das obras e do trabalho do mestre seria necessário ampliar as fontes e a pesquisa, não sendo este o nosso objetivo neste trabalho.

⁴⁸ Consta que foi publicada em 1981 pela editora Alianza, com prólogo de Gerardo Diego e um estudo preliminar de Piero Menarini. Neste estudo, Menarini esclarece que a publicação é uma versão reconstruída a partir do manuscrito central e de roteiros em prosa contendo outras cenas avulsas. As documentações

impróprio, imoral, e que por isso a parceria não teria se concretizado. Talvez a conjectura proceda, pois muitos anos depois, em 1929, Manuel - católico praticante e devoto - censurou Lorca numa carta devido a um poema que ele então lhe dedicara, *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*, em que Lorca descreve um Deus “saltitante e nu, como um menino que corre perseguido por sete novílios capitais [...] latindo como o pobre coração de uma rã que os médicos põe num frasco de vidro” (PORRAS SORIANO, 1995, p. 301, tradução nossa). A carta é muito polida e amistosa, mas deixa clara sua reprovação, de modo que Porrás Soriano atribui novo afastamento entre ambos.

São conjecturas, e acreditamos que o fato de não trabalharem juntos posteriormente pode sim estar associado às diferenças entre os artistas, mas pode também estar associado aos compromissos já assumidos por Falla que, em 1923, dedicava-se à obra prometida à princesa de Polignac, que estreou em março deste ano em versão de câmara, continuando como foco dos trabalhos do maestro até nova estréia com bonecos, em 1925. Depois disso o *Retablo de Maese Pedro* ainda viajou pela Espanha, para depois ganhar o mundo. Lorca, por sua vez, estava envolvido na continuação de suas *Canciones* e na escrita do *Romanceiro Gitano*, inspirado no recente e profundo contato com a cultura cigana. Além disso, havia terminado seus estudos, tendo a oportunidade de vivenciar com mais tempo o frenético ritmo de novidades e experiências de um adolescente na capital espanhola. Independentemente dos acontecimentos, os laços e o afeto recíproco entre os dois gênios andaluzes jamais diminuíram. Ao contrário, apesar de não trabalharem juntos, levaram consigo as influências um do outro, sempre que possível tornando pública a reverência que possuíam pelo amigo conterrâneo. A amizade entre ambos era sólida e verdadeira como diria Cernuda: “seus amigos eram verdadeiramente amigos seus!”. E seguiu-se até a prisão do poeta, quando Falla ainda tentou ajudá-lo, utilizando-se de seu prestígio na tentativa de descobrir seu paradeiro e libertá-lo. Em vão.

Além do contato com Manuel de Falla outras experiências se refletiram na formação de Lorca e, portanto, em sua criação. Em Madrid, Lorca tornou a encontrar boa parte do círculo de amigos do *Riconcillo* que também já tinha se mudado para a capital, entre eles, José Mora Guarnido, que o apresentou aos jovens escritores e poetas do famoso grêmio artístico madrilenho: *Ateneo*. Na cidade Lorca também conheceu o célebre poeta

Juan Ramón Jiménez⁴⁹, cuja obra já era conhecida por ele antes de ir à Madrid. Jiménez influenciou a ‘Geração de 27’, um grupo de escritores que experimentou formas vanguardistas de arte e poesia no período 1923 e 1927. Do grupo, destacamos os seguintes nomes: Pedro Salinas, Juan Guerrero Ruiz, Jorge Guillén, Gerardo Diego, José Fernández Montesinos, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Juan Chabás, Rafael Alberti, Luis Cernuda e Guillermo de Torre, para citar apenas os mais próximos do convívio de Lorca.

Durante o dia Lorca estudava na *Resi* - apelido carinhoso dado ao pensionato universitário -, mas à noite participava de tertúlias literárias, escutava jazz, tocava piano e se reunia nos cafés, onde se discutiam as artes e a pauta política do dia, geralmente relacionadas ao tratado de Versalhes, à Revolução Russa e ao movimento Socialista Republicano na Espanha (Stainton, 2001, p. 82). Nas férias Lorca chegou a passar dois verões com a família de Salvador Dalí, de quem se tornou um grande amigo⁵⁰. Já Guillermo de Torre⁵¹ possuía apenas dezenove anos quando Lorca o conheceu, mas já despontava como líder do *ultraísmo*, uma vanguarda poética surgida em Madrid que se caracterizava por um culto exaltado das inovações artísticas então em curso na Europa, notadamente na França. Dentre os artistas integrantes desse movimento destacamos Apollinaire, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Sergei Diaghilev, Ramón Gómez de la Serna e Jorge Luis Borges (GIBSON, 1989, p. 111-112), que tiveram seus nomes gravados na história do movimento modernista.

Nesta época as revistas literárias francesas circulavam na Espanha, e eram devoradas pelos adeptos do movimento, que desprezavam o sentimentalismo, e achavam que a nova arte deveria expressar o espírito de uma era representada por coisas, objetos, máquinas e toda espécie de signos que correspondessem à modernidade. Para resumir a ideia do movimento remetemos a iconoclasta recomendação de Gómez de la Serna, de que

⁴⁹ Gibson (1989, p. 113-114) diz que Lorca chegou à capital com uma carta de recomendação de Fernando de los Ríos para Juan Ramón Jiménez e junto com Antônio Machado, poeta mais famoso da Espanha naquele momento. O encontro foi um sucesso, e Jiménez ficou muito impressionado com o jovem Lorca, tomando-o sob sua proteção, o que significava novas apresentações e convivência com escritores mais antigos.

⁵⁰ Da amizade restou grande influência na obra de ambos, o que pode ser notado nos desenhos de Dalí deste período, onde Lorca aparece repetidas vezes. Desenhos muito parecidos com o de Lorca, que também escreveu uma ode ao pintor. Luis Buñuel era amigo de ambos neste período, mas depois veio a rejeitar Lorca devido à sua homossexualidade. Especula-se que o cineasta tenha influenciado a opinião de Dalí, que também se afastou de Lorca. Consta que o cão andaluz - do filme *Le chién andalou* realizado por Buñuel e Dalí na França em 1929 - não era outro senão o próprio Lorca. E aproveitamos para informar o leitor do que teria sido a réplica de Lorca: *Viaje a la luna* - roteiro de filme tão surrealista quanto o cão andaluz, só que melhor! O roteiro foi escrito por Lorca por ocasião de sua viagem à Nova York, a qual se especula que tenha sido realizada devido à depressão provocada, em parte, pelo afastamento e desprezo de Salvador Dalí, tão caro para o poeta (Gibson 1989).

⁵¹ Autor do manifesto do movimento ultraísta, publicado em 1920.

o artista, para ser moderno, deveria atirar uma pedra no olho da Lua, o símbolo do sentimentalismo romântico (GIBSON, 1989, p. 112). Com isso Lorca, que também possuía uma boa parte de sua formação a partir da literatura clássica - além de um veio poético que tendia ao subjetivismo romântico, embora não se resumisse a ele - acabou recebendo duras críticas no auge do movimento, a exemplo da crítica de Guillermo de Torre ao seu *Libro de Poemas*⁵², publicado em 1921.

Esta obra também recebeu outras resenhas negativas criticando seu ‘aroma intensamente romântico’ e seu ‘lírico panteísmo’. Mas é preciso salientar que também recebeu excelentes avaliações, incluindo a de Adolfo Salazar, que depois viria a se tornar amigo de Lorca. O sensível crítico, além de apontar os pontos mais frágeis e mais altos da obra, advertia que aquela era apenas a obra de transição por intermédio da qual Lorca dizia adeus à sua ingênua e prematura produção, prenunciando o advento de um grande poeta. Leslie Stainton (2001, p. 102, tradução nossa) ressalta os diversos talentos de Lorca apontados por Salazar: “a vívida emoção e sonoridade de seus versos, a captação da capacidade infantil para maravilhar-se diante da natureza, sua afinidade com a tradição popular”. Talentos que, feitas algumas ressalvas, poderiam descrever tanto sua poesia como seu teatro, denotando a evolução de um artista que se tornaria mestre nas duas vertentes artísticas.

Na avaliação de Gibson a amizade do poeta com os ultraístas foi benéfica para a própria poesia de Lorca, que começou a perder a prolixidade, a exuberância e o excesso de subjetividade. O biógrafo também ironiza, dizendo que o poeta também começou, a partir desse mesmo contato, a perder seus retrocessos modernistas (1989, p. 112). Vemos com isso, o doloroso percurso desenvolvido por Lorca que, no contato com as novas ideias e linguagens se desata, descobrindo os caminhos de sua própria arte. Ainda que isto signifique ser criticado.

No que tange especificamente ao teatro, a repulsa vanguardista ao realismo era compartilhada por Lorca sem restrições, que já tinha dado provas de seu potencial inovador com *El maleficio de la mariposa*. Lorca escreveu a peça depois de chegar à Madrid e sua estréia como dramaturgo e diretor ocorreu no Teatro Eslava em março de 1920, sob a

⁵² Lorca, em diversas ocasiões, declarou ser este seu primeiro livro, apesar de haver publicado *Impresiones y Paisajes* em 1918, uma coleção de prosas sobre as viagens que fizera pela Espanha com um de seus professores e um grupo de amigos quando ainda vivia em Granada.

produção de Gregorio Martínez Sierra⁵³. Apesar da produção primorosa - que incluiu a execução de um balé, a música de Grieg e a cenografia mais moderna que se possa imaginar -, a concepção e encenação da obra foram arrojadas demais, para o espanto de um público madrilense desacostumado da apreciação de outro que não fosse um teatro comercial de fácil assimilação. O esperado aconteceu, e a estréia foi um fracasso, mesmo com a presença da claqué formada por amigos de Lorca na platéia e outros apreciadores da ideia de renovação da estética teatral que consideraram a obra um avanço.

Para que se tenha uma ideia do cenário em que a obra foi estreada apontamos as considerações de Maria Clementa Millán (1998, p. 21 et seq.) sobre o teatro na Espanha até 1930. Em 1927 - note-se, sete anos depois - críticos e autores ainda clamavam pela renovação do teatro, com destaque para o dramaturgo e crítico Jacinto Grau que, indignado com a tradução e adaptação de obras ‘industriais’, declarou não haver, naquele momento, um teatro verdadeiramente espanhol. Além dessas ‘importações’, era nítido que as salas teatrais só se enchiam para autores como Jacinto Benavente e os irmãos Quintero, ícones da comédia de *boulevard* que se fazia na época. As críticas falavam da necessidade de serem abertos os palcos não só para um teatro nacional, mas para outros nomes do teatro que renovavam os palcos europeus. Mesmo assim, no ano de 1928, foram realizadas apenas três importantes adaptações de obras estrangeiras: *Les Ratés* de Henri-René Lenormand, *Candide*, de Bernard Shaw e *Orphée*, de Jean Cocteau, sendo que apenas a última recebeu grandes aplausos. Havia, portanto, uma enorme defasagem entre o conservadorismo das obras em cartaz e a informação que chegava do novo teatro realizado fora do país, geralmente por revistas e jornais que Lorca conhecia muito bem.

Segundo Millán o surrealismo, enquanto teoria portadora de uma nova estética, estava nos ares espanhóis. Como exemplos dessa assimilação ela destaca um conjunto de oito obras que, desde 1926, tinham aparecido em cena como casos isolados, mas passíveis de nota por seu êxito. A crítica, por sua vez, também não era unânime, e, ao mesmo tempo em que essas produções começavam encontrar aceitação, chegando-se a falar de um período pós-benaventino, obras inovadoras eram negadas, realizando-se uma homenagem à Jacinto Benavente por suas contribuições ao teatro espanhol em 1929. A autora também destaca nos esforços de renovação o trabalho dos cenógrafos Manuel Fontanals e Rafael Barradas - ambos trabalharam com Lorca -, assim como dos produtores e diretores José

⁵³ Empresário teatral entusiasta das ideias modernistas responsável por levar à cena espanhola produções de vanguarda. Também dirigiu e produziu grupos de teatro experimental além de editar várias revistas com as ideias do movimento.

Martínez Sierra e Cipriano Rivas Cheriff. Este último dirigira de 1926 a 1928 três grupos de teatro experimental, além de uma escola chamada de *Escuela Nueva*.

Millán ainda destaca que o teatro de Ramón Maria del Valle-Inclán, também não recebia a acolhida merecida na cena espanhola apesar de suas inúmeras realizações desde o início do século, que incluíam, entre farsas infantis, uma série de obras dentro da estética canônica. Mas ressaltamos que Valle-Inclán, o excêntrico artista (dramaturgo-poeta-romancista-ator-diretor) - criador de um método de trabalho batizado por ele mesmo de *esperpentismo*⁵⁴ - está entre os pioneiros que experimentaram suas teses sobre o fenômeno teatral a partir do teatro com marionetes (tomadas num sentido amplo). Da mesma forma como o fizeram outros artistas fora da Espanha, numa tendência cujas origens remetem ao trabalho de Heinrich Von Kleist, passando por Alfred Jarry e chegando aos contemporâneos Maurice Maeterlinck, Gordon-Craig, Vsévolod Meyerhold, Maiakóvski e Michel de Ghelderode certamente conhecidos por Inclán - cidadão do mundo - por Lorca e por outros espanhóis atentos às inovações teatrais na Europa. Essas experimentações - como a do próprio Lorca em relação à sua dramaturgia - refletem a insatisfação de uma série de dramaturgos e encenadores na virada para o século XX, num movimento que Valmor Níni Beltrame (2009) define muito bem:

Encenadores e dramaturgos, decepcionados com a atuação dos atores, seu histrionismo, excessos, caretas e condicionamentos psicofísicos, expressam a necessidade de o ator assumir outro comportamento em cena e apontam a marionete como referência para seu trabalho. Na raiz dessa discussão está a defesa do controle sobre o trabalho do ator, a ser efetuado pelo diretor; a negação do espontaneísmo e do vedetismo (predominantes no comportamento dos atores daquela época); a teatralização do teatro; a necessidade de consolidar a função do diretor como o maior responsável e criador do espetáculo teatral (BELTRAME, 2009, p. 284).

Relacionada às marionetes, há uma outra passagem da juventude de Lorca que merece ser relatada, por deixar entrever um pouco mais da personalidade, das atividades bonequeiras e das fontes onde pode ter se nutrido a alma do jovem poeta-animador. Por volta de 1922 Lorca, Luis Buñuel e Juan Chabás realizaram algumas apresentações no

⁵⁴ O termo *esperpento* significa feio, deformado, caracterizando a proposta de Inclán de deformação da realidade através de uma estética de exagero caricatural. O 'método' destinava-se a refletir perfeitamente os contrastes, cinismos, encantos e brutalidades da vida contemporânea e, além da originalidade, Inclán passou a buscar a produção de obras com um impacto social, voltando-se à pesquisa com atores e bonecos, sobre a qual Porras Soriano (1995, p. 437-442) discorre em seu livro sobre os *Títeres de Falla y García Lorca*.

Parque do Retiro, em Madrid. A data foi associada por Francisco Porrás Soriano (1995, p. 45-46) a uma conferência sobre marionetes realizada por Buñuel na *Residencia de Estudiantes*. Da preleção Soriano não fornece muitos dados, mas sobre as atividades titeriteiras do trio nos conta algo. Havia no parque um titeriteiro chamado Mayeu: “homenzinho insignificante”, domador de leões em sua juventude, que a idade havia afastado de seu ofício inicial. Seu espetáculo tinha como mote a corrida de touros. Extremamente simples, consistia em estender duas mantas: uma para receber as moedas do público, que nunca vinham, ou por vezes lhe eram mesmo tiradas, e outra que ele firmava numa corda estendida entre duas árvores como anteparo. Os três rapazes já haviam presenciado o espetáculo por várias ocasiões, o suficiente para perceber que o titeriteiro, ao sair detrás do pano por um lado, via desaparecer seu público pelo outro, ficando sem qualquer rendimento. Um dia decidiram improvisar uma atuação eles próprios, para que o titeriteiro pudesse recolher, durante a função, as moedas, antes que desaparecessem junto com a assistência. E assim foi feito, especula-se que algumas vezes. Depois de um tempo, Mayeu foi um dos primeiros personagens, entre vários, que Lorca levou à residência de estudantes, apresentando seu trabalho à elite pensante de Madrid e da Espanha.

Com essas considerações sobre o cenário das artes em Madrid, procuramos ilustrar algumas formas pelas quais Lorca entrava em contato com a profusão de ideias que cotidianamente alimentavam sua busca por uma arte que fizesse sentido. (Para ele.) Em sua essência esses ideais se harmonizavam com o seu temperamento artístico, restando ao poeta descobrir de que forma iria imprimir-lhes materialidade. A dramaturgia realizada na juventude (1917-1923) foi um dos caminhos que seguiu o futuro gênio. Por intermédio dela Lorca se exercitava na então incipiente escrita, ao mesmo tempo em que expiava algumas de suas angústias pessoais.

Algumas contradições que seguramente afetaram Lorca, influenciando na produção do artista neste momento foram: o deparar-se com as propostas de liberdade criativa em ebulição nos ideários vanguardistas e ver-se sitiado pelo poder de uma arte comercial paralisante que dominava o circuito teatral; o vivenciar o auge de sua pulsação sexual e ver renegada sua sexualidade; o possuir condições materiais fora do comum e fazer questão de conviver de perto com a situação de miséria do povo; o ser dotado de profunda espiritualidade mística e estar sob o jugo de uma opressiva *institucionalização* do divino através da religião governada pelos homens; o possuir excessiva sensibilidade artística e não conseguir encontrar a expressão exata que lhe correspondesse; o pensar e expressar-se

sem amarras e ter que conviver com as regras de uma elite intelectual e artística afetada e esnobe, ou atrelada a ideias ultrapassadas ou a fórmulas modernas que muitas vezes resultavam vazias, incompatíveis com o sentimento do poeta que Irley Machado (2010) identifica como um sentimento de responsabilidade moral, que faz com que ele traga para sua obra “uma angústia genuína a respeito dos grandes problemas sociopolíticos que conduziram a Espanha e o mundo à crise da década de 30 e à Segunda Guerra Mundial” (2010, p. 1).

Essas questões parecem muito próximas do sentimento que tocava outros artistas do início do século, fossem eles do teatro ou de outras humanidades, assim como parecem atualizar-se no coração dos artistas de hoje (e nas reminiscências deixadas pelos de ontem); transformados os cenários, permanecem os mitos. Uma mitologia que, enquanto fábula, não nos permite conhecer a medida exata da fórmula, ou, em outras palavras, até que ponto o homem determina a linguagem e até que ponto a linguagem determina o homem. Diante disso, o embate com a linguagem, que é preciso depurar.

Já dissemos que Lorca esboçava, desenvolvia ou abandonava textos para tornar a escrevê-los. Também era absolutamente comum que um pequeno poema se tornasse o mote para uma dramaturgia inédita, ou vice-versa, numa intertextualidade ‘natural’ ao temperamento artístico de Lorca, que deixou um exuberante material de trabalho para tantos quantos sejam os interessados em montar esses quebra-cabeças. O que ainda não dissemos é que boa parte das peças desse quebra-cabeça se encontram na escrita da mocidade do poeta. São notáveis as variações nas temáticas, na forma, no estilo e nos recursos desenvolvidos em seu teatro inicial que depois retornam às obras posteriores, numa intertextualidade que marca fortemente a coleção da dramaturgia do autor.

Os textos da fase juvenil, especificamente, são marcados por uma “sinestesia simbolista”, nas palavras de Soria Olmedo (1994, p. 14), organizador da maioria do material produzido por Lorca neste período. Nas peças compiladas pelo autor no *Teatro inédito de juventud* é perene a presença de imagens ou paisagens quase sempre exóticas, construídas por intermédio de descrições cromáticas e visuais detalhadas, evocação de odores, sabores, luzes, músicas e sons (paisagens sonoras) contribuindo na elaboração de atmosferas mágicas, sobrenaturais, supra-realistas. Igualmente recorrente é a utilização de palavras que constelam imagens como fogo, estrela, lua, firmamento, rio, bosque, fonte, castelo, sino, coração, rouxinol (e outros pássaros e animais), lírio e outras flores e plantas), assim como a personificação arquetípica de entidades sobrenaturais como fadas,

duendes, sonhos, gigantes, morte, entre outras. Em suma: signos que, como tal, reúnem uma vigorosa carga simbólica que Lorca faz questão de explorar, a partir de sua natureza ambivalente. Desta forma, interpretações de sentido unívoco são sempre perigosas, incompletas e incompatíveis com a envergadura de seu imaginário, com que se deleitam os pesquisadores de sua obra posterior.

Segundo Soria Olmedo (1994, p. 22), do ponto de vista temático identifica-se uma constante que gira em torno das questões metafísicas, claramente presentes no *Idílio da Carvoeirinha*, assim como em *Del amor. Teatro de animales*, *Cristo*, *Sombras* e *Jehová*, todas escritas entre 1919 e 1920. Identifica-se também a influência do folclore andaluz igualmente fonte de alguns destes textos, entre eles *La Comedia de la Carbonerita*⁵⁵ (*O idílio da Carvoeirinha*), que, de acordo com Soria Olmedo, brinda uma nova fórmula nas experimentações lorquianas. Partindo do folclore infantil como fonte inspiradora, como já o fizera em *La viudita que se queria casar* (1919-1920), *El Maleficio de la mariposa* (1920), *Señora Muerte* (1920) e o contemporâneo *Elenita* (1921), Lorca toma novo caminho: o do teatro para crianças (1994, p. 56).

Como exemplo da relação indicada por Soria Olmedo destacamos duas obras que consideramos como pertinentes ao teatro de formas animadas de Lorca, a começar pela obra *Del Amor. Teatro de Animales*. Uma obra em que os personagens são animais que caminham por uma estrada em direção a uma reunião, na qual se discutirá o futuro da humanidade. Pelo caminho esses animais vão discutindo sua relação e seu ponto de vista sobre os ‘bichos’ da espécie humana, numa crítica poético-filosófica sobre a natureza desse estranho ‘bicho-homem’. A obra lembra o conto *Músicos de Bremen*, imortalizado na literatura dos irmãos Grimm no século XIX⁵⁶. Outra obra que se relaciona ao texto de Lorca é a *Revolução dos Bichos* - de George Orwell, publicada em 1945 na Inglaterra - famosa pela insurreição dos bichos comandadas por um porco. Curiosamente o personagem que protagoniza o texto juvenil lorquiano criticando a humanidade é um porco. O texto ainda possui como personagens a Pomba, o Asno, o Rouxinol e o Coro das

⁵⁵ Título atribuído pelo primeiro estudioso do teatro inédito da juventude, Eutimio Martín, na obra: *Federico García Lorca, heterodoxo e mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, publicada em Madrid pela editora Siglo XX, obra esta a que não tivemos acesso. Soria Olmedo incorpora o título do estudioso predecessor em sua pesquisa.

⁵⁶ Esta fábula ficou conhecida no Brasil como *Os Saltimbancos* e foi traduzida e recriada por Chico Buarque a partir do musical dos italianos Luiz Enriquez e Sergio Bardotti. Uma das versões do músico brasileiro foi apresentada no teatro na década de setenta, em plena ditadura, tecendo uma crítica política veemente, disfarçada sob o aspecto da fábula. A outra foi filmada pelo quarteto cômico *Os Trapalhões* na década de oitenta, tornando-se bastante conhecida entre as crianças desta geração.

Cigarras, cujas reflexões apontam para os perigosos rumos trilhados pela raça humana. A fábula lorquiana não nos parece um texto infantil. A ênfase está no discurso verbal - num conflito filosófico - e a ação física dos personagens se resume ao seu caminhar enquanto conversam. Mas apesar da aparente monotonia o discurso dos bichos e a indicação de algumas rubricas nos remetem a um teatro de sombras ou de projeção de imagens combinadas, além, é claro, da possível criação com bonecos e ou objetos.

O texto *Jehová*, por sua vez, também vem impregnado de informações que identificam nos personagens características do teatro de formas animadas: Deus com o parafuso da asa solto; uma serpente de gaze verde enrolada no tronco de uma árvore ornada com maçãs de lata; entre outras sugestões, entre elas a da rubrica inicial que diz: “*es muy conveniente la instalación eléctrica para producir efectos de apoteosis*”. O texto é irônico, versando sobre um Deus decadente e anjos que tentam imitar os humanos, incorporando uma série de comportamentos de seu estilo de vida fútil, como, por exemplo, perucas e roupas de moda. Os humanos, por sua vez, parecem adquirir características divinas, prescindindo da entidade divina, que se deprime ou se enraivece com a situação, em vão.

As características apresentadas tornam o teatro desta fase muito próximo de um teatro simbolista, aproximando-os sempre de um teatro de animação, numa confluência que reflete bem as propostas do estilo modernista em construção. O simbolismo, enquanto movimento literário, surge em reação à objetividade e ao materialismo do realismo, aproximando-se do romantismo no que tange à subjetividade. No entanto, o simbolista, ao contrário do romântico, em lugar de descrever minuciosamente o referente, procura apenas sugeri-lo por intermédio de uma linguagem simbólica, repleta de elementos sensoriais. Passa-se, portanto, a uma indefinição proposital do referente, que é mascarado, estimulando o receptor a caminhar ao seu encontro, interpretando-o segundo sua própria subjetividade. Estas características se aplicam bem ao repertório do teatro inédito, e não é ao acaso que os textos iniciais lembravam mais prosas do que dramaturgia. Lorca tateava pelo uso da linguagem dramática, mas acabou experimentando as ideias originárias de um contexto literário, muito mais assimilado por ele desde a mocidade nas reuniões com os escritores no *riconcillo* do café Alameda em Granada - onde foram escritos os primeiros textos - do que assistidas num palco.

Aos poucos a linguagem dramática foi sendo depurada, e Lorca conseguiu unir as conquistas nas duas áreas, tornado-se o lírico dramaturgo de *El maleficio de la mariposa* -

drama simbolista - quando chega em Madrid. As propostas do simbolismo enquanto movimento se mostram absolutamente propícias ao (a um) poeta-dramaturgo quando permitem a associação das linguagens verbais e sinestésicas na cena através da utilização de símbolos. Com isto, o poeta pode dar asas à sua imaginação, despertando as asas do próprio espectador, que também pode alçar vôo diante das mais diversas sensações e interpretações que pode encontrar na leitura do espetáculo. Note-se que se estamos tentando assinalar alguns passos dados pelo autor em sua dramaturgia juvenil, não podemos deixar de levar em conta suas perspectivas quanto à cena, pois, deixar de fazê-lo, seria descaracterizar o trabalho e o pensamento de um artista moderno, em pleno epicentro da ‘era’ do encenador. Lorca pensa a dramaturgia, desde logo, a partir deste prisma, e, se queremos acompanhá-lo em sua trajetória também precisamos assumir esse diálogo, reunindo esforços para compreendê-lo.

El maleficio foi estreada quando Lorca possuía apenas 21 anos. Em síntese, a narrativa compreende o amor de uma barata (um barato, no caso) por uma borboleta que cai do céu à beira da morte, para depois tornar ao vôo, matando de amores o enamorado ‘barato’. Embora tenha sido montada com atores, a obra foi imaginada inicialmente para montagem com o *guiñol* (PLAZA CHILLÓN, 1998, p. 30), e nela podemos perceber o pensamento fantástico de Federico, voltado para a linguagem do teatro de animação, a começar por seus personagens: um velho silfo ‘escapado’ de um livro de Shakespeare que anda com muletas sustentando suas asas murchas; uma comunidade antropomorfa de baratas às voltas com o acontecimento do momento: uma borboleta reluzente encontrada semi-morta; uma barata meio cartomante, meio curandeira; um ‘barato’ sonhador e apaixonado, ferido de amor por culpa de um livro de poesia de Shakespeare, esquecido no bosque por algum incauto; um ‘barato’ moderninho, cujas antenas e pata direita ele pinta com o alvo pólen das açucenas; um escorpião bêbado e glutão, perturbando a ordem da comunidade e ameaçando comer todo mundo. Tudo isto em prados onde insetos ‘limpos e brilhantes’ transitam inocentemente pela relva...

Mas se esse desprendimento criativo de Lorca tornou possível um teatro dessa natureza nos palcos espanhóis em pleno início do século - ainda que não tenha passado da estréia - por outro ensejou, nesta e em obras juvenis, o problema de sua representatividade. Neste sentido, esta obra caminhava para uma dramaturgia do impossível, e, talvez por isso, as marionetes tenham figurado como uma promessa de solução. Uma possibilidade que Lorca só chegou a desenvolver *em cena*, muitos anos depois, com o *Retablillo*, que

encenou na década de trinta. Antes disso, o poeta não conseguiu levar aos palcos seus títeres, mas, nem por isso, deixou de imaginá-los em cena, colocando-os no papel. Soria Olmedo, relaciona, além do *El maleficio de la mariposa*, os textos *Jehová* e *O idílio da Carvoeirinha* - do teatro inédito - como obras do teatro lorquiano que indicam a presença de um teatro de animação, mas não chega a relacionar *Del Amor. Teatro de Animales*, que fica por nossa conta inserir nesta categoria das obras de Lorca.

Observe-se no quadro da cronologia do teatro lorquiano (Apêndice I) que das nove obras que consideramos como sendo o teatro de *guiñol* de Lorca, seis foram produzidas no período de 1919-1923, e uma (*La Zapatera prodigiosa*) foi concebida em 1923, tendo seu primeiro ato concluído. Restaram, portanto, apenas duas que foram produzidas fora deste período (*El amor de don Perlimplín* e *Retablillo*), justificando-se, portanto, citar novamente o crítico espanhol quando afirma que, no que diz respeito ao período juvenil, ‘o tempo dos bonecos’ viu-se notavelmente enriquecido (SORIA OLMEDO, 1994, p. 51). Em *Jehová*, só para dar um exemplo, existe uma deliciosa passagem que remete explicitamente à utilização de um recurso do teatro de animação. Deus, disputando poder com a humanidade, que o acusa de não existir, convoca um conjunto de personagens alegóricos (anjos, arcanjos, tronos e dominações) assim indicados pela rubrica quando entram em cena: “*vienen las categorías. Son de cartón, com los ojos iluminados por detrás; se mueven por hilos que manejan personas invisibles*” (GARCÍA LORCA, 1994, p. 332).

Ao ler os textos da juventude de Lorca, somos invariavelmente transportados para um universo onde o inanimado torna-se vivo, onde o irracional é tomado de juízo, onde o impossível materializa-se de tal forma, que é possível tocá-lo com todos os sentidos. Animais que viajam juntos numa estrada, conversando sobre o destino da humanidade; um homem em cuja barba costumam cair estrelas cadentes, amigo de um gigante que ensina à filha a matemática - pois não quer que ela se torne uma romântica; um Deus cujo parafuso da asa está solto; uma legião de anjos que imita seres humanos; um vilão que morre no momento em que uma mola salta de sua barriga, mostrando que ele não era um homem de verdade; uma Hora que salta de dentro de um relógio para dar conselhos a uma jovem enamorada. Isto sem falar na coleção de seres feéricos (fadas, duendes, silfos) que passeiam entre os mundos mágicos já mencionados. Trata-se de um universo literário assentado sobre outros, de ordem metafísica e de ordem imagética, e que ascendem ao pictórico, se considerarmos a diligência com que o autor entretece suas cenas,

especialmente no que tange à descrição dos aspectos da natureza, matizada graciosamente pelo dramaturgo, assim como faz por intermédio de sua poesia com os campos da Vega da sua infância, bela e sinestésica. Por vezes essas imagens são puras abstrações. Não obstante, há sempre uma cor, um som ou uma qualidade a evocar sua materialidade, humanizando sua representação e as situando num plano de verossimilhança. Cite-se o exemplo das muletas em que se apóiam as asas do Silfo de *El Maleficio*, ou dos Sonhos Jovens que possuem unhas e arranham os telhados do *Idílio da Carvoeirinha*, depois apresentados como mancebos coloridos (um Moço Branco, um Moço Vermelho e um moço Negro) trazendo sininhos de prata nas mãos... só para esboçar um pouco da dimensão do imaginário lorquiano que se pode trazer à cena a partir de um teatro de animação.

Mesmo em suas peças de cunho mais realista esta possibilidade aflora. Haja vista as personagens Lua ou Morte (mesma que a Mendiga), de *Bodas de sangre*. Ou então os personagens Macho e Fêmea do ritual de fertilidade inscrito em *Yerma*, indicados como máscaras. Em *Yerma* destacamos ainda a pitoresca cena inicial em que se revela esse universo lúdico e onírico:

Ao levantar-se o pano, Yerma está adormecida, tendo aos pés uma cestinha de costura. A cena tem uma estranha luz de sonho. Entra um pastor nas pontas dos pés, fitando firmemente Yerma. Leva pela mão um menino vestido de branco. O relógio bate. Quando o pastor entra, a luz é substituída por uma alegre claridade matinal de primavera (GARCÍA LORCA, Federico, 1963, p. 9, tradução nossa).

Um sonho... uma mulher com um cestinho de costura... um pastor que anda nas pontas dos pés... um menino vestido de branco... (um relógio que bate...) uma alegre claridade matinal de uma atmosfera primaveril... Imagens copiadas pela retina de um menino que nasceu poeta na vega, habitado pela presença de seres que, mais do que místicos ou metáforas metafísicas, tornaram-se - e ainda se tornam - representações concretas.

2 O IDÍLIO DA CARVOEIRINHA: “O AMOR DEVE SER PARECIDO COM UMA FORNALHA...”

O texto *O Idílio da Carvoeirinha* faz parte do Teatro Inédito da Juventude de Lorca já mencionado. Na compilação de Andrés Soria Olmedo o título consta como *Comedia de la Carbonerita*, acompanhado da seguinte nota: “O título não é de Lorca. 16 folhas a tinta preta, numeradas 2-16. Falta a primeira folha. 1921” (SORIA OLMEDO, 1994, p. 345, tradução nossa¹). Uma vez que não se trata de um título dado por Lorca, preferimos o título escolhido para a versão traduzida, retirada do livro *Os títeres de porrete* (GARCÍA LORCA Federico, 2007, p. 27-55), primeira e única publicação desta obra no Brasil, traduzida por Ronald Polito e Vadim Niktim. Em nota inicial, o editor esclarece que a tradução das peças foi realizada tendo em vista jovens leitores, de modo que foram feitas algumas adaptações a fim de tornar o texto mais fluente e evitar o excesso de notas. Dentre estas adaptações, a do título nos agrada por estar em consonância com o espírito da obra. Idílio, em seus vários significados, segundo o dicionário Aurélio associa-se diretamente à:

1. Arte Poét. Pequena composição poética de caráter campestre ou pastoril.
2. Amor poético e suave.
3. Entretenimento amoroso; galanteio.
4. Fantasia, sonho, devaneio (DICIONÁRIO AURÉLIO, 1999. Verbetes idílio).

Acrescentamos a estas, as acepções de colóquio amoroso e utopia, dadas pelo dicionário Houaiss (2001, p. 1566), no qual também se informa que o termo idílio, em sua significação original (Grécia antiga), refere-se a qualquer poema curto, seja descritivo, narrativo, dramático, épico ou lírico. Com efeito, *O idílio da Carvoeirinha* é uma peça de ato único subdividida em sete pequenas cenas, cuja temática gira em torno da expectativa do amor e o caráter utópico de sua realização, do confronto entre a dura realidade e o mundo dos sonhos, aparentemente inconciliáveis.

A inspiração da obra vem, em parte, de um dos rondós da cultura popular espanhola (canção de coro), dançada e cantada em roda, da mesma forma que a canção que inspirou o texto *La viudita que se queria casar* (1919-1920), o qual, por sua vez, inspirou outras intensas variações nas poesias encontradas no *Libro de Poemas*, publicado por Lorca em 1921 (SORIA OLMEDO, 1994, p. 27-28). O rondó é uma pequena composição poético-

¹ El título no es de Lorca. 16 hojas a tinta negra, numeradas 2-16. Falta la primera hoja. 1921.

musical caracterizada pela alternância de um tema fixo (estribilho ou refrão) com outras variações, que se canta geralmente em brincadeiras de roda. Vejamos a composição:

*Quién dirá que la carbonerita
quién dirá que la del carbón,
quién dirá que soy casada
quién dirá que tengo amor?* (SORIA OLMEDO, 1994, p. 56).

Embora o rondó não figure na peça, aborda diretamente o tema da Carvoeirinha, que apesar de sua condição (a menina do carvão: suja e rejeitada), sonha encontrar para si um amor. A busca deste sonho não é abordada diretamente nas primeiras cenas da peça, que se constrói a partir da graduada superposição de um plano sobrenatural à realidade. O entrelaçamento entre estes planos é dado por uma série de apontamentos textuais/cênicos que nos levam ao caminho da realização de um teatro de animação. Mas ressaltamos que Lorca não deixou nenhuma intenção expressa de que a obra tenha sido escrita com esta finalidade. Como as outras criações inéditas juvenis, a peça não chegou a ser encenada por ele e possui também alguns trechos ilegíveis ou rabiscados² que trazem à tona o caráter de criação processual do autor.

Não obstante, descobrimos um texto recheado de indícios que nos remetem ao gênero, predominantemente aos bonecos, que parecem desfilar na obra. Andrés Soria Olmedo (1994, p. 57-58) possui o mesmo entendimento, e aponta como elementos desta conexão: a caracterização dos personagens, a presença de certas características gestuais e linguísticas e a preocupação de Lorca, naquele momento, em dar vida ao projeto de fazer renascer o tradicional teatro de bonecos andaluz com a ajuda de Manuel de Falla. Há na peça uma abordagem lúdica que, imaginamos, faz com que Soria Olmedo a localize no domínio do teatro para crianças, uma vez que o autor não se estende em suas observações. Compartilhamos com essa opinião, mas não podemos deixar de ressaltar que a obra também esteja dirigida a um público adulto. Como diria Stanislavsky o teatro para crianças deve ser igual ao dos adultos, só que melhor!

Antes de iniciar a análise textual, achamos pertinente apresentar algumas proposições de João das Neves³, apresentadas na obra *A análise do texto teatral* (1987). A

² A crítica genética do manuscrito foi realizada por Soria Olmedo (1994) e o texto indica alguns problemas encontrados pelo autor na reconstrução do texto. Como se tratam de anotações simples e reduzidas em sua quantidade, não julgamos necessário expô-las, pois não alteram substancialmente o texto.

³ Ator, autor, produtor e diretor teatral, com forte atuação no cenário nacional na década de 60. Participou do Centro Popular de Cultura da UNE, extinta em 64, e neste mesmo ano ajudou a fundar o Grupo Opinião,

despeito do objetivo de João das Neves de aplicar sua análise para finalidade prática (montagem teatral), sua metodologia se mostra proveitosa para análises teóricas, uma vez que seu intento é investigar a estrutura do texto teatral. Para começar o autor sugere a realização do resgate da fábula, ou seja, a identificação das linhas gerais da narrativa da peça teatral. A ideia de resgatar a fábula encontra-se presente em boa parte da crítica teatral ocidental, a começar pela própria Poética Aristotélica.

Jean-Pierre Ryngaert⁴, por exemplo, apresenta no livro *Introdução à análise do teatro* (1996, p. 53 et seq.), na seção de abordagens metodológicas, um capítulo sobre a ficção e sua organização, discorrendo sobre a noção de enredo ou fábula. Dissertando sobre os clássicos, o autor identifica a fábula latina como “uma narrativa mítica ou inventada [...] uma espécie de reservatório de histórias inventadas inscritas na memória coletiva [...] um material de que o poeta se apossou para construir a sua obra”, de modo que “a inventividade dos poetas dramáticos [clássicos] manifesta-se na recriação do material fabular (RYNGAERT, 1996, p.54).

Para Ryngaert, se buscamos penetrar o texto teatral devemos fazer o trabalho inverso destes autores, procurando isolar o material narrativo original de seu arranjo dramático, ou seja, estabelecendo uma ordem lógica e cronológica dos acontecimentos. O autor nos adverte para o fato de que perscrutar a sequência de ações integrante do enredo é tarefa que denota certo grau de dificuldade, uma vez que isolar apenas ações implicaria em distingui-las dos sentimentos e discursos implícitos no texto⁵. A dificuldade é real, e tanto Ryngaert (1996) quanto João das Neves (1987) remetem-se às considerações de Bertolt Brecht, que também fornece importantes apontamentos metodológicos acerca do assunto. Para o dramaturgo e diretor alemão, na medida em que a fábula gira em torno de um acontecimento restrito, dela resulta um sentimento bem determinado, ou seja, ela satisfaz apenas determinados interesses. Portanto, as ações que compõem a trama dramática estão sim vinculadas a uma gama de discursos igualmente imbricados. Brecht considera inclusive a necessidade de se ter um ponto de vista ao se resgatar a narrativa, inserindo-a,

junto de Vianninha, Ferreira Gullar, Teresa Aragão, entre outros. Sua obra em pauta, tornou-se bastante conhecida por encontrar soluções simples, lógicas e práticas para o resgate da fábula inscrita no texto teatral moderno.

⁴ Jean-Pierre Ryngaert é professor de Estudos Teatrais na Universidade de Paris III atuando na graduação, na formação de pesquisadores e formação profissional continuada. É também diretor teatral e autor de várias obras que versam sobre teoria e prática teatral figurando como um dos principais nomes da crítica teatral contemporânea que versa sobre as características do texto no teatro.

⁵ Relacionamos estes elementos à célebre noção de subtexto de Stanislavsky (1979), ou, ainda, ao metatexto identificado por Ryngaert ao referir-se ao conjunto de ações e circunstâncias que se inscrevem nas didascálias de uma obra.

assim, numa perspectiva histórica⁶. Ryngaert e João das Neves, cientes quanto à impossibilidade de neutralidade ao se analisar um texto, apontam alguns instrumentos para orientar uma análise mais escrupulosa. Neste sentido, Ryngaert sugere que “o ideal seria só reter os sentimentos quando são expressos por causa das ações e só considerar os discursos na medida em que arrastam à ação quem os profere e quem os escuta” (RYNGAERT, 1996, p. 56).

João das Neves, por seu turno, sugere a fixação da narrativa, escrevendo-se da maneira mais completa e sucinta possível as passagens do texto, que em seguida serão divididas em segmentos (1987, p. 15). Para realização desta síntese ele propõe: escrever a fábula da forma mais objetiva possível; evitar frases demasiado longas; procurar fazer uma descrição precisa (objetiva) de cada segmento, procurando captá-lo em sua inteireza, sem dar muitas explicações, pois, segundo as palavras do autor, “as explicações levam a interpretações prematuras, evitando a descoberta” (1987, p. 16). Este primeiro momento levará ao segundo: uma análise verticalizada de cada segmento. Partindo da clássica ideia de que a ação caminha aos saltos, analisam-se as contradições que aparecem e se resolvem em momentos particularizados do texto, nos quais ações e intenções (focos de interesse) dos personagens serão observadas detalhadamente. Uma análise minuciosa, que vai revelando elementos muitas vezes insondáveis à primeira vista. Trata-se, portanto, de partir da síntese para a análise em si. Com isto, é possível retomar a fábula compreendendo melhor discursos e estruturas que determinam a ação dramática. Nas palavras do autor: “O ciclo se reestabelece e, quando voltarmos a narrar a fábula, esta narrativa surgirá enriquecida por a ação dramática ter sido delineada em seus contornos principais, e pela revelação que, passo a passo, foi sendo feita dos ‘personagens condutores do enredo’, os personagens principais” (1987, p. 48).

Iniciaremos a análise do texto de Lorca a partir de algumas propostas do encenador brasileiro: resgatando a fábula e realizando a análise de segmentos do texto, porém, de uma maneira simplificada e adaptada à natureza de nossa obra. Por tratar-se de um texto de grande intensidade poética, permeado por uma profusão de imagens metafóricas e múltiplos elementos cênicos que entrelaçam os planos de realidade e fantasia (um conto de fadas), torna-se ainda mais difícil recontá-lo sucintamente e analisá-lo segundo critérios tão

⁶ Bertolt Brecht é figura determinante no cenário do teatro no século XX. Além de revolucionar o conceito de encenação, produz inesgotáveis reflexões sobre o teatro e a sociedade em que estava inserido, aplicando a dialética marxista às relações humanas e verificando seus desdobramentos no teatro. Ao escrever o seu *Pequeno Organon* em 1948, o autor resume sua concepção de teatro épico, além de fornecer boa parte do debate contemporâneo que envolve o conceito de distanciamento.

objetivos, afinal, trata-se do teatro de um poeta. E enfim, trata-se de Lorca! Mesmo assim, vamos à fábula...

Era uma vez uma menina chamada Carvoeirinha, por viver com o rosto sujo de carvão, e por ajudar seu pai carvoeiro, um gigante rude que não queria que sua filha se tornasse romântica...

Num fim de tarde em que o vento assovia no bosque que circunda a casa da Carvoeirinha, a menina recebe em sua casa três amigas (Menina Morena, Menina Cega, Menina de Olhos Pequenos). Uma delas fala sobre criaturas estranhas que foram vistas no bosque, instaurando um clima de suspense que é interrompido com a chegada do Gigante e do lenhador Antônio. O lenhador diz que as estrelas estão caindo do céu porque os homens não sonham ou não acreditam mais em sonhos, sugerindo que logo o céu ficará sem estrelas. Com a caída da noite e com o som do vento e de uma trompa que se fazem ouvir do lado de fora, a tensão aumenta e as amigas da Carvoeirinha são aconselhadas pelo lenhador a não irem embora. Ele continua a narrativa sobre as criaturas estranhas que ele mesmo viu e ouviu conversando no bosque na noite anterior. Segundo a conversa essas criaturas (Sonhos) teriam uma missão a cumprir e para isso invadiriam as cidades e as aldeias, o quê instaura um clima de medo na casa, agravado pelo som da trompa que soa junto à janela. O Gigante fica cada vez mais nervoso, assim como todos na casa. A tensão só se desfaz quando aparecem os personagens chamados Sonhos Jovens na janela. Eles entram na casa com delicadeza e cortejam as jovens amigas da Carvoeirinha, a qual, rejeitada, chora. Chega o Príncipe dos Sonhos e da Neve dizendo que está desanimado pelo fracasso dos sonhos junto aos homens, que lhes fecharam as portas. Dispensa os Sonhos Jovens depois de uma bronca e vai descansar na cozinha da casa da Carvoeirinha com o personagem Pajem, seu criado, enquanto todos se recolhem para dormir. Na madrugada, quando a Carvoeirinha vai tomar água, se depara com o Príncipe. Eles conversam amorosamente e o Príncipe se encanta com a pureza da menina. Ele a beija e a convida para irem ao bosque para um idílio, apesar dos protestos do Pajem, que tenta interferir, em vão. Quando os enamorados vão sair ouve-se um grande repicar de sinos ao longe. O Príncipe anuncia que seu exército conseguiu dar um golpe na realidade. Eles saem. Forte repique de sinos.

Aparentemente um tanto insólita, a fábula foi recontada procurando respeitar o apontamento de Ryngaert, ou seja, mantivemos os sentimentos e discursos descritos por Lorca nas rubricas e também diálogos, desde que exercessem força direta sobre a ação dramática. Na abordagem que se segue aprofundaremos nossas próprias impressões e interpretações sobre o texto, ressaltando que, com isso, não temos a pretensão de abranger as indizíveis possibilidades do texto lorquiano, repleto de ambivalências e imbricado de significações. Procederemos à análise a partir da divisão do texto em segmentos, conforme sugerido por João das Neves. Mas não da mesma forma proposta pelo autor, segundo o qual, os segmentos são os trechos encontrados ao resgatar a fábula por escrito. Nossa divisão será baseada nas cenas já sugeridas pelo autor na obra. Note-se que atribuímos a cada um destes segmentos/cenas uma espécie de título, que procura cooptá-los poeticamente. A obra escolhida para análise encontra-se na edição de Andrés Soria Olmedo do *Teatro Inédito de Juventud*⁷.

CENA I (Incompleta) - **PRÓLOGO: Era uma vez...**

A primeira cena do texto, tal como chegou a nós (sem a primeira folha), inicia-se com um devaneio do personagem Cresta Branca, que transcrevemos:

CRESTA BLANCA.

(Ríe.)

Hace mucho tiempo, mi abuela me contaba la historia de una niña que se fue a través de la nieve con una llama en las manos, y que se encontró con unas gallinas,

(recuerda)

...mi abuelita... ahora estará en su casa de la gloria, calentándose las manos frías, frías...

(Fuera, el viento arrecia. Toda la vidriera se baña de luz rosa. Golpes en la puerta.) (I, p. 347.)

⁷ GARCÍA LORCA, Federico. *Federico García Lorca: Teatro inédito de juventud*, comentado por Andrés Soria Olmedo. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1994.

Inicia-se, portanto, nos moldes de um conto de fadas, com a expressão “Há muito tempo atrás”, variante recorrente da célebre “Era uma vez...”, sinal inconfundível do gênero das fabulações. Neste clima, a personagem Crista Branca relembra uma história que sua avó costumava lhe contar (“*me contaba*”), a qual nos remete a imagens bastante significativas. Sueli Maria Regino (2007, p. 60), estudiosa do imaginário do teatro inédito da juventude de Lorca associa a personagem Crista Branca a um galo, relacionando isto à presença das galinhas e também a um poema de Lorca, *Amanece* (escrito na mesma data), onde a palavra *cresta*, ou seja, *crista*, remete tanto à “crista do dia” como à “crista do galo”. Segundo a autora, a simbologia do galo está associada à ideia da luz nascente, por anunciar o sol. Reforça-se, com isto, a ideia da luz, da iluminação ou de um percurso em direção à mesma, como aquele percorrido pela menina, que caminha na neve com uma chama na mão.

A autora (2007, p. 63) também nos apresenta o aspecto simbólico da galinha, ave consagrada ao mitológico deus Hermes, mensageiro dos deuses que também possui a função ser guia que conduz a alma dos mortos para o reino de Hades, o mundo dos mortos. A galinha simbolicamente propicia assim a comunicação com os mortos⁸. E, acrescentamos, com o mundo sobrenatural. Desta forma, a presença de sua imagem desvela a possibilidade de cruzamento entre duas realidades, natural e sobrenatural.

Ademais, a denominação da personagem Crista Branca, informada somente na rubrica, humaniza algo que pertence ao universo da natureza (não humano, porém alegoria do humano), contribuindo na dimensão de ordem fantástica que se vai construindo na peça desde o seu início. Observe-se ainda que a personificação não significa personalização. Apesar da adjetivação cromática existe uma nota de impessoalidade na nomenclatura, inaugurando uma série de tipos que batizarão as personagens conforme suas funções e características, sejam elas de ordem física, social ou mesmo sobrenatural. Assim temos o Gigante, as três meninas (Cega, Morena e de Olhos Miúdos), os Sonhos Jovens, o Príncipe, o lenhador Antônio, o Pajem e a Carvoeirinha sempre associados a um contexto simbólico arquetípico. De todas as personagens, mesmo as humanas, somente uma receberá um nome próprio: Antônio, embora também acompanhado do qualificativo genérico que o torna exemplar: lenhador. Isto reflete uma característica da dramaturgia lorquiana como um

⁸ Esta consagração refere-se ao sacrifício da galinha, que propicia a comunicação dos mortos com os vivos. Ela partilha da mesma simbologia do costume espalhado por toda a África negra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 457) e, portanto, da que conhecemos nas tradições oriundas do sincretismo religioso brasileiro.

todo, independente de estar ou não ligada ao contexto simbolista que associamos a esta obra. A personagem Noiva de *Bodas de Sangre* não possui um nome próprio, assim como as ‘Criadas’ ou outros ‘Lenhadores’ que frequentam os cenários de Lorca denotando, mais do que individualidades, tipos, ou arquétipos.

Crista Branca, na sequência, recorda-se com carinho da própria avó (“*mi abuelita*”), que, ao que tudo indica, está morta. Esta referência, somada a uma série de outras imagens a que a cena e sua simbologia nos remetem, nos levaram a associar a peça de Lorca ao conto de Hans Christian Andersen, *A pequena vendedora de Fósforos*. Nesta fábula a menina caminha pela neve até o cair da noite tentando vender fósforos na véspera de natal para que não seja castigada pelo pai ao chegar em casa. Está sozinha, sem sapatos, faminta e com muito frio, mas ninguém lhe dá atenção, e ela não consegue vender sequer um palito. A noite é gélida, e a menina fica sozinha nas ruas, acendendo alguns fósforos para se aquecer. Ela acaba morrendo depois de preannunciar sua própria morte ao verificar a queda de uma estrela cadente, recordando o ensinamento de sua falecida avó: - Quando uma estrela cai, é porque alguém está morrendo⁹. Uma avó identificada como a única pessoa que amara e cuidara da menina em vida, e que vem buscá-la para o lugar onde não há mais frio, fome ou solidão.

A menina do prólogo lorquiano parece lembrar a protagonista do conto de Andersen - que também ‘se foi através da neve com uma chama nas mãos’ - e acaba se encontrando com umas galinhas, que, como destacamos, representa a comunicação com o mundo dos mortos. Mundo que a pequena vendedora encontra como sua avó e como a avó de Crista Branca que procura aquecer-se do frio em sua ‘casa de glória’. Frio que predomina num primeiro momento da obra lorquiana, na qual encontramos uma série de outros elementos materiais e simbólicos que perspassam o texto de Andersen, num mútuo cruzamento que nos leva a perceber uma associação muito especial entre as obras¹⁰. A semelhança sugerida nos dá a conhecer uma característica muito importante, qual seja: a influência que essa mitologia fantástica exerce no imaginário de Lorca nesta e em outras obras, como veremos. Imaginamos que o comovente conto de fadas, recolhido e adaptado da cultura popular dinamarquesa, pode bem ser um parente distante de algum conto andaluz destes que compõe o “armazém de recordações da infância” que Lorca identifica como fonte direta de sua criação; um armazém de mitos transmitidos pela oralidade, entre

⁹ A simbologia da estrela também será abordada no texto lorquiano, como veremos.

¹⁰ Está sendo realizado um estudo específico relacionando as citadas obras ao trabalho de Andersen, a começar pelo conto A Rainha das Neves, ao qual também fomos remetidos a partir deste texto de Lorca.

outras coisas. Mas, sabendo que os contos de Andersen - escritos entre 1832 e 1845 - viajaram o mundo e fizeram grande sucesso¹¹, certamente consideramos a possibilidade de que um charmoso volume de capa dura da *Pequena vendedora de fósforos* - proveniente das abarrotadas prateleiras da biblioteca da casa dos García Lorca - possa constituir referência direta na criação do dramaturgo. Ou, quem sabe, as duas possibilidades, uma vez que ao falar em mitos estamos nos referindo a arquétipos ‘universais’¹².

Retornando à peça, por fim, segue-se uma rubrica que indica elementos externos à casa: o barulho do vento aumentando e a vidraça sendo tomada por uma luminosidade rósea, a qual pode representar a paisagem de um arrebol, tanto no início, quanto no fim do dia. Esta iluminação contribui na criação da atmosfera de sonho e ludicidade, registrando o onirismo que marca a ambientação da peça. Inicia-se aqui o contorno que demarca as fronteiras que distinguem o aqui dentro e o lá fora. Lá está a dúvida, o desconhecido, o inescrutável. A ventania. A promessa de luz... ou de escuridão. E vêm os golpes, note-se ‘Golpes’, e não batidas, ensejando com isto certo clima de tensão.

A despeito da ausência da folha inicial do manuscrito, acreditamos que a cena não parece incompleta como está, funcionando como um prólogo, cuja função é, desde o início, conferir à peça um tom de conto de fadas, como indicamos no início do capítulo. Corroborando com a ideia, destacamos o fato da única personagem (Crista Branca) não retornar à cena posteriormente, não se enquadrando como agente essencial à consecução da ação dramática, senão como apresentadora. Sua função é exatamente introduzir a cena, como no tradicional teatro de bonecos em que um narrador apresenta o que vai acontecer. O mesmo ocorre com a pequena narrativa, aparentemente isolada em relação aos demais acontecimentos da peça. As significações e simbologias do narrador e da narrativa antecipam, em síntese, o porvir do texto teatral. Mas, ao contrário do teatro tradicional, explícito, concreto, aqui isto ocorre num plano simbólico, como veremos. Não obstante, conduzem também à materialidade das ações que constituem o enredo: o vento aumentando, a luz rósea na vidraça, os golpes na porta... Os golpes, especificamente, conduzem à próxima cena, que assim se inicia...

¹¹ O filme *My life is a faire tale* - traduzido no Brasil como *Minha vida num conto de fadas* - da década de noventa, conta a história da vida de Andersen, e procura atar suas criações a situações vivenciadas pelo autor, responsável direto pela propagação de boa parte da mitologia escandinava pelo mundo.

¹² Existe uma obra de Bruno Bettelheim muito interessante, neste sentido: *A psicanálise dos contos de fadas*, que aborda os clássicos da fábula por intermédio de análises de viés psicanalítico.

CARBONERITA: ¿Quién es?

VOCES: Somos nosotras, abre. (II, p. 347.)

CENA II - Cheiro de neve, som de criaturas...

A cena continua com a Carvoeirinha abrindo a porta entusiasmada com a presença das amigas, que replicam:

LA NIÑA MORENA:

No te alegres tanto, Carbonerita, nos vamos a ir en seguida.

LA NIÑA DE LOS OJOS CHICOS: Solamente venimos a contemplar el campo nevado; desde nuestras casas no se ve.

LA NIÑA CIEGA: También por estar un rato contigo. (II, p. 348.)

O trecho mostra certas características das personagens: acentua-se uma relação de afeto entre a Menina Cega e a Carvoeirinha, que abraça a amiga e lamenta sua cegueira (“*Tú no puedes ver la nieve*”), ao mesmo tempo em que informa a sua condição¹³. A amiga refuta: “*Pero la siento en los pies, en la cara y por dentro de los ojos*” - demonstrando de pronto sua sensibilidade de menina cega que, privada de um dos sentidos, elucida o mundo por intermédio de outros instrumentos internos, bem adequados à percepção da realidade fantástica que será desenvolvida no enredo. Assim, o texto gradativamente apresenta as meninas que, embora muito ingênuas, revelam características distintas. A Carvoeirinha, terna e amedrontada, se identifica com a Menina Cega, que fornece informações importantes para o desenvolvimento da ação dramática. É ela quem introduz na história o discurso misterioso do lenhador Antônio, que lhe contou, no dia anterior, ter visto o bosque cheio de luzes verdes e criaturas brancas. Como a Carvoeirinha, ela dá imediato crédito à possibilidade de existência dessas criaturas, enquanto as outras meninas apresentam-se, de início, mais cétricas. A Menina Morena tenta racionalizar o fantástico, atribuindo-o a uma possível confusão com a sombra das árvores. Já a Menina de Olhos Pequenos considera louco e risível o lenhador, que encontraram gritando, pedindo-lhes que retirassem uma estrela cadente que lhe caíra sobre a barba.

A Menina Cega repreende as amigas: “*¡Vosotras no sabeis nada, esta claro!, porque no sois ciegas como yo...*”. E, encorajada pela Carvoeirinha, continua sua

¹³ Ressaltamos que no texto todo os personagens só possuem seu nome (tipo) ressaltado na rubrica.

argumentação, que ganha força com o aumento do vento do lado de fora. Ela diz ter ouvido de sua mãe que as criaturas são brancas, sem olhos, e que chegam de um lugar muito distante quando está nevando - sensível explicação para descrever a neve a uma filha cega. Segundo quem viu essas criaturas, elas se sentam nas portas, sobem nos telhados e carregam cachimbos enormes, que nunca conseguem acender - apresentando-se uma construção pictórica que nos permite enxergar um ‘lado de fora’ nítido, ainda que sem referência na lógica da realidade. Ela completa: “*Es probable que en la puerta haya dos o tres sentadas*”. Diante de possibilidade tão clara, a Carvoeirinha fica com medo. Tanto ela como a menina cega demonstram expressamente essa sensação, ao passo que a Menina Morena e a Menina de Olhos Pequenos fazem pouco caso ou dissimulam a apreensão. A Menina Morena sugere que mudem de assunto, falando de namorados, algo que ela gosta muito. A Carvoeirinha se admira com a proposta, e repete surpresa: “*De novios?*”¹⁴, mas neste momento a porta do fundo se abre com estrépito, fazendo-as gritar de susto. A Menina Cega reage “*angustiada*”: “*¿Son ellas?*”. A Menina de Olhos Pequenos pergunta: “*¿Quién, las personas?*”. E a Carvoeirinha põe fim ao mistério, anunciando a chegada de seu pai e do lenhador Antônio.

CENA III - Uma terrível voz esconde um doce coração

A rubrica informa a entrada do Gigante e do lenhador Antônio, ambos sacudindo-se para tirar a neve. Descreve-se o pai da menina como um gigante de barbas ruivas e o lenhador como um velho ruborizado de nascença. Em palavras distintas: um homem imenso de barba vermelha e um velho cor-de-rosa, cuja caracterização ainda é completada: “*Debe dar la impresión de que es de barro efectivamente*”. Essas estranhas figuras que não deixam de nos remeter ao teatro de bonecos¹⁵, chegam do frio lado de fora, reforçando uma oposição ao aquecido lado de dentro, aparentemente seguro e confortável.

O Gigante, com voz terrível, pergunta, “*con voz terrible*”: “*¿Os hábeis asustado? Eso es mal. Somos nosotros*”. Uma apresentação curiosa, que revela o caráter contraditório do pai da Carvoeirinha - se levamos em conta o arquétipo do gigante, e possivelmente cômico da situação - se imaginamos o imenso ser que acaba de entrar em cena espalhando

¹⁴ O termo *novio* também pode ser traduzido como noivo, mas entendemos que Lorca o utiliza na acepção de namorado, tanto neste quanto em outros de seus textos.

¹⁵ Esta é uma das características apontadas por Soria Olmedo para relacionar o texto ao teatro de bonecos (SORIA OLMEDO, 1994, p. 57) .

de suas imensas vestes uma quantidade incrível de neve e falando tão mansamente, apesar da voz assustadora.

Segundo a mitologia grega os gigantes foram colocados no mundo pela Terra (Gaia) para vingar os Titãs, que Zeus encerrara no Tártaro, e só poderiam ser mortos por um golpe desferido conjuntamente por um deus e um mortal. De acordo com o Dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant eles representam: “as forças saídas da terra por seu gigantismo material e indigência espiritual [...] a imagem do desmesurado, em benefício dos instintos corpóreos e brutais” (2006, p. 470).

Assim, o caráter contraditório que assinalamos parte da imagem arquetípica da bruta figura, que fala com voz igualmente desproporcional, mas que consegue ser, ao mesmo tempo paternal, demonstrando preocupação por ter assustado a filha e suas amigas. Tanto é assim que a pequena protagonista, “*agrupada con las otras*”, fica atrapalhada ao responder ao pai: “*No, si... nosotras...*”, demonstrando seu próprio conflito; um certo receio (medo?) do pai. Receio natural, convenhamos, a uma série de meninas cuja figura do pai se assemelha a de um assustador gigante, pronto a impedir a realização de seus desejos mais íntimos, entre eles, ter um namorado, como manifestara a sugestão da Menina Morena instantes antes. Não parece, pois, casual a chegada do Gigante justamente no momento em que as meninas tocam no assunto de namorados.

O Gigante emite um som ininteligível: “*Brruum!*”, ao que se segue uma rubrica indicando que a “*Carbonerita hace unos pucheros deliciosos*”. É difícil arriscar interpretação para o tal rugido, assim como para a rubrica (faz uns cozidos deliciosos?), posto que a ideia não se desenvolve num contexto lógico na ação dramática. Não se menciona que as pessoas comem, e a mesma ação (preparar uns cozidos), antecipamos, só volta a ser mencionada bem mais adiante, quando a Carvoeirinha se encontra novamente numa situação de opressão por parte do pai quando ele lhe toma a tabuada. Deste modo somos levados a imaginar que o rugido pode representar uma forma de controle pela qual o Gigante, avaliando a reação estranha da filha, reage com censura. Ressaltamos que esta mesma onomatopéia aparece no rugido de raiva do personagem de *Dón Cristóbal* nas duas peças que analisaremos no capítulo subsequente, sempre expressando braveza e indignação diante da situação posta. A menina, então, apressa-se em agradar o pai, fazendo sua comida, o que pode significar a possibilidade de abrandamento da criatura movida por instintos corpóreos e brutais. Note-se, inclusive, que ela não faz um cozido, mas vários, ação, para Sorias Olmedo (1994, p. 57), mais uma vez capaz de remeter ao teatro de títeres,

e concordamos, pois a técnica, que permite movimentação rápida, pode acompanhar diretivas como esta de forma ligeira e cômica, brincando-se assim com a tensão provocada pelo medo que as crianças possam ter do Gigante, traduzido pela própria Carvoeirinha.

De fato, o Gigante relaxa e começa a conversar, comentando com o lenhador Antônio o trabalho que lhe deu retirar de sua barba a endiabrada estrela (“*el endiablado lucero*”). Nesta parte, trava-se o diálogo sobre o primeiro evento disparatado que efetivamente toma parte no universo de verossimilhança da peça, além das características dos dois personagens, é claro. Não se trata mais de fatos comentados por outras pessoas ou imaginados do lado de fora, mas de um evento certo, ocorrido e testemunhado com e pelas personagens em cena. Lembramos que antes, as meninas riram do fato, e o lenhador foi considerado louco. Aliás, não se trata de fato isolado, mas de um problema recorrente, que sempre importuna a interessante figura, conforme depreendemos das palavras do próprio personagem: “*Esto es desesperante. No hay lucero caído que no me toque a mí. Hogaño he suportado más de trescientos. Esto me parece ya un poco abusivo, excesivamente abusivo*” (III, p. 352).

O comentário do Gigante nos deleita ainda mais do que a extraordinária ideia da barba incandescente, e ele diz: “*No te indignes, buen Antón; mucho peor sería que los pájaros se posaran en tu barba como se posan en la mía. En cuanto me echo a dormir, plaf, ya tengo diez o doce, encima, hasta en los labios. El otro día um cuervo se me poso... por cierto que hizo algo nada decoroso...*” (II, p. 352-353). As meninas riem. Lúdicos, texto e gigante oferecem mais indícios de que o personagem não é, afinal, o homem terrível que podíamos esperar segundo o arquétipo, e, com isso, o ambiente fica mais descontraído, iniciando-se o diálogo que dará corpo ao desenvolvimento da ação dramática. A Menina Morena, mais cética entre as três, aproveita a oportunidade e pergunta se as estrelas realmente caem, colocando à prova aquilo que não pode aceitar como sendo possível. O lenhador Antônio diz:

Eres tan inocente! Los luceros se caen, y caen marchitos, desilusionados. Los luceros viven con el aceite de nuestros sueños, se mantienen con las miradas de las niñas buenas, con el canto de las niñas buenas, con la cordialidad de los hombres honrados. Pero ha llegado un momento, hijas mías, en que la gente no sueña, y si sueñan no creen en lo soñado. Los hombres creen haber descubierto todos los rincones de la selva y no quieren pisar esos senderos de niebla que llevan al país donde siempre se está con los

ojos abiertos. Y naturalmente los luceros se caen, se caen. Yo creo que la noche se va a quedar muy pronto sin espejitos. (III, p. 353.)

A fala do lenhador é muito significativa e bela, pois resgata o cerne da peça, o universal conflito entre a realidade e o mundo dos sonhos, entre o possível e o impossível, o humano e o sobrenatural, o mito e o místico. Daí a simbologia das estrelas que representam exatamente o conflito entre as forças espirituais e as forças materiais, a oposição entre o etéreo e o terreno (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 404). Um conflito que Lorca e os de sua época vivenciaram de maneira histórica, acirrado na era moderna das pós-revoluções (francesa e industrial) em que o homem, debruçando-se sobre a supremacia da racionalidade (pensamento iluminista), imaginou que conseguiria abraçar a realidade sem fronteiras. E falhou...

Não obstante, o texto ainda não traduz de forma clara esta falência, senão de maneira velada, como uma espécie de profecia, que percebemos na própria configuração lingüística do discurso quando prenuncia que: as estrelas caem murchas e desiludidas...; chegou o tempo...; a noite, logo, logo ficará sem estrelas... . No discurso lúdico e lírico da fala do lenhador torna-se óbvio que a queda das estrelas se deve ao comportamento dos homens, que pararam de sonhar ou de acreditar nos sonhos. A crença dos homens em haver descoberto tudo aquilo que poderia ser conhecido faz com que rejeitem o inescrutável, negando-se a pisar nos caminhos desconhecidos - repletos de névoa - que deveriam conduzi-los ao país onde sempre se está com olhos abertos.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 633-634), a névoa, como símbolo do indeterminado, representa uma fase de evolução em que as formas antigas estão desaparecendo, mas ainda não foram substituídas por formas novas precisas. Representa o caos das origens antes da criação, as perturbações no desenrolar da narrativa e do tempo, enfim, os processos de transição. Num contexto bíblico, de acordo com os autores, o nevoeiro ainda precede revelações importantes, funcionando como um prelúdio da manifestação de Deus. Assim, com a configuração das coisas no mundo terreno, urge a intervenção sobrenatural; a mudança, e é a isto que parece se referir o lenhador Antônio com seus presságios. Afinal, há também uma crítica ao comportamento social em sua fala: além das estrelas viverem com o azeite de nossos sonhos, elas só se sustentam no céu com o olhar e o canto das meninas boazinhas e com a cordialidade dos homens honrados. Quanto às meninas, Lorca demonstra uma interlocução com o público infantil, bem ao

estilo didático de algumas obras do teatro infantil, mas sem a objetividade do ‘comportem-se crianças, senão...’.

Quanto ao “*país donde siempre se está con los ojos abiertos*” parecem simbolizar o próprio mistério desvendado, o país de sonhos que não logramos conhecer com nossos excessos de realidade e ego: nosso lugar de origem? (nosso *self*?), nosso paraíso perdido e encontrado onde todos os nossos desejos tornam a impossível realidade suportável e o sonho improvável possível? Sueli Maria Regino possui interessante reflexão e, neste mesmo sentido, afirma: “essa concepção do país dos sonhos, imaginado como lugar onde os olhos jamais se fecham, ou seja, onde não há morte, torna possível a percepção do mundo onírico como um espaço de vida que se mantém longe do devir” (REGINO, 2007, p. 62). Por isso tudo se passa como num conto de fadas, num idílio, uma fantasia, um sonho, um devaneio... E talvez por isso a Menina Cega pareça mais sensível aos movimentos sobrenaturais da narrativa. Ela tem consciência de uma outra ‘realidade’ mais do que as outras meninas, e, por isto conduz, junto ao lenhador, boa parte da ação dramática num primeiro momento da peça. Como ela mesma afirma: “*no sabeis nada [...] porque no sois ciegas como yo*”. Liberta das amarras da visão - importante aliada na construção da ideia de realidade - a menina visualiza com facilidade as criaturas do bosque, cujo local de origem - “*un sitio muy lejano*” - pode ser associado ao país mencionado pelo lenhador Antônio. Com isto, os discursos de ambos vão convergindo num mesmo sentido, impulsionando-se, assim, a trama.

Depois da fala do lenhador, a cândida Carvoeirinha lamenta: “*Tan bonita como está...*”, reagindo à ideia da noite que perderá seus espelinhos. Neste momento, ouve-se de fora o barulho do vento e de uma *trompa de prata*¹⁶, que soa ao longe. É noite escura, e a Menina de Olhos Pequenos sugere às amigas que partam. Mas a Carvoeirinha lembra que a noite já está fechada, e a Menina Cega diz ter medo do campo, questionando o porquê de irem embora. A Carvoeirinha concorda com a amiga, e a Menina de Olhos Pequenos pergunta: “*¿Quien cruza ahora el ciprestal?*” - referindo-se a quem poderia estar no bosque de ciprestes que circunda a casa num sentido dúbio: ou querendo saber quem poderia estar lá fora, ou se referindo a quem, de dentro, teria a coragem de sair na escuridão e passar pelo bosque. Confirmando a ambivalência seguem-se as ações. O lenhador Antônio - “*sonhador*” - repete a palavra medo, como num transe. E com isso, a

¹⁶ A palavra utilizada em espanhol é *cornu* (chifre), referindo-se ao instrumento primitivo de sopro utilizado pelos caçadores para chamar atenção dos animais nas caçadas.

trompa soa novamente, desta vez mais perto, fazendo com que o Gigante se levante questionando sobre quem é capaz de caçar javalis no bosque naquela hora.

Chamamos a atenção para o bosque, elemento tão familiar às fábulas e também às obras de Lorca, aparecendo em quase todos os textos do teatro inédito, no *Maleficio*, em *Mariana Piñeda*, *Yerma* e *Bodas de sangre*, para citar apenas estas. Notamos também que antes o texto referiu-se às palavras bosque e campo, só agora mencionando o ciprestal. Considerado por muitos como uma árvore fúnebre, o cipreste é comumente empregado na ornamentação de cemitérios. Para os gregos é a árvore das regiões subterrâneas, estando ligada ao culto de Plutão, deus dos infernos e nome latino do referido deus Hades, morada da morte. Não obstante, principalmente em tradições de origem oriental, possui uma simbologia oposta, sendo considerada, devido a sua longevidade, como a árvore da vida, símbolo da imortalidade, ressurreição, ascensão e pureza. Neste momento o clima evocado pela cena nos leva à uma associação mais imediata com a primeira aceção, já que o ciprestal é referido no exato momento em que se sente e se fala de medo, gerado especialmente pelo suposto perigo em cruzar o bosque. Mas não podemos esquecer que esta simbologia da pureza foi bastante ressaltada no início da cena, quando as meninas falam que vêem ver o campo de neve, remetendo a brancura da paisagem à pureza deste local específico que vale a pena visitar, e que só é visto da casa da Carvoeirinha.

Vemos que os signos operam numa zona de ambivalência, e vão se entrelaçando de tal forma que bloqueiam interpretações num sentido único, à maneira da proposta simbolista, que, confundindo e indeterminando o referente, espera dá-lo ao espectador num caráter de experimentação sensorial, ativando seus mecanismos para apreender o objeto escuso. E, em se tratando de Lorca, essas ambivalências se multiplicam às estrelas, oferecendo possibilidades que jamais teríamos a pretensão de abarcar. Assim, ressaltamos que o ciprestal igualmente se vincula à imagem do campo enquanto antítese do inferno; símbolo do paraíso ao qual os justos têm acesso depois da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 172). E também possui um elo com a imagem do bosque ou da floresta, santuários naturais que permitem a ligação entre a terra - onde as árvores mergulham suas raízes - e o céu - que elas alcançam e tocam com sua copa (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 439). Estes signos não são estranhos às imagens representadas no texto, ampliando o cenário simbólico por onde passeia a narrativa.

Depois do Gigante perguntar-se sobre quem poderia estar caçando no bosque, a Menina Morena, mais cética entre todas, ainda demonstra sua vontade de partir, mas o

lenhador pede que ela espere, perguntando ao Gigante se as portas estão bem fechadas. Ele responde que sim, e o lenhador pede para se atear mais lenha ao fogo, nos fazendo lembrar histórias de terror contadas à beira de uma fogueira sob um clima de suspense vivo e excitante. A Menina dos Olhos Pequenos não concorda mais com a Menina Morena; quer ficar na casa. O lenhador diz que ela faz bem, que todos estão com medo e que possuem razão para isso. Ao que o Gigante refuta imediatamente: “*Yo nunca tuve miedo, nunca*” - como um bom e tradicional gigante. Antônio pede para que ele se cale, e a Carvoeirinha mostra como está arrepiada.

Dando continuidade ao suspense, o lenhador conta que vinha pelo bosque no dia anterior após ter anoitecido, quando começou a nevar. Ao abrigar-se sob uma árvore, de repente começou a ouvir cantos e risadas em cima de sua cabeça. Note-se que na rubrica esta árvore é identificada com um abeto, uma árvore similar ao cipreste, mais uma vez evocando-se o detalhe e o cruzamento simbólico dos elementos textuais que fazem das didascálias da obra instrumentos fundamentais para a construção da ambientação, num viés totalmente oposto ao do realismo, que se atém à forma mais objetiva possível. O lenhador conta que, enquanto estava embaixo dos abetos, escutou uma voz rachada, como feita de cinzas, que assim dizia:

El Señor ha dejado escapar a los sueños antiguos, los sueños dormidos. El mundo ha dejado de soñar, y la tierra necesita fantasmas. El Señor nos dijo: sois un rescoldo nada más, ¿lograréis vivificar la gran hoguera?” ... “Yo creo que no”, dijo una voz. “Yo creo que si”, dijo otra. “Buscaremos el corazón puro, el corazón limpio de pasiones para soldado de nuestras filas. Cercaremos las casas y las ciudades, entraremos en todas las vidas y pondremos en todos los ojos la visión sobrenatural (III, p. 356).

Observe-se que na narrativa de Antônio existem diferentes vozes, indicadas por aspas pelo autor, denotando uma interlocução. Ao final da conversa, o lenhador diz ter levantado a cabeça e visto as criaturas que falavam partirem numa espécie de revoada, arrematando o final da história novamente à maneira de um profeta: “*Lo que se pasa no ha pasado nunca*”.

A voz rachada fala sobre sonhos antigos libertados pelo personagem de um Senhor não identificado. Os referidos sonhos parecem ser interlocutores da voz rachada, incluindo seu próprio dono (“*nos dijo*”), revelando-se assim a possibilidade de identificação desses personagens: Sonhos. Segundo este Sonho de voz rachada, que dirige a conversa ouvida

pelo lenhador, o tal Senhor disse que eles eram apenas restos - um rescaldo (cinzas nas quais restam algumas brasas), ou seja, o que restou daquela que já teria sido uma grande fogueira. Por isto a pergunta sobre se conseguirão reavivar a grande fogueira. Os Sonhos interlocutores se manifestam, alguns assumindo a missão, outros recusando o desafio. O texto é claro: o mundo não sonha, e a terra necessita de fantasmas. Imagina-se que a tal “*gran hoguera*” precisa ser reavivada justamente pelos fantasmas Sonhos, cuja missão é entrar em todas as vidas e colocar em todos os olhos a visão sobrenatural, conectando assim - como as árvores - as coisas da terra com as coisas que a transcendem. O céu? O paraíso? A luz? Ou o inferno e a escuridão? Uma fogueira que ilumina, aquece e dá vida? Ou uma fogueira que arde, queima e aniquila a vida? O sinistro clima sugerido, a diluição dos significados num discurso volátil, uma voz de cinzas nos levam a pensar nesta fogueira como a possibilidade de algo funesto, e não sabemos precisar ao certo o que essa fogueira pode representar. Entre a possibilidade do etéreo e sublime discurso e o ambiente macabro fica para o espectador um misto de indagações e sensações... especialmente as sensações, se pensamos num público infantil.

Isto nos remete à fala anterior do lenhador, fazendo-nos relacionar esta ‘visão sobrenatural’ ao país ‘onde se está sempre de olhos abertos’: o mágico mundo dos sonhos. Assim como também relacionamos estes personagens que conversam (Sonhos) com as criaturas mencionadas no início da peça pela Menina Cega - repare: criaturas que não possuem olhos. Para nós, há uma linha de imbricados significados sugeridos por estes sinais que nos conduzem à alma da peça: para quê olhos, se possuímos a visão do sobrenatural? Daí a simbologia da personagem cega, cuja extrema sensibilidade - como destacamos - a torna capaz de ver coisas que as outras amigas não conseguem, equiparando-se nisto apenas à Carvoeirinha a qual, por sua vez, dotada de excessiva ingenuidade, também acredita no sobrenatural sem ter de tocá-lo com o sentido da visão.

Por intermédio da conversa entre as vozes, podemos vislumbrar que estas criaturas (Sonhos), para colocar a visão sobrenatural nas pessoas, terão de cercar as casas e as cidades, sugerindo-se assim uma espécie de invasão dos Sonhos. Portanto, para que os homens voltem a sonhar e a noite permaneça com seus ‘espelinhos’, ou ainda, para que a grande fogueira volte a brilhar (num sentido positivo, de iluminação), será necessário impingir-lhes a visão sobrenatural. Mas, se invertemos a ordem das tarefas, há ainda um objetivo: encontrar o coração puro, limpo de paixões e reuni-lo às suas fileiras, remetendo-

nos à ideia de um batalhão de guerra, ou, no caso, um batalhão de Sonhos, em marcha para cumprir sua missão. Caso contrário...

A fala do lenhador deixa mais dúvidas do que certezas, principalmente se pensamos no contato imediato e direto dado pela cena. Com a dúvida, vem o medo, e, quando o lenhador termina de falar, a Carvoeirinha começa a chorar aos prantos. Diante da situação o Gigante - “*revolviéndose*” - afronta o lenhador, dizendo que tudo aquilo é uma mentira. Também o chama de impostor e diz que a única coisa que ele conseguiu foi fazer com que sua menina chorasse, que se tornasse uma romântica, com suas histórias. A Carvoeirinha, vendo a reação do pai, geme: “*¡Ay, ay, madre!*” - como que antevendo o que está para acontecer. A Menina Morena censura o Gigante: “*¡Qué hombre, qué hombre!*”. E ele ordena a ela que se cale. A tensão que já existe na cena novamente se vê potencializada pelo som da trompa, desta vez bem próxima à janela, como que chamando a atenção do Gigante para o que pode existir lá fora. O lenhador diz ao Gigante: “*¡Lo ves?*”. Há uma pausa. E então, o Gigante interroga o lenhador: “*¡De que manera que estamos cercados de sueños? ¿Y qué hacemos?*” - como se considerando a possibilidade pudesse tornar a ideia mais real. E o lenhador responde: “*No lo sé... mi corazón no es puro*” - num enigmático discurso que diz mais do que mil palavras.

Algo estranho acontece. A Menina Cega observa que os sonhos parecem estar arranhando o telhado e se mostra corajosa, dizendo que se tivesse olhos sairia e ficaria cara a cara com eles. A Carvoeirinha exclama que possuem unhas, oferecendo-nos outra imagem desses personagens. Ela está assustada, e roga para que não entrem. O Gigante, por seu turno, está indignado, e diz que isto é intolerável. Ele apela para Antônio, dizendo que o amigo sabe que ele é um homem honrado e que se revolta ao pensar que ele, que nunca ousou importunar a casa de ninguém (mesmo sendo um gigante!) tenha esses sonhos fugitivos brincando em sua chaminé, numa alusão à nova imagem externa dessas criaturas que já vimos passear com cachimbos nos lábios. Antônio o adverte para ter cuidado com o que diz. Mas o Gigante, intrépido, diz que esses Sonhos não podem com ele. Abre a janela e os desafia a entrar. Nada acontece. A Carvoeirinha chora enquanto o pai afirma que não há ninguém, nada além da neve caindo - em nova alusão às criaturas, que chegam com a caída da neve. Ela suplica que o pai feche a janela. Ele não fecha...

O Gigante, cada vez mais tenso, diz que não fecha, pois quer vê-los. Pondera que já está achando que tudo é pura ilusão, voltando a chamar o lenhador de charlatão. Este, em vez de refutar, apenas comenta: “*¡Qué quiere que te conteste?*”. Pior do que uma afronta, a

resposta só agrava a situação do Gigante que “*se siente sudoroso y habla a grandes voces*” que não quer que sua filha se torne romântica, e que por isto lhe ensina a matemática, concluindo: “*Ésta es la verdad*”. O lenhador Antônio o confronta novamente: “*La mitad de la verdad*”. Mas o Gigante mantém: “*La verdad entera*”. Em seguida, ele “*olha receosamente a janela*” e diz “*com ternura*”: “*Y ella que la sabe ¿no es cierto? ¡Hijita mía! Tán tornadica! ¡Tán feúcha! Que nunca tuvo un novio... ni tendrá [...] por eso matemáticas y matemáticas. ¿Cuántas son dos y dos?*” (III, p. 360).

O Gigante começa a tomar a tabuada da Carvoeirinha, que repete a primeira pergunta novamente fazendo cozidos. Responde certo e segundo a rubrica olha angustiadamente para o teto, abraçada à menina cega. Mas a próxima pergunta ela não consegue responder. Fica nervosa, repete, chora e acaba errando... o Gigante, agora fazendo jus à brutalidade de sua condição diz: “*¡Hijita mía, tengo que decirte que eres un animal!*”. A rubrica indica que as meninas e o lenhador estão inquietos, olhando para todos os lados. A Carvoeirinha, intimidada, continua chorando, tentando responder sem conseguir as perguntas do pai, que agora a xinga de jumento. Antônio tenta defender a menina (“*Déjala*”); e suas amigas se compadecem: “*Pobre carbonerita*”. O Gigante, injuriado, ameaça: “*Vamos a ver*”... Diante do impasse, a Carvoeirinha aponta para o teto (para aquilo que não podemos ver ou tocar), exclamando: “*¡Están ahí! ¡Están ahí!... los sueños...*”. A cena atinge seu ápice de tensão, quando o Gigante vocifera: “*¿Qué sueños son esos?*”...

Neste momento a janela se ilumina e aparecem por detrás dela três jovens (“*mancebos*”), um branco, um vermelho e outro negro, numa nova caracterização de personagens feitos de madeira e tinta... Eles carregam sininhos de prata nas mãos e “*una música suave invade la escena*”, que se encerra com a exclamação de Antônio: “*¡Dios mío!*”.

O lenhador fala por todos. Não há palavra. A dúvida, o medo, o pavor em relação aquilo que pairava do lado de fora agora se desfaz num silencioso estranhamento. Todos estão cara a cara com o... mistério? Aparentemente nada faz sentido; mas é possível vê-lo - o sobrenatural! - materializado na janela, no rosto de três jovens ludicamente pintados que podem ser representados por sombras, objetos, ou qualquer recurso que se queira imaginar junto a uma nova janela indicada no cenário, posto que se aberta, não pode ser a mesma indicada pelo Gigante, que não tornou a fechá-la. O cenário se amplia... fazendo-nos associar as portas, janelas e movimentações em cena à performance da manipulação direta

do boneco sobre balcões (apenas uma conjectura...). Na narrativa, como na cena, rompem-se aqui os grillhões da razão, alicerces que davam ao personagem do Gigante sua sustentação lógica, sua força e poder. O inconcebível, o fantástico, rompe a barreira do real, abrigando-se nele. Realidades paralelas desembocam num mesmo plano de verossimilhança na ação dramática: os sonhos são humanizados. São possíveis. São reais! E isto é um conto de fadas...

Da tensão e dos berros do Gigante passa-se à suave música e à leveza dos sons dos sininhos trazidos pelos Sonhos Jovens, cuja simbologia também está ligada à ideia da comunicação com o etéreo, da ligação com o poder criador, com a vibração primordial (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 835-836). Os sonhos representam, portanto, a possibilidade de uma sublime comunicação. O medo vai embora. Os corações - desesperados - parecem sossegar. A relação se transforma. Os sonhos existem e estão aqui. E agora?

CENA IV - **Sonhos Jovens, jovens sonhos**

É uma cena curta, formada por duas rubricas entre as quais há um breve diálogo. Descreve a entrada dos sonhos na casa da Carvoeirinha. A didascália inicial informa: “*Los mancebos empujan la ventana y tratan de abrirla. En la puerta se sienten golpes*”. A Menina Morena, diante da imagem dos rapazes na janela exclama extasiada: “*¡Qué preciosidad! ¡Qué preciosidad!*”. E o Gigante: “*Esto es terrible*”.

A Menina de Olhos Pequenos pergunta se deve abrir a porta e Antônio responde: “*Abra. Sea lo que Dios quiera*”. Golpes mais fortes na porta. O Gigante vai dizer algo, mas o lenhador dirige a ação: “*Abre, no nos queda otro remedio*”. E o Gigante emenda: “*Y contra esta gente no caben los pleitos, maldita sea...*”.

Identificamos certa ironia na cena, condizente com a modificação na qualidade da tensão dramática. Do misterioso tom inicial, que veio sendo desenrolado num clima de suspense, de medo, até de terror, tanto em relação ao que está do lado de fora, como em relação ao Gigante e as reações e relações absurdas que apresenta do lado de dentro da casa, chega-se a um clímax, com o aparecimento dos sonhos. Com a música suave, o ‘relaxamento’ da tensão, não há mais o que ser feito: que entrem os invasores! Sem mais recursos, o Gigante precisa aceitar o inexorável, mas não sem antes praguejar contra esta gente (gente?!), com as quais não há como argumentar. Também há certa ironia na situação

inicial, quando a Menina Morena, ao ver os rapazes, fica extasiada - “*Qué preciosidad*”, ao que o Gigante replica: “*Esto es terrible*”. Para a Menina Morena a chegada dos sonhos representa a materialização de seus próprios sonhos - ter um namorado; leia-se: um príncipe encantado, como nas fábulas com seus finais felizes. Este desejo também pode ser estendido às outras, afinal, com que sonham as meninas?

Mas o que para ela é um deleite, um ‘sonho’, para o Gigante é uma catástrofe; a concretização de seu pior pesadelo. Ele, um gigante, que cuida sozinho de sua filhinha, que nunca usou de suas prerrogativas ‘gigantescas’ para molestar a casa alheia, um gigante, digamos, civilizado, inteligente - que conhece a tabuada! -, forte, de boa aparência e reputação, enfim: o Gigante! Completamente incapaz de fazer algo que possa impedir o temível extraordinário de se manifestar. Os sonhos são reais, mas, pior ainda: jovens e belos. Que horror!

De fato, nada poderia ser pior para um pai aferrado à realidade que ele próprio construiu - que não deseja uma filha romântica, que lhe nega a possibilidade de ter um namorado (é destrambelhada, feia e burra), que acredita que a verdade da vida se resume numa operação matemática, que não deseja que a ‘filhinha’ cresça - do que ter o importuno universo da fantasia materializado numa coleção de sonhos personificados em apazíveis e formosos rapazes. O poder do Gigante, até então incontestado, vê-se arruinado pela presença de um sobrenatural sublime, miseravelmente tangível. Ruim demais para ser verdade. Vemos que além do arquétipo do cético e do bruto, o Gigante também representa uma categoria de pais cujas filhas deixam a fase da infância, prescindindo de sua presença outrora soberana e exclusiva. Pais derrotados diante da implacável realidade de *Chronos* - *o imbatível*: a filha menina, que se torna mulher.

Seguindo a ordem da notação da rubrica, deixamos para destacar um recurso que afeta todo o conjunto da cena indicado por Lorca na rubrica final: “*La Carbonerita, durante esta escena debe ser el eje de todo, se há de mover de um lado para outro siguiendo los diálogos en brazos de la Mímica*”¹⁷ (IV, p. 363, grifo nosso). Mais uma vez somos naturalmente conduzidos ao universo de um teatro de bonecos de balcão, no qual as gestualidades do corpo do boneco podem ser ressaltadas com mais precisão em relação aos bonecos de luva. Um gestual cuidadosamente cultivado em cada articulação, numa pantomima em que o boneco fala, fala, sem nada dizer. Pensamos na agilidade, na graça,

¹⁷ *A Carvoeirinha durante esta cena deve ser o eixo de tudo, movendo-se de um lado para o outro seguindo os diálogos nos braços da Mímica.*

nas múltiplas possibilidades de movimentação que uma partitura da cena permitiria realizar com o boneco da Carvoeirinha correndo da janela à porta, desta à Menina Morena, ao lenhador Antônio, de volta à porta e assim por diante... seu olhar pontuando as ações e os diálogos até a fala final do Gigante: “*Y contra esta gente no caben los pleitos, maldita sea...*” - quando triangula com o Gigante e o público (Pausa!). Uma cena cômica. Que também poderia ter o mesmo efeito com bonecos de luva, embora a tenhamos imaginado, num primeiro momento, de uma outra forma. Da mesma maneira, num castelete, a Carvoeirinha poderia granjear a mesma graça, talvez até melhor, dada a rapidez dos diálogos que fecha com a movimentação mais rápida dos fantoches. Além disso, não se pode esquecer que Lorca, neste momento, está bem interessado no *guiñol*.

Independente de nossas especulações, trata-se de um recurso que contrasta com a recente tensão da cena anterior e com o clima de expectativa pela entrada dos sonhos na casa. Um recurso cômico, uma desconstrução, uma brincadeira: tudo o que era sério, deixa de ser. A Carvoeirinha que antes corria a cozinhar ou ficava “*agrupada*” ou “*abrazada*” com as amigas quando intimidada pelo pai, agora circula pelo ambiente; está livre, brinca com a realidade, com o seu corpo, com a sua dúbia natureza - que a faz movimentar-se ou ser movimentada ‘nos braços da mímica’... Um recurso genial, que faz coroar a simplicidade da peça, que, se escrita para crianças, não deixa de dirigir-se aos homens grandes, homens feito gigantes.

Note-se, na parte que destacamos em negrito, que em lugar de indicar que a personagem deve fazer mímica, o jovem dramaturgo escreve a vida do gesto, traduzindo sua imaginação com traços-índices da graça e desenvoltura que caracterizariam este gesto desde sempre, em sua essência. Mas não podemos deixar de imaginar que na liberdade da personagem - e do autor - configura-se um deboche, o último e melhor riso que, sem pretensão consciente de ofender, apenas sendo, escandaliza o corolário pós-iluminista, segundo o qual os homens - racionais, cétricos e auto-suficientes - acreditavam ter descoberto todos os rincões da selva, e por isso não precisavam acorrer aos recônditos do coração. Quando Lorca coloca no discurso do personagem Gigante a negação do romantismo, transcende a fábula para se referir às críticas à corrente filosófico-literária confrontada pelo modernismo. Neste sentido, Lorca pode estar se referindo tanto aos intelectuais e artistas do naturalismo e realismo que abominavam o movimento estético predecessor como às correntes modernistas ainda mais recentes da vanguarda - à exemplo do ultraísmo - que advogavam não só em favor de uma objetividade, de um materialismo e

de um detalhamento excessivos, mas contra, contra e contra o viés sentimental dos românticos criticado no *Libro de poemas* lançado pelo poeta no mesmo ano em que escreve esta peça.

É mesmo impossível negar os ecos do romantismo na obra de Lorca, ao menos no que tange ao domínio da sensibilidade e do lirismo - poético e temático (o amor). Isto era marca certa, a expressividade própria do artista, ora criticado pelos colegas contemporâneos que o consideravam 'excessivamente romântico'. Ressaltamos que este viés de sensibilidade - ou de sufocamento insuportável dessa sensibilidade, cuja explosão de limites pode fazer fronteira com o trágico lorquiano - atualizava-se na forma modernista. Como podemos ver nesta peça, é evidente que Lorca, um artista moderno, não desejava um retorno ao romantismo. Até porque este resgate já estava implícito no simbolismo de que Lorca se aproximava neste momento. Com a diferença de que, enquanto na obra romântica o referente é caracterizado superficialmente através de uma linguagem de fácil decodificação - para atingir a emoção do receptor, na obra simbolista o referente é caracterizado através de uma linguagem conotativa e simbólica que, ao invés de esclarecer, 'indefine' o referente para o receptor, com vistas a atingir sua percepção, sua criatividade, sua inteligência e, enfim, sua 'alma'.

Para encerrar os extensos comentários sobre a curta ceninha de entrada dos Sonhos, chamamos a atenção para uma circunstância que desperta nosso olhar. A rubrica inicial indica que são os próprios sonhos que abrem a janela. No entanto, é curioso notar que eles não entram por ela, podendo fazê-lo, e então a porta é golpeada. Golpeada mas não aberta, pois, antes que isso ocorra, a cena é marcada pelo diálogo dos personagens no interior da casa, que, por fim concluem que devem fazê-lo. Assim sendo, a rubrica final indica: "*la puerta se ha abierto y entran en la escena los tres mancebos, que saltan ágiles y delicados. Llevan zurroncitos en la espalda y hablan delicadamente*" (IV, p. 362). Notamos um marcante contraste entre a ideia de invasão (estão cercados, não há outro remédio senão abrir, os golpes ressoam cada vez mais fortes) em oposição à serena entrada dos rapazes, saltando com leveza e falando com delicadeza. Talvez possa parecer um detalhe pouco relevante, afinal, estamos falando de uma invasão de sonhos, não de pesadelos. Mesmo assim, este detalhe nos remete a realizar um exame sobre o porquê desta porta ter sido aberta: porque os sonhos forçaram ou forçariam a entrada a qualquer custo (e se não tivessem lhes aberto a porta, entrariam pela janela)?

CENA V - E o amor, em que sonho estará?

Os Sonhos Jovens (*Sonhos Mancebos*) são personagens identificados com numeração ordinal (1º, 2º, 3º) sem muita distinção entre eles que mereça nota. Para nossa surpresa são tipos bem humanos, que destoam totalmente do comportamento esperado de sonhos ‘tão preciosos’ com tão importante missão. Divertidamente os mancebos já entram reclamando sobre a demora em abrirem a porta: “*Ya era tiempo de que abrierais*”; “*No tenéis consideración con la temperatura que hace ahí fuera*”. E sem tardar reparam nas meninas: “*Menos mal que aquí tenemos chicas guapas*”. Começam então a fazer gracejos, fazendo-lhes a corte, mas rejeitando a Carvoeirinha, que é olhada com uma careta de desprezo por um dos moços. Num primeiro momento eles se referem às meninas - que consideram ser apenas três - como se se tratassem de objetos surdos, analisando-as de forma tão grosseira a ponto de serem descritos como muito bonitos, mas muito malcriados, quando a Menina Cega questiona como eles são. Note-se que quando o sobrenatural se materializa a referida menina já não encontra a mesma facilidade de desvelá-lo.

Ao serem interrogados pelo Gigante sobre suas intenções de estarem ali, respondem que vieram para muitas coisas que não seriam passíveis de explicação, porque o Gigante não os compreenderia. Um deles declara que sua missão é transcendental, mas que em vez de levar o assunto a sério, começaram a fazer graça por terem se lembrado de algo, que outro Sonho esclarece: “*Hablando claro: veníamos buscando novia y há dado la casualidad que aquí hay tres niñas...*”. Eles se aproximam das três amigas - que ficam sem graça - e inusitadamente começam o estranho namoro, deixando de lado a Carvoeirinha. E o recato. A Menina Morena pede: “*Tenga la bondad de no apretarme tanto*”. Um deles celebra: “*¡Viva el amor!*”. E o Gigante solicita um pouco mais de compostura. A Menina Cega quer saber de seu Sonho: “*¿Como eres? ¿Como eres?*”. Comportamentos abusados para a natureza dos seres mágicos, mas tanto mais provocadores para a cultura dos homens do início do século. Neste sentido, a linguagem do teatro popular permite uma abertura, uma licenciosidade própria ao estilo do *guiñol*, onde falam-se coisas que de outra forma não se fariam jamais, como veremos nas obras do *Teatro do porrete*.

Em meio à desconcertante situação, a Carvoeirinha, de um canto da cena, chama pelo pai, que pergunta o que ela quer. Todos os casais olham para ela, que, constrangida, apenas repete “*Padre*”. Irritado, o Gigante pede que ela fale de uma vez, e ela fala: “*Para mí no hay*”. O Gigante não lhe dá atenção, e ela repete o apelo: “*Para mí no hay ... y yo*

quiero”. Diante da manifestação da personagem um dos rapazes pergunta admirado: “¿*No es una niña!*?” Singelamente a Carvoeirinha responde: “*Sí, señor. Soy una niña igual que ésas*”. Ao que outro Sonho zomba: “*Pues parece un mono*¹⁸”. Todos riem da Carvoeirinha, muito humilhada e definitivamente privada da possibilidade de realização amorosa, a Carvoeirinha irrompe no choro e recorre novamente ao pai, seu porto seguro, apesar de tudo. O Gigante vai dizer alguma coisa (“*Señores...*”) quando o som da trompa de prata “*invade*” a cena. Atente-se para a gradação do som da trompa, que começara ao longe, soando mais perto e depois junto à janela, agora toma a cena em sua maior intensidade, invadindo a cena, conforme a rubrica. Nesse momento os Sonhos se mostram surpresos e preocupados: “*¡ El príncipe!*; “*Qué hacemos?*; “*Nada, no hemos hecho nada*”. Um deles sugere: “*Huyamos*”. Neste momento o Gigante mostra sua perplexidade: “*Yo me despero, Antón, yo me desespero*”. - o que já era ruim para o pai da Carvoeirinha, ainda podia piorar.

Os sonhos vão fugir quando, já na porta, esbarram com o Príncipe do Sonho e da Neve, que chega vestido de branco com um luxuoso cortejo de príncipes fantásticos. Os Sonhos Moços lamentam: “*Ah!*” sendo imediatamente repreendidos pelo Príncipe, que os acusa de não terem feito nada. Fala sobre outros Sonhos que passaram o tempo bebendo cerveja nas tabernas desertas e desorientando os peregrinos, concluindo que não fora para isso que o personagem Senhor havia rompido suas correntes. Decepciona-se, enfim, também com os Sonhos Jovens, de quem parecia esperar um comportamento melhor: “*pero vosotros allá*”. Convidado a entrar pelo lenhador Antônio, o Príncipe se senta, numa movimentação que mais uma vez se nos apresenta adequada para um boneco de manipulação direta. O Príncipe diz que está morto de cansaço e desânimo, e narra o que acontecera ‘lá fora’. Vale transcrever o texto na íntegra:

*Yo, sin embargo, vengo muerto, destrozado. He visto todas las cabezas abiertas como granadas y cabezas con los cerebros marchitos como flores bajo un sol de oro. La inmensa telaraña del Sueño quedo destrozada para siempre. Esta noche no nos han visto, no nos han tomado en serio. Venimos con demasiada buena fe. Todas las puertas se nos cierran. Dios se debe poner muy triste*¹⁹. (V, p. 369-370).

¹⁸ A tradução literal da palavra *mono* corresponde à macaco, mas também é utilizada como expressão que denota um ser desprezível, sem importância ou muito, muito feio.

¹⁹ Eu, em compensação, estou morto, destroçado. Vi muitas cabeças abertas como romãs e cabeças com cérebros murchinhos como flores sob um sol de ouro. A imensa teia de aranha do Sonho foi despedaçada para sempre. Esta noite ninguém nos viu, nem nos levou a sério. Chegamos com muita boa fé. Todas as portas se fecharam. Deus deve estar muito triste.

Assim, confirmando a conversa ouvida pelo lenhador, ficamos sabendo como foi a empreita dos sonhos em seu embate com a realidade - e a evidente vantagem desta sobre aqueles. Segundo a exposição do Príncipe o fracasso dos Sonhos claramente decorreu do descrédito dos homens (“*no nos han visto, no nos han tomado en serio*”), cujos corações adormecidos não conseguem ver nem vivenciar a experiência de sonhar. Descobrimos pela fala do Príncipe que a porta que se abriu na casa da Carvoeirinha para que os sonhos entrassem não foi igualmente aberta em outros lugares, o que sugere que a vontade dos homens em aceitar a ‘novidade’ possui relevância na entrada - ou não - dos Sonhos. Isto nos remete ao exame que propusemos ao final da cena anterior sobre se os sonhos invadiriam de qualquer forma a casa da Carvoeirinha (à força). Por trás da ‘obrigatoriedade’ revelada pela discussão entre os personagens sobre abrir a porta, existe um outro fator: a crença ou a própria aceitação; acreditou-se na existência dos Sonhos, considerou-se a possibilidade de sua existência, enfim, na casa da Carvoeirinha os Sonhos foram vistos e foram levados a sério.

O Príncipe diz ter visto cabeças abertas como romãs, completando a idéia com a imagem de cérebros murchos - forma que de fato nos remete ao interior da referida fruta. Um interior que faz com que o Príncipe se dê conta da crua realidade: ressequidos pelo ceticismo, não querendo ver ou levar a sério, ou quem sabe até zombando dos Sonhos que viram, os homens não só impediram sua entrada como também provocaram o rompimento da teia do fantástico - ilusões e sonhos que definham diante de tanta incredulidade. E, assim, apesar de toda sua boa fé, os Sonhos são derrotados. Um pouco do que Lorca deveria sentir quando, colocando o melhor de si, se via criticado ou rechaçado, como já ocorrera com suas obras de teatro (*El maleficio*) e de poesia (*Libro de poemas*) e como por vezes é comum na vida de todo e qualquer ser humano - sobretudo na adolescência.

Por fim, o Príncipe se refere à Deus, ao que tudo indica, o mesmo Senhor que libertou os sonhos adormecidos, antigos, velhos, e portanto, incapazes de cumprir sua missão de debelar a realidade e encontrar o coração puro que poderia redimir os homens de uma noite sem brilho... uma noite sem estrelas... uma noite sem fim. Um Deus que, referido pelo personagem, revela os conflitos existenciais do jovem poeta, cuja religiosidade deste período, segundo Irley Machado, vive num estado de confusão em que “cristianismo e paganismo se misturam” (MACHADO, 2010, p. 2). Como é possível

vislumbrar a partir das noções e relações propostas pela peça entre o mundo ‘natural’ e o sobrenatural, ou seja, espiritual. Um Deus, enfim, que deve estar muito triste...

Quando o Príncipe termina seu relato a Carvoeirinha olha para ele “*amorosamente*”, limpando a cara com um paninho. Note-se que, desde o início da peça, só agora a Carvoeirinha limpa o borracho do rosto. Mesmo diante da rejeição dos Sonhos Jovens, ela não o faz, mas comovida, talvez pela história, talvez pela beleza do Príncipe dos Sonhos e da Neve, talvez por sua desolação, ela limpa pela primeira vez o seu rostinho.

Arrasado, o Príncipe ordena aos outros Sonhos que se retirem para cumprir sua obrigação, dizendo que vai descansar. Pede-lhes que sejam bons e que sugiram coisas aos que passem pelos caminhos. Ressaltamos que em outros textos do teatro inédito esta ideia de seres sobrenaturais sugerirem coisas aos homens é recorrente e se vê marcada pela presença de personagens como Sonhos, Cinza, Morte ou espíritos, duendes, vozes, entre outros símiles. Em *Comedieta ideal* e *Teatro de Almas. Paisajes de una vida espiritual - fragmentos de dramaturgia* - entidades sobrenaturais mostram-se capazes de sugerir aos homens sentimentos, representações, ilusões e até pensamentos, intervindo sobre suas vidas. Isto, de certa forma, aproxima-se de algumas concepções filosófico-religiosas orientais e do espiritismo ocidental - inclusive o kardecismo, amplamente divulgado no Brasil. Também associamos as ditas ‘insinuações’ à ideia do subconsciente freudiano, sorratamente sugerindo coisas à consciência²⁰.

Depois que o Príncipe dispensa os Sonhos Jovens, as meninas e seus respectivos namorados se beijam e se despedem com “*carantonhas*”²¹, dizendo “*hasta luego, gasta luego*” - bem à maneira dos títeres populares quando saem de cena. Antônio também convida aos outros para se retirarem, deixando o Príncipe descansar. Antes de sair o Gigante pergunta ao Príncipe: “*¿No me darás dinero?*” - provavelmente referindo-se à paga da hospedagem. Mas o Príncipe parece não compreender o que ele diz, dirigindo-se ao criado: “*¿Qué dice?*”. Mas logo Antônio chama o Gigante, que desiste da ideia e também se recolhe. O último comentário da cena é da Carvoeirinha, deslumbrada com a beleza do Príncipe: “*¿Qué hombre más guapo! Parece pintado!*” - em mais uma brincadeira

²⁰ Sabemos que os conceitos de Freud, nesta época, ainda não tinham se consolidado e muito menos se espalhado pelo mundo. Mas como ocorre na história do pensamento do homem, essas ideias já deviam estar no ar, em parte pelo pensamento de seus precursores, em parte pela presença da ideia quando está para se formar.

²¹ Com caretas, caras muito feias, contrariadas. Em nossa tradição é sinônimo de carranca, que, na tradição popular, serve para assustar as crianças desobedientes. Palavra ligada tanto ao universo infantil como ao aspecto folclórico.

metalingüística - desta vez num diálogo e não numa rubrica - que se refere à caracterização do personagem do Príncipe, que, enquanto um boneco, pode receber a vivacidade da pintura mais primorosa.

CENA VI - **Em busca de um coração só meu**

Inicia-se com rubrica impregnada de imagens poéticas e sinestésicas: “*Queda la escena sola. Por la ventana abierta entra una luna cálida y densa. El ruido del bosque se oye blando y adormecid.*”. A mesma didascália aponta que o Príncipe está vestido de branco com grandes manchas esmeralda e que possui umas asinhas de pomba nos pés. Estas asinhas nos fazem imaginar o Príncipe dos Sonhos e das Neves como o próprio deus Hermes, já referido como a divindade mensageira que acompanha as almas ao mundo dos mortos. Mensageiro entre o céu e a terra, o deus exerce a função de mediador entre a divindade e os homens, como parece fazer o Príncipe, ao se referir aos planos e sentimentos do tal ‘Señor’, ou seja, de Deus.

De acordo com o dicionário de símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, P. 487) as sandálias aladas da divindade representam a força necessária para a elevação e a aptidão para os deslocamentos rápidos. No entanto, a ambivalência deste deus se encontra justamente em seu aspecto corruptível. Um dos símbolos da inteligência industrial e realizadora, ele tem sua força limitada a um nível um tanto utilitário, podendo representar o intelecto pervertido, o coração endurecido. Assim, a despeito das grandes realizações, a divina entidade pode esbarrar na clássica e maquiavélica máxima de que os fins justificam os meios, correndo o risco de padecer de insensibilidade²².

O criado do Príncipe está vestido de pardo e de um gorro azul, e conversa com seu senhor, que lhe diz: “*La Tierra se ríe del Sueño*”. O Pajem responde: “*O el Sueño se ríe de la Tierra, porque en resumidas cuentas, ¿quién somos?*”. O Príncipe confessa ao criado que desde que chegara a essas lonjuras - vindo, portanto, de uma terra distante, com a neve - andava sentindo um tremor no peito, e completa: “*Creo que me está nasciendo un corazón*”. O criado diz que não há nada de estranho nisso, e que, por isso mesmo o Príncipe deve compreender porque os três Sonhos Jovens ficaram namorando ou porque

²² Ideia que, somada ao nome do Príncipe - Dos Sonhos e Da Neve - também nos fez relacionar a obra de Lorca a outro conto de Hans Christian Andersen, *A Rainha da Neve*. Nele, como na *Pequena Vendedora de Fósforos*, apresentara-se outros pontos de contato com a peça, a começar pelo coração gelado da rainha, cujo correspondente seria o coração ‘ausente’ do Príncipe.

outros Sonhos foram se embebedar nas tabernas. O Príncipe não dá atenção ao comentário e continua: “*Sí, sí; siento un corazón*”. E descobrimos assim sua contradição: o Príncipe é um sonho incompleto: um sonho sem coração. Uma criatura que pode alcançar as alturas do céu ou as profundezas da terra com suas asinhas, mas que mesmo assim, não pode conhecer o amor.

Mas o criado apenas responde que ele, em compensação, sente “*ganas enormes de comer pan casero*” - revelando sua franca dissintonia com a descoberta do Príncipe. Ele explica a razão de tamanha avidez narrando sua origem, que vale a pena relatar:

Yo naci de un niño de pueblo que murió de hambre. Todos los días esperaba al panadero... pero el panadero no existía... él miraba al camino largo, y mirando mirando se le tronchó la cabecita sobre ele pecho. Por eso tengo un hambre... (VI, p. 372).

O Príncipe, por sua vez, faz responder com outra pergunta sobre si, igualmente ignorando as questões que interessam ao Pajem: “*¿Estoy guapo?*”. E o criado confirma, comicamente: “*Vuestra Alteza está guapísimo*” - nos fazendo lembrar do comportamento típico dos personagens populares que remontam à categoria dos criados ou os *zannis* da *Commedia dell’Arte*. Sabemos que os interesses desses personagem-tipo nem sempre coincidem com os de seu mestre, sendo que seus principais objetivos são seu próprio conforto e a satisfação imediata de seus desejos, que mudam a cada momento: comer, namorar e vagabundear são alguns dos principais verbos de sua gramática. A necessidade do Pajem é primitiva, imediata, e da maneira com que é confrontada com os sentimentos do Príncipe faz realçar as diferenças entre ambos: enquanto um se alimenta de pão, o outro anseia por uma realização onírica, buscando um coração humano.

Note-se com que sutileza Lorca consegue falar sobre o assunto da fome que grassava nas províncias espanholas sem ser panfletário, apesar da rudeza do personagem. Note-se também, neste sentido, que Lorca ata o cômico da personagem a seu veio trágico (e de crítica social), haja vista a narrativa de sua ‘estirpe’ de sonho: uma criança morta pela fome numa história contada de modo estapafúrdio. Com o Pajem quebra-se novamente a ideia poética esperada de alguém que vem do mundo dos sonhos, e acreditamos ser ele, neste texto, quem mais se aproxima dos heróis populares por quem Lorca tanto se interessava no momento em que escrevia esta peça (1921) e, pouco tempo depois, outras e suas obras para títeres (*Tragicomedia* em 1922 e *La niña que riega la albahaca* em 1923, para citar apenas as mais próximas que não pertencem ao teatro inédito). Esta forma de

narrativa também marca a influência do teatro popular, e evidentemente nos leva a pensar no personagem espanhol *don Cristóbal Polichinela*, cujo sobrenome indica o parentesco com um dos criados mais famosos da história do teatro popular, de origem napolitana; personagem bizarro, sem cerimônia, insolente e grosseiro²³. No entanto, Lorca apenas ensaia o tipo popular no Pajem da *Carvoeirinha*, desenvolvendo-o, efetivamente, em seu próprio *don Cristóbal*, o qual está mais para um Polichinelo ou o igualmente libidinoso e avarento Brighella (empregado astuto, cínico e brigão) do que para um divertido Arlequim (empregado trapalhão, ágil, que com suas traquinagens acabava colocando o patrão em maus lençóis) - este mais assemelhado ao Pajem da *Carvoeirinha*.

Finalizando a cena, assim que o Pajem confirma a elegância do Príncipe com um delicioso ‘bonitíssimo’, entra a Carvoeirinha - por uma porta lateral - assustada, tremendo de medo, sem corpete e com cabelos despenteados, trazendo uma lamparina acesa.

CENA VII - **Meu sonho, enfim!**

Inicia com a Carvoeirinha petrificada. O Príncipe a interpela, querendo saber quem ela é. O Pajem interfere, dizendo que o Príncipe precisa descansar. Ela justifica que só veio porque tinha sede, mas antes que o criado realize sua vontade - despachá-la, para usar uma palavra de seu ‘vernáculo’ - o Príncipe pede que ela se aproxime. Ele pergunta novamente ao criado - desta vez em aparte - se está bonito. O Pajem, também em aparte, repete a mesma resposta dada anteriormente. O Príncipe e a Carvoeirinha começam a conversar. Ele pergunta seu nome e ela responde - novamente limpando a cara com um paninho. Ele a elogia: “*Carbonerita bonita*”. O Pajem faz graça, em aparte: “*Ya empieza su Alteza a hacer poesías*”. Ela continua, explicando o porque de seu nome e fala um pouco sobre esse trabalho: “*Me llaman Carbonerita porque vendo carbón. Mi padre lo hace en el monte y yo lo cargo luego en los burros de los arrieros... Si vieras cuánto dinero ganamos... tres mil reales*” (VII, p. 374). - nova alusão ao modo de vida e ao dinheiro, reforçando que Lorca, em que pese a escolha por uma realidade paralela, fantasiosa, não deixa de lado as denúncias e mazelas da dura realidade.

²³ O Polichinelo é um antigo personagem burlesco do teatro, cujas raízes remontam à Roma Antiga. Desenvolveu-se na *Commedia dell'Arte* como outros personagens da categoria dos servos (p. ex. Arlequim e Brighella). Na Espanha o herói do teatro de bonecos popular - *don Cristóbal* - possui todas as características do personagem, um verdadeiro pícaro, embora nas obras lorquianas não seja um criado, assumindo, pelo contrário, a representação da figura que detém o poder.

O Príncipe pergunta a ela se nunca teve um namorado, ao que ela responde que todas as meninas de sua aldeia têm - cita suas amigas e os Sonhos Jovens, menos ela. A Carvoeirinha responde, contando mais um pouco da história da personagem:

Yo nunca tuve novio porque no me puedo quitar el carbón de la cara, ¿vês? (Se restriega.) Por más que me doy no sale... dicen que mi madre era toda de carbón... pero me gustaría tener novio porque me regalaría un abanico muy grande y además se me pondría a mi lado con su cabeza junto a la mía haciéndome Chu chu Chu Chu... muy bajito, chu chu chu chu... (VII, p. 375).

Essa simplicidade da menina é lúdica ao extremo, e comove o Príncipe (“*¡Carbonerita!*”), que lhe toma as mãos. Ela se levanta comentando como acha bonito ter um namorado e prossegue em suas ingênuas reflexões: “*¡Ay, qué bonito es tener novio! Mira que cuando se esconden entre los árboles y luego salen colorados, colorados... como yo cuando me acerco a la hornilla... el amor debe tener algo de hornilla...*” (VII, p. 375), ao que o Pajem replica, rindo: “*¡Mucho de hornilla, mucho!*” - numa ironia maliciosa, que só ele poderia trazer à cena.

Por intermédio do pueril e delicado discurso da Carvoeirinha, somos capazes de sentir, dissimulada por uma sofisticada linguagem eufemística, a manifestação do erotismo de Lorca. Veja-se primeiro a metáfora utilizada pela Carvoeirinha para falar do amor quando o compara com uma fornalha (“*el amor debe tener algo de hornilla*”). Essa comparação é impregnada de simbologias vigorosas. A fornalha evoca a imagem do fogo, ligando-se à metalurgia, à purificação através deste fogo, que por sua vez está ligado à pulsão elementar da vida; ao coração. Ambos, fogo e fornalha evocam a cor vermelha, igualmente conectada ao princípio vital; cor de sangue. Símbolo por excelência da sedução, esta cor incita, provoca, encoraja, mas também adverte, detém, como as antigas lâmpadas vermelhas das casas de tolerância que, parecendo convidar, representam a proibição do convite em si, alertando para aquilo que configura a transgressão mais terrível - lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 448;440;944). Há ainda a observação da Carvoeirinha sobre os namorados, que saem do bosque tão corados (ruborizados) como ela quando se aproxima do fogo...

Tudo isto são brasas, mas a menina não sabe disto. Ela apenas encontra na fornalha a cálida sensação capaz de expressar seu sentimento, deixando encantado o Príncipe, que

lhe diz: “*Niña mía, como de agua clara, tu... tu quieres ser mi novia*”. Diante do abuso o Pajem se espanta, parecendo querer alertá-lo (“*¡Alteza, Alteza!*”). A menina se atrapalha e parece constranger-se e recorda-se do recato, informando ao Príncipe que vai colocar o corpete. Mas o Príncipe, numa linguagem direta, diz que a quer assim como ela está. O namoro continua com elogios, que o Pajem tenta interromper chamando a atenção para si: “*Ejem, ejem, ejem*”²⁴. Mas de nada adianta, e o Príncipe beija a Carvoeirinha.

No texto há um jogo velado que contrapõe a pureza das meninas, dos sonhos, enfim, do mágico e lúdico universo erigido na peça à certa dose de malícia, introduzida sempre de maneira muito sutil e refinada pelo autor. Sem deixar de tocar na sexualidade, ele logra fazê-lo com distinção, numa construção onde somos granjeados pela graça, a exemplo da fala que se segue, comentário da Carvoeirinha sobre o beijo que o Príncipe lhe roubou: “*¡Ay!, oye, esto ha sido un beso, ¿verdad?... una vez comí bombones que me trajó el hijo del maestro y sabían igual. Dame otro, oye, dame outro...* (VII, p. 377). Esse beijo, com sabor de bombom, é toda uma denúncia dessa sensualidade adolescente intocada que desperta. Lorca, mestre da sinestesia que o humano experimenta, brinca com a pureza dessa personagem, que se liberta e transcende por meio desse amor que nasce.

Brejeiro, o Príncipe responde ao pedido da Carvoeirinha por mais beijos: “*Mi!*”. Enquanto o Pajem, “*indignado*”, o censura novamente: “*Alteza!*”.

Dando continuidade à encantadora sequência, a Carvoeirinha pergunta se sujou os lábios do Príncipe, e o limpa. O Príncipe, dotado de sensibilidade igualmente comovente, diz que a Carvoeirinha possuía o coração fechado, que, ao abrir-se, exala um perfume delicado - completando finalmente o repertório sinestésico da peça. A virtuosa meninas se admira, e o Pajem verbaliza sua reprovação por completo, lembrando ao Príncipe que ele tem uma divindade a quem prestar satisfação: “*Vuestra Alteza se olvida de que nos es un hombre. ¿Qué dirá el Señor?*”. Ignorando-o novamente, o Príncipe, que agora possui um coração, convida a Carvoeirinha para um passeio no campo, onde “*la noche se ha abierto y está viva la rosa de la luna*”. O Pajem, pasma: “*¡Señor! ¿Qué vais hacer?*”. Atendendo mais a si mesmo do que à interrogação assombrada do Pajem, o Príncipe finalmente se faz conhecer, revelando sua origem: “*Soy un sueño de amor sin conseguir. Necesito mi idilio*”. Um sonho de amor não realizado, como o próprio poeta, uma promessa... Mas ao contrário

²⁴ Expressão que parece corresponder ao ‘hã hã hã’ utilizado em nossa tradição. O dicionário Espasa Calpe define ‘*ejem*’ como uma expressão com que se chama a atenção ou se deixa em suspenso um discurso. O exemplo referido pelo dicionário é: “*¡ejem, ejem!, ¿podemos empezar ya?*”. Cf. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA WORD REFERENCE.COM. Espasa Calpe, 2011, verbete ‘Ejem’.

do interdito sentimento que vivencia seu autor, o Príncipe descobre o amor, completando o sentido de sua própria existência, afinal, de que vale ter asas nos pés se não se pode amar?

A Carvoeirinha não compreende o convite do Príncipe e pergunta o que é um “*ilidio [sic]*”²⁵?. Ele apenas responde: “*Vamos*”. E ela: “*¿Al campo?*”. “*Al bosque*” - diz ele - fazendo-nos recordar o lugar onde vão os namorados quando se escondem no meio das árvores, e de onde logo saem corados, corados...

Neste momento “*se siente un gran repique de campanas lejanas*” e o Pajem chama a atenção: “*¿Oís, señor?*”. E o Príncipe do Sonho e das Neves compreende, admirado, o significado dos sinos: “*¿Los sueños niños han tomado por asalto los campanarios! Mi ejército da un hachazo a la realidad!*” Nem Sonhos velhos, que só querem se embebedar solitários; nem Sonhos Jovens, o que enfim desejam todos os rapazes; Sonhos crianças! Promessas de futuro! - esses sim, capazes de dar uma ‘machadada’ na **realidade**. Ressante-se que palavra destacada aparece pela primeira vez no texto, a despeito de nossas repetidas evocações da mesma em nossa análise.

A Carvoeirinha é quem fala por último: “*¿Vamos al ilidio! [sic]*”. Ela e o Príncipe saem rindo, enquanto o criado furta da mesa um pedaço de pão, que engole apressadamente, realizando também a sua natureza, o seu desejo, o seu sonho. Com a boca cheia, ele sai às carreiras chamando pela última vez: “*Alteza! Alteza!*”. Indica-se então nova graduação na intensidade dos sinos, indicada agora como um “*Campaneo vivo*” (a teia de aranha dos sonhos não foi destroçada!!!) - e a cortina desce rapidamente.

Enquanto isso o Gigante dorme e sonha... e a busca pelo coração puro terminou, consumando, portanto, a missão dos sonhos e do poeta: colocar a visão sobrenatural nos olhos das gentes.

Agora sim, com a vitória dos Sonhos Crianças - representado pelo repique vivo de sinos - a ameaçadora racionalidade do Gigante e dos homens que fecharam suas portas para os Sonhos parece sucumbir. E recordamos o mito do gigante, que só pode ser derrotado a partir da união dos golpes de um deus e de um homem (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2006, p. 470). Note-se que a crença da mortal Carvoeirinha nos sonhos -

²⁵ Apesar da versão de Soria Olmedo trazer o indicativo de erro ortográfico ‘[sic]’ não possuímos o mesmo entendimento, apenas apresentando-o para manter a literalidade da transcrição direta. Evidentemente trata-se de uma brincadeira do poeta com a linguagem, referindo-se mais uma vez à ingenuidade da Carvoeirinha que não conhece o significado da palavra *ilidio*.

na esperança de sua realização - é que torna possível a concretização de seu próprio desejo. Sua sensibilidade, graça e pureza parecem ser as chaves que a tornam capaz de sensibilizar o Príncipe, despertando seu coração. Este, por sua vez enquanto entidade sobrenatural - em perene comunicação com a divindade (o Senhor) - representa o 'imortal', e, ao cumprir a missão de encontrar um coração puro, acaba encontrando sua própria humanidade, transcendendo sua natureza. Juntos, em seu idílio, a Carvoeirinha e o Príncipe cumprem as condições necessárias para fazer sucumbir a terrível realidade representada pela figura do Gigante, que, no fim, "representa tudo aquilo que o homem tem de vencer para libertar e expandir sua personalidade" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 470). Processo vivenciado pelo jovem Lorca no momento em que escreve a sua obra.

A ação principal se dá no interior da casa, onde a Carvoeirinha se encontra sozinha, no início. Com a chegada das outras personagens, e, em paralelo ao cenário deste interior, vão sendo sugeridas a atmosfera e as ações de seu exterior, indicadas por meio dos diálogos ("Somente viemos contemplar o campo de neve; de nossas casas não se vê"; "Já é noite escura"; "Mas quem caça agora no bosque?"; "Estão bem fechadas as portas?"; "Estamos cercados de sonhos?"; "A neve continua caindo... mas não há ninguém"; "Não imaginam a temperatura que faz aí fora") ou por intermédio das rubricas, que detêm importante função na composição do ambiente das cenas ("Fora o vento aumenta"; "Vento. Uma trompa de prata se ouve ao longe"; "Soa a trompa mais perto"; "Soa a trompa junto à janela"; "Sentem-se golpes na porta"; "O som de um corno de prata invade a cena"; "Por uma janela aberta entra uma luz cálida e densa. O ruído do bosque se ouve brando e adormecido"; "Se sente um grande repique de sinos longínquos").

A contraposição entre interior e exterior contribui igualmente na criação do clima de suspense e no encaminhamento da ação dramática, que, num primeiro momento, se desenvolve baseada no discurso conduzido pela Menina Cega e pelo lenhador Antônio sobre a possibilidade de existência de criaturas sobrenaturais. Um discurso negado pelo 'cético' Gigante (muito nervoso diante da possibilidade de manifestação desse sobrenatural), mas reforçado pelo som da trompa, que sempre toca quando se fala, se sente medo ou se anuncia esse sobrenatural; um som que começa 'ao longe' e vai aumentando gradativamente até 'invadir a cena', no momento em que prenuncia a entrada do Príncipe dos Sonhos e da Neve.

A primeira parte da ação encontra seu clímax no momento em que os Sonhos Jovens chegam acompanhados por uma música doce, quebrando-se a tensão que veio

sendo desenvolvida desde o início. Mas se o primeiro conflito - aparentemente - está resolvido, outro já foi colocado, e ainda precisa de resolução: os homens não acreditam mais nos sonhos, na imaginação e nos mistérios que cercam a nossa existência. Daí a chegada do Príncipe, outro mensageiro vindo 'de fora', trazendo 'para dentro' as notícias sobre a invasão dos Sonhos anunciada pelo lenhador.

Tudo se passa como num sonho (o sonho da própria Carvoeirinha?), ou num conto de fadas, em que realidade e fantasia se confundem até seu ápice (o desenlace): o encontro amoroso entre a Carvoeirinha e o Príncipe dos Sonhos (personagem protagonista do mundo das fábulas). Mas um sonho tenso, pois o que existe não é a mera superposição entre o plano real e o imaginário, mas o embate entre eles: realidade/matemática do Gigante x sonho/desejo da Carvoeirinha. O amor não é racional! E a disputa está colocada também para o plano da realização amorosa.

A Carvoeirinha é considerada pelo próprio pai como incapaz de aprender a matemática; realidade segura para um pai que se sente profundamente ameaçado quando a narrativa de Antônio começa a dar mostras de ser verdadeira. Além disso, ainda realiza um ofício que a deixa suja, chegando a anular sua conformação enquanto ser humano; recorde-se que um dos sonhos chega a perguntar se ela é uma menina como as outras. Sabemos que ela é. Uma menina que, como as outras de sua idade, sonha em ter um namorado. Uma menina romântica, ingênua e graciosa, mas que não pode ser percebida devido ao seu aspecto, levantando-se aqui a temática da rejeição amorosa pela aparência repulsiva (REGINO, 2007, p. 53), a exemplo da obra *La viudita que se queria casar*, na qual o personagem Antón Pirulero, um jovem deformado, é ridicularizado quando outros percebem seu amor pela bela viuvinha.

A mesma temática está presente em *Cristo* (o amor de Esther sem esperança de realização com Jesus) - também do teatro inédito - e no *Maleficio de la mariposa*, em que a diferença entre as espécies (barata e borboleta) torna o amor irrealizável. Sem falar na obra poética ou nas entrelinhas das obras de seu 'teatro impossível' (*El público e Así que se pasen cinco años*) - tão impossível quanto a realização amorosa do poeta. Finalmente o tema amoroso ainda se desdobra na recorrente fórmula do casal formado por um velho e uma jovem, presente nas duas peças do *Teatro de Cachiporra*, na obra *don Perlimplín con Belisa en su jardín* e na *Zapatera prodigiosa*, todas relacionadas ao teatro de animação lorquiano.

O Gigante, por sua vez, não acredita em ilusões, representando toda uma categoria de personagens sociais que renega a transcendência da realidade para além daquilo que se pode controlar ou racionalizar: *No quiero que mi hija se haga romántica... por eso le enseño matemáticas. Dos por dos, cuatro; dos por seis, veinte y nueve. Ésta es la verdad* (LORCA, Federico, 1994, p. 360). Nesta matemática errada do Gigante, não se permite à Carvoeirinha sonhar, nem ao sobrenatural se manifestar, levantando-se assim os dois eixos principais desenvolvidos na ação dramática. O primeiro trata do conflito trazido pela possibilidade do sobrenatural (Sonhos antigos libertados no bosque) que se desdobra na invasão dos Sonhos Jovens (na casa da Carvoeirinha), na chegada do Príncipe (vitória da realidade) e, posteriormente, na tomada dos campanários pelo exército de Sonhos (vitória dos Sonhos). O segundo gira em torno da própria condição da Carvoeirinha, que, rejeitada em todos os sentidos, acaba despertando o coração do Príncipe, fazendo com que os eixos se tornem convergentes.

Note-se, na última cena, que o momento do idílio dos namorados (grande repique de sinos) coincide com a vitória dos sonhos contra a dura realidade (repique vivo de sinos), podendo representar a própria condição necessária para que esta vitória ocorra. Assim como a porta na casa da Carvoeirinha só pôde ser aberta depois da aceitação do Gigante acerca do fantástico, contra o quê não se poderia fazer nada (“contra essa gente não cabem pleitos...”). Convergingo os eixos o conto de fadas termina. Moral da história: é possível enfrentar o bosque escuro²⁶ porque foi possível encontrar o amor: e todos foram felizes para sempre.

Todas essas ambivalências entre interior e exterior, entre a segurança daquilo que se pode ver e o risco daquilo que não se pode, entre o calor e o frio, a realização do amor e a solidão/rejeição constituem alegorias simbólicas do conflito essencial da peça: a luta entre a realidade - que pode ser tocada com os cinco sentidos - e o mundo dos sonhos; a imensa teia de aranha, o país onde se está sempre de olhos abertos, ameaçado de sucumbir, arrastando com ele as estrelas do céu. Neste sentido, as proféticas falas do lenhador Antônio e o sentimento de fracasso do Príncipe diante da ‘vitória provisória da realidade’ parecem representar, para além dos sentimentos subjetivos, uma reação à própria situação de um país (e porque não dizer de um mundo?) marcado por guerras e por disputas de

²⁶ O cenário externo à casa é o bosque, espaço análogo à floresta, cuja simbologia, ao mesmo tempo em que traduz o princípio materno feminino, acolhedor, pode ser considerado como o inconsciente em seu aspecto perigoso, por sua natureza devoradora e ocultante da razão (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 439). Daí o medo do Gigante em assumir a existência do sobrenatural, que enfim, representa o medo de encarar a si mesmo, em suas angústias mais profundas - recalçadas.

poder sem qualquer sentido, pois, enquanto uns e outros lutam pelo poder, a fome grassa nas províncias e a humanidade padece de miséria (material, moral e espiritual).

Lorca era muito sensível às angústias humanas e uma pessoa a quem se pode atribuir a qualidade de espiritualizada²⁷. Desde jovem o dramaturgo mostrou-se sempre consciente dos rumos perigosos que poderia tomar a humanidade, como se profetizasse as catástrofes que viriam depois de sua própria morte: a guerra civil espanhola, a segunda guerra ou o derramamento de sangue realizado por tantas ditaduras que se estenderam ao longo do século XX.

No plano dramático e simbólico - alinhavados por Lorca por intermédio de onze personagens - existe um jogo que opera no devir da peça, um jogo que apresenta os enigmas mais íntimos do poeta e reflete toda uma realidade. Um jogo que ele mesmo precisa jogar, uma vez que não possui as senhas para sair de seu próprio labirinto. O que representa o Gigante senão o excesso de uma realidade insuportável? O que representam as trombetas que tocam senão arautos deste universo simbólico que o autor chama insistentemente a enternecer a dura realidade? O que representam os Sonhos Crianças em oposição aos Sonhos Jovens ou aos Sonhos Antigos - adormecidos? 'Sonhos Gente'? Sonhos dos quais não se pode fugir? Um céu sem estrelas?

No fundo, Lorca parece estar dizendo o tempo todo: para quê olhos, se possuímos a visão sobrenatural? Ou, em outras palavras, porque tentar conhecer com os sentidos aquilo que só pode ser conhecido pelo coração? Para Lorca esta 'visão sobrenatural' (o amor?) parece ser uma necessidade, que precisa invadir a vida das pessoas, modificando, enfim, sua própria maneira de olhar o mundo.

²⁷ Há quem conecte essa característica do poeta ao próprio espiritismo. Gibson (1989) apresenta recordações de algumas pessoas sobre episódios relacionados a uma possível paranormalidade de Lorca ao longo de sua biografia.

3 O TEATRO DE CACHIPORRA: “DON CRISTÓBAL NÃO ERA GENTE!”

O *Teatro de Cachiporra*, como já expusemos, foi a denominação dada por Lorca ao teatro inspirado na tradição popular em que os irreverentes heróis titerescos resolvem suas quizilas por meio do porrete. Daí os *Títeres de Porrete*. Na literatura há autores ou editores que utilizam esta denominação - *Títeres de Cachiporra* - como título principal da *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*¹. Mas partilhamos do entendimento daqueles que consideravam a designação como um atributo genérico do *guiñol* espanhol, utilizando-a assim para referir-se às duas peças que Lorca concluiu inspirado na tradição².

Aparentado à farsa, que teria surgido no período medieval, mais especificamente no século XIII³, esse teatro possui como característica a conjuntura da trapaça e sucessão de artimanhas que movem a ação dramática, além de uma linguagem chula, maliciosa e de duplo sentido. Bernard Faivre (2001), afirma que a farsa medieval é a matriz a partir da qual se elaboram as estruturas cômicas dos espetáculos populares ulteriores. Geralmente as peças são curtas, possuem poucos personagens e um esquema dramático muito simples, conduzido pela astúcia. Segundo o autor a grande lei da farsa se resume ao seguinte: “cada um dos protagonistas obedecem a suas pulsões elementares, aquelas do baixo ventre” (2001, p. 24, nossa tradução⁴). E, para a história chegar ao fim, todo tipo de trapaça é permitida. A astúcia pode ser simples (uma mentira qualquer, um engano grosseiro), ou pode ser particularmente refinada (uma estratégia elaborada e premeditada), não importa⁵, desde que faça rir o público.

¹ Neste sentido destacamos as edições de Lorca de nossas referências bibliográficas: GARCÍA LORCA, Federico (1975, 1998 e 2007). Na crítica destacamos o entendimento de: GILLES (1993) e de GARCÍA LORCA, Francisco (1998).

² E, neste sentido, a edição de GARCÍA LORCA, Federico (1996). E na crítica GARCÍA-POSADA (1996), JOLY (1982) e a *ENCYCLOPÉDIE MONDIALE...* 2009, Verbete GARCÍA LORCA, Federico. PORRAS SORIANO (1995) parece advogar este entendimento, embora em alguns momentos, se refira, à *Tragicomedia* - em alguns momentos - como *Los títeres de Cachiporra*, em oposição ao *Retablillo*, como o primeiro grupo de críticos citado. Essas e outras argumentações nos fazem refletir sobre a possibilidade da dubiedade ser decorrência do desejo não realizado de Lorca de fazer várias peças para o *Teatro de Cachiporra*. Como a segunda só veio depois de muitos anos e as outras nem vieram, o nome, uma vez referido logo na primeira, acabou sendo a ela incorporado.

³ Embora seja comum encontrar autores que localizem essa origem no século XV, Bernadette Rey-Flaud (1984) na obra *La Farse: ou la machine a rire - Théorie d'un genre dramatique* defende seu aparecimento ainda no século XIII, quando servia de entremez recreativa entre os *Mistérios* religiosos. A confusão se dá pela grande projeção do gênero nos séculos XV a XVII, especialmente na França (FAIVRE, 2001).

⁴ *Chacun des protagonistes obéit à ses pulsions élémentaires, celles du bas-ventre.*

⁵ Bernadette Rey-Flaud (1984) e Irley Machado (2004), baseada no estudo da primeira autora, nos apresentam uma sintaxe da farsa que determinaria o gênero a partir de uma estrutura, num sentido mais estrito. Mas não iremos aplicar esses princípios em nossa análise, uma vez que as duas obras estudadas são melhor determinadas pelas características do gênero se tomado em seu sentido mais genérico.

Irley Machado (2009, p. 3) nos apresenta outras características do gênero, esclarecendo seu caráter popular, com personagens tomados de empréstimo à realidade cotidiana do povo, em que a intriga apresenta situações e conflitos elementares. Segundo a autora os temas da farsa são inspirados nas fábulas populares medievais, mantendo laços com textos que pertencem a uma tradição oral ou escrita distante - com analogias nas narrativas orais italianas e francesas. Essas temáticas também podem provir de provérbios, a exemplo do citado pela autora como inspiração da clássica *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente: “prefiro um burro que me carregue a um cavalo que me derrube” (2009, p. 3). Irley Machado também concorda que o objetivo da farsa seja alcançar um riso imediato e espontâneo: divertir o espectador (2009, p. 5). Quanto aos recursos são mínimos, sempre baseados na astúcia e na trapaça

Nas obras que analisaremos neste capítulo, *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* e *Retablillo de don Cristóbal* essas características estão presentes, apesar de apresentadas em estruturas textuais diferentes, como veremos. Mas ambas giram em torno do personagem de *don Cristóbal* (ou *Cristobita*), o vilão que faz as vezes do anti-herói no teatro de *guiñol* espanhol e no teatro de títeres de Federico García Lorca. Um vilão que nos remete a uma mistura dos personagens Pantaleão (figura do patrão - velho avaro e libidinoso da *Commedia dell'Arte* que é sempre enganado) com Polichinelo e Brighella (servos caracterizados por um longo nariz, corcunda e barriga proeminente, já mencionados).

A *Tragicomedia* data de 1922⁶, e nasce ligada ao projeto de Lorca de fazer reviver a tradição que, essencialmente oral, ia desaparecendo junto aos artistas populares diante das novas configurações da vida nas cidades após a revolução industrial. Lorca, Manuel de Falla e Adolfo Salazar planejavam realizar montagens *à la cristobicas* e levá-las à Alpujarras, região montanhosa ao sul de Granada. Gibson (1989, p. 136-137) lembra que Lorca, com o desejo de conhecer mais profundamente essa tradição, chegou a realizar uma pesquisa na qual interrogava os aldeões de Asquerosa (província andaluza), recolhendo inúmeros dados sobre os espetáculos de títeres. Tais espetáculos haviam feito as delícias da criançada da vega, e acabaram estimulando a imaginação poética de Lorca. Gibson (1989, p. 137) declara que, numa das correspondências trocadas com Adolfo Salazar, Lorca vibra com as pequenas narrativas lembradas, assim se expressando: “As coisas que os velhos lembram são um bocado picantes; haverias de morrer de rir”. Ao localizarmos esta carta

⁶ Primeira versão.

enviada por Lorca em 1921⁷, identificamos a origem do que viria a tornar-se uma das cenas da *Tragicomedia*, e transcrevemos o curto relato:

Figúrate tu que en una de las escenas un zapatero que se llama Currito er der Puerto quiere tomarle medida de unas botinas a Doña Rosita y ella no quiere, por miedo a Cristóbal, pero Currito es muy retrechero y la convence cantándole en el oído esta copla:

*Rosita por verte
la punta del pie
Si yo te pillara
veríamos a ver*

con una melodía de una chabacanería estupenda. Pero viene Cristóbal y lo mata de dos porrazos (GARCÍA LORCA, Federico, 1997, p. 124).

Tal fato ilustra como Lorca foi se apropriando da temática popular, somando-a ao arcabouço de suas recordações de infância. O poeta também vai se deixar seduzir pelas canções e suas melodias, muitas das quais foram esboçadas em partituras e se tornaram matéria viva e de composição poético-musical para o dramaturgo. Além da incorporação da raiz popular, Lorca também bebe na fonte dos clássicos espanhóis, mais especificamente, do teatro de Lope de Vega, e, segundo García-Posada (1996, p. 20), é daí que retira o uso estratégico da canção popular ou popularizante, que ilustra o drama.

Da mesma forma, as obras de Shakespeare, Cervantes, Goldoni e Molière representam, segundo o mesmo crítico, influência determinante na formação do poeta, que além de conhecê-los bem, também admirava os nomes da dramaturgia do Século de Ouro Espanhol (século XVII): Calderón de la Barca, Tirso de Molina e o próprio Lope, responsável pelo desenvolvimento da 'comédia nova' espanhola. O lema deste teatro - divertir educando o público - foi um dos alicerces do pensamento teatral lorquiano, um princípio que não só se converteria na inspiração do trabalho da companhia *La Barraca*, como confluiria com os anseios mais íntimos de Lorca: uma arte que fizesse sentido e vez ao povo, como a arte dos dramaturgos acima referidos. E se eles se tornaram universais, é porque conseguiram falar a linguagem simples e direta capaz de comover, indistintamente, ricos e miseráveis, homens e mulheres, jovens e velhos, para citar apenas as diferenças

⁷ Cf. GARCÍA LORCA, Federico. *Epistolário*. Introducción, edición y notas de Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1983, p. 124.

mais elementares entre os personagens de toda e qualquer sociedade. Estamos falando, não apenas de dramaturgia, mas também, de recepção.

Como corolário deste conjunto de características e influências deu-se o óbvio: a fascinação de Lorca pelo teatro de *guiñol*, uma arte genuinamente popular, divertida e educativa, cuja comunicação com seu público se faz através da linguagem mais rústica que se possa imaginar.

No processo de pesquisar, relacionar e experimentar esses elementos, Lorca relata suas descobertas, e ainda faz um delicioso comentário na mesma carta enviada à Salazar, evidenciando as características do ciumento anti-herói que serviu de inspiração à sua dramaturgia para títeres: “*Siempre que este hércules celoso remata a sus víctimas dice, ‘una, dos y tres, ¡al barranco con él!’ y se oye un formidable golpe de tambor en el abismo del teatrillo*” (GARCÍA LORCA, Federico, 1997, p. 124). E daqui vemos ganhar vida o *don Cristóbal* lorquiano, em papel e tinta, pronto a virar a página de um livro que o relegava ao esquecimento em conjunto com toda uma tradição. Um personagem que quase dez anos depois sairia do livro para a cena, em madeira e tinta, ao lado do poeta, em carne e osso.

A correspondência de Lorca trocada com Manuel de Falla no ano de 1922 também denota o vivo entusiasmo de Lorca por essa cultura tão popular, um entusiasmo que mestre e aprendiz já haviam partilhado quando realizaram o Festival do *Canto Jondo*. Veja-se o trecho de uma dessas cartas, enviada por Lorca para Falla em julho:

Queridísimo Don Manué (dos puntos)

Estoy entusiasmado con el proyecto de viaje a la Alpujarra. Ya sabe V. la ilusión tan grande que tengo de hacer unos Cristobical llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular.

Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas. Hay que hacer la tragedia (nunca bien alabada) del caballero de la flauta y el mosquito de trompetilla, el idilio salvaje de Don Cristóbal y la señá Rosita [...] y algunas otras farsas de nuestra invención (GARCÍA LORCA, Federico, 1997, p. 153).

A empolgação de Lorca com os títeres de porrete demonstra como o dramaturgo se sentia estimulado a criar e criar a partir do teatro de *guiñol*. Não se trata apenas das possibilidades musicais e temáticas que o poeta novamente cita, mas de um sentimento de descoberta. Uma descoberta que se afigurava para Lorca como o encontro do elo perdido de uma dramaturgia pela qual ele tanto ansiava: capaz de produzir um teatro vivo, vibrante, verdadeiro, em contato não apenas com a elite que frequentava os teatros, mas com o

sentimento de um povo ao qual o poeta pertencera desde sempre; o povo andaluz. A inspiração é tão forte que as ideias que Lorca menciona na correspondência já estavam sendo colocadas no papel, como no caso do selvagem idílio de *don Cristóbal y la señá Rosita* ou o mosquito com trompetinho, que figuram na *Tragicomedia*, cujo primeiro manuscrito foi dado como finalizado aproximadamente um mês depois da carta, em agosto (GARCÍA LORCA, Federico, 2007, p. 14).

Essa foi a matéria da dramaturgia de García Lorca. Com esse maravilhamento, o poeta produziu a *Tragicomedia* e o *Retablillo*, e, em que pesem a distância em que foram escritas e das diferenças que separam as duas obras, podemos afirmar que ambas foram desenvolvidas sobre a mesma base: a apropriação da cultura popular destilada pela erudição da formação do poeta, e isso, num ambiente de transformações (vanguarda) que abria brechas para que o criador pusesse em prática toda sua imaginação e expressão através dessa arte. As peças, portanto, encontram-se intimamente ligadas e são, segundo o entendimento de García-Posada (1996, p. 40), duas versões diferentes de um mesmo tema, que na obra posterior reduz-se consideravelmente em sua matéria dramática. Francisco García Lorca (1998, p. 14-15) advoga que a *Tragicomedia* voltou a ser reelaborada posteriormente, juntando-se à versão de 1922 um novo manuscrito, cuja data não pôde ser precisada. Juntos os manuscritos formam a versão final pela qual conhecemos a obra tal como chegou a nós, tendo sido publicada pela primeira vez em 1949 através de uma cópia mimeografada que estava com um ator que Francisco não identifica, mas segundo o qual esta cópia servira parra a representação da obra feita em 1937 - após a morte de Lorca - no teatro madrilenho *La Zarzuela*. De fato, alguns atores da companhia *La Barraca* - e outros - trabalharam com Lorca e com os bonecos feitos por Manuel Fontanals em apresentações do *Retablillo* em Madrid, depois da estréia e temporada da peça na Argentina, em 1934 (PORRAS SORIANO, 1995, *passim*). Segundo Francisco, Lorca ainda teria trabalhado em mais uma versão perdida da obra - versão musical em que Lorca enriquecia o texto com canções e danças - posto que ele mesmo testemunhara o assíduo trabalho do irmão com o músico Federico Eliazade ao piano de um hotel em Barcelona em 1935. Essas considerações de Francisco García Lorca abrem a edição da obra que utilizaremos como

fonte para a consulta de ambos os textos, a saber: *Obra para títeres de Federico García Lorca*⁸.

Ressaltamos também o entendimento de Porras Soriano (1995, p. 322) sobre o processo de composição e data da *Tragicomedia*, que sugere a possibilidade do *Retablillo* ter sido escrita antes da *Tragicomedia*. Seus argumentos são de que em outras obras (*La Zapatera...*, *don Perlimplín...*) Lorca sempre fazia uma versão de câmara, para só depois desenvolver um texto final mais completo, tornando a reestrear a obra. Pode ser que Porras Soriano tenha razão, feitas algumas ressalvas, pois pelo menos o primeiro manuscrito dataria de 1922, como confirmam as cartas de Lorca do período. E daí, aceitamos sua proposição sob a seguinte fórmula: que a *Tragicomedia*, **em sua versão final**, pode ter sido escrita depois do *Retablillo*. Isto permite verificar que os pensamentos de Francisco García Lorca e Porras Soriano se completam, encontrando ainda respaldo no fato de que, nos anos trinta, Lorca retoma a dramaturgia para títeres e volta a falar e arquitetar sobre projetos dessa natureza. Finalmente, isto também ajuda a explicar a questão da confusão do nome da *Tragicomedia*, cujo primeiro manuscrito pode ter levado o nome de *Títeres de porrete* a partir das declarações de Lorca sobre o texto que escrevia nesta época; nome que permaneceu em parte da crítica após a reformulação da obra. Atente-se para o fato de que a *Tragicomedia* não foi encenada enquanto Lorca era vivo. Abordadas estas questões, vamos às obras.

3.1 *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita - Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia*

Como indica o subtítulo, a obra está dividida em um prólogo e seis quadros a guisa de atos, cada um subdividido em cenas conforme o espaço da ação. Mais uma vez vamos proceder ao resgate da fábula/farsa em linhas gerais, mas, desta vez, de uma maneira menos sucinta, respeitando a estrutura da obra que possui mais elementos de um teatro popular do que *O idílio da Carvoeirinha*, à exemplo de canções, brincadeiras e passagens que, se não impelem a ação dramática no aspecto clássico (e resumido) da intriga, refletem a natureza do texto cômico para bonecos, cuja tarefa é o divertimento. À farsa!

⁸ Cf. GARCÍA LORCA, Federico. *Obras para títeres de Federico García Lorca*. Introdução de Francisco García Lorca. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, 1998. (Col. Titirilibros – Histórias para Títeres. v.9).

Prólogo dado por um Mosquito com um trompetinho. Rosita borda em casa quando chega à janela Cocoliche, o rapaz que ela namora em segredo. O Pai de Rosita entra e conversa com a filha sobre a miséria em que se encontram, sugerindo que ao menos se ela quisesse se casar... A apaixonada moça logo concorda, pensando que o casamento seria com o namorado - Cocoliche - a quem logo dá notícia sobre o fato. Mas na calada da noite o Pai faz um 'acordo' de núpcias com Cristobita, um velhaco asqueroso, rico e violento: o dono do porrete, tão ao gosto do espanhol. Numa conversa com o Pai desfaz-se o engano, e Rosita descobre que o noivo é o pícaro⁹ Cristobita, vendo-se obrigada a desmanchar o relacionamento com o namorado, que fica desesperado. Para consolá-lo os rapazes do povoado o levam para beber na taberna de Cansa-Almas. Quando falam de Rosita são abordados por um forasteiro mascarado que quer saber mais sobre ela, revelando que já tinha namorado também uma moça de mesmo nome. O forasteiro logo vai embora, sem dar maiores explicações. Chega Cristobita, querendo comprar vinho para o casamento. Alguns rapazes se escondem com Cocoliche e zombam de Cristobita, fazendo-o crer que o autor das provocações é o taberneiro. A cena termina no primeiro quiproquó da peça. Nesta mesma noite o forasteiro mascarado se identifica como Currito, um antigo namorado que abandonara Rosita no passado e agora volta à cidade para vê-la. Com este objetivo, e sabendo que a menina se casa no dia seguinte com o ameaçador Cristobita, Currito trama - por sugestão de um moço do povoado (personagem) tomar o lugar do sapateiro Espantanublos para levar os sapatos do casamento à dona Rosita. No dia seguinte, numa ruazinha onde acontecem fatos burlescos e cantorias alegres, chega Currito à sapataria. Pega os sapatos e vai à casa de Rosita momentos antes do casamento. Cristobita vai à barbearia de Fígaro, adormecendo na cadeira enquanto acontece uma cantoria em cena. Currito engana o Pai de Rosita com a justificativa de experimentar o sapatinho para cortejá-la, mas a menina não quer nada com ele. Com a chegada de Don Cristobita Rosita esconde Currito dentro de um armário. Logo o coroinha vem avisar que o padre está pronto para começar o casamento, e enquanto Cristobita vai acabar de se vestir, entra Cocoliche pela janela. Ao ver o afeto entre o casal Currito começa a provocar Cocoliche de dentro do armário e, com o barulho, Cristobita volta, fazendo com que Rosita esconda em outro armário o namorado. Rosita e Cristobita saem para o casamento enquanto seus dois

⁹ Recordamos que o personagem Don Cristóbal não é um pícaro na acepção dos servos pobres e famintos (romances picarescos espanhóis), mas que suas características remontam a essas origens, de modo que assim designaremos o vilão por suas características burlescas: velhaco, ridículo, patife, vigarista, cômico, etc.

pretendentes - que podem ser vistos pela larga gelosia dos móveis - discutem entre si e se lamentam pela situação. Os recém-casados voltam e Cristobita começa a beber e cortejar Rosita, mas quando vai beijá-la os enamorados gritam de dentro do armário, fazendo com que a menina tenha que arranjar desculpas para que Cristobita não descubra o logro. Cristobita dorme e Rosita abre o armário para que Currito vá embora. Neste momento Cristobita é acordado pelo Mosquito de trompete do prólogo, e fica possesso ao ver o rapaz. Currito avança sobre ele cravando-lhe um punhal no peito, e logo sai de cena sendo por ele perseguido. Enquanto isso Rosita liberta do armário Cocoliche, decidido a enfrentar Cristobita quando ele voltar. Quando Cristobita volta e vai investir sobre Cocoliche, ouve-se o estrépito de uma mola. Cristobita geme de dor. O boneco quebra-se, ou seja, morre o personagem. No fim há um cortejo de bonecos que o enterra, encerrando-se a peça com Cocoliche e Rosita abraçados. Sinfonia.

E agora a análise, que faremos a partir da divisão do autor em prólogo e quadros.

PRÓLOGO

O prólogo, chamado pelo autor de advertência, é dado por um personagem “misterioso”, um Mosquito: metade duende, metade diabrete, metade inseto - que representa a alegria da vida em liberdade e a graça e a poesia do povo andaluz, de acordo com a rubrica. Soam dois clarins e um tambor, saindo o Mosquito. Ele leva um trompetinho de feira, provavelmente o mesmo citado na carta de Lorca.

A entidade fantástica - de caracterização muito interessante para uma composição plástica - inicia sua fala bem à maneira dos tradicionais prólogos de teatro de títeres, pedindo atenção e brincando com o público: “*Niño, cierra esa boquita, y tu, muchacha, siéntate con cien mil a caballo. Callad, para que el silencio se quede más clarito, como si estuviesse en su misma fuente*” (T, p. 37). (Rufam os tambores!) E, evidentemente, bem à maneira dos prólogos do teatro lorquiano, usando metáforas e brincando com as palavras: “*Callad para que se asiente el barillo de las ultimas conversaciones*”. Num esquema de metalinguagem a personagem Mosquito conta de onde vieram ela e sua companhia: de um teatro de ouro e cristal frequentado por condes e marqueses, onde “*los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también*”, criticando o teatro burguês romântico e elitista ao extremo.

Poeticamente o Mosquito narra como ele e sua companhia, que estavam presos - provavelmente no teatro burguês, onde não podiam figurar como personagens - conseguiram

escapar em busca de gente simples. Então anuncia pomposamente que vai dar início à grande função, que tem seu título destacado em letras maiúsculas, indicando a mais popular forma de apresentação teatral. E adverte, em clima de expectativa: “*Preparaos a sufrir el genio del puñeterillo Cristóbal y a llorar las ternezas de la seña Rosita, que, a más de mujer, es una avefría sobre la charca, una delicada pajarita de las nieves*” (T, p. 37). Anuncia novamente: Vai começar..., mas volta correndo para dizer ao vento que abane os rostos assombrados, leve os suspiros por cima da serra e limpe as lágrimas novas dos olhos das meninas sem namorados - novamente aludindo às moças em flor que sonham encontrar seus amores. A forma como o prólogo é dado, já anuncia a ingenuidade juvenil de Lorca, e prenuncia um texto cheio de brincadeiras igualmente ingênuas, com qualquer situação.

Toca uma música - com três versinhos - acompanhada da rubrica “*Mutacion*”, introduzindo-se o primeiro quadro.

QUADRO I

Sala baixa da casa de Rosita, ao fundo, há uma porta e uma grande grade, através da qual se vê um bosquezinho de laranjas. Rosita está vestida de rosa, com um traje com fitas e rendas, e quando a cortina se levanta ela está sentada bordando em um grande bastidor. Segundo García-Posada (1996, p. 39), as laranjas possuem um sentido erótico, que associado à cor rosa, compõe a construção da feminilidade da personagem. O mesmo autor também afirma que o ‘simbolismo dramático’ da cena é de uma riqueza manifesta, indo além da simplicidade do teatro de títeres tradicional. De fato, neste texto, Lorca Lorca não faz uso da economia de recursos típica do verdadeiro espetáculo popular, realizando uma profusão de descrições de cenários, objetos, personagens, ações e discursos que excedem a natureza desta manifestação.

Enquanto borda Rosita fura o próprio dedo e o leva à boca dizendo que é a quarta vez que se fura no *e* de “*A mi adorado padre*”. Há aqui uma ideia que já vai construindo o sentido de educação da típica moça de família, cujo destino é governado pelo pai - como ocorre com outras personagens femininas de Lorca, todas submetidas a algum tipo de autoridade ou situação que não pode ser remediada. Falando consigo mesma, Rosita menciona que tem ganas de casar-se e devaneia ingenuamente até que um assovio vindo de fora a faz correr até a janela para encontrar o namorado. Mas neste momento o personagem Pai grita, chamando-a, enquanto ela manda beijos pela grade e volta a sentar-se, deixando claro o caráter sigiloso da relação. Entra o Pai dizendo que estão arruinados. Tira um lenço e chora, numa ação bem recorrente no teatro de bonecos, que, muitas vezes, tende a um ‘quê’ melodramático com vistas a um efeito cômico, explorando o gestual a partir de ações óbvias e exageradas, ‘ressaltadas’ ou ‘aumentadas’ para compensar algumas limitações expressivas dos títeres. O Pai - típico pai interesseiro - depois das lágrimas sugere: “Se

al menos quisieras casarte, outro gallo nos cantaria; pero me parece a mí que por ahora...” Como se não soubesse que a menina em idade casadoira concordaria de imediato.

A partir daí inicia-se o primeiro quiproquó da farsa, pois o personagem Pai, sem dizer quem é o pretendente e, comemorando a resposta obtida, sai de cena, deixando a inocente menina tomar uma situação pela outra, crendo que o casamento se daria com o namorado. Mas a felicidade e o comentário do Pai são atípicos - “*¡Me he salvado de la ruina!*” - fazendo Rosita se questionar sobre o porquê desse comportamento e fala, uma vez que seu namorado, Cocoliche, é um pobretão que somente “*heredó de su abuela tres duros¹⁰ y una caja de membrillo¹¹*”. Mas a menina, embalada pela promessa de ter seu sonho realizado não se importa com a lógica, dizendo que o dinheiro que fique para as gentes do mundo, e para ela, o amor. Corre de volta à janela e acena com um lencinho rosa pela grade.

Ouve-se a voz do enamorado cantando ao som de um violão, até que ele aparece por trás da grade. Os jovens brincam que não se conhecem, fazem jogos, mas ela, ansiosa, e, mesmo se desculpando (“*yo no quiero ser una mujer impúdica*”), faz suspense, tapa o rosto com leque e por fim, dá a notícia de que vai se casar com ele. O namorado mal pode acreditar, e ambos comemoram felizes, voltando a se entregar ao delicioso jogo juvenil que esconde mas ao mesmo tempo revela os invisíveis fios da teia de desejo e sensualidade que, se não podem ser aludidos explicitamente, são tecidos sob uma sofisticada linguagem implícita, com as brincadeiras e metáforas que o poeta sabia urdir como um mestre. Vejamos a simplicidade da construção dramática no texto:

*ROSITA: Me taparé con el abanico.
COCOLICHE (Desesperado.) ¡Hija mía!
ROSITA (Con la cara tapada.): Que me caso contigo.
COCOLICHE: ¿Qué estás diciendo?
ROSITA: ¡Lo que oyes!
COCOLICHE: ¡Ay, Rosita!
ROSITA: En seguida...
COCOLICHE: En seguida voy a escribir una carta a París pidiendo un niño...
ROSITA: Oye, a París de ninguna manera, porque no quiero que se parezca a los franceses con el chau, chau, chau.
COCOLICHE: Entonces...
ROSITA: Lo pediremos a Madrid.
(T, p. 43).*

Um discurso ligeiramente mais ousado mas igualmente ingênuo ao utilizado na alusão da Carvoeirinha para referir-se aos namorados no bosque, mas que em nada se

¹⁰ Referência à moeda espanhola de prata, cujo termo, em nossa língua, assume um efeito cômico devido à gíria que nomeia justamente aquele que está sem dinheiro.

¹¹ Marmelo.

compara a Rosita fogosa do *Retablillo*. Cocoliche volta à realidade, interessado em saber se o Pai sabe. Ela diz que sim, levando-o também a um julgamento equivocado da realidade. Eles se beijam “de longe”. Então soam sinetas, que veremos, são da carruagem de Don Cristóbal. Cocoliche sai e logo para na frente da grade uma carruagem puxada por cavalinhos de cartão com penachos de plumas - nos remetendo a um teatro de figuras¹² como o que Lorca apresentará no início do ano seguinte o *Misterio de los Reyes Magos*. Ou a um teatro de objetos, que se enriquece com a personagem da Hora que veremos adiante. De dentro da carruagem Cristobita comenta: “*Efectivamente es la niña más guapa del pueblo*”. Rosita agradece o elogio, sem saber do que se passa, e ele, sem dar-lha a menor atenção, diz: “*Me quedo con ella*”, fazendo mais alguns comentários toscos que a menina não é capaz de compreender.

Quando a carroça sai, Rosita imita comicamente o comentário de Don Cristobita. Através da grade cai um colar de pérolas, que deixa a menina deslumbrada, interessada em saber de quem pode ser a jóia. Entra o Pai e revela que acabou de acertar seu casamento, e a filha agradece, comentando que Cocoliche então, agradecerá ainda mais. O Pai, cortante, desfaz o primeiro equívoco, provocado por sua parvoíce: conta que deu a mão de Rosita a “Don Cristobita, el de la porra”. A menina, entendendo a situação, tenta argumentar de todas as formas, procurando evitar tão terrível sorte. Mas o parvo só pensa no ouro do pretendente, encerrando o assunto e fazendo valer sua autoridade; incontestável. Como diz Rosita, criticando a situação: “*dispone de mí y de mí mano, y no tengo más remedio que aguantarme porque lo manda la ley.*”

O Pai entra e a manda bordar e calar. Ela concorda, mas logo volta a lastimar-se, dizendo que de padre e pai as moças já estão cheias, numa crítica mordaz ao maniqueísta discurso católico repetido toda tarde pelo padre, sempre dizendo: “*que vais a ir al infierno! que vais a morir achicharradas! peor que los perros!*”. Com isso a menina chora, blasfema para os moldes da religião, dizendo que preferia ser um cachorro, pois pelo menos esse se casa com quem querem. Ela diz ainda que os padres bem que podiam se calar, deixando claro de onde emanam as regras que determinam as leis sociais. Enquanto ela se queixa, Cristobita aparece na janela e a mostra para seu criado, que treme, medindo meticulosamente cada palavra dita quando seu senhor lhe pede sua opinião sobre a menina. Cristobita diz que Rosita é “*una hembra suculenta*”. E ainda comenta: “*¡Y para mí solo*” -

¹² Ao teatro planista referido por Lorca na apresentação realizada com Manuel de Falla em 1923.

numa linguagem extremamente vulgar, grosseira e totalmente comum a personalidade do anti-herói que sai de cena, deixando a menina pensando no envenenamento.

Neste momento o relógio da parede se abre, e aparece a personagem A Hora. O barulho da campainha é indicado para soar com a boca da personagem - “¡Tán!” - abrindo certa margem para se pensar num teatro que mescla atores e bonecos, ou mesmo num teatro de objetos, bonecos articulados, ou com articulação na boca... A personagem diz:

Rosita, ten paciencia, ¿qué vas a hacer? ¿Qué sabes tú sobre el giro que van a tomar las cosas? Mientras que aquí hace sol, en otras partes llueve. ¿Qué sabes tú los vientos que van a venir [...]. Yo, como vengo todos los días, te recordará esto cuando seas vieja y hayas olvidado este momento. Deja que el agua corra y la estrella salga. Rosita, ¡ten paciencia! ¡Tan! La una. (Se cierra.) (T, p. 106).

Nesta fala podemos entrever a sábia filosofia do poeta acerca do tempo. Como no *Idílio da Carvoeirinha* - escrito um ano antes - esta dramaturgia é igualmente poética e também traz em seu bojo uma simbologia que a aproxima do teatro simbolista - o simbolismo dramático mencionado por García-Posada. Entrementes, a diferença começa a aparecer com a inserção constante do vocabulário chulo e de algumas situações grotescas, que irão aparecendo acompanhadas da introdução de Don Cristobita na história. Depois de ouvir A Hora, Rosita comenta que está com uma maldita gana de comer - isto sim bastante à maneira dos títeres e da farsa, ambos movidos por suas pulsões elementares; do baixo ventre! Rosita volta a suspirar por seu amado e o relógio se abre novamente, deixando ver A Hora adormecida, enquanto a menina se lamenta chorosa. Aqui pensamos em objetos, bonecos articulados em balcão, em um anteparo para projeção de sombras, em luzes, outras formas de projeções (audiovisual, p. ex.) ou ainda numa série de possibilidades que se pode experimentar com um duplo do títere, ou do(s) objeto(s), ou do corpo do ator - este feito boneco, numa ideia bem familiar à vanguarda modernista, especialmente em seu viés simbolista que experimentava o uso das marionetes em cena.

Franciso García Lorca também considera a possibilidade da presença do ator na obra, e assim se expressa:

Los Títeres de Cachiporra están escritos en un plano impreciso en cuanto a la naturaleza de los personajes. Varias veces se me ha preguntado si habría que hacer la representación con muñecos o con personas. Quizá en su última versión aparece más evidente la intención del poeta de que los personajillos sean representados por personas, lo que vendría a invertir el juego de planos del Cristóbal tradicional: en vez de los muñecos hagan el papel de personas, las

personas hacen el papel de muñecos. Esta traslación de planos sería, por otra parte, muy del gusto de Federico (GARCÍA LORCA, Francisco, 1998, p. 15).

Note-se que Francisco (1998, p.15) menciona a parte do manuscrito posterior, que, esclarecemos, corresponde aos quadros dois, três e quatro da obra. De acordo com o autor este manuscrito (sem final) se funde perfeitamente com os outros quadros restantes, primeiro, quinto e sexto (estes sim referidos por Lorca nas cartas de 1922), colaborando na versão acima sugerida, de que a obra tenha sido reelaborada - aumentada. Observando as peculiaridades de cada quadro, faz sentido imaginar como prováveis as observações de Francisco quanto à inserção de atores nos quadros seguintes (na taberna, na praça e no quarto de Rosita). Mas achamos que não só neles: na obra inteira, assim como outros recursos do teatro de formas animadas. O ‘tipo’ de dramaturgia, as indicações do cenário, a extensão da peça, a abordagem dos diálogos e da própria movimentação dos personagens - como veremos - às vezes parecem destoar um pouco das possibilidades do teatro de títeres de luva - ou só de luva.

Annie Gilles (1993, p. 178) também menciona a fusão das técnicas na peça, para ela um modelo da complementaridade lúdica do uso de atores e de marionetes, que tanto deviam agradar Lorca - segundo seu irmão. A autora, partilhando de nosso olhar, sugere que o tipo de dramaturgia ainda subsidia que se pense num teatro de objetos. Francisco García Lorca não chega a tanto, e pensamos que, quando escreveu este texto - publicado pela primeira vez em 1980¹³ - provavelmente não tivesse ideia das formulações cênicas do teatro de animação, posto que não comenta outras interações que não a referida. Da mesma forma Miguel García-Posada (1996) analisa as farsas (*Tragicomedia, Retablillo, Amor de don Perlimplín e La Zapatera*) sob um viés temático e estilístico (farsa, comédia), fazendo alusão a um entrecruzamento de estilos dessas farsas com o teatro de títeres tradicional - mas só o tradicional. Um entrecruzamento que ele, procurando explicar, parece não elucidar por completo, chamando-o de uma fusão inesperada.

Daí a ótima reflexão de Posada ao discutir o texto sob o gênero da farsa, posto que seus traços gerais o autorizam a fazê-lo; mas com ressalvas: “*ya que la matéria dramática excede con frecuencia los limites que le son habituales*”¹⁴ (1996, p. 34, grifo do autor). O

¹³ O texto da introdução da *Obra para títeres de Federico García Lorca* foi publicado como capítulo do livro *Federico y su mundo*, biografia publicada por Francisco em Madrid, pela editora Alianza, em 1980 - a que não tivemos acesso, conforme comentado em nota anterior.

¹⁴ Neste sentido, também não conseguimos enquadrar o texto na sintaxe da farsa de Bernadette Rey-Flaud (1984).

crítico presente algo ‘estranho’ no fenômeno, mas consegue detectar o elemento novo e a força da dramaturgia lorquiana em processo, confrontando as críticas que haviam considerado este teatro um gênero ‘menor’ da obra do dramaturgo. Ele diz:

No se trata de una ‘decalage’ de propósitos e resultados, sino de una voluntad deliberada de alojar en el leve cuerpo del viejo género materiales que, en algún sentido, lo trascienden. La supuesta adscripción de estas obras a un presunto teatro ‘menor’ de Lorca no pasa de ser una falacia sin sentido. Las farsas pueden ser ‘breves’; bajo ningún concepto, ‘menores’ (GARCÍA POSADA, 1996, p. 34).

Ao tradicional crítico da obra lorquiana, que já analisara toda sua coleção de ‘clássicos’ (tragédias e dramas) sob aspectos estruturais, temáticos e, inclusive, simbólicos, escapa apenas a nomenclatura adequada da tal novidade: teatro de animação.

As características da obra - que para alguns poderiam ser ‘imprecisões’ ou, como diz Posada, uma defasagem de propósitos e resultados - também nos fazem recordar a surrealista *Así que se pasen cinco años*, criticada pelos mesmos discursos. Durante a obra há uma espécie de metalinguagem plástica e surrealista, e os personagens contracenam estranhamente com seus ‘duplos’ num teatrinho colocado em cena com a réplica do cenário ‘real’. Mas como? Precisar as técnicas não é importante, bastando-nos ressaltar a atual viabilidade dessa ‘estranha’ proposta à época de Lorca. E recordamos que *Así que se pasen cinco años* data do mesmo ano em que Lorca escreve o *Retablillo de don Cristóbal* (1931) e pouco depois de *don Perlimplín con Belisa en su jardín* e *La Zapatera prodigiosa*, num momento em que Lorca retoma o entusiasmo pelos bonecos, o que nos faz imaginar por este período uma possível reescrita da *Tragicomedia*.

Essas considerações dinamizam bastante a análise de nossa obra, que se torna mais interessante do ponto de vista de sua dramaturgia e da cena latente que a mesma representa. Com isso, Lorca nos mostra sua capacidade de brincar com diversos elementos em sua composição, mais refletindo a ‘livre’ escrita vanguardista - em que tudo é possível - do que uma obra para títeres nos moldes convencionais.

Desce a cortina.

QUADRO II

O *teatrillo*¹⁵ representa a praça de um povoado andaluz, onde se vê, à direita, a casa de Rosita. Cocoliche aparece pela esquerda, rondando com seu violão nas mãos e devaneando. Veste um traje popular do início do século XIX e usa um chapeuzinho típico da Andaluzia. Espera Rosita sair de seu balcão e comenta que talvez ela não saia por ter medo da lua: “*la luna es terrible para un enamorado de ocultis*” - remetendo às simbologias e discursos velados do teatro simbolista, das quais o texto está repleto, embora aqui não nos detenhamos em apresentá-los com tanta ênfase em virtude da premência de análise sobre outros aspectos. Além disso, o comentário dá a entender como o autor imagina a iluminação da cena, sob um intenso luar. Ele assovia, e, uma vez que não pode cortejar a amada com uma serenata, chamando-a através da música, apenas comenta que seu “assovio tocou a vidraça da sacada como uma pedrinha de música”, chamando delicadamente a menina. Há aqui um intenso lirismo em que o poeta joga com a imagem do tocar por meio do som aquilo que é delicado e proibido: Rosita.

O enamorado mostra-se preocupado com uma situação - o laço preto que Rosita trazia nos cabelos no dia anterior - e com as palavras que ela havia dito: “*Una cinta negra sobre mis cabellos es como una botana sobre la fruta. Ponte triste si me vês; lo negro bajará luego hasta los pies*” (T, p. 49). A palavra *botana* nos remete a uma fruta machucada que já não pode ser saboreada; o fruto interdito. Metáforas da própria personagem, ela sim interdita. A fita negra, o fruto que não se pode comer, o luto que toma a personagem por inteira nada mais são do que os sinais da grande dor da personagem que, quando casar-se com Cristobita, morrerá para a vida.

A sacadinha com vasilhos se ilumina com uma doce luz, e finalmente Rosita sai, “*muito poética*”, cheia de frases enigmáticas que Cocoliche não consegue compreender. Ela diz que não pode mais se casar com ele, mas não lhe conta o motivo. E chora “*de uma maneira entre infantil e cômica, quase afogada*”, dizendo que ele ainda entenderá. Cocoliche grita, bate com os pés no chão, não aceita, quer saber o porquê, mas Rosita diz que o Pai chama por ela e se despede, fechando a porta da sacada.

Sozinho, Cocoliche expressa seus sentimentos: “*Me suenam los oídos como si estuviera en lo alto de la sierra. Estoy como se fuera de papel y me hubiera quemado com*

¹⁵ Palavra designada para se referir ao cenário, que também não podemos precisar como sendo um castelete ou um balcão, para citar somente o que nos faz recordar a descrição.

la llamita de mi corazón” (T, p. 51). Mais uma vez o fogo como metáfora do amor, mas desta vez ele não aquece num sentido lúdico, como quando evocado pela Carvoeirinha. É um fogo que arde, que consome, que queima. O rapaz tenta compreender porque Rosita não quer mais se casar com ele e se recorda dos presentes aceitos carinhosamente pela namorada, sempre aludindo a objetos que evocam imagens românticas de uma Espanha tradicional. O comportamento da personagem é afetado, infantil, revelando-se no gestual do boneco contrariado: “*bate o pé no chão*” e, ao fim da cena, “*chora em excelente compasso*” - o que, dependendo da performance, faria a diversão de crianças e adultos.

Na sequência entram jovens vestidos de trajes populares, um trazendo um violão e outro um pandeiro. Eles vêm cantando até descobrirem Cocoliche chorando. Um dos moços comenta: “*¿Por qué lloras? Levántate y que se te importe poco que un pájaro en la arboleda se pase de un árbol a otro*” - numa espécie de ‘conselho imperativo’ à forma de provérbios. E outro amigo: “*Vente, que la pena se te pasará cuando te dé el viento del campo*” - numa construção sinestésica e metafórica que nos faz lembrar poesia... e sentir o vento no rosto do magoado personagem. Os jovens levam Cocoliche, que tenta resistir, mas no fim acaba cedendo. Vozes e música.

A cena fica só até que se abre a porta da casa de Rosita e sai seu pai, vestido de cinza com uma peruca rosa e a cara da mesma cor (?!). Entra Don Cristobita, vestido de verde, com uma barriga enorme e uma pequena corcunda. Usa um colar, uma pulseira de guizos e um porrete que lhe serve de bengala. Eles acabam de selar o - unilateral! - acordo, ou seja, Cristobita deu as cláusulas e o Pai aceitou. Diz o pícaro: “*Yo le doy a usted los cien duros para desentramparse, y usted me da a su hija Rosita... y debe usted estar contento porque ella es... algo madurita*” (T, p. 52) - numa conotação ambígua, que além de remeter à idade da moça também se associa à fruta madura, pronta para ser saboreada. O Pai diz que ela tem dezesseis anos, mas Cristóbal encerra o assunto: “*He dicho que está madurita y lo está*”.

Cristobita continua, dizendo que mesmo assim - apesar da idade! - Rosita é uma linda moça, um “*bocato di cardinali*”. Ao que o Pai, “*muito sério*”, pergunta se Cristobita fala o italiano, e ele responde: “*No; de niño estuve en Italia y en Francia, sirviendo a un tal Don Pantalón... ¡Pero a usted no le importa nada de esto!*”. Aqui, Lorca resgata, na cena, a origem mais remota do personagem, acionando novamente o recurso da metalinguagem, desta vez sob uma dimensão histórica.

Cristobita não estende o assunto, e diz que no dia seguinte à tarde já quer o casamento realizado. O Pai, “*aterrado*”, diz que isto não será possível, mas o temível personagem trata logo de convencê-lo, invocando novamente a história do teatro de títeres e sua convincente tradição: o barranco!!! - como vemos no trecho:

¿Quién me dijo a mí que no? No sé cómo no te envío al barranquillo donde eché a tantos. Esta porra que ve aquí ha matado muchos hombres franceses, italianos, húngaros... Tengo la lista en mi casa. ¡Obedéscame!, no vaya a danzar con todos ellos. Hace tiempo que la porra no funciona y se me escapa de las manos. ¡Tenga cuidado! (T, p. 53)

O Pai de Rosita - admirador devotado das tradições titeritescas - só pode dizer: “*¡Sí... señor*”. Cristobita ainda ordena que ele repita que terá cuidado, e ele repete, numa ação sempre utilizada pelo personagem para intimidar seus interlocutores, fazendo valer sua autoridade. Uma autoridade que nos lembra um dos temas favoritos da farsa, novamente evocada pela ação da ‘compra’ de Rosita, que se faz na calada da noite, longe dos olhos da cidade. Nessas circunstâncias Cristobita entrega ao Pai o dinheiro combinado, ainda reclamando do alto custo pago por Rosita. O Pai parece finalmente compreender a enrascadela em que se meteu, ou melhor, em que meteu Rosita, e exclama: “*¡Dios mío, a quién le entrego yo mi hija!*” - caindo em si. Don Cristobita convoca o Pai para irem avisar o padre. “*Vamos*” - concorda o pai, da maneira como deve ser para que a farsa prossiga conforme o comportamento esperado de seus personagens tipo; sendo este, ‘tipo covarde’.

Ouve-se Rosita cantar o *vito*¹⁶, uma canção popular típica da Andaluzia, de ritmo alegre e ligeiro, que já foi cantada pela personagem antes - embora não tenhamos mencionado - quando foi falar com Cocoliche no balcão (“con el vito, vito, vito, con el vito que me muero”). Uma canção que imprime à peça um registro sonoro familiar à região andaluza. A despeito do ritmo vivaz, Rosita sempre a canta, ainda que em momentos de tristeza, pois seus versos também podem denotar certa melancolia, além de poderem ser modificados conforme a situação que a personagem quer expressar, como faz Rosita neste momento, denotando a lição aprendida pelo poeta com Lope de Vega e com o teatro popular:

¹⁶ Ao ritmo corresponde uma dança de mesma nomenclatura, que batiza os bailes populares onde são executados.

*Con el vito, vito vito,
con el vito que me muero;
cada hora, niño mío,
estoy más metida en fuego* (T, p. 54).

O fogo que pode significar o desejo pelo namorado antigo, ou a dor de uma separação forçada e o medo da união que se aproxima. Cristobita pergunta ao Pai do que se trata aquela música, e o Pai diz que é uma canção especial (uma canção significativa para uma gente!). O bruto desdenha, dizendo que logo vai ensiná-la a cantar com voz bronca outras canções, igualmente toscas. Desce a cortina.

QUADRO III

Se passa à noite numa taberna do povoado, com barris e jarras azuis nas brancas paredes, um velho cartaz de touros e três candeeiros. O taberneiro está atrás do balcão, em mangas de camisa. Chama-se Espantanublos, tem o cabelo duro e o nariz chato. Do lado direito há um grupo de contrabandistas barbudos vestidos de veludo e armados, que jogam e cantam. Um deles canta o amor em versos que mencionam as províncias andaluzes de Málaga, Cádiz e Sevilha, mencionando também Gibraltar - pertencente à província de Cádiz. Nesta cena, como em todo o conjunto da peça, Lorca procura dar vulto aos lugares e aos regionalismos de sua terra natal, exaltando-a. Para isto explora a variedade dos elementos cênicos que possui à sua disposição, tais como as músicas, ambientação dos cenários, indumentária, objetos cênicos, linguagem e discursos verbais, à exemplo do que se fez na fala de Cocoliche, que - rememorando os presentes que deu à Rosita - vinculando-os a algum traço da cultura andaluz: o xale das rosas (traje típico), o medalhão que trouxe da feira de Mairena¹⁷, o leque de madreperla no qual Pedro Romero¹⁸ abre a capa. E como foi feito ainda na música em que os rapazes cantam quando encontram Cocoliche chorando na praça em que se menciona o rio Guadalquivir¹⁹, uma metáfora cômica do choro de Cocoliche cujas lágrimas seriam tão abundantes que formariam um rio. Deliciosa ideia a ser explorada em cena com um pouco de imaginação.

¹⁷ Província de Sevilha.

¹⁸ Nome consagrado na memória espanhola por ser um dos mais famosos toureiros de todos os tempos.

¹⁹ Rio que corta a Andaluzia de leste a oeste, passando por suas sete províncias (Almería, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Jaén, Málaga) mais a capital, Sevilla. O nome, como tantas outras palavras da região, provém do árabe e significa *O Grande Rio*.

No momento em que escreve a peça, Lorca cultivava o desejo de oferecer a cultura andaluz à uma apreciação, dentro e fora da Espanha, apresentando-a ao mundo por intermédio do *Teatro de Cachiporra*. Na carta enviada à Adolfo Salazar em janeiro de 1922, Lorca menciona que Manuel de Falla acenara para esta possibilidade. Ele conta que: “*Manuelito piensa [...] recorrer Europa y América con nuestro teatro de muñecos que se llamaría así: Los títeres de Cachiporra de Granada*” (LORCA, 1997, p. 138). Isto justifica um cuidado ainda maior de Lorca, essencialmente detalhista no período juvenil, em reunir os mais diversos elementos na cena. Neste intento, nada melhor do que a clássica taberna recheada de personagens beberrões divertidos pelo vinho.

Depois do canto, um dos contrabandistas pede mais vinho ao taberneiro, justificando: “*La dichosa cancioncilla me abre las ganas de beber. ¡Trae vino de Málaga!*”. Chega à taberna um misterioso personagem de capa e chapéu, que leva um lenço sobre o nariz e boca; mascarado. Senta-se sozinho e chama a atenção dos contrabandistas, que, desconfiados, logo partem. Ouve-se música fora, anunciando a chegada de Cocoliche e o bando de rapazes - que já chegam embriagados. Conversam sobre Rosita, tentam consolar Cocoliche, falam do casamento e fazem troça do velhaco, gordo, ébrio e dorminhoco Cristóbal, insinuando que Cocoliche será amante de Rosita e que encontrará sempre a porta aberta nas doces noites que há de passar junto a ela... Brincam, cantam, falam alto, dão muitas risadas e brindam - num clima de festividade e pândega: “*¡Por doña Rosita!*”; “*¡Y porque su futuro marido estalle como un fantoche!*”, associando a personagem tanto à figura manipulada, enganada, que se deseja partida em pedaços, quanto à sua natureza de boneco, no divertido jogo de metalinguagem que faz com que Lorca ponha em cena aquilo que muitos procuravam esconder no teatro: seu funcionamento.

Após o brinde o jovem misterioso pede licença e procura saber quem é a Rosita a quem os rapazes se referem. Eles zombam do forasteiro mascarado, mas Cocoliche - o único que não participa da festa - acaba respondendo: “*la de la plaza, la mejor cantaora de andalucía, mi... ¡sí!, ¡mi novia!*” - tocando no assunto dos assuntos andaluzes: música flamenca. Outro amigo emenda: “*Que se casa ahora con Don Cristobita*” - completando-se assim as informações que o personagem forasteiro precisa conhecer para a continuidade da ação. Triste, o mascarado se desculpa, explicando que havia se interessado pelo assunto porque também teve uma namorada que se chamava Rosita. Alguém pergunta se já não namoram mais e ele responde que não, despedindo-se rapidamente com uma resposta evasiva e tola (irritada por ter ciúmes de Rosita) e rejeitando o convite de tomar uma taça

de vinho antes de partir. Ao sair, em aparte, ele comenta que não sabe como conseguiu se conter, dando as primeiras mostras do temperamento do personagem, de caráter valentão... aparentemente. Outra reminiscência da *Commedia dell'Arte* com seu personagem tipo *Capitan Matamoros* - típico espanhol conquistador e contador de vantagens.

Na taberna tentam entender quem era o sujeito, mas deixam de lado a preocupação quando alguém avisa que Cristobita está chegando. Cocoliche diz que é uma boa ocasião para partir-lhe a cara, mas o taberneiro diz que não quer confusão, e os rapazes o acalmam. Dois moços levam Cocoliche e se escondem com ele atrás de tonéis. Cristobita veio comprar vinho para o casamento, e, enquanto fala com o taberneiro, os moços escondidos começam a provocá-lo, chamando-lhe pelo nome em surdina (“*con voz afalutada*”), fazendo o velho acreditar que se trata de uma gozação do taberneiro: “*¡Cristobita!*”... “*¡Cristobita que bebe y duerme!*”... “*¡Cristobita barriguita!*”... - irritando cada vez mais Cristobita, que acaba perdendo a paciência. Armado o quiproquó, a confusão é geral, e acaba rendendo ao taberneiro as porretadas de Cristobita. Nesta cena é ótima a abordagem que o *Polichinela* andaluz faz de seu ‘instrumento’, primeiro cantando uma canção (“*Que esconda el rabo la zorra, porque le doy con la porra*”) e depois ameaçando Espantanublos com o porrete a cada provocação: “*¡Brrrrrr, br, br, br!, ¿Es que tus toneles hablan, o es que me estás tomando el pelo?* - Espantanublos engasga. Cristobita ordena: “*¡Huele la porra! ¿A que huele?*” - O taberneiro cheira o porrete. Cristobita insiste: “*¡Dilo!*” Responde Espantanublos: “*¡A sesos!*”²⁰. Cristobita adverte que agora Espantanublos vai ver quem bebe e dorme... e sai em seu encalço, dando-lhe porretadas. Os moços riem às gargalhadas e encerra-se a cena com a deliciosa folia característica da farsa que origina as formas cômicas subsequentes, inclusive o teatro de *guiñol*, ambos assíduos frequentadores das mesmas feiras do século XVII. Muita música. Cortina.

QUADRO IV

Mesma pracinha de antes, menos iluminada pela lua. Os moços deixam Cocoliche embriagado dormindo na praça. Entra o Mosquito que lhe toca o trompetinho nos ouvidos. Cocoliche lhe dá uma bofetada e o Mosquito se afasta falando sobre o coraçãozinho e a alma de Rosita, que ficará sendo para Cocoliche apenas uma recordação. Terminado o devaneio do ‘inseto’, ele sai, tocando sua cornetinha. Entram conversando o jovem

²⁰ A miolos (massa encefálica).

misterioso da taberna e um outro personagem do povoado. Descobrimos que o forasteiro namorara Rosita há cinco anos, e que a deixara para conhecer o mundo. Na verdade, a cidade portuguesa de Porto, o que nos remete às lembranças de Lorca sobre o aldeão de Asqueroza, que lhe contara a história de *Currito er der Puerto*. De fato o mascarado é Currito, que ainda não foi revelado sem o disfarce. Enquanto isso não ocorre, aproveitaremos para olhá-lo aqui, estático em nosso papel, por alguns instantes. Mesmo que no texto da *Tragicomedia* Lorca se refira ao ‘*Puerto*’ - cidade do Porto, não podemos deixar de associar a palavra ao porto - substantivo que qualifica o local onde ficam as embarcações ancoradas. Lugar bem propício para figuras como o valentão Currito - forasteiro de si mesmo, que em decorrência de nunca encontrar seu lugar no mundo, está sempre de passagem.

O personagem Currito conta para o personagem Moço sobre sua intenção em ver Rosita, que o adverte: “*Tú no conoces a Don Cristobita*”. Mas ele insiste na realização de seu desejo, dizendo que vai vê-la custe o que custar. Nesse momento passa Cansa-Almas, o sapateiro, e o Moço o chama, dizendo que ele será muito útil ao cavalheiro mascarado. Neste momento Currito tira o lenço, deixando-se ver pelo sapateiro, que o reconhece imediatamente, numa recepção aparentemente amistosa: “*¡Puñeterillo! ¡Qué gordo te has puesto!*”. O Moço - personagem responsável por encaminhar a artimanha - não perde tempo, perguntando se é verdade que no dia seguinte o sapateiro vai calçar os sapatos de noiva em Rosita. Dada a confirmação, o astuto rapaz sugere que Cansa-Almas deixe Currito ir em seu lugar. O sapateiro reluta, mas o oportunista Currito apela para seus sentimentos: “*Acurdate Cansa-Almas... (Haciendo como que llora) de lo que mi padre te quería*”. Ao que o sapateiro responde: “[...] *¡Te dejaré ir! Yo me quedaré en casa... Y era verdad... (Sacando un gran pañuelo de hierbas.) Tu padre, efectivamente, me quería muchísimo, muchísimo*” (T, p. 66). Dessa forma, Cansa-Almas cede ao apelo, além de servir como alegoria para o sentimentalismo que marcava a alma do povo andaluz, neste caso, retratada de maneira bem exagerada e, com isso, cômica. Currito o abraça e agradece e saem conversando alegremente. Cansa-Almas relembra o pregão de Currito quando este vendia laranja no povoado e sai cantando: “*¡Naranjitas, naranjaaaaaaaas!*” - enfatizando-se a alusão erótica da fruta referida por Posada, e que Lorca também faz associar ao personagem.

O foco da cena passa à Cocoliche, que, dormindo, conversa com Rosita, entre lamúrias. A melodia do *vito* invade a cena e aparece o espectro de Rosita vestido de azul

escuro e segurando um punhal de prata. No sonho, o espectro canta o *vito*, desta vez com a seguinte letra:

*Con el vito, vito vito,
con el vito, vito, claro...
Cada hora, niño mío,
De ti voy me alejando* (T, p. 67).

Cocoliche se levanta assustado: “*¡Virgen del Espino!*”, fazendo desaparecer a assombração. O rapaz acredita ter sido acordado pelo espírito de Rosita e fica muito impressionado com o ‘sonho’: “*Era ella vestida de luto. Me parece que la tengo ante mis ojos..., y esa música...*” (T, p. 67). Então a verdadeira Rosita aparece no alto de sua sacada e canta novamente:

Con el vito, vito vito,
con el vito que me muero...
Cada hora, niño mío,
Estoy más metida en fuego (T, p. 67).

A canção, além de denotar a tristeza não deixa de assumir um significado erótico: estar “*en fuego*”, excitada, abrasada pelo desejo que não pode ser consumado. O recurso romântico do uso da sacada também remete ao teatro de Shakespeare, tão ao gosto do espanhol - passional e apaixonado. Rosita, no balcão, é a musa que fica acima deste pequeno apaixonado que chora aos seus pés.

Cocoliche apenas diz: “*¡Esta es la primera vez que lloro de verdad! Lo aseguro, ¡La primera vez!*”. E desce a cortina, deixando-nos experimentar um pouco da profunda comoção do personagem e da cena final, que mescla à comédia, uma intensidade dramática inopinada para um teatro de títeres.

QUADRO V

O quinto quadro ocorre num jubiloso clima matinal, repleto de músicas e situações cômicas, como uma ópera bufá²¹. Tem lugar numa ruazinha com as casas brancas. Na primeira casa fica a sapataria, onde Cansa-Almas costura umas botas de montaria. A

²¹ Ópera cômica italiana do século XVIII, cujas personagens-tipo coincidem com as da comédia clássica e da *Commedia dell'arte*: o servo trapaceiro, o velho avarento, os jovens apaixonados, etc.

segunda é a barbearia, com o espelho e a poltrona do lado de fora da casa, junto aos quais o barbeiro Fígaro, afiando sua navalha, aguarda a chegada de uma grande visita: Cristobita. O personagem *Fígaro* possui suas origens nas comédias escritas pelo dramaturgo francês Pierre Augustin Caron de Beaumarchais: *Bodas de Fígaro* e *O barbeiro de Sevilha*, respectivamente transformadas em ópera pelo austríaco Wolfgang Amadeus Mozart e pelo italiano Gioacchino Rossini. As duas obras estão entre as mais conhecidas e importantes do gênero da ópera bufa, popularizando assim o personagem que inspira Lorca. Fígaro é o pivô das duas cenas que compõem o quinto quadro, conduzindo-as com gracejos, cantorias e toda sorte de *bufonices*. Tanto o personagem quanto o quadro são totalmente *sui generis* no conjunto da obra, denotando mais uma vez a íntima relação de Lorca com a música. Imaginamos que se o poeta não fosse morto naquele ano de 1936, em pouco tempo os palcos de Madrid conheceriam a estréia da *Tragicomedia* com bonecos e atores que, ao contrário do que pensava Francisco Lorca, não deveria ser uma outra versão, mas esta própria, em construção²². Todo este quadro, a começar pelo diálogo que inicia sua primeira cena, ilustra essa possibilidade:

FÍGARO: Hoy espero la gran visita.

CANSA-ALMAS: ¿Qué vi... ?, ¿Qué vi... ?

Una flauta dentro de la escena termina la frase.

FÍGARO: Don Cristobita viene; don Cristobita, el de la porra.

CANSA-ALMAS: ¿No te pare...?, ¿No te pare...?

El flautín termina la frase.

FÍGARO: ¡Sí, sí! ¡Claro! (Ríe.) (T, p. 68).

Além da presença do personagem Fígaro, a construção do discurso verbal mesclada à musicalidade do flautim indicado para concluir a frase e a familiaridade dos personagens diante da situação aparentemente estranha são elementos que denotam de forma bem direta a influência da cômica modalidade musical citada (ópera bufa). Assim, a cena continua

²² Probabilidade reforçada por uma série de elementos apresentados durante toda a peça - além deste quadro - especialmente 'musical' - que convergem para este endendimento. E uma vez que Francisco só veio a conhecer a versão completa da *Tragicomedia* depois da morte de Lorca (publicada em 1949), a ideia de que a versão seja a mesma se vê reforçada. De fato era uma outra versão, mas isto em relação ao primeiro manuscrito. Isto também justifica o trabalho de Lorca e Eliazade ao piano de um hotel em Barcelona em 1935, provavelmente o trabalho de 'enriquecimento musical' mencionado por Francisco, ou seja, o processo de composição das canções, às quais poderiam somar-se posteriormente as danças, igualmente adequadas para se inserirem no texto, à exemplo da passagem em que a Jovencita canta junto a outros cantores não identificados e indicados como o 'personagem' *Todos*.

com a entrada, bem *à italiana*, de um personagem Malandro (Granuja) que, ao provocar o sapateiro Cansa-Almas, curiosamente desperta a ira do barbeiro, que sai correndo em sua perseguição, fechando-se a situação num encontro coreografado entre Fígaro e Currito, como vemos no trecho:

*UN GRANUJA: ¡Zapatero, tero, tero
mete la lezna
por el agujero!*²³
FÍGARO: ¡Ah! ¡ Gran picarillo! ¡Picarillo! (Sale corriendo detrás.)

Por el otro lado entra Currito, el del Puerto. Viene como siempre, embozado; al llegar al centro de la escena choca con Fígaro, que vuelve muy de prisa del lado opuesto (T, p. 68-69).

Segue a sequência em que Currito, após ameaçar o barbeiro (“*Si me ensartas con la navaja, te saco los ojos*”), recebe como resposta tão somente um irônico: “*¡Pardón musiu! ¿Se va usted a afeitar? Mi barbearia...*”. E Fígaro, acompanhado pelo apito da flauta, começa a demonstrar - gesticulando - seus talentos de barbeiro, fazendo aumentar a comicidade da cena. O valentão responde ao barbeiro: “*¡Vete a la porra!* - indo embora para a sapataria, enquanto o espirituoso Fígaro arremeda seu jargão: “*¡Naranjitas, naranjaaaaaaaas!*” - numa clara provocação ao personagem mal-humorado.

Currito chega furioso à sapataria. Pede as botinhas de forma ameaçadora, intimidando Cansa-Almas que, tremendo de medo, as entrega sem pestanejar. Ao pegar as botinhas o humor do galhardo se transforma, e ele as acaricia dizendo versinhos maliciosos, remetendo-nos a situação e a *copla* descritas por Lorca à Adolfo Salazar na carta enviada em agosto de 1921, cujos versos retomamos:

*Rosita por verte
la punta del pie
Si yo te pillara
veríamos a ver. (LORCA, 1997, p. 124)*

E os versos de Currito na cena:

*¡Oh, botitas
De doña Rosita!
¡Quien las tuviera
con sus piernecitas! (T, p. 69-70).*

²³ Sapateiro, teiro, teiro/mete a sovela/pelo buraco.

Sabemos que Currito não se interessa pelas *botitas*, mas tudo o que ele almeja é vislumbrar *las piernecitas* da antiga namorada. A malícia é explícita, mas lúdica, ao contrário da ‘*hembra suculenta*’ de don Cristóbal, que parece pronto a atacar Rosita como a um prato de carne. Daí as diferenças bem definidas de cada personagem-tipo, cuja utilização também possui função na construção da farsa como um gênero ‘ligeiro’. Irley Machado (2009) nos recorda que a grande galeria de personagens da farsa revela caracteres reduzidos a poucos traços. Segundo a autora “os personagens tornam-se tipos cuja linguagem e o comportamento acentuam seus vícios até o ridículo” (MACHADO, 2009, p. 6)” exatamente como ocorre com o valentão Currito na cena, derretendo-se em plena praça pública agarrado aos dois pares de botas de Rosita.

Ao ver a situação na sapataria o astuto barbeiro fareja as novidades que estão no ar, mas nem se preocupa em investigar do que se trata, pois sabe que logo a notícia chegará a sua barbearia: “*las noticias llegan al mundo después de haber pasado por el clasificador de la barbería*”. Ressalte-se na barbearia o espaço que centraliza as novidades que fazem a delícia das maliciosas mentes masculinas. Segundo Fígaro a navalha é capaz de romper a casca dos segredos, e vale ressaltar a sua pitoresca fala, uma pequena aula sobre a matéria invisível que, tanto quanto a navalha integra a ciência das barbearias:

Las barberías son las encrucijadas de las noticias. Esta navaja que ven ustedes rompe la casca de los secretos. Los barberos tenemos más olfato que los perros de presa; tenemos el olfato de las palabras oscuras y los gestos misteriosos. ¡Claro! Somos los alcaldes de las cabezas, los jardineros de las cabezas, y a fuerza de abrir caminitos entre los bosques del cabello nos enteramos cómo piensan por dentro. ¡Qué bonitas historias podría contar de los feos durmientes de las barberías! (T, p. 70).

Mal acaba de falar Fígaro e entra Cristobita, querendo barbear-se. Já chega xingando, criando caso e ameaçando. Cansa-Almas, apesar de ter-se fechado em sua sapataria com medo, põe a cabeça pela janelinha e deixa escapar um comentário jocoso sobre Cristobita (*¡Que malillo es!*) que, ao ouvi-lo, não hesita e “*¡Tunda que tunda!*” - dá-lhe com o porrete na cabeça, fazendo o bisbilhoteiro sair da cena “*guinchando*” feito um rato; mesmo som atribuído à Cansa-Almas quando Cristobita lhe dá porretadas na taberna, criando-se também uma identidade sonora para a situação. Depois de dar a porretada Cristobita se senta e, enquanto o barbeiro faz o serviço, cai no sono, roncando alto. Vale

ressaltar que o falastrão barbeiro é a única personagem da peça que não demonstra qualquer reação de medo diante das ameaças de Cristobita, mas, pelo contrário, as responde sempre com comentários disparatados - cômicos - que nos parecem serem cantados pelo personagem. Tal como a situação em que Cristobita intimida Fígaro dizendo que não ouse cortá-lo. O barbeiro gozador responde apenas: “*¡Excelencia, admirable! Yo estoy encantado. ¡Tran, Lara, lará!*”...

Enquanto Cristobita é barbeado abre-se a porta de uma pousada (estamos numa ruazinha cheia de casinhas brancas) e aparece uma jovencinha vestida de amarelo com uma rosa vermelha nos cabelos. Ela canta e bate baquetas, enquanto um mendigo com um acordeom se senta na pousada e a acompanha. Uma construção simples, vivaz, mais uma vez alinhada com o teatro de títeres popular - que encontra no uso recorrente da música excelente recurso cênico - mas também mais sofisticada, no sentido da quantidade de recursos evocados na construção da cena lorquiana (cenários, bonecos, ações paralelas, etc.).

Os versos da canção da Jovencita reforçam o tema do encantamento dos jovens enamorados (Cocoliche e Rosita) com alegria e leveza, e têm seu refrão cantado por todos, no clima festivo da ópera. Transcrevemos a canção:

*JOVENCITA: Tengo los ojos puestos
en um muchacho,
delgado de cintura,
moreno y alto.*

*TODOS: A la flor,
a la pitiflor,
a la verde oliva...
A los rayos del sol
se peina la niña.*

*JOVENCITA: En los olivaritos,
niña, te espero,
con un jarro de vino
y un pan casero.*

TODOS: A la flor... etc... (T, p. 72)

Ao fim da canção Fígaro olha para a moça e graceja, parodiando a canção: “*¡A la flor, pero que a la flor!*”, e cai na risada, “*¡Já, já, já!*”. Fígaro chama Cansa-Almas, que de dentro da sapataria - morto de medo - coloca de novo a cabeça na janelinha para espiar. A Jovencita fica olhando com estranheza Cristobita e Fígaro descobre finalmente a novidade

que pressentia: Don Cristobita tem a cabeça de madeira: “*¡De madera de choupo!* - diz o personagem mostrando a todos - *¡Já, já, já!*”. A Jovencita chega mais perto e Fígaro comenta: “*Y mirad, mirad cuánta pintura... ¡cuánta pintura! ¡Já, já, já!*”. E assim a cena se encerra, descoberta a ‘natureza morta’ de Cristobita, com Todos cantando bem baixinho em volta de Cristobita, zombando do picaresco dorminhoco. Cortina.

QUADRO VI

O último quadro se passa na Casa de Rosita, onde vemos dois grandes armários - com gelosias igualmente grandes na parte superior - e um grande véu pendurado. Sobre a porta há uma imagem de Santa Rosa de Lima sob um arco de limões. Rosita está vestida de rosa, usa um grande vestido de noiva, todo ornamentado, e, sobre o decote, um colar - aquele que foi deixado cair por dentro da grade no primeiro quadro. Mais queixas de Rosita, que agora se compara à outra heroína lorquiana, Mariana Piñeda²⁴: “*Voy al suplicio como fue Marianita Pineda. Ella tuvo una gargantilla de hierro en sus bordas, y yo, tendré un collar... un collar de don Cristobita*” (T, p. 75). A personagem Rosita, ao se referir à morte da personagem Mariana Piñeda comparando seu colar à gargantilha de ferro usada pela heroína, evoca o instrumento da pena capital utilizado na Espanha na época de Lorca. A peça lorquiana não fala sobre o instrumento, mas sabemos que era o garrote vil, uma espécie de máquina que possui um colar de ferro que quebrava o pescoço da vítima, causando morte rápida. A máquina foi utilizada para aplicar a pena capital na Espanha durante todo o período em que esta vigorou legalmente no país, pasme-se, de 1820 até 1978²⁵.

Rosita chora e canta uma canção onde novamente evoca-se o limão, fruta símbolo do amor amargurado. Então escuta alguém cantar outra canção do lado de fora:

*Rosita por verte
la punta del pie
si a mí me dejaran
veríamos a ver* (T, p. 75-76).

²⁴ Mariana Pineda foi escrita entre 1923 e 1925, baseada na vida de Mariana de Pineda Muñoz. A heroína nasceu e foi executada em Granada devido a oposição ao rei Fernando VII de Espanha no século XIX, tornando-se parte do folclore de Granada.

²⁵ GARROTE VIL. Cf. Wikipedia: La enciclopèdia libre. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Garrote_vil>. Acesso em: <12 ago. 2010>.

A paródia da *copla* anunciando a cena é igualmente retirada do folclore andaluz.

Currito entra e se declara para Rosita, assediando-a de todas as formas, ao que ela reage se sentindo desgraçada, bem aos moldes melodramáticos. Ele convida: “*Vente conmigo. Te veo y me vuelvo loquito de celos*” - numa abordagem que: ou reforça o traço de conquistador do personagem - que se mostra zeloso pela amada -; ou seu caráter ciumento - do qual já tivemos mostras na saída da taberna. Ou ambos.

Rosita sabe que o personagem representa um perigo: “*¡Quieres perderme, infame!*” - e renega-o de todas as formas, mandando-o ir embora logo. Entra o Pai, querendo saber o que está acontecendo, ao que Currito - também cínico - dá a desculpa dos sapatos. O Pai ordena à Rosita que os prove e ela não tem outra saída senão sentar-se na poltrona para experimentar as botinhas. Currito se ajoelha aos pés de Rosita enquanto o Pai lê um jornal distraído. Dá-se então a deliciosa cena que mencionamos acima, com o malicioso personagem conduzindo a situação e querendo ver as pernas de Rosita bem debaixo das barbas do Pai:

CURRITO: ¡Oh piernecita de azucena!

ROSITA: (en voz baja.) ¡Canalla!

CURRITO: (Alto): Súbase un poco las faldas.

ROSITA: Ya está. (Currito le pone una bota.)

CURRITO: ¡A ver otro poquito?

ROSITA: Ya hay bastante, zapaterillo.

CURRITO: ¡Otro poquito!

PADRE: (Desde su silla.) Sé bien mandada, niña: otro poquito.

ROSITA: ¡Ay!

CURRITO: ¡Otro poquito más! (Queda contemplando la pierna de doña Rosita.) ¡Otro poquito más! (T, p. 78).

O cômico da situação fica por conta da ignorância do Pai e da situação da menina, injuriada, e que nada pode fazer - deixando desenrolar o mecanismo da farsa pela aceitação da situação. O Pai elogia as botas e sai, deixando o caminho aberto para o conquistador, que aproveita para intensificar a corte fazendo versinhos, num ridículo assédio que revela seu fetichismo sexual, enfim, cômico:

¡Oh, qué lindo pie

tiene su mercé!

¡Oh, qué lindo,

qué lindo pie. (T, p. 78)

Rosita mal pode se conter, levanta-se e, pela primeira vez vemos sair de sua boca palavras grosseiras: “*¡Mal hombre, perro judío!*” - expressão largamente utilizada em sua conotação pejorativa considerando-se a visão do judeu pela cultura espanhola. É certo que Lorca não compactuava de um sentimento anti-semita, mas o uso difundido do termo faz com que o utilize para demonstrar a intensidade da reação da personagem Rosita, que se sente profundamente ultrajada. Currito nem dá atenção aos protestos de Rosita, e avança, brincando com o nome da personagem: “*Rosa, Rosita de mayo*” - fazendo alusão ao costume das moças casadoiras, que na primavera européia - em maio - tinham o costume de colocar a ‘planta de *Mayo*’ em frente às casas, para informar que eram solteiras (MACHADO, 1994, p. 97). Rosita começa a dar “*pianísimo chillidos*” - gritinhos agudos - correndo pela cena e anunciando que Cristobita se aproxima. Mostra a Currito uma porta para que fuja, mas quando vai abrir não consegue, e a farsa está armada, posto que o próprio Currito dá mostras de tê-la trancado ele mesmo: “*La verdad es que...*” - como forma de impedir que Rosita saísse quando ele entrara. Uma ação incoerente (um artil) típica da farsa, que, realizada como uma estratégia de esperteza, se inverte, voltando-se contra o astuto. Neste sentido Irley Machado (2004) ressalta o efeito de inversão da ação ou da situação dos personagens que se valem da astúcia, ou seja, aquilo ou aquele que iria enganar, acaba sendo enganado.

Currito treme de medo, como indica a rubrica, outra vez denotando-se o caráter do personagem: um valentão de fachada. Sentindo os passos do noivo na escada Rosita roga à Santa Rosa para iluminá-la. A santa parece atender ao pedido, e Rosita tem a ideia de colocar Currito no armário bem antes da chegada de Cristobita à porta, que aí já diz:

*A carne humana
Me huele aquí.
Como no me la des,
te como a ti (T, p. 79).*

Os versos fazem parte de fábulas que se espalham pelos países de língua latina²⁶, sempre guardando alguma similaridade com o clássico conto conhecido no Brasil como *João e o pé de feijão*. Neste conto o famigerado gigante - cujos hábitos alimentares restringem-se a comer gente - chega em casa sentindo o cheiro do menino, que sua mulher havia escondido justamente para que ele não o comesse. O gigante diz: Sinto cheiro de

²⁶ Nos países de língua espanhola encontramos a mesma construção em contos andinos, mexicanos e chilenos. Cf. GOOGLE. Entrada: A carne humana me huele aquí.

carne fresca... - referindo-se à carne de João, que, como Currito, igualmente se encontrava encurralado em seu esconderijo. A fórmula se soma aos mecanismos de intimidação usados por don Cristóbal como forma de estabelecer seu domínio e continuar exercendo sua autoridade arbitrária. E demonstra o repertório de Lorca que se vale dos contos populares na elaboração de sua dramaturgia, como já vimos no *Idílio da Carvoeirinha* e como veremos no *Retablillo de don Cristóbal*.

Rosita tenta desconversar e o implacável noivo, farejando a trapaça, lhe ordena que não fale mais com ninguém, emendando à ordem novos abjetos comentários sobre a noivinha: “*¡Ay, qué apetitosa está! ¡Qué par de jamoncitos tiene!*”. Esta referência explícita à macia carne - o presunto do porco - é mais um dado desta linguagem extremamente popular que cria toda a graça dos gêneros cômicos, ao mesmo tempo em que denota, mais uma vez, o caráter lascivo do personagem.

Para garantir a ordem das coisas Cristobita diz à Rosita que se casarão em seguida, e a recorda do barranquinho onde joga suas vítimas depois de matá-las, ou seja, lembra que ela lhe deve obediência, para não merecer a mesma sorte dos outros. Assim, se a força da lei faz com que a moça tenha de aceitar o casamento arranjado pelo Pai, a ameaça do uso do porrete faz com que ela nem pense em mudar de ideia, afinal, o porrete nada mais é do que o símbolo do poder que representa a submissão da mulher à ordem imposta socialmente. E aí da mulher que ousar desafiá-lo...

Aparece então o coroinha na janela e diz que já está tudo pronto para o início do casamento. Cristobita pega uma garrafa e dança enquanto bebe, reforçando o caráter dissoluto do velho *borracho*, ridículo e, por isso mesmo risível. Rosita diz que vai por o véu e Cristobinha sai dançando, dizendo que também vai colocar um grande chapéu e enfeitar de fitas seu porrete - o que naturalmente despertaria o riso da platéia, que, se não entende o subtexto obsceno do ‘porrete’ de don Cristóbal, se diverte pela lúdica - e inusitada - ornamentação associada ao instrumento de poder do personagem.

Currito aparece no buraco do armário e pede que Rosita o abra e quando ela está indo em sua direção Cocoliche salta janela adentro. Rosita, prestes a ter uma crise de nervos, desmonta nos braços de seu amado, bem à maneira da moça ingênua e apaixonada. Para piorar a situação, o inescrupuloso Currito fala de dentro do armário: “*¡Ya me lo figuraba yo! Eres una mala mujer*”. Cocoliche pergunta o que é isso. Vai até o armário e também mostra seus dotes de galã valente e homem honrado: “*¿Qué haces en tu ratonera? Sal al aire libre, donde están los hombres*” - golpeia o armário, querendo enfrentar o

inimigo encurralado. Rosita pede que Cocoliche tenha pena dela, mas o macho a rechaça: “¿Tener pena de ti? ¡Oh, miserable mujerzuela!” - enfatizando o sentido pejorativo do termo e, portanto, da mulher infiel.

De dentro do armário Currito continua provocando: “*Quisera estrangularos a los dos*”. Cocoliche manda que ele saia, xinga-o de covarde. Rosita anuncia que Cristobita está vindo e a confusão continua até que Cristobita chame Rosita bem de perto. Sem perder tempo, a moça abre o outro armário e esconde Cocoliche, dizendo que depois explicará tudo. Coloca o véu na cabeça e disfarça, cantando alguma coisa. Quando Cristobita pergunta sobre a barulheira ela se desembraça: “*Son... los invitados que esperan en la puerta*”. Cristobita, responde que não quer convidados, falam mais alguma coisa e logo se abre a porta central e aparecem uma porção de convidados, trazendo arcos com rosas de papéis coloridos sob os quais Cristobita e Rosita passam, saindo de cena para o casamento enlaçados pelo cenário portátil e bem representativo do teatro tradicional.

Vê-se, então, somente as cabecinhas de Currito e Cocoliche na abertura do armário, enquanto, de fora, chegam os sons do casamento (sinos, conversas, folia). Eles discutem e se ameaçam, mas logo se lamentam num drama sentimental cômico, iniciado pelo comentário de Currito: “*Voy a estallar*” - ou seja, estourar, rebentar, quebrar, morrer! - aludindo a sua condição de títere. A mesma morte que foi desejada no brinde feito a Don Cristobita na taberna na noite anterior. E quando soam os sinos, informando a consumação do casamento, ambos encerram a passagem melodramática com os seguintes comentários: Cocoliche - “*¡Yo no podré vivir!*”; Currito: - “*¡Jamás miraré a otra mujer!*”. E a rubrica: “*Los dos Muñecos lloran*”.

Entra o Mosquito dirigindo-se aos chorões, com novo discurso metafórico que reflete sobre a situação das coisas e do tempo, numa forma de conselho poético, afinal, para Lorca, tanto melhor o teatro, quanto melhor a poesia... O texto:

No hay que llorar amiguitos, no hay que llorar. La tierra tiene caminitos blancos, caminitos lisos, caminitos tontos...Pero muchachos, ¿por qué ese derroche de perlas? No sois príncipes. Después de todo..., la luna no está en menguante, ni el aire va, ni el aire viene... Ni viene, ni va... (T, p. 83).

Uma poesia irônica, que ressalta a insignificância dos personagens - alegoria dos homens que se debatem pelos caminhos da vida - que afinal, não são príncipes para ficarem ‘dissipando pérolas’.

O Mosquito toca sua cornetinha e sai. Os desolados amantes suspiram e ficam olhando um para a cara do outro até que se abra a porta central e apareça o cortejo de bodas. Os recém-casados despedem-se e entram, fechando a porta. Ouve-se música e badaladas ao longe. Começam a conversar. Cristóbal arrulha: “*¡Ay Rosita de mi corazón!*”. E Rosita, resignada: “*Ahora me matará con la porra*”. Como resposta o equivocado Cristóbal - ou nem tão equivocado assim, se atentarmos à ambiguidade da cena - acha que a menina está nervosa pelas núpcias e tenta agradá-la, dizendo: “*¿Estás mala? ¡Parece que suspiras! Ya soy viejo y entiendo las cosas. ¡Mira que traje tengo! ¡Y que botas!...*” - achando que pode convencer a menina por suas posses, pela fascinação pelo seu poder. Poder que evidentemente não comove nossa heroína, que, afinal, fez o comentário imaginando a situação que poderia ser descoberta por Cristóbal: dois amantes dentro do armário - claro que também configurando um artifício do autor, como vimos, para inserir na peça outra situação maliciosa.

Reforçando o caráter do bêbado e repugnante personagem cômico ele canta contente, pedindo doces e vinho, muito vinho, ao que entra um criado com várias garrafas, que ele pega e bebe no gargalo, elogiando Rosita, desta vez com palavras mais polidas do que as usadas antes para se referir à personagem. Ele anuncia que vai lhe dar um beijo. Diante da terrível situação Currito e Cocoliche põe suas cabecinhas de boneco na gelosia do armário e, no exato momento do beijo, dão um grito de raiva, assustando Cristobita, que já pega o porrete perguntando: “*¿Qué es eso? Pero es que esta casa tiene medo?*” - ideia bastante engraçada para crianças, cuja imaginação pode conceber uma casa medrosa, sonolenta, ou dotada de outras características humanas. Rosita trata logo de inventar uma desculpa, dizendo que são os cupins, que são os meninos na rua... Ele parece convencido, diz que eles fazem muito ‘ruidinho’ e solta o porrete. O uso do diminutivo, usado por Cristobita em outras passagens - e também por outros personagens - denota um caráter que Lorca, em diversas passagens desta peça e do *Retablillo*, procura ressaltar: que o anti-herói, sempre tomado por suas características abjetas, tão bravo e terrível, também possui seu lado lúdico e fascinante, enfim, um lado bom. O amor de Lorca pela tradição e pelo teatro de títeres se estende ao seu herói, e Lorca, procura redimi-lo de sua brutalidade, mas sem desconstruir a personalidade dada pela tradição: um vigarista violento, pronto a enviar para o barranquinho Currito, Cocoliche e Rosita, com armário e tudo se necessário for.

Rapidamente a astuta Rosita muda o assunto, pedindo a ele que lhe conte histórias. Cristobita tenta, mas só sabe dizer asneiras, e logo rouba outro beijo de Rosita ao que,

evidentemente, novos gritos saem dos armários, repetindo-se o recurso cômico que naturalmente irrita Cristobita: “*¡Esto se acabó, se acabó y se requeteacabó! ¡Brrrrrrrrrrrr!*” - grunhindo de raiva. De porrete em punho ele ordena que saia quem quer que seja. Mas Rosita, personagem ingênua igualmente de fachada, também sabe usar artimanhas para evitar que Cristobita descubra a situação. A saída encontrada pela dissimulada personagem está transcrita no diálogo:

ROSITA: Mira, no te pongas así. Un pájaro ha pasado ahora mismo por la ventana, con unas alas... ¡así de grandes!

CRISTOBITA: (Remedándola.) ¡Así de grandes! ¡Así de grandes! ¿Pero yo estoy ciego?

ROSITA: ¡No me quieres!... (Llora.)

CRISTOBITA: (Enternecido.) ¿Te creo... o no te creo? (Suelta la porra.)

ROSITA: (Cursi.) ¡Qué noche tan Clarita vive sobre los tejados! En esta hora, los niños cuentan las estrellas, y los viajeros se duermen sobre sus cabalgaduras (T, p. 84).

E assim ela remedia a ira do misantropo, que torna a sentar-se com os pés sobre a mesa e a beber, falando de seus desejos, os mais típicos de um grotesco e glutão bebedor: “*me gustaría ser todo de vino para beber yo mismo. ¡Jooo! Y mi barriga un pastel, un gran pastel rosado, con ciruelas y batatas...*”. E recordando sua infância de mesma natureza burlesca: “*Cuando yo era niño, me dieron un pastel más grande que la luna y me lo comí yo solo. ¡Jooo! ¡Yo solo!*” (T, p. 85). A estes estapafúrdios comentários Rosita responde com dissimulações - disfarçando os suspiros vindos do armário - e com poesia... poesia... e poesia... até que ele caia no sono, denotando afinal, que a ofensividade do personagem não é tão grande, posto que só dura o tempo entre um cochilo e outro - lição que Rosita já aprendeu.

Currito pede - baixinho - que Rosita abra o armário. Ela manda que ele fique quieto para não acordar Cristobita. Enquanto isso o Mosquito entra e começa a tocar sua cornetinha em volta de Cristóbal, que lhe dá petelecos - uma delícia de situação para ser trabalhada com bonecos. E a conversa continua com Currito dizendo que vai embora para sempre e que ela não o verá nunca mais. Isto é tudo o que Rosita quer e ela vai abrir o armário para que se vá. O risível personagem, ao sair do armário, assim se despede: “*¡Adiós para siempre, ingrata! Mi pena es que jamás te olvidaré*” - com os mesmos ares de tragédia que o fazem um ridículo melodramático.

Quando Currito vai sair o Mosquito dá uma forte trompetada no ouvido de Cristóbal, que acorda louco de raiva. Aqui ressaltamos com bastante clareza o recurso

farsesco que movimenta a ação dramática de fora para dentro, ou seja, a partir de um fato estranho; o fio que conduz a lógica dos acontecimentos não precisa estar amparado numa situação de realidade ou num contexto psíquico verossímil. E isto se amplia consideravelmente se pensamos que a peça está escrita para bonecos. Na cena da taberna, por exemplo, não interessava de onde vinham as vozes, o que interessava era armar o quiproquó. No caso da ‘trompetada’, o que interessa, como em todo o corpo do texto, não é avalizar ações seguindo uma lógica realista, mas justamente o contrário: quanto mais inopinada for a proposta, tanto melhor, advindo daí uma boa parte da comicidade do texto, que pode ser completada com as brincadeira que a linguagem e que o gestual dos bonecos possibilitam.

Ao ver o vilão acordado, Currito saca um punhal e pede calma. Cristobita não quer saber de história, e xinga: “*¡Te mato, te trituro, te machaco los huesos! Ya me las pagarás, seña Rosita, mala mujer! ¡Con cien duros que me has costado!...*” (T, p. 87). Mesmo assim, pergunta à Currito o que fazia ali. O personagem, tremendo, hesita, mas fala: “*Lo... que me dava gana*”. O iracundo Cristobita se contorce de raiva e parte para cima de Currito, que consegue lhe enfiar o punhal no peito. A rubrica indica que o punhal fica cravado no peito de Cristóbal “de uma maneira rara” - acusando o cuidado de Lorca em descrever os detalhes da cena que imagina. Indica também que Currito sai pela porta que, antes emperrada, Rosita conseguira abrir durante a cena. Com Cristóbal atrás dele lhe dando porretadas e gritando: “*¡Toma gana!*”, “*¡Toma gana!*”. Rosita dá uns gritos agudíssimos ou ri de uma maneira descontrolada, aumentando a confusão. Durante a movimentação da cena a ação das personagens será ainda pontuada por “*vários apitos de uma orquestrinha*”.

Cocoliche pede que Rosita o tire do armário para que ele mate Cristobita quando ele voltar. Ela hesita, pois tem medo que o píffio dê cabo de Cocoliche, mas no fim abre. Eles trocam declarações de amor que a rubrica indica da seguinte forma: “*empieza un idilio estilo duo de ópera*” que termina com Rosita repousando a cabeça sobre o peito do namorado - mais uma vez reforçando nosso entedimento de que esta seja a versão musical apontada por Francisco García Lorca, na qual Lorca já havia tinha pensado em tudo, ou quase tudo.

Ao surpreender novamente Rosita, desta vez com Cocoliche, Cristobita rosna de raiva, dizendo que Rosita tem amantes aos pares, num momento muito engraçado do texto. Ele manda que Cocoliche se prepare para o ‘barranquinho’, enquanto o casal de

enamorados “*se beija desesperadamente*”. E, pela última vez, discursa sobre os feitos de sua ancestral existência titeristesca: “*¡Imposible! ¡Yo, que he matado trescientos ingleses, trescientos constantinoplos! ¡Os acordaréis de mí!*” - brincando com a história da tradição, que sobreviveu anos à fio, passando de boca em boca, de mão em mão.

Mas algo estranho se passa, Cristobita grunhe de dor e deixa cair o seu porrete. Ouve-se um grande estrépito de molas, e ele geme novamente: “*¡Ay mi barriguita! ¡Ay mi barriguita! ¡Por vuestra culpa me he roto, me he muerto! ¡Ay, que me muero! ¡Ay, que llamen al curita! ¡Ay!*” (T, p. 89). E, apesar dos pesares, vemos o lúdico ser que, à beira da morte, chama pelo ‘padrezinho’ depois de ter gemido de dor em sua ‘barriguinha’ que, diga-se de passagem, é uma das marcas do personagem justamente por ser o oposto: um barrigão! Rosita sai gritando e correndo chamar o Pai, enquanto ouvimos o suspiro final do lendário boneco, bem a seu estilo: “*¡Ahrrrrrrrr! ¡Pan! ¡Me acabé!*”. Apesar de não termos indicado ainda, essas onomatopéias são recorrentes no texto, e também funcionam como forma de quebrar o discurso opressivo do personagem, deixando-o num plano mais lúdico.

Depois disso, o boneco cai morto “*sobre as gambiarras*”, indicação que nos parece divertidíssima posto que responde a pergunta que em vários momentos ficamos a imaginar: o que Lorca tinha em mente em relação ao cenário - um castelete? um balcão?!... Uma gambiarra!!!

Como acontece no referido conto de *João e o pé de feijão*, Cristobita morre derrotado por aqueles a quem teria devorado com sua ira, ou, no caso, jogado no barranquinho. Na fábula, o gigante - depois de comer e beber com fartura - tem o mesmo destino de nosso herói às avessas. Primeiro cai num sono profundo, momento em que João aproveita para sair de seu esconderijo, furta seus bens mais preciosos (galinha dos ovos de ouro, um saco de moedas e uma harpa) e foge, levando atrás de si o furibundo gigante, que cai do pé de feijão mágico para a morte. Para a sorte de João, que sem dúvida teria sido devorado. Mas sabemos que nosso herói Cristobita - gigante nos vícios, dono de botas e de muitas moedas - não devoraria ninguém, quando muito um enorme bolo rosado, feito de ameixas e batatas-doce, como o que devorara (((sozinho))) na infância.

Cocoliche se aproxima do corpo de Cristobita com medo e observa coisas curiosas, que lhe chamam a atenção: “*Oye: ¡no tiene sangre!*”; “*¡Mira! ¡Mira o que le sale por el ombliguillo!*” - referindo-se às molas que lhe saltaram para fora da barriga. Então Cocoliche chega à grande conclusão daquela que seria a novidade das novidades - farejada e descoberta por Fígaro no início da manhã e indicada pelo autor nos vestígios

dramatúrgicos de sua ‘meta-escrita’: Cristobita não era gente!!! Ou, nas letras do texto: “*¡Cristobita no era una persona!*”.

Entram o Pai e na sequência vários personagens Bonecos (*Muñecos*). O Pai confirma o óbvio: “ha estallado”. A rubrica indica a entrada do cortejo fúnebre, mais lúdico que lúgubre. Abre-se a porta central e aparecem Bonequinhos com tochas vestidos de capas vermelhas e chapéus pretos. Na frente vem um Mosquito com uma bandeirinha branca tocando seu trompetinho, segundo nosso entendimento, dando a ideia de um cortejo em honra de militar, o que tornaria a bandeirinha branca do Mosquito bem significativa, se levamos em conta a situação de instabilidade²⁷ do país no momento em que Lorca escreve a peça. Eles trazem um enorme caixão onde, em lugar de estrelas, estão pintadas pimentas e rabanetes, para combinar com o dono. Os padres chegam cantando - acompanhados de uma marcha fúnebre de apitos - um engraçado réquiem ‘meio em castelhano, meio em latim, meio um réquiem’, para parodiar o curioso Mosquito lorquiano. Transcrevemos:

*UN CURA: Uri memento.
Un hombre muerto.*

*TODOS: Se acabó, se acabó,
Cristóbalón.*

*UN CURA: Cantemos o no cantemos,
cinco duros gañaremos (T, p. 90).*

Observe-se que a sátira feita aos padres é uma das modalidades de temas explorados no repertório do teatro de títeres que contestam a autoridade dos poderes instituídos, no caso, o da instituição religiosa. Especificamente na figura do padre satiriza-se seu latim verborrágico, muitas vezes ‘macarrônico’, assim como sua avidez por dinheiro, como vemos no último verso: cantando ou não cantando sua parte está garantida.

Quando encostam em Cristobita ele “*soa de maneira engraçada, como um fagote*”. Dona Rosita chora e todos se retiram, só retornando quando seus suspiros diminuem e “*são de flautim*”. Então deitam Cristobita no caixão e o cortejo dá a volta na cena, “*entre os lamentos da música*”. Na última fala do romântico personagem Cocoliche, ele diz a Rosita que agora sente seu peito cheio de guizos e coraçõezinhos, parecendo um campo de flores. Para fazer par, a romântica namorada diz que suas lágrimas e seus beijinhos serão só para

²⁷ Em 1922 a monarquia, em crise, não tinha força suficiente para controlar as forças internas em constante conflito no país. O governo era marcado por extrema corrupção e a situação levou ao golpe de estado do Capitão-General Primo Rivera em 1923, que foi apoiado pelo rei espanhol.

ele - uma das poucas heroínas lorquianas que possui um final feliz. Os enamorados personagens ficam abraçados enquanto o Mosquito sai cantando com a comitiva:

*Vamos a enterrar
Al gran ganapán,
Cristobita borracho
que no volverá.
Ran, rataplán,
rataplán,
rataplán,
rataplán.
¡Rataplán!* (T, p. 91).

A canção costura o final da história, representando a típica forma popular de se terminar a função do teatro de títeres: com música...

Mas como esta não é uma função de títeres tradicional, Lorca não termina aqui, rearranjando os elementos populares segundo seu estilo pessoal: “*Sinfonía. Telón*”.

Observe-se que os elementos sonoros e musicais se estendem até o fim da peça, num jogo em que se ressaltam efeitos cômicos e dramáticos, que se tornam, inclusive, narrativos. Isto ocorre não apenas pelos discursos verbais das canções, mas por meio dos próprios sons, a exemplo dos que acompanham o final da última cena quando, em lugar de pegarem o caixão, os personagens tornam a sair, esperando que diminuam os suspiros da menina até tornarem-se de flautim - em respeito aos sentimentos de Rosita que, uma vez tranqüilizada, faz com que os personagens voltem para levar Cristobita.

Existe na cena, como em tantas outras, uma vontade incontável do poeta de subverter a ordem esperada das coisas, de surpreender o público, de contestar o poder autoritário, representado pela figura de Cristobita. Um pícaro que, sempre querendo lograr, acaba sendo logrado, como seu avô Don Pantaleão. Com o diálogo estabelecido entre o novo e o velho, Lorca vai quebrando paradigmas, Tateando por caminhos que lhe permitam experimentar a liberdade na composição, ao mesmo tempo em que não condene a obra à irrepresentabilidade. Uma das formas disponíveis de conseguir dar força ao conjunto é se utilizando de seu dom natural, a musicalidade, que assim vai imprimindo graça e corpo à obra que, se teatro de títeres, não deixa de ser um drama, repleto de elementos modernos, entre eles, as marionetes.

3.2 *Retablillo de don Cristóbal - farsa guiñolesca*

Esta obra apresenta apenas um prólogo. O texto não possui subdivisões formais como cenas, quadros ou atos. Não obstante, percebe-se nesta estrutura a presença de três momentos distintos (segmentos), que podem ser resumidos da seguinte forma:

- 1) Don Cristóbal passa por médico e mata o Doente, furtando-lhe o dinheiro para poder se casar (Cena do Enfermo).
- 2) Don Cristóbal encontra a mãe de Rosita, uma velhaca que vende a mão da fogosa filha, consumando-se o casamento (Cena do Contrato).
- 3) Rosita engana o marido bêbado e dorminhoco, que, sem tê-la possuído, a descobre dando à luz a quatro filhos (Cena do Parto).

São passagens que resumem um arremedo de fábula e traduzem a mais autêntica peça para títeres de porrete que Lorca colocou no papel. Neste sentido Francisco García Lorca destaca:

Hay que decir que, en relación con el teatrillo popular, este nuevo plano es el verdadero. Ni siquiera se preocupa el autor de buscar una trama a su obra, cuya acción se limita a presentar una sucesión de escenas enhiladas por el personaje principal. (GARCÍA LORCA, Francisco, 1998, p. 20).

O personagem principal é Don Cristóbal, que passa de uma cena a outra movido por outro mecanismo paralelo à ‘intriga’ principal. Costurando as referidas passagens, e, ao mesmo tempo participando e intervindo na ação, temos os personagens do Poeta e do Diretor, que funcionam como uma espécie de mestre e contra-mestre²⁸ se fôssemos pensar na tradição do Mamulengo no Brasil, ou seja, aqueles que conduzem o espetáculo através de improvisações. O personagem do Diretor vai dizendo ao pícaro o que fazer, dirigindo a cena durante o espetáculo.

Esta dramaturgia de Lorca, despojada à maneira de uma função tradicional - porém escrita - poderia ser apenas um roteiro sobre o qual se improvisaria o espetáculo, criando e recriando-se em cena, a exemplo dos *cannovaccios* da *Commedia dell’Arte*. É possível que

²⁸ O mestre é o principal ator e manipulador, e o contra-mestre, seu mais importante e, por vezes, único interlocutor. O mestre ainda é considerado o ‘dono do brinquedo’; o bonequeiro que cria o espetáculo e realiza toda sua produção.

a obra lorquiana tenha surgido exatamente a partir daí: de um esquema de ação cênica padrão utilizado pelos artistas populares do teatro de títeres andaluz ao improvisarem suas apresentações. Neste caso, a reconstituição da fábula (ou do mito) teria sido feita tanto por Lorca, ao entrevistar os antigos aldeões - que tiveram intenso contato com a tradição - quanto pelos próprios aldeões, ao oralizar a memória que construíram a partir de suas lembranças. É importante, aqui, ressaltar a atitude da recriação, pois nela acreditamos estar contido o germe que permite ao mito sua sobrevivência, ainda que sob diferentes roupagens.

Nosso acesso à tradição andaluza de títeres (*Cristobicas*) deu-se por intermédio de Lorca e da crítica adjacente, que pouco acrescenta às descobertas feitas pelo próprio dramaturgo²⁹. Como a tradição se dava pela via da oralidade, o material sobre ela é escasso, e foi o próprio Lorca o responsável por boa parte de seu resgate, conforme informa a *ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE*, no verbete *Don Cristóbal*:

“L’existence de cette marionnette en Andalousie est attestée par deux témoignages. Le premier est donné par Federico García Lorca qui y fait allusion dans de prologue parlé du ‘Petit Tréteau de Don Cristobal et doña Rosita’ (farce pour guiñol), ainsi que dans une lettre où il en décrit certains traits de caractère et l’origine régionale. Une autre preuve est apportée par les recherches entreprises dans divers villages de la région de Ronsa, dans les province de Grenade, Cadix, Séville et Málaga. Les témoignages qui en accréditent la certitude sont oraux et on les doit à des personnes âgées dont les souvenirs sont partagés et racontés avec une très grande émotion³⁰ (ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE, 2009, Verbe DON CRISTOBAL).

Note-se que o registro escrito do personagem foi realizado apenas por Lorca, sendo os restantes testemunhos orais recolhidos em entrevistas. Sobre estes testemunhos a enciclopédia também não apresenta muitas informações às quais já não tenhamos tido

²⁹ Neste sentido Javier Villafañe (2001, p. 31) recorda que por ocasião de um de seus encontros com Lorca em Buenos Aires o dramaturgo argumentara que não se encontravam bons textos sobre o teatro de títeres ou sequer publicações. As obras, transmitidas pela oralidade, não possuíam formato impresso, e coube a artistas contemporâneos como Lorca, ou Michel Ghelderode, resgatarem, por intermédio de suas pesquisas, essas fábulas populares.

³⁰ A existência desta marionete na Andaluzia é atestada por dois testemunhos. O primeiro é dado por Federico García Lorca que faz alusão a eles no prólogo falado do *Retablillo de Don Cristóbal y la seña Rosita* (farsa para *guiñol*), assim como em uma carta onde ele descreve certos traços de sua personalidade e de sua origem regional. Uma outra prova é aportada pelas pesquisas desenvolvidas em diversos vilarejos da região de Ronda, nas províncias de Granada, Cadiz, Sevilla e Málaga. Os testemunhos que creditam a evidência são orais e os devemos a esses personagens de idade cujas lembranças são partilhadas e recontadas com uma grande emoção.

acesso por meio do autor. Exceto uma, de grande interesse para nossa pesquisa: a existência de um marionetista chamado Antônio Duran Marquez, nascido em 1877 e morto aos 66 anos, o que seria por volta de 1943, e, portanto, contemporâneo de Lorca. Um sapateiro vindo da região de Málaga que percorreu os vilarejos da Andaluzia, onde conheceu a tradição e se inspirou para criar seus títeres a partir dela - com a ajuda de dois amigos, um carpinteiro e um escultor. O elo mais próximo da tradição de que se tem notícia. Lorca não o menciona, mas uma característica sua nos chama a atenção: o costume de usar um instrumento de música - geralmente um trompete - para chamar a atenção do público para seu retábulo, montado com materiais pobres de madeira ou de pano. Como vimos, tanto no *Idílio* quanto na *Tragicomedia* esses instrumentos são utilizados, sendo que na segunda encontramos ainda a presença do sapateiro - protagonista masculino da *Zapatera prodigiosa* - obra escrita ao 'estilo de cristobicas'. É provável que Lorca, em sua pesquisa, tenha falado com alguém que tenha assistido às funções de Duran Marquez. Mas o fato é que essas 'coincidências' parecem dar notícias sobre a tradição e sobre os tipos de arte e ofício a ela associados, ofícios simples, tão populares como a tradição, todos lutando por sua sobrevivência, como Lorca anuncia no prólogo da *Zapatera*:

El autor ha preferido poner el ejemplo dramático en el vivo ritmo de una zapatería popular. En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo y no se extraña el público si aparece violenta o toma actitudes agrias, porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible.

Lorca reconhece as raízes da tradição. E sabe que ela só pode pulsar em seu lugar de origem, caso contrário, perde sua força, sua vivacidade, sua alma.

Diante da escassez de informações específicas sobre o teatro andaluz, decidimos fazer nossa análise relacionando os elementos do texto lorquiano aos conceitos e práticas que fazem parte do Teatro de Mamulengo³¹ - desenvolvido principalmente em Pernambuco, mas que acabou se tornando um designativo genérico para se referir à própria tradição do teatro popular de títeres no Brasil. Como na Europa nossa tradição muitas vezes recebe o nome de seu herói, e, apesar dos contornos que assume em cada lugar, preserva características e técnicas de seus primos distantes *guiñol* (espanhol) e *don Cristóbal* (andaluz): sendo estes irmãos. Em que pese seu desenvolvimento em diferentes

³¹ Denominação utilizada principalmente no estado de Pernambuco que, como ressaltado em nota anterior (Introdução, p. 10), possui outras nomeclaturas.

culturas, as tradições remontam às mesmas origens e se desenvolveram igualmente em contextos populares, apresentando traços que nos permitem realizar esta associação. Entre eles, a oralidade e a abordagem do público, que se vêem incluídas na representação pela conversa direta e pela familiaridade com o universo cultural encenado. Corroborando com nosso pensamento está o do mamulengueiro Chico Simões³², que diz:

Confirmando a hereditariedade, a estrutura dramática do mamulengo é a mesma da *Commedia Dell'Art [sic]*. As histórias contadas por personagens mais ou menos constantes, geralmente partem de antigos roteiros transmitidos oralmente de geração em geração. São clássicos populares que, adaptados livremente por cada mamulengueiro, vão se transformando para acompanhar a realidade sempre dinâmica da vida. [...] Outras características marcantes do mamulengo são o improvisado e a comunicação direta com o público, garantindo, assim, um mimetismo em permanente estado de ebulição e atualização histórica (SIMÕES, 2005, p. 126).

Entendemos que estas relações que se estendem ‘hereditariamente’ através de séculos, são responsáveis pelo parentesco de incontáveis tradições, que podem ser igualmente cotejadas em suas semelhanças e diferenças, guardando no mito o seu fio de Ariadne. No mesmo caminho trabalha Izabela Brochado, ao inaugurar um estudo em que aborda a influência das tradições de teatro de bonecos africanas sobre o Mamulengo. A autora assim se expressa:

O Mamulengo - terminologia mais conhecida e difundida - fala dos seres humanos e suas relações com o mundo. Assim sendo, expressa a cosmovisão de homens e mulheres em um tempo e espaço específicos, ao mesmo tempo em que comunga com as antigas tradições. O amor, o trabalho, a festa, as relações de poder, entre outros, são temas expressos como representações da realidade, construídos a partir das técnicas que o formalizam como arte popular (BROCHADO, 2006, p. 141).

Seguindo esta lógica, nossas fontes teóricas ficam por conta da principal bibliografia publicada no Brasil sobre o assunto, construída a partir das obras de Altimar Pimentel (1988), *O mundo mágico de João Redondo*; Hermilo Borba Filho (1976), *Fisionomia e espírito do mamulengo*; Fernando Augusto Gonçalves dos Santos (1979), *Mamulengo - um povo em forma de bonecos* e do periódico anual *Móin-Móin - Revista de*

³² Mestre do Mamulengo Presepada de Brasília, realiza funções em praças públicas seguindo os moldes da tradição popular.

*Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*³³. São obras que, somadas à experiência de espectadora das praças e espaços culturais onde acontecem espetáculos do gênero ou afins, constituem o repertório do qual lançaremos mão a fim de realizar nossa análise. Também não podemos deixar de nos referir à obra de Ariano Suassuna, que, como Lorca, bebe diretamente nas águas da tradição, recriando-a a partir de sua formação erudita e das memórias de sua infância, repleta dos mitos, canções e versos da poesia sertaneja. Já em suas primeiras produções demonstrava a familiaridade com os ritmos e a métrica da poesia nordestina (Romanceiro Popular), assim como Lorca, inspirado na correspondente cultura campesina de seu povo³⁴ repleta de *coplas, rondós, bailes e outras modalidades de canções*.

Na tradição do Mamulengo a sequência de diferentes cenas recebe o nome de passagens. Nos espetáculos que se faziam nas fazendas onde se desenvolveu a tradição no Brasil³⁵, as passagens abordavam diversos temas, geralmente sem ligação aparente entre si, e o espetáculo podia durar horas, dependendo do tamanho do repertório e habilidade do Mestre em animar o público. Fernando Augusto Gonçalves Santos (2007, p. 27) classifica alguns tipos de passagens, tais como: de briga, narrativas, de dança, de peças ou tramas e passagens-pretexto, em que o boneco passa, diz alguns gracejos, cumprimenta o público e logo sai. Segundo o autor, tratam-se de formas teatrais mais vinculadas ao gênero revista, ao teatro de variedades, onde uma sucessão de passagens com assuntos cômicos, sociais, morais, religiosos, etc. se sucedem.

No caso do *Retablillo*, guardadas as diferenças - uma vez que **há uma dramaturgia**, e não só as improvisações - essas pequenas cenas (Cena do Enfermo, Cena do Contrato e Cena do Engano) funcionam como passagens e são ligadas pela interferência do Mestre/Diretor e do Contra-Mestre/Poeta (Cenas de Interferência), que também são responsáveis pelo prólogo. As intervenções desses personagens conduzem a peça de uma 'passagem' para a outra, com exceção da última, em que a interrupção se dá no meio da cena, mas também representam um espaço onde o dramaturgo apresenta seus próprios

³³ Cf. MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005- . Anual. ISSN 1809-1385. Destacamos de forma especial o terceiro volume, que possui como tema o teatro popular de bonecos no Brasil. Cf. MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: Teatro de Bonecos Popular Brasileiro. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, n. 3, 2007.

³⁴ A vida e as obras de Lorca e Suassuna constituem campo aberto para estudos comparativos que seriam muito bem vindos.

³⁵ Existe, inclusive, uma distinção entre essa modalidade (Mamulengo rural) e aquela que depois desenvolveu-se nas cidades (Mamulengo urbano).

questionamentos. Também atribuímos títulos às cenas que procuram cooptá-las ludicamente. À função?

PRÓLOGO - **Respeitável público...**

Chamado por Lorca de “*Prólogo Hablado*” está dividido em duas partes, uma dada pelo Autor (o próprio) e a outra pelo Poeta (o boneco), respectivamente³⁶. A primeira traz explicações sobre a origem popular do texto e um elogio ao *guiñol*, justificando o uso da linguagem grosseira. O Poeta, ‘alter-ego’ do autor - e o próprio, se imaginarmos as funções realizadas por Lorca - assim se expressa:

*Señoras y señores,
El poeta, que há interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guiñol tiene la evidencia de que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos.
Todo el guiñol popular tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad que el poeta ha conservado en el diálogo. El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y inocencia.
Así, pues, el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares... (R, p. 95).*

Note-se a forma deliciosa e genuína do teatro de títeres na conversa direta com o público - ainda que não seja uma conversa improvisada. Inicia-se aqui o jogo teatral que caracteriza a forma popular em sua essência: o jogo entre o apresentador e o espectador. Na *Tragicomedia* o prólogo possui uma abordagem mais modernista com o personagem Mosquito e o uso das linguagens metafóricas, num enfoque mais simbolista. Ao passo que aqui, mesmo com todo o lirismo do poeta, a abordagem é mais imediata. Na *Tragicomedia* o enfoque é dado à crítica do teatro burguês e de seu público - que vai ao teatro para dormir. Crítica que, como veremos, ainda está presente no *Retablillo*, só que agora

³⁶ Embora na edição de García-Posada (1996) não conste a lista de personagens, na edição que estamos utilizando existe esse apontamento, no qual o organizador identifica personagens (*Autor e Diretor*) e bonecos (*Poeta, Don Cristóbal, Enfermo, Madre de Rosita, Rosita, Currito*) em categorias separadas (R, p. 94). Esta divisão procede, segundo nossa pesquisa e interpretação, estando amparada nos relatos dados por aqueles que assistiram as funções e também pelo entendimento do irmão do poeta (GARCÍA LORCA, Francisco, 1998, p. 20).

contemplada em termos mais imediatos: na relação a ser estabelecida entre autor e espectador.

Seguindo essa proposta, achamos necessárias algumas considerações que podem nos ajudar a apreender melhor os aspectos relacionados à dramaturgia do *Retablillo*. Como o intervalo de tempo entre a escrita da obra e sua apresentação em 1934 é de três anos, sabemos que foram feitas adaptações para as apresentações na Argentina³⁷, até mesmo para a atualização de alguns conteúdos junto a um público com características culturais diferenciadas. Esclarecemos que a versão que estamos utilizando é espanhola - não possui referências à cultura portenha - mas ressaltamos que este texto não deve ser o de 1931, e sim, uma das versões atualizadas por Lorca para ou após a estréia. Neste sentido, também não podemos deixar de mencionar o prólogo dado por Lorca com o boneco do personagem Don Cristóbal na mão, feito especialmente para esta estréia, chamado por Lorca de *Salutación al público por Don Cristobical* (a leitura deste texto pode ser feita no Anexo I). Observe-se nesta 'Saudação' como a conversa entre Don Cristóbal e o Poeta ilustra com precisão aquilo que a tradição e a experiência com os títeres representam no espírito e na vida do poeta. Representa-se, neste prólogo, o espírito da própria tradição, que resistiu através dos tempos por meio do pícaro que lhe batiza. Muito embora - como adverte o herói - seja mal falada nos teatros de ouro e cristal onde condes e marquesas só vão para dormir - como também já advertia o Mosquito da *Tragicomedia* - no papel³⁸.

A saudação foi dita por Lorca no saguão do teatro Avenida, em Buenos Aires, onde se armou o *teatrillo*. No saguão, e não nos palcos, valendo ressaltar que por esta ocasião se estreava *Bodas de Sangre* na capital portenha, com a companhia de Lola Membrives, a quem Lorca dedicava muita amizade e deferência, pois Lola reconhecera de pronto o seu talento, apostando em levar ao palco não só *Bodas*, mas outras obras de Lorca (*La Zapatera*, *Yerma*, *Doña Rosita*). A estréia dos bonecos contou com a ajuda de alguns atores do elenco, e aconteceu numa noite após estrondoso sucesso da tragédia lorquiana nos palcos, repetindo o êxito junto ao seletivo público que ficou para a função, realizada

³⁷ Brunella Eruli (1982, p. 118) nos informa que as marionetes faziam deferência aos personagens do mundo artístico argentino, mas ao mesmo tempo em que agradaram a muitos, fizeram uns poucos indignados se retirarem durante o espetáculo.

³⁸ Recordamos que a *Tragicomedia* só teve sua primeira montagem após a morte de Lorca, em 1937 (PORRAS SORIANO, 1995, p. 454).

durante a madrugada. Javier Villafañe³⁹ poeta, pesquisador e mestre titeriteiro argentino, assim recorda o evento:

En el escenario del Teatro Avenida se instaló un precario tinglado de guiñol, a la manera popular. Todo fue supervisado por Federico, el grupo de amigos con Fontanals⁴⁰ a la cabeza - además compañero de viaje [...]. Eramos alrededor de cincuenta personas y nos ubicamos en los asientos de adelante para estar más cerca del escenario. Ofrecieron una estupenda e inolvidable exhibición de títeres de cachiporra, y la representación contó con un repertorio muy especial: Las Euménides de Esquilo [fragmento], un entremés de Cervantes, y el Retablillo de don Cristóbal [...] Siguieron además improvisaciones y tomaduras de pelo al público, dichas por los muñecos, y no faltaron bromas y cargadas a los críticos teatrales presentes (VILLAFANE, 2001, p. 28 e p. 39).

Essas preciosas recordações nos revelam o clima da apresentação, a qualidade de seu repertório e, principalmente, um momento de retomada dessa arte que encantara Lorca em sua infância e juventude. Veja que depois da apresentação de 1923 não há notícias de que Lorca tenha voltado a fazer encenações com os bonecos, ligando-se a eles apenas por intermédio de sua dramaturgia, a qual, ainda assim, só se desenvolveu na cena por intermédio de montagens com atores (*La Zapatera...* e *Perlimplín...*). Após a estréia da madrugada, Javier Villafañe conta que as funções continuaram por tardes a fio - enquanto durou a temporada noturna -, enchendo de alegria e leveza o saguão do referido teatro, que gradativamente veio sendo ocupado por um público de todas as idades. Sobre estas funções e a presença do carismático Lorca na capital portenha existe também o relato de Ilo Krugli - argentino naturalizado brasileiro - diretor, dramaturgo e fundador do teatro Ventoforte, cujo belo trabalho com atores e títeres encontra inspiração na dramaturgia poética de Lorca, como ele mesmo afirma⁴¹. Krugli era ainda criança quando da passagem de Lorca pelo país (1933-1934), mas dela recebeu vívida influência, como podemos verificar:

Quando o poeta espanhol [...] eu tinha quatro anos. Ele adorava teatro de bonecos e se apresentava em companhia de artistas plásticos, poetas e

³⁹ Javier e Lorca se conheceram nesta viagem e trocaram textos de *guiñol*. Ambos demonstraram vivo entusiasmo pelo trabalho um do outro. O texto dado pelo portenho à Lorca, *El fantasma*, possui algumas características que se aproximam de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, de 1923.

⁴⁰ Manuel Fontanals era cenógrafo, e para esta temporada na Argentina ficou responsável também pela confecção do castelete e pelos bonecos que serviram à apresentação do *Retablillo*.

⁴¹ Sobre as atividades de Ilo Krugli e do Teatro Ventoforte existe um depoimento muito interessante prestado por ele à Antonio Carlos Bernardes em agosto de 2002. Cf. KRUGLI, Ilo. Desde criança teatro de bonecos [depoimento na internet]. Disponível em: <http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/entrevistas/ilokrugli.htm>. Acesso em: 11 fev. 2010.

atores no saguão do teatro onde tinha seu espetáculo noturno. Isso deflagrou um movimento de teatro de bonecos. Lorca ficou quase um ano na cidade, mas lamentavelmente teve que voltar para a Espanha [...] A visita dele determinou um surto de fantoche, e, quando partiu, o poeta Javier Villafañe deu continuidade ao trabalho ao lado de outros. Meus primeiros contatos teatrais foram com os trabalhos dele. Sua linha de experiência era a criação poética através dos bonecos (ABREU, 2009, p. 32).

Recordações igualmente preciosas, que também fornecem a dimensão do que foi essa passagem de Lorca e qual sua importância para o teatro de títeres argentino.

Além disso, não podemos nos esquecer que neste momento Lorca já andava com *La Barraca* havia alguns anos, onde efetivamente pôde atuar como diretor de peças destinadas a apresentações para um público popular - algo que ele tanto almejava, embora não fossem apresentações com bonecos⁴². Mas destacamos que com o apoio da segunda república espanhola às missões pedagógicas, também estavam sendo patrocinados os trabalhos da companhia *La Tarumba*⁴³, que como Lorca e sua trupe percorriam os rincões da Espanha com o teatro de títeres em praças públicas. Para a felicidade de Lorca. E constam no repertório desta companhia apresentações do *Retablillo*, como nos informa Porrás Soriano (PORRAS SORIANO, 1995, p. 388; 421).

Foi também por esta época que Lorca finalmente começava a obter o reconhecimento de sua obra na Espanha e agora na América, com satisfatórios ganhos financeiros que fazia questão de informar à família em suas cartas, dada a pressão da mesma, desde a juventude, em relação à matéria. Esse dado é significativo para pensarmos a trajetória de Lorca, pois, apesar de toda sua vontade juvenil de realizar o teatro de títeres

⁴² Outro ponto de controvérsia na crítica, pois há os que afirmam que a companhia também apresentou os títeres andaluzes em seu repertório (ERULI, 1982). No entanto, Porrás Soriano afirma que não (1995, p. 356). Nas biografias de Stainton (2001) e Gibson (1989) não se faz qualquer alusão de apresentações com títeres, de modo que, por hora, nos parece mais razoável a opinião do titeriteiro espanhol, ao menos no que tange a apresentações oficiais da companhia. O que não impede que os títeres fossem presentes em brincadeiras ou apresentações informais entre os colaboradores da companhia - probabilidade grande, se pensarmos na paixão de seu diretor por essa arte. Neste sentido, o próprio Porrás Soriano (1995, p. 414) nos conta sobre María de Carmem, atriz da companhia que ele entrevistou. Carmem ficou responsável por guardar os bonecos que vieram da Argentina depois da apresentação realizada em Madrid no retorno de Lorca (Hotel Flórida), da qual participaram ela e outros *barracos*. Outro dado interessante informado pela atriz diz respeito à técnica de moldar as cabeças do 'jeito argentino'; com cabaças - também empregadas na confecção de fantoches no Brasil.

⁴³ Segundo Francisco Porrás Soriano (1995, p. 356;389) *La Tarumba* foi criada pelo pintor Miguel Prieto, e durante a guerra civil espanhola realizando exposições itinerantes que duraram até julho de 1937. A companhia teve importante função junto aos soldados, para quem atuava num verdadeiro teatro de trincheiras estimulando os republicanos a resistir às forças nacionalistas do general Franco. Neste período, Miguel Prieto recebeu o apoio do governo e foi à União Soviética para assimilar a experiência dessa cultura em relação ao teatro de títeres popular. Quando regressou, construiu um moderno teatro em Barcelona, que também batizou de *La Tarumba*. No entanto, com a queda da república teve que abandonar o país.

nas aldeias e também de levá-lo ao teatro comercial - ideia inicial do próprio *Maleficio* - esses projetos não haviam sido viáveis, nem econômica, nem artisticamente. Lorca estava aprendendo as lições, e não nos parece casual que suas apresentações desta obra tenham se dado justamente no saguão do teatro, e não no palco... assim como as apresentações de seu retorno à Espanha foram sempre num âmbito mais privado⁴⁴, fora do circuito comercial do teatro, como: no saguão do hotel Flórida, quando de seu retorno à Espanha; no Clube de Cultura Anfistora e no Liceu, um clube feminino que realizava eventos culturais em Madrid. Poucas, pelo visto, mas muito representativas.

Feitas essas considerações, que consideramos fundamentais para que se entenda a relação do agora ‘Mestre Lorca’ com a dramaturgia do *Retablillo*, vamos ao texto - ou voltemos à função. Função que será interrompida novamente, por culpa do poeta, que, aproveitando a natureza da obra, nos provoca a refletir o tempo todo sobre sua criação e seus questionamentos nesta fase de sua vida.

Ao sair o Autor de carne e osso, entra o Poeta em madeira e luva, iniciando a parte do prólogo que, se já conhecemos tanto, não deixamos de citar, pois se a estrutura é simples, a linguagem é o coração:

Hombres y mujeres, atención; niño, cállate. Quiero que haya un silencio tan profundo que oigamos el glú-glú-glú de los manantiales. Y se un pájaro mueve un ala, que también lo oigamos, y si una hormiguita mueve la patita, que también la oigamos, y si un corazón late con fuerza, nos parezca una mano apartando juncos de la orilla (R, p. 95).

E assim por diante, pedindo às moças que fechem os leques e as meninas que peguem os lencinhos de renda para ouvir e secar as emoções... Tocam os tambores e enfim o Poeta entra no jogo dizendo que tanto faz que as pessoas chorem ou riam, pois a ele não importa, uma vez que, agora vai comer pão e, logo depois, passar os figurinos da companhia. A rubrica informa que o Poeta olha para verificar se está sendo observado, emendando: “*Quiero decir que yo sé cómo nacen las rosas y cómo se crían las estrellas de mar, pero...*”. O personagem Diretor interrompe: “*Haga usted el favor de callarse. El prólogo termina donde se dice: ‘Voy a planchar los trajes de la compañía’*”, ironizando a condição do desvalorizado Poeta no cenário produtivo do teatro, leia-se, no circuito do teatro comercial. Na sequência assistimos o Diretor rezar a cartilha deste cenário: “*usted*

⁴⁴ Levanta-se a possibilidade de uma apresentação na Residencia em 1931, mas a crítica diverge por falta de documentação que a comprove.

como poeta, no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos todos”; “*no le pago su dinero?*”. O Poeta só faz concordar: “*Sí, señor*”. Mas quando tenta argumentar que sabe que no fundo Cristóbal é bom - e pode ser bom, o Diretor conclui a lição: “*¿Quién es usted para terminar con esta ley de maldad?*” - chamando-o de tolo e ameaçando-lhe partir sua cara de pão de milho⁴⁵. O Poeta se cala e o Diretor manda que ele repita o que ele diz, tal qual o faz Don Cristóbal usando de suas prerrogativas de dono do porrete. Como os interlocutores do velhaco, o Poeta obedece, fazendo jus ao que se espera de seu personagem lírico e sonhador, impotente diante da demonstração de autoridade daquele que é o dono do poder e conhece bem os trâmites da arte comercial teatral.

Na época em que escreveu o *Retablillo* Lorca também finalizou a peça *El público*, considerada como surrealista, ou, seu teatro impossível, *irrepresentable*, como diria o autor. Lorca, no texto, expõe, mais do que seu desagravo, seu desespero para com o teatro que via dominar os palcos e, principalmente, as platéias. Naquele momento Lorca depara-se com uma questão primordial que o inquieta mais do que nunca: o público. Segundo Maria Clementa Millán (1998, p. 30), quando Lorca chega em Nova York em 1929 - em plena crise, depara-se com aquele que seria um problema fundamental para a renovação do teatro na Espanha: o público burguês, tão criticado por Pirandello, Brecht, pelos surrealistas franceses, por Valle-Inclán e pelo próprio Lorca, que passa a aprofundar suas reflexões sobre a matéria e sobre as conjunturas que lhe são inerentes. A autora (p. 16-19) nos recorda que o novo teatro proposto rechaçava o diálogo convencional, os ambientes cotidianos burgueses, a passividade do espectador diante do teatro realista em nome de um teatro mais crítico, que refletia sobre temas importantes para a existência humana; ou que passava pelo ilogicismo surrealista para despertar o homem para uma realidade diferente da objetiva; ou pela exaltação da marionete, máscara e toda forma de recurso que fizesse reclamar a autonomia do teatro diante desta falsa realidade.

Mas para um teatro diferente, um espectador diferente! Ou uma ilusão, como já sabia Lorca quando no ano de 1934 afirma que: “*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*” (LORCA, 1998b, p. 27). Millán (1998, p. 28) recorda que Pirandello apresentara *Seis Personagens a procura de um autor* nos anos 20, em Madrid, indicando

⁴⁵ Francisco García Lorca nos chama a atenção para o fato de que nesta obra o rosto do poeta é descrito fisicamente na fala do Diretor quando o chama de “cara de pan de maíz ”: um rosto moreno, de pomos salientes que, com o tempo, foi se enchendo e arredondando (GARCÍA LORCA, Francisco, 1998, p. 22).

como a questão já aflorava nas obras da época e como o movimento chegava até Lorca⁴⁶. Na obra do dramaturgo siciliano o Diretor também figurava como personagem, assim como ocorria na *El público* de Lorca, onde o Diretor desmascara um teatro que já não está mais decrépito, porque está morto.

Disfarçada por um aparato cênico surrealista, *El público* tece uma das mais lúcidas e bem construídas reflexões já realizadas sobre a eterna problemática do teatro, qual seja, sua recepção e eficácia social. Questão que, naquele momento histórico, vinha à tona revelando toda a patologia de uma sociedade em crise. Entre outras inquietações do poeta, a obra corresponde a um verdadeiro manifesto contra o teatro sem poesia, sem alma, sem graça e sem vida que o público engole como as ordens ameaçadoras de algo ou alguém a quem não se pode confrontar. Assim como o faz o Poeta do *Retablillo*, que precisa passar as roupas e aceitar as ordens do autoritário Diretor. Mas que, diferentemente do alienado público, nem por isso perde a poesia e a pureza no coração, que lhe permitem esperar a redenção do vilão. A mesma redenção que Lorca - ele mesmo o Poeta - encontra por intermédio das raízes que cravou com a cultura de sua gente, e que permitiram ao dramaturgo brincar com essas temáticas e estruturas de forma direta, lúdica e desbocada, como fez no *Retablillo*. Neste sentido, veja-se a cena que ilustra nossas considerações, e que serve de exemplo para outras passagens da peça, onde o mesmo jogo é desenhado:

DIRETOR: [...] diga usted lo que es preciso que diga y lo que el público sabe que es verdad.

POETA: Respetable público: Como poeta tengo que decirlos que don Cristóbal es malo.

DIRETOR: Y no puede ser bueno.

POETA: Y no puede ser bueno.

DIRETOR: Vamos, siga.

POETA: Ya voy, señor Diretor. Y nunca podrá ser bueno.

DIRETOR: ¡Muy bien. Cuanto le debo?

POETA: Cinco monedas.

DIRETOR: Ahí van.

POETA: No las quiero de oro. El oro me parece fuego, y yo soy poeta de la noche. Démelas de plata. Las monedas de plata parece que están iluminadas por la luna.

DIRETOR: ¡Ja, ja, ja! Así salgo ganando. A empezar.

E o resiliente Poeta, mais uma vez obedece, começando a função:

⁴⁶ Essas questões também estavam colocadas por Bertolt Brecht, mas apesar dos contornos diferenciados de Brecht e Pirandello ou de outros tantos dramaturgos e encenadores do início do século, à exemplo de Jean Cocteau ou outros representantes surrealistas, a verdade é que o problema simplesmente dominava a cena europeia neste momento.

POETA: *Abre tu balcón, Rosita,
que comienza la función.
Te espera una muertecita
Y un esposo dormilón* (R, p. 97).

Entra a música.

CENA DE INTERFERÊNCIA: *Vamos al toro!*

Pensamos que a peça vai começar, mas logo entra o Diretor chamando por Cristóbal⁴⁷, que não aparece, inaugurando-se assim a primeira de muitas brincadeiras que integram o numeroso repertório de piadas do teatro de títeres. O Diretor, aliás, tem que chamar pelos dois protagonistas, incluindo Rosita, que grita que está colocando os sapatinhos. Cristóbal também responde, mas em seguida ouvem-se uns roncos. O Diretor pergunta para si mesmo: “¿Qué es eso? ¿Ya está roncando Cristóbal?”, ao que ele esclarece de pronto: “Ya voy, señor Diretor. Es que estoy meando” - num divertido jogo em que se brinca com o caráter de dorminhoco do herói, que na verdade está fazendo suas necessidades fisiológicas, para usar termos mais polidos. O autor explora a grosseria da linguagem ligada ao baixo corporal tão ao gosto do público e do teatro popular, nos fazendo lembrar o humor carnavalesco de que nos fala Mikhail Bakhtin (1999). Finalmente ele aparece em cena com um “*Buenas noches, caballeros*” - recurso clássico de apresentação, cujo objetivo é, dirigindo-se ao público, receber dele a réplica, podendo-se estender a interação de várias formas. Acreditamos que não deve ser casual a frase subsequente do Diretor, que assim retoma o discurso, conduzindo a ação: “*Vamos, don Cristóbal; hay necesidad de empezar el drama. Esa es su obligación. Usted es un médico*”.

Imediatamente o personagem compra a ideia: “*Yo soy un médico. Vamos al toro*” - referindo-se às touradas, evidentemente familiares à cultura da Andaluzia, seu berço. Aproveitando-se da incorporação da cultura de seu público, este teatro vai desvelando assim as técnicas de integração social que o tornaram tão eficaz durante séculos, envolvendo o público para dentro de seus domínios. Nele o público não assiste a função impassível, ele participa, mesmo quando não é interpelado diretamente pelos apresentadores

⁴⁷ Esta é a nomenclatura adotada para designar *Don Cristóbal* nesta peça.

e, neste sentido, citamos Fernando Augusto Gonçalves dos Santos: “o Mamulengo exige do público uma participação constante e ativa, que permita completar o que os bonecos muitas vezes irão sugerir” (2007, p. 20). E completamos com Izabela Brochado: “Esta ativa forma de participação está ligada principalmente a três aspectos que estão interligados e são, portanto, complementares. São eles: especificidade do público; temática e linguagem empregada no espetáculo e estratégias de ativação da platéia empregadas pelos mamulengueiros” (2007, p. 42) - ou, no caso, pelo dramaturgo. Com isso os espectadores deixam de ser passivos receptores, integrando-se à ação, que fica muito mais interessante.

Feitos os devidos cumprimentos o Diretor/Mestre, a pretexto de dirigir a cena, continua conduzindo o espetáculo: “*Piense, don Cristóbal, que necessita usted dinero para casarse*”. Ele concorda e o Diretor ordena que ele o ganhe. E Cristóbal: “*Voy por la porra*” - apresentando desde logo a característica do personagem e dando início às brincadeiras com a linguagem, aberta às interpretações e produtora do riso. O Diretor aprova e inicia-se assim a primeira cena.

CENA DO ENFERMO: A Carótida da Girafa

O Enfermo chega cumprimentando com um ‘bom dia’ que Cristóbal replica com um ‘boa noite’. Este torna-se o mote da brincadeira que continua até que, diante da atitude de enfrentamento de Cristóbal: “*(Fuerte.) Te digo que buenas noches y es buenas noches*” O suficiente para o doente concluir que ele é um bom médico (“*Bravo. Cuando usted quiera*”), e iniciarem a consulta. O médico quer saber o que dói, e o Enfermo responde que o pescoço, versejando:

*Me duele el cuello
donde me cae el cabello,
pero no había caído en ello
hasta que me lo dijo mi primo
Juan Coello (R, p. 99).*

Exaltado com a gracinha, Cristóbal responde na rima⁴⁸: “*Esto se acaba com el degüelo*”, já agarrando o Enfermo pelo pescoço que grita. Num completo contrasenso

⁴⁸ Forma de se referir à linguagem usada pelos mamulengueiros, cantadores ou repentistas. A rima é uma marca que se firma neste contexto oral desde os tempos mais antigos, pois ajuda na elucidação e na fixação dos significados do discurso.

Cristóbal lhe pede, com muita gentileza, que faça o favor de tirar um pouquinho o pescoço para que ele possa então intervir em sua carótida. O Enfermo responde que não pode, mas ele vai insistindo, e insistindo, até pedir-lhe que aparte com as mãos suas próprias jugulares. Desta vez o Enfermo é quem se torna agressivo: “*Si pudiera ya lo hubiera hecho (Com agresividad.) Buenos días, buenos días, buenos días, buenos días, buenos días*” (R, p. 100) - retomando o primeiro diálogo torto da cena. Diante do enfrentamento do Enfermo, Cristobita ameaça: “*Ahora verás*” - e sai, deixando o Enfermo deitado sobre o parapeito do castelete, desta vez se queixando sobre a carótida: “*Ay... ¡Ay, mi carótida! Yo tengo carotiditis*”.

Evidentemente Cristóbal retorna com o porrete em punho, e o Enfermo pergunta o que é e para que serve, respondendo Cristóbal: “*El aparato del aguardiente*”; “*Para ponerte el cuello quente*”. Don Cristóbal lhe pergunta se ele possui *dinerito*, e o Enfermo responde, novamente em rimas, numa linguagem crassa, que só poderia ser colocada em cena - ainda que num saguão - pela boca dos bonecos da tradição popular, que se encantavam Lorca por uma série de elementos lúdicos, culturais, e etc., também o faziam pela possibilidade do discurso malicioso, pornográfico e imoral - prato cheio para um espírito inquieto e mordaz como o de Lorca. Vejamos o verso:

*Veinte duritos y veinte duritos,
y debajo del chalequito
seis duritos y tres duritos,
y en el ojito del culito
tengo un rollito con veinte duritos* (R, p. 101).

E logo a resposta de Don Cristóbal, dotada de um duplo sentido:

*Pues te voy a curar.
Pero no lo contarás.*

Ao que, o Enfermo se torna agressivo, disparando sua sequência insólita de ‘bom dia’.

As falas são sempre ambíguas, e mesmo aquelas aparentemente sem nexos, além do divertimento, muitas vezes representam críticas ou um sentido oculto que, por vezes, só pode ser plenamente compreendido pelas pessoas que fazem parte do universo cultural de onde emana o repertório do artista. Além disso, é preciso ressaltar que quando falamos do aspecto malicioso em sua acepção pornográfica, estamos pensando num público senão

adulto, já capaz de interpretar (com malícia) as proposições que para um público infantil podem passar despercebidas - dependendo de seu repertório cultural, é claro -, restando para elas apenas a surpresa e o riso pelas situações lúdicas e inusitadas. Como exemplo, evidenciamos a situação da aguardente, ou seja, a porretada, que pode ser engraçada pela ridícula ameaça da improvável cura, ou pela ameaça do amargo castigo que pode esquentar o ‘pescoço’ da vítima.

No caso dos personagens, a situação ambivalente ironiza tanto o Enfermo - um daqueles hipocondríacos chatos e incuráveis - como o médico, que tanto mais convincente será quanto mais firmeza imprimir à sua verborragia, isto sem falar na avidez pelo dinheiro. Dessa forma esses personagens trazem para o público o reflexo de uma situação social que pode ser criticada pela evocação das situações ridículas e exageradas demonstradas em cena pelos bonecos. Neste sentido nos valemos da reflexão de Ricardo Elias Ieker Canella, quando afirma que “os diferentes papéis vivenciados por cada indivíduo no contexto social e a sua localização dentro desse contexto não dependem apenas do homem no social, mas evidenciam o social no homem, e os bonecos traduzem isso no espetáculo”. Isso também nos remete aos curas da *Tragicomedia*, cantando em latim para ganhar seus *cinco duritos*.

Se analisarmos a reação do Enfermo, agressivo diante da resposta de Cristóbal acima destacada, perceberemos como a situação implícita nas palavras pode ser evidenciada e especialmente potencializada pelo gestual do boneco, sugerindo, inclusive, a possibilidade de sodomia com o porrete. Uma possibilidade que encontra correspondência em uma das cenas clássicas do Mamulengo brasileiro, no qual o apelo à sexualidade igualmente se conforma como temática recorrente e popular, sendo explorada, segundo Brochado (2007, p. 147), nas representações visuais, nos movimentos (paródias de coito) e em muitas referências textuais (óbvias e subliminares), como as que aqui estamos verificando. Está claro que Lorca sabia de tudo isso, o que torna a peça um exemplo da capacidade do autor em apreender com a maior precisão os contornos da tradição (*guiñol*) e da cultura de sua gente, aplicando-os com objetividade em sua dramaturgia. Se assim não fosse, os efeitos que estamos desvendando a partir do texto não estariam à nossa disposição.

O Enfermo termina sua sequência de “*Buenos dias*” quando Don Cristóbal lhe dá uma porretada, dizendo-lhe: boa noite (!). Ele agarra o Enfermo e lhe ordena, sem gentileza alguma, desta vez, que ele ‘retire’ seu pescoço: “*Saca el cuello*”. O Enfermo diz

que não pode. Outro golpe e o Enfermo reclama da carótida, aparentemente ‘tirando’ um pouco do pescoço para fora, pois, a partir daí, a ordem do doutor passa a ser outra: “*Más cuello*”; “*Más cuello*”. Segue a cena entre golpes, reclamações e pescoço sendo ‘retirado’ até a rubrica indicar: “*El Enfermo saca un cuello de un metro*”, remetendo-nos ao recurso tão conhecido no Mamulengo em que o títere, querendo alcançar ou enxergar alguma coisa, estica o pescoço de forma desmesurada, num efeito de comicidade que sempre funciona. A técnica diz respeito a uma boa metragem de tecido que, antes amontoada, vai sendo esticada por uma haste resistente (dentro do tecido) que o titeriteiro vai empurrando para erguer o pescoço e, assim, a cabeça do boneco, assemelhado a uma girafa no final da operação.

Com a cabeça nas alturas, o Enfermo dá um grito enorme, ‘recolocando’ de volta o pescoço e se levantando. Mas Don Cristóbal o ‘arremata’, conforme a rubrica indica. E comemora, resgatando a expressão indicada por Lorca na carta de 1921⁴⁹:

Té mate, ¡puñetero!, té mate...
Una, dos y tres,
al barranco con él. (*Se oye um gran golpe.*)
Olé, olé, olé, olé (R, p. 102).

Mais uma vez remetendo às touradas.

CENA DE INTERFERÊNCIA: **Ligando o ponto ao conto**

O Diretor já entra em cena perguntando: “*¿Tenía dinero?*”, e quando Cristóbal responde que sim já emenda que ele tem que se casar. Aponta a entrada da personagem da mãe de Rosinha e já direciona novamente a ação do personagem, dando o arranque para a próxima passagem/cena: “*Ahí viene la madre de doña Rosita. Es preciso que hable usted con ella*”.

CENA DO CONTRATO: **Com Tratos e Tretas**

A mãe entra dizendo - ou cantando - uns versinhos, não há indicação precisa. São eles que apresentam toda a situação: ser a mãe de Rosita; descrever os atributos físicos da

⁴⁹ Para recordar, Lorca escreveu à Afonso Salazar: “*una, dos y tres, ¡al barranco con él!* y se oye un formidable golpe de tambor en el abismo del teatrillo”.

jovem; querer casá-la, além de revelar a personalidade jocosa da própria enunciativa. É ela quem responde pelo enlace matrimonial da filha desejado por Cristóbal. Vejamos a récita:

*Yo soy la madre de doña Rosita
Y quiero que se case
porque ya tiene dos pechitos
como dos naranjitas
y un culito como un quesito,
y una urraquita⁵⁰
que le canta y le grita.
Y es lo que digo yo:
le hace falta un marido,
y si fuera posible, dos.
Ja, ja, ja, ja, ja.*

Pelas características do discurso e da situação (entrada de personagem) acreditamos que seja uma passagem de música, ou seja, cantada, e justificamos nosso entendimento a partir da exposição de Fernando Augusto Gonçalves dos Santos, que nos apresenta mais alguns traços da arte popular que orienta nossa análise:

A função da música no espetáculo é de apoio, dando-lhe não só um colorido rico de intenção, mas também agindo como elemento de ligação entre as cenas, contendo um sabor de narração crítica ao comentar a ação. Atua ainda como um forte elemento jocoso e como suporte ou pano de fundo para as cenas de briga ou de pura dança, tendo igualmente extrema funcionalidade ao servir de recurso para os personagens, sobretudo os narradores identificarem-se perante o público, através da cantoria de loas que lhe são próprias (SANTOS, 2007, p. 26).

Depois que a mãe termina sua travessa apresentação, Cristóbal a aborda com discrição (“*Señora*”) - e ela responde com elegância (“*Caballero de pluma y tintero*”). Depois de refutar o comentário da mãe (“*No tengo sombrero*”), ele vai direto ao assunto de que a mãe deve saber que ele quer se casar, ao que esta já lhe oferece a filha, perguntando quanto dinheiro vai receber com isto. Novamente destacamos o parentesco da farsa com o teatro de títeres, assim como a presença de seus elementos no texto. Não importa quando nem como, todos sabem de tudo, assim como sabem o que fazer, dispensando-se conflitos psicológicos e esclarecimentos em nome de um bem maior: o riso. Como vimos, as histórias são ligeiras, pois o que importa é o divertimento em si mesmo, e nesta peça isto se aplica ainda melhor do que na *Tragicomedia*, dada sua concisão. Note-se a economia

⁵⁰ Diminutivo da palavra *urraca*, traduzida para o português como matraca, ou gralha, ao gosto do leitor.

textual desta obra em relação à outra. Aqui todas as cenas são apenas ‘jogos’, rápidos e bem orientados segundo uma lógica externa que, uma vez determinada, vai à execução, prescindindo da descrição - e uso - de cenários e outros detalhes. Nesta cena, especificamente, o objetivo é claro: firmar-se um contrato e realizar o casamento de Rosita com Don Cristobita.

E, como não poderia deixar de ser, fala-se logo sobre o que interessa: dinheiro. Don Cristóbal responde a pergunta da mãe sobre o pagamento num jogo de palavras que lembra as divertidas brincadeiras da infância, quando ingenuamente teimávamos em repetir as besteiras, muitas vezes escondidos dos adultos, que sem dúvida deveriam ser praticantes mais antigos do mesmo gosto pueril, transmitido de geração em geração. Os versos da peça:

*Una onza de oro
de las que cagó el moro,
una onza de plata
de las que cagó la gata,
y un puñado de calderilla
de las que gustó su madre
cuando era chiquilla* (R, p. 103).

A mãe ainda pede uma mula (“*para ir a Lisboa cuando sale la luna*”), o que Critóbal já considera demais. Mas a velhaca, tão artilosa quanto Cristóbal, anima a negociata, dizendo que a filha é jovem, e ele velho. Velho ébrio (“*viejo pellejo*”) - ela completa. Ele refuta dizendo que ela é “*una vieja que se limpia el culito con una teja*” - que grosseria!!! A conversa descamba, e a mãe torna a atribuir-lhe adjetivos, desta vez com menos classe, é verdade: *¡Borracho! ¡Indecente!*, mas não sem êxito, pois Cristóbal recua nos negócios, depois de ameaçar: “*Te voy a poner la barriga caliente. Cuenta con la mula. ¿Dónde está Rosita?*”. A astuta velha valoriza a conquista e começa a atizar o libidinoso personagem dizendo que a menina esta “*en camisa en su cuarto. Y está solita*”, caindo na risada. Cristobita se exalta (“*¡Ay!, como me pongo*”), e a mãe, sempre zombando (“*como un sorongo*⁵¹”), vai provocando o pícaro, ao mesmo tempo em que se esquiva de obedecer-

⁵¹ A palavra é grafada com z (*zorongo*), embora em português se grafasse das duas formas. A polissemia do termo indica sua associação à música e à dança que, como o *vito*, possuem ritmo vivaz e são praticadas num tradicional baile andaluz, assim como também a associam ao termo que em nosso vernáculo corresponderia a ‘fofo’, que tanto pode atribuir significações positivas (bonito, gracioso) como pejorativas (balofo, convencido, jactancioso).

lhe. Lorca retoma a cançãozinha igualmente mencionada na carta de 1921, colocando a fala do personagem Currito da *Tragicomedia* na boca de Cristóbal, segundo a variante:

*Rosita, por verte
la punta del pie
si a mí me dejaran
veríamos a ver* (R, p. 104).

Mas a mãe domina a situação, dizendo que ele só a verá (“*la punta del pie*” e o que mais acompanhá-la) depois do dinheiro - e do casamento. E sai cantando. A rubrica também indica a “voz de Rosita” cantando o vito, já conhecido por nós: “*con el vito [...] cada hora, niño mío, estoy más metida en fuego*”. Mas o fogo de Rosita, desta vez, não é o fogo da fatalidade de um amor que não se pode realizar, mas um fogo ardente - nitidamente relacionado à sexualidade - que a menina mal vê a hora de ‘apagar’, como vemos nos versos que ela recita (ou canta) quando entra em cena, e que vale a pena transcrever por completo, apesar de sua extensão:

*¡Ay! Que noche tan Clarita
vive sobre los tejados.
En esta hora los niños
cuentan las estrellas
y los viejos se duermen
sobre sus cavallos
pero yo quisiera estar:
en el diván
con Juan,
en el conchón
con Ramón,
en el canapé
con José,
en la silla
con Medinilla,
en el suelo
con el que yo quiero,
pega al muro
con el lindo Arturo
y en la grand chaise-longue
con Juan, con José, con Medinilla,
con Arturo y con Ramón.
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!
Yo me quiero casar, ¿me han oído?
Yo me quiero casar
con un mocito,
con un militar,
con un arzobispo,*

*con un general,
con un macanudo
de macanear
y veinte mocitos
de Portugal. (Sale.)*

Note-se que a explícita malícia dos versos não deixa sem lugar as ambiguidades, à exemplo dos velhos que dormem sobre seus cavalos. De maneira muito concisa - haja vista sua complexa simbologia - identificamos o cavalo ligado aos instintos, aos desejos, à virilidade e, enfim, à figura do homem dirigido pelos seus impulsos mais elementares⁵² que, neste caso, já não nos parecem mais tão elementares assim. Ambiguidade que também está presente no jogo de palavras ‘*macanudo*’ e ‘*macanear*’, em que um homem magnífico, extraordinário no sentido moral e material (um ótimo partido), só faz trapacear. Observe-se que a personagem de Rosita, nesta obra, nada guarda em comum com a casta Rosita da *Tragicomedia*, que se tapa com o leque quando o assunto com o namorado é casamento, muito embora também não veja a hora de encontrar o namorado. Note-se ainda a extensão da lista desta Rosita assanhada que, não satisfeita em incluir, não o padre, mas o arcebispo! ainda conta com a presença de mais vinte mancebos, sabe-se lá porque de Portugal... (jogando com o personagem *Currito er der Puerto?*).

Os imorais anseios da menina são encantos para nosso devasso herói, e assim que Rosita sai ele já pergunta à mãe: “*Entonces, ¿estamos conformes?*”, e ela concorda, ao que ele emenda: “*Porque si no estamos, yo tengo la cachiporra y ya sabes lo que pasa*”. E a mãe, como o Pai da *Tragicomedia* ao fechar o ‘negócio’ do casamento, cai em si, percebendo quem é o terrível interlocutor a quem deu a mão da filha: o dono do porrete. Mas diferentemente, do Pai, cuja demonstração contida de espanto se encontra num aparte (“*¡ Dios mío, a quién le entrego yo mi hija!*”), o susto da mãe é dito em alto e bom som (“*¡Ay! ¡Qué he echo yo!*”), com exclamações suficientes para que a situação se inverta, levando Cristóbal a dominar a situação. Identificado com o símbolo de seu poder, ele a faz tremer, ordenando, como já é de *praxe*, que ela repita as frases que ele diz: “*Di: Tengo miedo*”; “*Diga: ¡Ya me ha domado el Cristóbal!*”... e ela vai repetindo. Este trecho - assim

⁵² Segundo Cirlot (2005, p. 147) relaciona-se, neste sentido apontado, às energias cósmicas, às forças cegas do caos. Mas também à morte a qual pode chegar este homem quando se deixa dominar por essas forças instintivas, como é o caso do personagem Leonardo, de *Bodas de Sangre*. Sobre essa simbologia há um artigo de José Francisco Cirre que aborda especificamente o tema do cavalo (e touro) na poesia de Lorca, mas que sem dúvida pode ser aplicado ao seu teatro. Cf. CIRRE, Jose Francisco. El caballo y el toro en la poesia de García Lorca. In: GIL, Ildefonso-Manuel [org.]. *Federico García Lorca*. 3. ed. Madrid: Taurus Ediciones, 1980. p. 153-167.

como os que se seguem - aproxima-se das situações da *Tragicomedia*. O avarento reclama sobre a “*onza de oro de la que cagó el moro*” e menciona que a menina está madura, ao que a mãe refuta, dizendo que possui vinte anos. Ele reafirma que está madura e pronto, e, como na outra peça, emenda: “*pero es una linda muchacha. Diga, diga, diga...*”. Sob o apelo de Cristóbal, a mãe volta a dizer os lascivos versos de sua entrada, que se intercalam com as reações de satisfação do excitado personagem, culminando num trecho que novamente retrata um sentido de paródia em relação a outra peça, mas que Lorca não poderia deixar de fora. Vejamos o trecho:

CRISTÓBAL: Sí, señor, me voy a casar porque doña Rosita es un bocciato di cardinale.

MÃE: Habla vuesa merced el italiano?

CRISTÓBAL: No. Pero en mi juventud estuve en Francia y en Italia, sirviendo a un tal don Pantalón. A usted no le importa nada mi vida. Tiemble usted. Todo el que está delante de mí tiene que temblar, carajórum, tiene que temblar (R, p. 107, grifo nosso).

Ressalte-se pelo grifo, que além de encerrar o assunto, nesta peça o anti-herói ainda dá mostras de ser um pícaro letrado, falando em latim. Declinação refinada, diríamos, colocando em cena o jargão que já não poderíamos considerar da mesma natureza. Ótima sátira, para um tempo em que ainda se usava o latim para escrever receitas e rezar a missa. Mas demonstrações de cultura à parte, retomamos a *Tragicomedia* para demonstrar que no *Retablillo* - em oposição a ela - não há drama nem na forma⁵³, nem no conteúdo. E explicamos: a Rosita de nosso ‘*cannovaccio*’ não se enterra no luto, não fica se lamentando e sequer tenta rejeitar o conluio da mãe com Cristóbal (nem tem tempo para isso!), de modo que as coisas se passam em um instante até o casamento, ou, mais precisamente, em seis linhas, que se cumpre notar:

MADRE: ¿Te quieres casar?

ROSITA: Me quiero casar.

MADRE: ¿Te quieres casar?

CRISTÓBAL: Me quiero casar.

MADRE: (Llorando) Que no me la trates mal. ¡Ay!, qué lástima de mi hijita.

CRISTÓBAL: Avisa al cura. (La Madre se va gritando. Cristóbal se acerca y se van juntos a la iglesia. Suenan las campanas) (R, p. 108).

⁵³ Considerado num sentido estrito, e tome-se por referência a noção de drama datada e apresentada por Peter Szondi na obra *A teoria do drama* (2002): fato objetivo, atual e intersubjetivo.

E estão casados.

Como dissemos, não existe drama, mas uma liberdade incrível que permite ao autor - e a seus espalhafatosos personagens - extravasá-lo em todas as acepções que possa comportar, construindo assim aquela que pode ser mais uma das patuscadas da peça: um casamento relâmpago - ápice e conclusão da segunda passagem. Outra forma típica de encenação no Mamulengo bastante condizente com o gênero ligeiro do teatro de luvas, no qual, na limitação de alguns recursos, outros são explorados. Imagine-se a comicidade a que pode chegar uma cena como esta, cuja imagem nos lembra a de um filme sendo adiantado em velocidade rápida. Imaginamos as pétalas das núpcias sendo jogadas por detrás do anteparo por uma porção de ajudantes, e que só serão identificadas quando tudo estiver acabado - pousadas no chão... enquanto o Poeta já estará comentando a cena (passada) num risível contraste de linguagem, como veremos a seguir.

CENA DE INTERFERÊNCIA: **Cuidado: público enfastiado**

O Poeta entra dizendo: “¿Le ven ustedes? Sin embargo, más vale que nos riamos todos”. Mas suas ‘explicações’ logo assumem o tom lírico, e ele, volta aos devaneios que tornam a ironizar a imagem do poeta: “*La luna es un águila blanca. La luna es una gallina que pone huevos. La luna es un pan para los pobres y un taburete de raso Blanco para los ricos*”. Esta ‘poesia’ aparentemente boba, parece subverter a missão do poeta, invertendo-a, dada a ‘qualidade’ das imagens por ele evocadas pra falar da lua, tão sublime para os sensíveis poetas... Mas é, na verdade, uma estranha faca de dois gumes: sonsa de um lado e cortante do outro, cuja crítica não passa despercebida; missão verdadeira do Poeta nesta peça, enquanto *alter-ego* de Lorca. Achamos que no *Retablillo*, Lorca parece ter atingido precisamente a medida entre a poesia e a linguagem popular, combinando-as com perfeita simetria - se o ponto de referência for uma obra para títeres ‘à la cachiporra’.

O personagem Poeta é o avatar de Lorca, revelando - ou disfarçando - numa autocrítica hilária, o poeta sonhador e miseravelmente humano... consciente personagem do início do século que em lugar de procurar seu lugar no mundo - como em sua juventude - parece encontrar seu lugar ao Sol - simplesmente aprendendo a conviver com uma e outra, rindo-se de ambas.

Mas a poesia se dilui na força do cotidiano dos homens, o poeta sabe, e nota: “*Pero ni don Cristóbal ni doña Rosita ven la luna*” - símbolo tão forte para os enamorados, que

bem poderia referir-se à uma romântica união matrimonial - no olhar do ingênuo Poeta. E ele continua com seus devaneios sentimentais, alimentando os delírios de sua alma que logo vão dar na velha e cotidiana questão do dramaturgo - que já a havia colocado na boca de outro personagem (Mosquito). O texto:

Si el Director de escena quisiera, don Cristóbal vería las ninfas del agua y doña Rosita podría llenar de escarcha su cabello en el acto tercero donde cae la nieve sobre los inocentes. Pero el dueño del teatro tiene a los personajes metidos en una cajita de hierro para que los vean solamente las señoras con pecho de seda y nariz tonta y los caballeros con barbas que van al club y dicen: Ca-ram-ba. Porque don Cristóbal no es así, ni doña Rosita... (R, p. 109).

Continua no discurso a sátira ao poeta; esse sonhador inveterado que acredita que Cristobita pode ser bom, que no terceiro ato tudo pode mudar, que a poesia ainda triunfará sobre o coração do homem, assim como o orvalho impregnará o cabelo de Rosita e a neve, branca e pura neve, cairá sobre os inocentes...

Na sequencia, além retomar a crítica ao teatro burguês, Lorca interpõe aqui o desdobramento natural desta primeira questão, qual seja, o público, como vimos, motivo central das preocupações do autor quando escreve a obra e, ainda, quando a encena posteriormente. Com isso, especialmente com o desfecho, na última fala, Lorca deseja arrastar a interlocução do público com o público, ou seja, do ‘público da função’ (mencionado) com o ‘público da cena’ (espectador), seu análogo. Em lugar de apenas referir-se à eles - como na *Tragicomedia* -, Lorca agora literalmente dá voz aos ‘marqueses’ e ‘condessas’, que - f-a-l-a-n-d-o - questionam as qualidades morais de seus protagonistas, tal qual boa parte dos espectadores ‘cultos’ presentes na apresentação do *Retablillo* em Buenos Aires estaria tentada a fazer⁵⁴. Com isto, extravasa não apenas a linha do drama - aproximando-se mesmo de alguns recursos de distanciamento propostos pelo teatro épico brechtiano⁵⁵ - mas vai adiante, atingindo o cume de uma metalinguagem

⁵⁴ Valem aqui as considerações sobre o espetáculo do Mamulego: “O Mamulengo não satisfaz as necessidades teatrais ou mesmo emocionais do público intelectual e burguês que habitualmente frequenta nossos teatros” (SANTOS, 2007, p. 20).

⁵⁵ Nos referimos aqui à desconstrução do teatro de concepção realista ou ao efeito de ilusionismo criado pela quarta parede do naturalismo, ou seja, à utilização de recursos que deixam perceber o espetáculo propositalmente teatral; o teatro no teatro. Décio de Almeida Prado (2000) tece uma importante reflexão sobre o trabalho de Bertolt Brecht quanto à questão mencionada. Ao discorrer sobre aquele que considera o problema dramático contemporâneo - a tomada de consciência do personagem - o autor discute a forma e o grau de presença do autor no espetáculo, comunicando-se diretamente com o público (PRADO, 2000, p. 96-97). Na análise de Prado, este ‘diretamente’ quer dizer ‘por meio’ do personagem, e não pessoalmente, como ocorre na manifestação do teatro de bonecos popular, ora em análise. De qualquer maneira, os elementos são

que, a nosso ver, não se sustenta mais enquanto tal, posto que passa a ser a própria linguagem. O espetáculo de títeres, segundo esse ponto de vista, não pode ter seu discurso avaliado como uma peça teatral comum, pois possui, em sua essência, elementos muito peculiares, que permitem uma crítica intensa das estruturas sociais. Estruturas que não são simplesmente contestadas, mas inteiramente desmontadas, em relação à crítica de um teatro tradicional de aparências (e daí a necessidade das vanguardas em contestar esse teatro). Daí a potência da crítica social que decorre deste tipo de teatro popular, que - em analogia com os artistas de rua, de feira, de comunicação direta com o público - foi considerado tantas vezes um perigo para a sociedade, fazendo com que as instituições tivessem de controlar o 'divertimento' do povo. Seu território extrapola o domínio da ordem social, subvertendo-a. Uma subversão não apenas da ordem, mas de todos os signos que a sustentam, e daí a ameaça.

E para concluir o discurso iniciado 'despretensiosamente' pelo Poeta, Lorca faz voltar à cena seu autocrático Diretor, que pergunta: "*¿Quién habla ahí de esse modo?*". O Poeta justifica: "*Digo que ya se están cansando*". E o Diretor arremata, tal como *don Cristóbal* a suas vítimas: "*Haga el favor de no meter la pata. Si yo tuviera imaginación ya le habría puesto de patitas en la calle*" - ironizando novamente a situação tanto do Poeta, como do Diretor, que precisam um do outro para poder seguir adiante com o teatro: um entrando com a imaginação e o outro com o dinheiro. Existe, portanto, uma situação cômica explícita, mas ao mesmo tempo, uma ironia velada, que faz rir o próprio destinatário a quem a ironia se dirige, o público, aquele a quem o poeta já estava tentando distrair (pois já estava se cansando); um público que dorme num teatro sobre o qual não precisa refletir. Um teatro que não precisa existir para Lorca.

CENA DO PARTO: **Jogos, Trapaças e Porretes fumegantes**⁵⁶

parecidos, e citamos aqui alguns mecanismos do dramaturgo alemão, para que o leitor faça sua própria comparação: cartazes, canções, sistema de coringa para interpretação dos personagens, ator 'desmontando' personagem e se dirigindo diretamente ao público, personagem se dirigindo diretamente ao público, personagens-tipo que representam uma categoria ou classe de pessoas e toda uma sorte de recursos que conspiram no sentido de desmontar o aparato de ilusão teatral naturalista, ou seja, de mostrar para o espectador que o que ele vê é, de fato, um teatro; uma ilusão. E, portanto, uma construção, que pode ser modificada. Como dizia Brecht, nada é natural...

⁵⁶ Parodiamos o título do filme *Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*), escrito e dirigido por Guy Ritchie em 1998. O filme britânico é uma grande farsa do cinema, construído pelo entrelaçamento de trapaças e uma série de situações inusitadas subsequentes que levam ao saboroso desfecho... final?

A cena começa com Don Cristóbal gemendo e chamando por Rosita. A mocinha lhe faz uma pergunta que, além de esclarecer a razão dos lamúrios, servirá para instruir a singela ‘trama’ da terceira ‘passagem’, como veremos: “¿Has bebido mucho?”. E, mais uma vez, ouvimos as esdrúxulas lembranças do típico bufão: “*Me gustaría ser todo de vino y beberme yo mismo. ¡Jaaaa! Y mi barriga un gran pastel con ciruelas y batatas*” (R, p. 109). Ele pede que Rosita cante algo, e ela lhe pergunta o quê, sugerindo obras que encontravam ressonância junto ao público de língua espanhola (“¿*El cancán de Goycoechea o la Marsellesa de Gil-Robles?*”). Mas em lugar de cantar, ela diz que está com medo, e quer saber o que Cristóbal lhe fará, leia-se: agora que estão casados - assunto abordado pelo personagem Cristobita na *Tragicomedia*. O pícaro responde: “*Te haré muuuuuuuuuuu*” - abrindo-se a cena para novas brincadeiras e interpretações, ao imitar o mugido do boi. A matreira Rosita então responde: “*¡Ay, no! Me asustarás. A las doce de la noche, ¿Qué me harás?*”. E Cristóbal: “*Té haré aaaaaaaa*”. E a brincadeira segue com Rosita fazendo sempre o mesmo comentário (“*¡Ay, no! Me asustarás.*”) e a mesma pergunta (¿*Qué me harás?*”), só variando as horas da noite, que vão avançando até as três da manhã, quando a faceira heroína finalmente muda a resposta: “*Y entonces verás cómo mi urraquita se pone a volar*”. E os dois se abraçam.

A aparente inocência de Rosita ao iniciar este jogo nos lembra outro clássico das fábulas: *O casamento da Dona Baratinha*. Nela, a pequena ‘inseta’, após ter achado uma moedinha, sai a interrogar todos os bichos que encontra pelo caminho, querendo encontrar o marido ideal. Acompanhando o versinho (“Quem quer casar com a Dona Baratinha, que tem fita no cabelo e dinheiro na caixinha?”) seguia-se a pergunta, que era sempre a mesma: “Como é que você faz?”. O bicho, qualquer que fosse, emitia o som que lhe era próprio, mas a Baratinha se assustava, respondendo: “Não, não, não quero você não, eu tenho medo, você faz um barulhão!”. E assim vieram o cachorro, o elefante, o touro, o urso, o tigre, o leão, o papagaio... até que a assustadiça barata acabou escolhendo como par um ratinho, tão glutão e interesseiro como nosso Cristóbal. Mas tão silencioso que, bem na hora do casamento, morre afogado ao mexer sorratamente na panela do feijão.

Adiantamos que não é o caso de nosso herói, que nesta peça não morrerá, como ocorreu na outra. Mas evocamos o conto porquanto o mesmo faz revelar o indubitável domínio das fábulas no imaginário de Lorca, e, portanto em sua obra. Encontramos na literatura espanhola contos com a mesma narrativa que diferem na natureza da protagonista: em lugar de uma barata, uma ratinha (*La ratita presumida*) ou formiguinha

(*La hormiguita*). Destaca-se a seguinte fonte: *Cuentos Populares Españoles* - recogidos de la tradición oral española y publicados con una introducción y notas comparativas por Aurelio Macedonio. Espinosa⁵⁷. A obra, publicada em 1926, na Califórnia, ilustra com segurança a notoriedade da fábula, cujas marcas podemos constatar na dramaturgia lorquiana. *Como me haras por la noche?* - é a pergunta da Formiguinha, de onde depreendemos o modo delicioso pelo qual Lorca se apropria da história, brincando com as horas do relógio. Tudo isto para levar o beberrão Cristóbal ao sono.

Depois do abraço, nossa astuciosa Rosita mais uma vez ludibria nosso ‘zorongo’ herói, ao qual pergunta outra vez se já bebeu, sugestionando que tire uma sesta (“*Por qué no te echas una siestecita?*”). E a resposta de Cristóbal: “*Me pondré a dormir para ver si despierta mi colorín*” - duplamente esperançosa - embora com conotações diferentes - para ele... e para ela, que ao ouvir os primeiros roncos, já está agarrada com o personagem Currito, conforme indica a rubrica: “*Entra Currito y se abraza a Rosita y se oyen unos enormes besos*”. Tão enormes que acordam Cristóbal, que trata logo de saber do assunto: “*¿Qué es eso, Rosita?*”. Ela responde: “*¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay! ¿No vés qué luna tan grande hay? ¿Qué resplandorrrrrrrrrrr? Es mi sombra. ¡Sombra, vete!*” (R, p. 110), mal podendo se conter. Mas apesar da resposta, que ele mesmo repete de forma patética (“*¡Vete, sombra!*”), Cristóbal volta a descansar., *a ver se le despierta su palomar...* E assim vemos instaurar-se uma nova brincadeira no jogo do *teatrillo*, que segue com Rosita se agarrando ao Enfermo, e até ao Poeta!, dando as mais incríveis desculpas para o pícaro quando ele acorda com o barulho dos ‘beijos’... que foram as rãs no tanque, o nascer do sol, os leões do circo, a agulha de crochê, os maridos enganados conversando na rua e mais quantas possa encontrar a personagem ou seu manipulador...

O divertimento só termina para dar lugar a outro, quando entra a mãe gritando: “*¡Rositaaaaaaaaa! Aquí está el médico*”. O Diretor chama Cristóbal pedindo-lhe com sutileza que se ‘abaixe’ (atrás do aparato teatral), pois Rosita está doente. Apenas mais um mote para entabular o último jogo cênico, onde Rosita, que “*está de parto*”, vai parindo várias crianças: uma, duas, três, quatro, e a cada uma, Cristóbal quer saber quem é o pai, perguntando à mãe de Rosita: “*¿De quién son los niños?*”. Mais uma vez Brochado (2007) traz referências sobre o tema da sexualidade no Mamulengo presente nos inúmeros conflitos matrimoniais - frequentemente resultante de possíveis traições - que concernem à

⁵⁷ Cf. ESPINOSA, Aurelio Macedonio. *Cuentos Populares Españoles* - recogidos de la tradición oral española y publicados con una introducción y notas comparativas por Aurelio M. Espin [sic.]. [livro consultado na internet]. Stanford: University Press, 1926, p. 503.

procriação. Um tema que se desenvolve, segundo a autora, quase sempre através de imagens hiperbólicas, como no exemplo que oferece sobre uma personagem do grande Mestre do Mamulengo Zé de Vina: “Catirina está grávida e já teve 116 filhos, 58 de uma mesma barrigada” (BROCHADO, 2007, p. 44).

A mãe de Rosita, a cada pergunta, insiste em responder: “Tuyos, tuyos, tuyos”. E a cada mentira, uma nova porretada, ao som dos gritos de Rosita, que continua parindo... Depois do quinto filho - número passível de ser aumentado na função - a mãe toma um golpe e cai morta, ficando deitada sobre o parapeito do castelete. Retomamos a fábula da ‘Ratinha Convencida’ para uma última observação. Numa das versões espanholas a Ratinha, convencida de que o Gato servirá melhor aos interesses que tem em mente, rejeita sumariamente outros bons e mais auspiciosos partidos - inclusive o rato -, escolhendo o bichano para se casar. Mas o parceiro, astuto sedutor, mal se vê só com a esposa e já a abocanha, derrubando a moral torta de quem faz a opção errada iludido pelos próprios interesses. Uma moral que parece adequada à ávida personagem, que só pensando nas onças de ouro, acaba sem nada.

Mas isto não é um conto, e a mãe de Rosita logo ‘ressuscita’ repetindo freneticamente para Cristóbal: “*Tuyos, tuyos, tuyos, tuyos*”. A rubrica determina que “*Cristóbal la golpea y entra y sale con doña Rosita*”, o que, em outras palavras, significa que sobraram porretadas para todo mundo. A fala de Cristóbal para esta ação é indicada com reticências (“*Toma, toma, por... por... por...*”), permitindo que o Mestre ‘preencha as lacunas’ ao sabor daquilo que melhor venha a lhe ocorrer no momento e local de cada encenação. E novamente revelando a possibilidade de um roteiro sobre o qual se pode improvisar. Além de sugerir novamente o jogo obscuro que se pode construir a partir da performance com os bonecos. Seguindo os moldes da tradição, a peça poderia terminar aqui, com o quiproquó armado. Mas ainda não termina...

Em meio à confusão, o Diretor aparece com sua ‘cabeça grande’, desta vez do lado de dentro do teatrinho, agarrando os bonecos, que mostra para a platéia. Interrompida a desordem e revelada a natureza - agora sem vida - do jogo, ele dirige suas palavras para o público, dizendo: “*Señoras y señores: Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente bajo las ramas grises de los olivos y en el aire oscuro de los establos abandonados...*” O discurso continua, e, com ele, as imagens de uma terra fértil e nostálgica de uma Andaluzia e de um povo que acabamos idealizando pelas palavras do...
Diretor?

Percebemos que o autoritário personagem, agora volta a se unir com o poeta, materializado em pessoa. Assim, Federico García Lorca retoma o mesmo tom da primeira parte do prólogo e termina a função, fazendo nova apreciação sobre a história, a linguagem e o vigor desta que chama de ‘velhíssima farsa rural’. Suas últimas palavras mais uma vez demonstram o conhecimento e o vivo entusiasmo do autor pela tradição, idealizada por ele como fórmula para a redenção do teatro moribundo de que falava em *El Público*:

Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada, y saludemos hoy en ‘La Tarumba’ [58] a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérnago, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro (R, p. 114).

Francisco García Lorca partilha de nossa opinião e ainda nos recorda de um aspecto importante sobre a obra do irmão, que destacamos:

Se reconocerá al autor que nunca perdió de vista la función educadora del teatro y trato de elevar el público a la poesía, o quiso que la sociedad burguesa pusiera sus ojos en los modos del campo, donde el poeta encontraba formas puras de arte (1998, p. 21-22).

Na verdade, a função educadora do teatro, que Lorca preconizava, levou esse público à poesia. E, ao mesmo tempo, fez com que a sociedade burguesa pudesse desenvolver um olhar mais próximo aos valores e à própria poesia existente nas representações da vida simples do campo, olhando, enfim, para as gentes do campo com as quais Lorca sempre gostara de conviver - e para as quais Lorca conseguiu oferecer os clássicos do teatro espanhol nas montagens da *Cia. La Barraca*. Uma percepção que talvez pudesse representar a mudança de olhar tão idealizada por Lorca desde sua Carvoeirinha: um olhar afetivo.

⁵⁸ Note-se que Lorca realiza a saudação como se a execução estivesse sendo realizada pela *Cia. La Tarumba*. Como já mencionamos, o *Retablillo* foi montado por esta companhia, e atribuímos a citação ao fato das reescritas e da também mencionada dificuldade de organização dos manuscritos de Lorca que ficaram espalhados e perdidos durante a guerra civil, sendo reunidos aos poucos e a partir de várias fontes. Porras Soriano (1995, p. 421) manifesta o mesmo entendimento e completa sua argumentação ressaltando que a obra não havia sido escrita para a companhia, mas tão somente utilizada por ela.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ter fé não é crer no que não vimos, mas criar o que não vemos.
Miguel de Unamuno (1864-1936)*

Federico García Lorca: um artista na imensa ‘Teia de Aranha dos Sonhos’. Um artista que sonha com a renovação de uma arte e a renovação de um mundo. Um criador de pássaros que parecem não levantar vôo. Uma trajetória que ilustra como as raízes de um povo e de sua terra também tornam um artista universal. Coerente com seus próprios conflitos, se por um lado Federico não se entregou às imposições determinadas pelas convenções e estética da hermética sociedade em que nasceu, por outro também não se deixou arrastar pelas propostas estéticas modernistas sem experimentá-las segundo sua própria verve. Influenciado pela tradição e pela vanguarda naquilo que lhe tocava em cada uma delas, o poeta e dramaturgo concebeu um estilo próprio, seguindo um percurso que lhe conferiu os atributos de clássico e de inovador simultaneamente. Isto pode ser constatado a partir dos três textos escolhidos para análise neste estudo, que nos permitem perceber sua obra como um caleidoscópio, cuja imagem varia de acordo com o movimento do artista e o ponto de vista do observador, sem espaço para classificações reducionistas. Enquanto observadores procuramos focalizar as questões pessoais do homem e de seu tempo e sua influência na forma com que o dramaturgo poeta se expressa quando imagina, no início do século, um teatro de formas animadas que explode de vivacidade. (Mas quase nunca sai do papel enquanto o artista é vivo.) Ou a recíproca possibilidade, em que o embate com a obra e suas questões técnicas adjacentes determina no homem novas formas de sentir e pensar o mundo, transformando-o.

Desde as primeiras obras a estrutura do drama lorquiano já não corresponde exatamente à noção de drama ‘puro’ ou ‘rígido’ discutida por Anatol Rosenfeld (2008), Peter Szondi (2002) e Renata Pallottini (1988) - entre outros autores - quando analisam a dramaturgia clássica em oposição ao teatro épico do século XX¹. Essa noção do drama é bem delimitada na *Teoria do Drama* de Szondi, que resume sua estrutura a partir das seguintes características: fato objetivo, atual e intersubjetivo, ou seja, a ação dramática deve ser resultante tão somente do desenrolar das situações vividas pelos personagens

¹ Os recursos responsáveis pela caracterização do teatro épico foram se infiltrando no drama, encontrando maior aplicação a partir do trabalho de Erwin Piscator e especificamente de Bertolt Brecht, que os investigou e sistematizou enquanto método de trabalho.

durante a cena, num tempo presente, a partir do diálogo, sem outras interferências externas, como por exemplo: reminiscências que trazem o passado para o foco da ação; introdução de um discurso lírico que aborde por metáforas a visão e o sentimento de mundo do autor; personagens que introduzem a crítica do autor no interior da peça² (*dramatis personae*) - por intermédio de monólogos, falas ou apartes que conduzem narrativas ou teses em paralelo da ação; utilização de planos cenários que interferem nos acontecimentos, permitindo ações paralelas, entre outros recursos. Essas ‘interferências’ - relacionadas ao gênero épico - foram se infiltrando gradativamente na estrutura dramática, causando o que o Szondi chama de ‘crise do drama’, e vão aparecendo no teatro a partir do fim do século XIX como reação à ineficácia social do teatro burguês.

Historicamente o período é de crise: péssimas condições de vida para os trabalhadores (e desempregados) das cidades e também do campo; insegurança política com o alastramento das doutrinas fascista e comunista acompanhado pela disputa entre os distintos interesses de grupos das oligarquias e da burguesia emergente; instabilidade social marcada por guerras, ruínas ou promessas de guerra. Em suma, muita violência e muita miséria³ - representando a falência de todas as promessas de renovação feitas pelo pensamento iluminista e pelas revoluções industriais. O teatro, instrumento apto a refletir sobre seu tempo - assim como outras formas de arte - é convocado a expressar anseios que não deixem do lado de fora da sala os problemas de uma sociedade para versar apenas sobre os conflitos de um setor privilegiado econômica, social e politicamente.

Neste processo, a então confiável fórmula dramática pura não consegue dar conta das novas demandas, e aí, as ‘tentativas de salvamento’ e ‘tentativas de solução’⁴ que marcaram a busca do teatro por recursos cênicos alternativos que começaram a corroer os mecanismos internos de funcionamento do drama clássico. Com isso, assistimos a figura do autor da ‘peça bem feita’ ser sobrepujada, primeiramente pelo surgimento do encenador, e, na sequência - e como consequência natural - na experimentação de estéticas estranhas às que a arte dramática estava acostumada. Toda essa movimentação se manifesta na passagem do teatro romântico burguês pelo realismo, naturalismo,

² Mesmo processo analisado por Décio de Almeida Prado ao discorrer sobre a tomada de consciência do personagem moderno como forma de discurso do autor dentro do espetáculo, mencionado em nota anterior na análise do *Retablillo* (p. 137).

³ No período da primeira guerra e depois dela, estima-se que a fome tenha matado milhares de pessoas pela Europa no início de um século que foi considerado por especialistas como a ‘Era da Guerra Total’ (CONHECER..., p. 3).

⁴ Terminologia utilizada a partir das conceitualizações de Peter Szondi desenvolvidas para analisar a referida ‘crise do drama’ (2002).

simbolismo, expressionismo e outras manifestações, a exemplo do teatro épico brechtiano, até a libertação da cena em relação ao texto - índice do teatro artaudiano⁵ e marca do advento de um fazer teatral contemporâneo.

Lorca se encontra justamente no epicentro desse furacão. E é desse lugar que pensa e escreve seu teatro. Um lugar que, por necessidades didáticas, conseguimos definir hoje, um século depois. Lembramos que Lorca se encontra especificamente num contexto em que a passagem pelo teatro realista e naturalista não tiveram êxito atender à premência por um teatro socialmente eficaz, de modo que o embate dos artistas com a própria linguagem e a simultânea dificuldade de aceitação do público diante do novo se impunham como a problemática dos diretores e dramaturgos interessados na renovação. Neste cenário, o artista transita com seus conteúdos, expressando através de sua arte as questões internas que o sensibilizavam. Daí encontrarmos, num espaço de mais ou menos dez anos (1921-1931), obras tão diferentes entre si na forma: *O idílio, a Tragicomedia e o Retablillo* - apesar de possuírem como questões de fundo motivações tão semelhantes.

No *Idílio da Carvoeirinha*, as temáticas metafísica e amorosa refletem o conflito de Lorca com a ordem imposta por padrões de comportamento e pensamento bem determinados socialmente. Boa parte destes padrões se conforma na institucionalização do sentimento religioso, ou seja, num catolicismo que representa todo um enrijecimento social e político, e cujo reflexo se expressa diretamente nas relações afetivo-simbólicas da sociedade espanhola que Lorca conheceu; um misticismo truculento a torturar a carne para edificar o espírito (FIGUEIREDO, 1918, p. 267). Dominado pelos símbolos e discursos desse catolicismo, que renegam sua sexualidade, e pior, execram sua homossexualidade, o poeta não consegue encontrar seu lugar no mundo. Então, necessita construí-lo. Soria Olmedo afirma que Lorca poderia subscrever, sem maior dificuldade, a seguinte declaração do poeta e filósofo espanhol Miguel de Unamuno:

Y bien, se me dirá ¿cuál es tu religión? Y yo responderé: mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlas mientras viva; mi religión el luchar incansante e incansablemente con el misterio; mi religión el luchar con Dios desde el romper del alba hasta el caer de la noche, como dicen que con Él luchó Jacob [...] Tengo, sí, con el afecto, con el corazón, con el sentimiento, una fuerte tendencia al cristianismo, sin atenerme a dogmas

⁵ Antonin Artaud propunha retomar as origens ritualísticas do teatro, renegando o texto como fonte primária do fazer teatral. Cf. ARTAUD, Antonin. Acabar com as obras primas. In: *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1993.

especiales de esta o de aquella confesión cristiana. Considero cristiano a todo aquel que invoca con respeto y amor el nombre de Cristo, ya me repugnan los ortodoxos, sean católicos o protestantes - éstos suelen ser tan intransigentes como aquellos - que niegan cristianismo a quienes no interpretan el Evangelio como ellos (UNAMUNO apud SORIA OLMEDO, 1994, p. 20).

Concordamos com Olmedo, uma vez que o sentimento de Unamuno traduz o de Lorca, cujas manifestações vemos transparecer em suas obras e atitudes de vida. Aliás, Lorca se identificava muito com Unamuno, e o admirava mais do que a todos os escritores pertencentes ao grupo literário conhecido como ‘Geração de 98’⁶, a mais imediata referência para os escritores espanhóis da geração de Lorca, a ‘Geração de 27’.

Lorca é profundamente tocado pelo sentimento de compaixão cristão e pelos princípios da filosofia oriental com os quais trava conhecimento neste período, configurando-se nele um entendimento religioso muito particular que parece tender a uma cosmologia panteísta⁷. Retomamos aqui a noção de erotismo de que trata Irley MACHADO (2008) ao se referir ao aspecto místico incorporado na poesia lorquiana: um erotismo ligado às sensações que sentimos quando estamos em contato com nossa natureza mais profunda. Ligado, enfim, aos elementos da natureza e da terra onde tudo pulsa e vive em constante liberdade. Mas igualmente relacionado à realização amorosa em seus aspectos de desejo e sexualidade quando Lorca escreve *O idílio da Carvoeirinha*, uma vez que o poeta se encontrava no auge de sua juventude.

Lorca vive, portanto, aquilo que chama de “a tragédia comum de nossa vida interna, cheia de amor, de paixão, de virtude e vício”. Uma tragédia que contém sua fatalidade na impossível convivência entre essa pulsão e liberdade dos instintos vitais e os mortais pecados da carne propalados pela Igreja, conforme o seguinte esquema: pureza x pecado. A metáfora utilizada por Irley Machado (2010) é a de um Dom Quixote, uma vez que Lorca se considera errante como o cavaleiro de Cervantes; um “defensor de um Cristo cujo evangelho teria sido traído pela Igreja” (MACHADO, 2010, p. 1). Neste sentido, o ‘herege’ Lorca perambula entre as paisagens de sua própria imaginação, tentando encontrar

⁶ *Generación del 98* foi um grupo constituído por escritores (poetas, ensaístas, dramaturgos) que deram os primeiros passos na direção do modernismo espanhol, apesar de criticados num primeiro momento pela nova geração. Contou com nomes s como Antonio Machado, Ramón del Valle-Inclán, Angel Ganivet, Jacinto Benavente, Ruben Darío entre outros autores lidos por Lorca, como nos informam as biografias de Gibson (1989) e Stainton (2001).

⁷ Uma visão de mundo caracterizada por uma extrema aproximação ou identificação da natureza como manifestação divina, contrapondo-se ao tradicional postulado teológico que considera a divindade como algo que transcende absolutamente a realidade material e a condição humana. Cf. DICIONÁRIO HOUAISS, 2001, p. 2119. Verbetes PANTEÍSTA.

sua redenção por intermédio dos mundos que ele mesmo cria. Em seu estudo sobre a heterodoxia sócio-religiosa do poeta, a autora nos aponta imagens de sua poesia que transbordam de sensualidade e desejo, disfarçadas sob um discurso metafórico profundamente lírico e comovente. Essas paixões revelam a intensidade da pulsão erótica vivenciada com violência pelo poeta, para quem a “mutilação dos sentidos é tão insuportável quanto a falta de afeição” (MACHADO, 2010, p. 10). Lorca, como a sua Carvoeirinha, só precisa de um amor.

Ao escrever *O idílio da Carvoeirinha*, assim como as obras de seu teatro inédito juvenil - abordado em nosso primeiro capítulo - Lorca procura uma saída fora da realidade posta. Esta tentativa conciliatória está presente em vários planos, ampliando as dualidades mundo da carne/materialidade x mundo do espírito/espiritualidade a novas configurações: mundo da realidade x mundo da fantasia; utopia do amor x concretização do amor, para citar apenas as mais imediatas. Esse embate entre a realidade e o fantástico se corporifica no enredo, no espaço e na própria caracterização dos personagens da peça, que se passa num tempo contínuo. Corporifica-se, enfim, num drama - não em seu sentido estrito: um drama modernista. Mais especificamente dotado de elementos simbolistas, o que se reforça pelas questões pessoais que moviam o dramaturgo ora apresentadas. Se o romantismo - onde se inspiram os simbolistas contra o objetivismo realista - propunha uma subjetividade no plano da emoção, o simbolismo queria mais, queria transcender esta subjetividade no plano da alma, e nada mais adequado a este jogo do que as ambivalências humanas, ou vice-versa. Sobretudo quando o porta-voz destas ambivalências é um poeta da envergadura de Lorca.

Essas características podem descrever, com segurança, o *Maleficio de la mariposa*⁸ e a produção do teatro inédito, com ênfase para *Del amor. Teatro de animales* e *Jehová*, além de pincelarem a abordagem dos personagens Mosquito e a Hora, da *Tragicomedia*. Dessa forma quando Millán (1998, p. 26) e García-Posada (1996, p. 26) consideram o *Maleficio de la mariposa* como um drama simbolista e modernista, respectivamente, nos ajudam a sustentar o entedimento de que as obras que apontamos (*Idílio e Teatro Inédito*) não só apresentam características semelhantes como também refletem toda uma categoria do teatro de Lorca produzido desde 1917 a 1922 (ver Anexo I), guardadas algumas ressalvas sobre a *Tragicomedia*, marcada por outras características que a particularizam.

⁸ Nosso pensamento sobre a obra encontra-se embasado no trabalho de Soria Olmedo (1994), Plaza Chillón (1998), Regino (2007) e García-Posada (1996), para citar apenas estes.

Nesse sentido também ressaltamos que os textos iniciais (muito próximos da prosa), ainda são relacionados por Soria Olmedo (1994, p. 21) ao *drama statique*⁹ de Maurice Maeterlinck - precursor do teatro simbolista na França -, em mais uma contextualização do pensamento que marca este período da produção lorquiana.

Assim, a *Tragicomedia*, se levamos em conta o contexto de sua produção e de seus aspectos formais também pode ser genericamente referida como um drama moderno, ou seja, um drama que extrapola os limites do termo em seu sentido ‘puro’ produzido a partir das vanguardas artísticas do início do século XX, tal como as obras de dramaturgos como Maiakóvski, Ghelderode e Valle-Inclán, para citar apenas estes. Arrazoando nosso entendimento encontramos a abordagem dos personagens e sua concepção para a arte das marionetes (e, quem sabe, mesclada à presença de atores); os cenários e figurinos descritos e dispostos em planos que permitem o paralelismo de ações (cena da ruazinha andaluza, p. ex.); a introdução do elemento fantástico (sobrenatural, lúdico, onírico) no plano de verossimilhança da ação (A Hora, p. ex.), a interrupção dos diálogos ou da ação dramática *stricto sensu* por músicas ou por outros elementos externos que, à exemplo da canção da Jovencita não se encaixam na disposição do drama enquanto fato objetivo atual e intersubjetivo sintetizada por Peter Szondi - entre outros elementos que se encaixam no rol de recursos épicos que foram desgastando a estrutura dramática convencional. Até mesmo a utilização dos tipos (pícaro, valentão, galã e mocinha apaixonados...), independente de que se tratasse de um teatro de títeres ou não, faz jus a esses expedientes.

No mesmo sentido devemos destacar a presença do prólogo na *Tragicomedia*. Um recurso presente em mais da metade das peças do teatro de animação, à exceção: de duas do teatro inédito (*Del amor. Teatro de Animales e Jehová*), de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* e do *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Um prólogo que Lorca conhece desde suas primeiras incursões na dramaturgia e que também aparece em *Mariana Piñeda*¹⁰ e *Yerma*¹¹, na qual - apesar de não indicado pelo

⁹ Utilizado por Maeterlinck para referir-se a um drama em que a situação prevalece sobre a ação.

¹⁰ Obra igualmente modernista, que apresenta sua subdivisão em ‘Estampas’ - em lugar dos tradicionais ‘Ato’ ou ‘Quadro’ dos dramas clássico ou romântico, respectivamente. Muito embora a estrutura da dramaturgia esteja bem próxima do drama *stricto sensu*, a despeito das ‘estampas’, de algumas canções e da integração do cenário a um plano de fundo, quando a cortina se levanta deixando aparecer a personagem que interrompe a reunião secreta e sombria dos clandestinos personagens na cena IX da segunda estampa. García-Posada considera a obra como um ‘drama modernista’ (1996, p.26), ao passo que Millán (1998, p.26) uma ‘obra histórica’.

¹¹ Classificada por García-Posada (1996, p. 27) como uma tragédia, assim como *Bodas de sangre*. Note-se que de todas as obras de Lorca Posada só considera como drama *Doña Rosita la soltera...* e *La casa de Bernarda Alba*.

autor - se apresenta uma pitoresca e onírica cena inicial (transcrita no final do primeiro capítulo) que funciona como um. Assim, do restante da obra lorquianas somente as peças surrealistas (*El público*, *Así que se pasen cinco años* e o *‘Teatro breve’*), duas obras da trilogia (*Bodas de Sangre* e *La casa de Bernarda Alba*) e *Doña Rosita la soltera* não apresentam o recurso, que se aplica como um espaço livre para apresentação não só da peça, mas da própria voz do autor, que o utiliza conforme suas conveniências.

No prólogo das duas peças do *Teatro de Cachiporra* o autor literalmente utiliza o momento para se comunicar diretamente com o público, um espaço aberto à apresentação da tradição, das escusas por seu vocabulário picante e da crítica ao teatro burguês, como vimos, cada qual com seu enfoque. Em *O idílio da Carvoeirinha* e *Yerma*, as entradas funcionam como um recurso relacionado ao ambiente onírico que o autor pretende sugerir. Já na *Zapatera* o autor se refere ao teatro, à relação com o público - aproximando-se do prólogo do *Teatro de Cachiporra* - e à própria personagem protagonista, fornecendo informações de maneira informal e divertida - mas também irônicas - sobre o que está por vir em cena. Especificamente na *Tragicomedia* - ‘desculpado’ pela tradição - o desbocado ator chama seu protagonista de *‘puñeterillo’*, deixando bem clara a linguagem que será utilizada na peça. Estes exemplos nos fazem recordar uma excelente reflexão de Mikhail Bakhtin (1999, p. 148), que assim se expressa: “enfim, o motivo central do Prólogo - a oferta feita ao leitor de procurar o sentido oculto da sua obra - é também expresso no vocabulário alimentar: o autor compara o sentido oculto à medula do osso, e aconselha a quebrar o osso e chupar a substanciosa medula” - referindo-se a um dos prólogos de François Rabelais que traduz, portanto, a oportunidade do autor oferecer ao espectador a desgustação daquilo que será o prato principal, deixando claro os temperos utilizados em seu preparo.

Quanto à dramaturgia do *Teatro de Cachiporra* tomada em seu conjunto - e levando-se em conta que foi imaginada e recriada pelo autor a partir do teatro popular de *guiñol* - é preciso realizar outras considerações. As duas obras possuem elementos que as particularizam enquanto forma cômica e farsesca. Isso se justifica a partir da ocorrência de determinadas características que elencamos na análise dos textos, como: a abordagem dos personagens a partir de tipos, o uso de linguagem obscena, a presença da astúcia, dos quiproquós e de elementos externos à lógica realista que movimentam a ação, o efeito de inversão da ação e da situação e o riso fácil. Além, é claro, da temática de contestação ao poder instituído (materializado na figura do anti-herói Cristóbal), incluindo em seu bojo o

tema da jovem obrigada a casar-se com o velho por interesses ‘matrimoniais’ de seu pai, no caso da *Tragicomedia*, ou de sua mãe, no caso do *Retablillo*: dinheiro.

Neste sentido, Irley Machado (2004) - em sua análise sobre a obra *O casamento suspeito*, de Ariano Suassuna - demonstra que, de um ponto de vista teórico, uma distinção entre a farsa e a comédia não pode ser rigorosa, classificando a obra - assim como a outras do dramaturgo brasileiro - como um gênero híbrido. Segundo a autora, quando a obra de Suassuna estreou, foi considerada vulgar e repetitiva, sendo muito criticada pela falta de originalidade dos personagens - além de seus aspectos grosseiros. O autor, consciente das origens de sua criação, simplesmente refutou que remontavam à recriação de personagens-tipo já existentes na comédia popular, especificamente, na tradição do Romanceiro Popular Nordestino, cuja origem, tanto quanto a do *guiñol*, se remete à *Commedia dell'Arte*. E também recordamos a opinião de Bernard Faivre (1996) que entende a farsa medieval como a matriz das estruturas cômicas dos espetáculos populares que a sucedem, de modo que o *Teatro de Cachiporra* aí se enquadra: um misto de teatro cômico com farsa.

Mas a dramaturgia das obras em foco - *Tragicomedia* e *Retablillo* - ainda comporta uma outra particularidade: sua escrita para um teatro de títeres - como almejava Lorca. Uma escrita que envolve mecanismos mais específicos, que não estão colocados para a farsa, para a comédia ou para o drama encenado nas salas teatrais. Quanto ao *Retablillo*, como diz Francisco García Lorca, “*Hay que decir que, en relación con el teatrillo popular, este nuevo plano es el verdadero*”, ou seja, trata-se efetivamente de uma obra nos moldes do teatro de títeres popular tradicional: uma obra ‘*guiñolesca*’. E em oposição ao *nuevo plano* encontramos a *Tragicomedia* que, como vimos, sofre uma atualização, enquadrando-se no teatro de formas animadas do século XX. Neste sentido, para realizar uma leitura do teatro de títeres lorquiano, evocamos o pensamento de Henryk Jurkowski¹² (2008, p. 227) que, ao fazer uma análise da evolução do teatro de marionetes (tomada em seu sentido amplo) a partir do contexto da incorporação da tradição popular identificou duas formas de aproximação: uma que procura presevar as formas do teatro popular ao tentar reconstituir suas formas desaparecidas e a outra que consiste em adaptar o modernismo à tradição onde se inspirou artisticamente; de modo que Lorca se aproxima das duas.

¹² Polonês que se tornou referência no estudo da história do teatro de bonecos, possuindo publicações em diversas línguas, que por sua vez foram traduzidas para outras tantas.

A *Tragicomedia* traz em seu cerne uma série de indicações que nos levam a um sem número de possibilidades técnicas e cênicas, tais como as apresentadas no capítulo de análise: luva, manipulação direta ou outros tipos de bonecos, objetos, sombras, figuras, utilização de duplos, combinação de atores com as formas animadas, entre outras tantas, que nem ousamos pretender esgotar, pois isto seria ir contra a própria natureza do teatro de animação. Uma essência que repousa na liberdade de sua criação e de sua realização, e que se dá consoante as possibilidades técnicas e plásticas que se consiga obter a partir dos materiais e seus arranjos (volume, textura, resistência, elasticidade, flexibilidade, articulação, etc.) e das performances dos atores-animadores e também atores, para citar apenas as imediatas. Além disso, Lorca também não especifica com precisão esses elementos da técnica - e nem sabemos se poderia fazê-lo naquele momento de experimentações e incertezas, até porque seu foco não estava para os aspectos plásticos ou performáticos (da arte da animação), sendo ele um dramaturgo e poeta, artesão de outro tipo de matéria prima. Sua abordagem, quanto a esses aspectos, é sutil, e destacamos que seus títeres eram feitos por outros artistas¹³, à exceção daqueles que produzira com papelão e tecido quando era ainda o menino mandão correndo livre pelos campos da vega.

Já o *Retablillo* representa a tradição por si mesma, numa reconstituição de Lorca da arte genuinamente popular, calcada na oralidade e improvisação, apesar do paradoxalismo desta ideia quando estamos falando de dramaturgia. E citamos uma reflexão de Porras Soriano (1995, p. 450), neste sentido:

Esas obras de guiñol que se han publicado como si fueran dos, igual podían haber sido veinte, como una sola obra. Y con toda seguridad ha sido esto último: una sola obra (PORRAS SORIANO, 1995, p. 450).

Note-se que Porras Soriano parte do princípio de que ambos os textos se filiam em sua forma à tradição popular. E, de fato, se pensamos na técnica do teatro de luva combinando-se predominantemente com outras possíveis nos parece que a *Tragicomedia* -

¹³ Ele mesmo projetava os títeres, mas sempre tinha a ajuda de alguém para confeccioná-los. Temos notícia de Hermenegildo Lanz, Manuel Fontanals - artistas plásticos e cenógrafos vanguardistas - e de Ángel Ferrant Vázquez, escultor madrilenho para quem identificamos duas cartas enviadas por Lorca: a primeira solicitando as 'cabecitas' e a segunda agradecendo pelo envio e elogiando o trabalho do artista; "recibi tus adorables cabecitas. Son deliciosas de color y intención. Te ruego que las otras hagas aproximadamente de tamaño de la de Cristóbal o un poquitín, muy poco, más pequeñas. La cabeza de Rosita es deliciosa." (GARCÍA LORCA, Federico, 1997). Ambas para uma apresentação na *Residencia de Estudiantes*, que não se sabe se foi realizada de fato, posto que não há consenso ou evidências na crítica. As cartas são datadas entre novembro de 1930 e fevereiro de 1931.

a despeito de sua estrutura mais elaborada e ‘fechada’ - se apresenta repleta de situações em que os atores-manipuladores poderiam improvisar, principalmente nas cenas com *don Cristóbal*. Imagine-se o quanto ainda não renderia o experimentar as ‘botitas’ de dona Rosita... e o momento em que o personagem Cristobita espia na janela ‘conversando’ com seu criado sobre os dotes da ingênua menina, a quantas brincadeiras marotas não daria ensejo? Ou as zombarias em surdina na taberna? E quantos sons inesperados e desculpas absurdas ainda poderíamos ver quando Rosita tenta disfarçar a presença de Currito e Cocoliche dentro do armário... - tantos quantos a Rosita do *Retablillo* quando beija os amantes enquanto Don Cristóbal cochila. Portanto, o mesmo jogo pode acontecer na *Tragicomedia*, desde que haja um entrosamento entre os atores e uma sinergia destes com o público, que pode ter uma experiência divertidíssima no teatro ‘titeritesco’ de Lorca.

Porras Soriano poderia ter razão se considerássemos apenas a influência do *guiñol* e os aspectos temáticos das obras. As peças, em suma, apresentam muitas situações e críticas à preconceituosa sociedade espanhola e seus decadentes e retrógrados costumes religiosos e aristocráticos evidenciados pela abordagem satírica. Uma abordagem que se amplia quando o texto é colocado na ‘boca’ dos lépidos personagens do *guiñol*. E assim o entendimento de García-Posada quando as considera variações sobre o mesmo tema, sendo o *Retablillo* mais econômico em sua matéria dramática. No entanto, é preciso frisar que a estrutura desta obra está realmente aberta às formas (livres) da tradição. Ao contrário da *Tragicomedia*, não há descrições de cenário e figurino, não há complexidade no entretencimento da trama a partir dos diálogos (o Diretor propõe as situações), os diálogos são objetivos e as cenas ligeiras e, embora tenhamos apresentado quase o texto todo - deixando entrever a linguagem e as artimanhas que se operam na sucessão dos jogos ao longo da peça -, ele é extremamente curto; pronto a ser explorado por qualquer ‘brincante’ que queira e que tenha habilidade em fazê-lo. Portanto, acreditamos que o pensamento de Porras Soriano define melhor a segunda obra, que, se é uma, poderia ser ter sido vinte, atualizada a cada apresentação.

Ao analisar a dramaturgia do *Retablillo de don Cristóbal* em conjunto com a trajetória de Lorca percebemos que a peça reflete o encontro do autor com a tão sonhada ‘liberdade teatral’, buscada por ele desde sua juventude. E citamos Francisco García Lorca (1998, p. 21, grifo nosso) quando afirma ser esta a obra de maior intenção crítica do teatro lorquiano, *não só porque se diz* contra as convenções teatrais (como na *Tragicomedia?*), *mas porque é* a própria anti-convenção. Uma liberdade na forma, no conteúdo e na própria

maneira de sua exposição ao público, posto que Lorca parecia ter entendido que este teatro não entraria nas salas pelo palco, como de fato jamais entraria¹⁴. Mas precisava ser efetivamente realizado! Assim, uma liberdade não só no campo da dramaturgia, mas nas apresentações: ‘ambiente’ onde Lorca - segundo as lembranças de muitos - estava em plena sinergia com o brinquedo. Uma arte que, enfim, representava para ele o casamento perfeito entre a realidade e a fantasia, num plano sem conflitos e sem fuga para um mundo de conto de fadas, apesar da ludicidade própria do brinquedo. Lorca não necessitava mais ‘fugir’ de seus fantasmas, até porque, o sucesso como poeta, a experiência obtida com a realização de boa parte de seus anseios junto à direção da *Cia. La Barraca*, o início de seu reconhecimento como dramaturgo - não só na Espanha, mas na própria América, onde estréia o *Retablillo* - e a auto-aceitação de sua homossexualidade em franca convivência com outros homossexuais de sua época¹⁵ haviam contribuído para a aquisição de uma maturidade saudável e produtiva na vida do ‘Poeta’, que agora ria de si mesmo - e de sua cara de pão de milho!

Na época em que encena o *Retablillo*, em 1934 (considerada como referência mínima da data do texto que analisamos considerando-se a possibilidade de reescritas posteriores), Lorca parecia ter superado alguns questionamentos abordados - ou velados - no *Idílio da Carvoeirinha*, e que refletiam seus confusos sentimentos juvenis. Evidentemente essa evolução também foi operada na estrutura da linguagem (cênica e literária) empregada pelo autor nestes treze ou mais anos que levaram o dramaturgo à simplicidade e concisão apresentadas na referida obra para títeres. Não só porque seja uma obra para títeres, mas porque, por intermédio dela, conseguimos verificar em Lorca um amplo domínio sobre o universo cultural popular e, especialmente, sobre a linguagem que o autor utiliza para reproduzi-lo. Características que se refletem em todas as obras escritas pelo autor após o *Retablillo* (*Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita* e *Bernarda Alba*), e

¹⁴ Em recente artigo, a pesquisadora Adriana Schneider Alcure (2010, p. 201) nos remete ao conflito existente entre a idealização da cultura popular x a realidade da cultura popular quando exposta, ou seja, a distância entre sua manifestação real e os padrões estéticos e éticos que permeiam os valores da classe média, problematizando o que se chama de “folclorização” das expressões populares. Diante de cenas risíveis do Mamulengo do Mestre Zé de Vina em seu local de origem, a autora identificou, no Rio de Janeiro, reações de constrangimento e comentários do tipo: “que horror!”, “mas isso é uma grosseria!”, “que pouca vergonha!”, “quantos palavões!”, “isso não é pra criança ver!” (ALCURE, 2010, p. 200-201). Segundo Alcure, quando o mestre retornou para o Rio posteriormente, foi difícil agendar novas apresentações nos lugares onde ele já havia se apresentado. Realizou-se então um esclarecimento a respeito do contexto social no qual a tradição está inserida, tornando assim as apresentações mais proveitosas, tal como fizera o próprio Lorca com os prólogos do *Teatro de Cachiporra* cerca de oitenta anos antes. (ALCURE, 2010, P. 201).

¹⁵ Sem deixar de fora a realização amorosa decorrente dos relacionamentos do poeta sugeridos por Gibson em sua biografia (1989).

que erigiram o nome do dramaturgo como um dos máximos da literatura dramática mundial, sendo, depois de Cervantes, o escritor mais lido no mundo¹⁶. Mas que, para chegar aí, passou ainda por um percurso que inclui mais três obras de seu teatro de animação (*La niña que riega la albahaca...*, *La Zapatera prodigiosa* e *Amor de don Perlimplín...*), ficando de fora apenas *Mariana Piñeda* e o teatro surrealista (*Teatro breve, El público* e *Así que se pasen*).

O *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* é uma obra que se aproxima da *Tragicomedia*, possuindo o apontamento de recursos que igualmente nos fazem imaginar a dinâmica dos títeres de luva em outras formas de animação (sombras, bonecos articulados, planos de cenário que lembram o balcão mais do que o castelete, entre outros). Nesta obra identificamos a temática recorrente do velho que se casa com a moça, desta vez por obra de sua criada, responsável por arquitetar as artimanhas que movimentam a farsa.

La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, por sua vez, foi escrita bem aos moldes das farsas fantásticas do teatro popular infantil que possui resquícios das novelas de cavalaria, com a presença do príncipe, de seu castelo e do jogo amoroso (muito sutil e lúdico, a exemplo da Carvoeirinha) entre a doce Irene e o Príncipe que lhe faz enigmas aos quais ela decifra lhe propondo uma nova adivinhação. Esta constitui, sem dúvida, a obra mais infantil do repertório de Lorca, que, ao contrário de outras consideradas ‘infantis’¹⁷, não deixam de se dirigir a um público adulto, tal como considera o estudioso do teatro infantil andaluz Julio Martínez Velasco (1989, p. 97-98) as seguintes obras: *El maleficio de la mariposa*, *La Zapatera prodigiosa*, *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores* e as duas obras do *Teatro de Cachiporra*. Há que se destacar que identificamos em *La niña* a intertextualidade - típica de tantos textos lorquianos - com o texto da Carvoeirinha, tanto nos personagens (príncipe, pajem, menina ingênua, um mago - como representante de entes sobrenaturais) como nos símbolos utilizados na obra (estrelinhas, galo, coração, etc.). Sueli Regino (2007, p. 61) também compara a obra com a Carvoeirinha, destacando o estilo leve e rápido dos diálogos. Destacamos a intertextualidade também ligando *La niña* à *Tragicomedia*, tanto na canção do *vito*, como na presença de um personagem sapateiro que cantarola a mesma canção que o personagem velhaco (Grājuja), ao provocar Fígaro - provavelmente uma copla da tradição popular. E

¹⁶ Segundo os editores da edição de bolso do *Retablillo* traduzida para o português por Walmir Ayalla (GARCÍA LORCA Federico, 2008, p. 7) este dado se refere ao cinquentenário da morte do poeta, em 1986, de modo que atualmente, e após o centenário, estima-se que Lorca seja, ao menos, o escritor mais traduzido.

¹⁷ Dotadas de elementos que se aproximam do universo infantil (bonecos, situações engraçadas, alguma ludicidade na linguagem), mas não necessariamente escritas para crianças.

por fim, a perceptível intertextualidade entre o sapateiro ora referido e o par da protagonista em *La Zapatera prodigiosa*¹⁸.

La Zapatera, por sua vez, é uma obra próxima da tradição, considerada pelo próprio Lorca como uma obra ‘*al estilo de cristobicas*’. No entanto, é uma obra única, sem o apelo às entidades ou situações fantásticas da *Tragicomedia*, mas sem as assimilações do teatro tradicional presentes no *Retablillo*, a exemplo dos personagens-tipo protagonistas ou do esquema de cenas curtas ou intervenção do Mestre. Lembra uma comédia de costumes, cuja ação gira em torno da jovem mulher e sua relação com o marido mais velho - um sapateiro que desaparece retornando um ano depois disfarçado como um titeriteiro de um teatro planista (de figuras), tal qual o utilizado por Lorca alguns anos antes para representar o *Misterio de los Reyes Magos* na Festa de Reis, em 1923¹⁹. Nesta obra Lorca demonstra uma grande apreensão da cultura e dos tipos populares, colocando em foco costumes e personagens camponeses, entre eles a heroína feminina que não consegue submeter-se às imposições sociais, renunciando as heroínas da trilogia rural ou de *Doña Rosita la soltera*, que vieram depois do *Retablillo*. Mas aqui, ao contrário das obras citadas, a heroína, como Rosita, possui um final feliz, reconciliando-se com seu esposo a despeito de toda uma pressão social que influenciou na ida do marido para longe da esposa. Em torno dessa temática e deste ambiente tão populares, Lorca, mais uma vez põe em cena as pessoas simples da sua terra, denunciando toda uma crítica social que, enfim, valoriza essa cultura de raiz, como já advertira o autor no prólogo desta e das obras do *Teatro de Cachiporra*. Do prólogo da *Zapatera*, tornamos a destacar um pequeno trecho que caracteriza sua popular personagem:

[...] no se extrañe el público si aparece violenta o toma actitudes agrias, porque ella lucha siempre, **lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía** cuando ésta se hace realidad visible (GARCIA LORCA, Federico, 1965, p. 925, grifo nosso).

¹⁸ Para destacar os exemplos mais evidentes, pois a intertextualidade no conjunto da obra lorquiana é tão presente que poderia ensejar um estudo comparativo específico.

¹⁹ Além desta obra, vale evidenciar na obra *El público* - também no intervalo entre o teatro juvenil e o *Retablillo* - a presença de um teatro de títeres *nonsense*, cujo cenário possui um duplo no *teatrillo* que o repete, assim como seus personagens, não se podendo compreender uma lógica que torne a cena ‘possível’, senão pela hipótese de um teatro de títeres. Não obstante, não parece ser isto o que o autor deseja na cena de seu teatro ‘*impossível*’.

Mais uma vez a luta entre a realidade e a fantasia. Mas não uma luta transcendental, simbólica num plano fantástico. Mas uma luta diária, ligada à sobrevivência do homem e aos símbolos materializados na cultura em que está inserido. Lorca parece estar aprendendo, assim, a concatenar suas questões mais íntimas à realidade social e cultural que o cerca, ganhando força e potência dramática num teatro que jamais perde a sua poesia, pelo contrário. Neste sentido é o próprio Lorca quem afirma numa conferência que proferiu acerca do teatro:

El poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido (GARCIA LORCA, Federico, 1965, p. 69).

Esta capacidade de imersão do dramaturgo na alma popular somada e - em parte - decorrente de sua contaminação pela experiência com o *guiñol*, é, portanto, resultado de um constante caminhar na seara de um teatro de animação vanguardista²⁰ ligado a sua raiz tradicional, do que resulta, evidentemente, o depuramento da linguagem do autor. Neste sentido, nos valem da observação de Marie Laffranque, que assim se expressa:

*Autant qu'aux expériences exaltantes du théâtre moderne français, allemand ou soviétique bien connues de lui et de ses amis de l'avant-garde espagnole, Lorca devra sans doute à l'expérience théâtrale complète que le guignol lui offre en raccourci une partie de sa maîtrise, de son indépendance et de sa virtuosité de dramaturge*²¹ (LAFRANQUE apud GILLES, 1993, p. 182).

Note que a autora - um dos grandes nomes da crítica da obra lorquiana - atribui igual importância às influências recebidas da vanguarda teatral europeia e do teatro de títeres popular na aquisição da concisão da linguagem. Concisão que o ator vai atingindo na mesma proporção em que vai se libertando pessoal e estilisticamente de julgamentos e traços externos que não sejam pertinentes à sua ideia de um teatro popular - na linguagem e no acesso. O teatro simbolista não dava conta desses anseios, assim como o teatro surrealista também não. Em contrapartida, no teatro de animação o autor encontra a justa

²⁰ Embora *La niña que riega la albahaca* esteja mais para as farsas

²¹ Tanto quanto as experiências exaltadas do teatro moderno francês, alemão ou soviético bem conhecidas dele e de seus amigos da vanguarda espanhola, Lorca deve sem dúvida à experiência teatral completa que o *guiñol* oferece a ele em concisão uma parte de seu domínio, de sua independência e de sua virtuosidade de dramaturgo.

forma entre equalizar as contradições, encontrar a palavra exata e realizar o tão desejado teatro popular, numa trajetória que nos faz lembrar de Clarice Lispector quando diz que para se alcançar a simplicidade, é preciso muito trabalho...

Por fim, nos lembramos de Moacyr Scliar que, ao falar sobre a importância dos mitos - tão presentes na lúdica dramaturgia do poeta - nos revela a sutil motivação de um menino a cujo dar a luz assistiram todas as fadas... O autor nos diz que ao unir os seres humanos na esperança - ainda que fantasiosa -, as narrativas acabam criando laços emocionais entre as pessoas; laços cujos fios invisíveis sustentam a imensa *Teia de Aranha dos Sonhos* que motiva o menino poeta a partilhar seus dons com as gentes... e ousamos terminar esse trabalho com uma pequena fábula, cuja origem remonta ao acontecimento que foi o poeta e dramaturgo nascido na vega andaluza em 1898:

**Um dia, lá na vega de Granada, nasceu um menino
a cujo 'dar a luz' assistiram todas as fadas...**

**Uma lhe deu o dom da simpatia,
outra lhe deu o espírito celeste,
outra lhe deu poesia...**

cada uma lhe deu, enfim, seu dom especial.

**Mas quando parecia que todas já lhe haviam saudado
com tão graciosos presentes viu-se que, encoberta pelas demais,
ainda restava uma fada, miúda e tranquila, ao lado das outras...**

...evaporadas de orgulho.

**Aproximou-se esta última
e outorgou ao recém nascido**

o dom de saber viver...

Luis Cernuda

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Ieda de. *Ilo Krugly: poesia rasgada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- ALCURE, Adriana Schneider. O mamulengo em múltiplos sentidos. *MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas* publicada pela SCAR/UDESC, Jaraguá do Sul, ano 6, n. 7, 2010, p. 191-207.
- ALVES, Syntia Pereira. Um café em Madrid com Ian Gibson, prato principal: Federico García Lorca. *REVISTA AURORA*, ed. 6, set-dez 2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed6_v_outubro_2009/entrevistas/download/ed6/6_1_entrevista.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2010.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. 2. ed. rev. São Paulo: Edusp, 1993.
- ARTÍCULO FRANCISCO PORRAS SORIANO. Wikipedia: La enciclopèdia libre. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Porras_Soriano>. Acesso em: 13 abr. 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BELAMICH, André. Théâtre. In: _____. *Lorca*. Paris: Gallimard, 1983. p. 141-163.
- BELTRAME, Valmor Níni. O ensino do teatro de animação. In: *Cartografias do ensino do teatro*. TELLES, Narciso; FLORENTINO Adilson (orgs.). Uberlândia: Edufu, 2009. p. 283-295.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. São Paulo: Companhia editora nacional: editora da universidade de São Paulo, 1966.
- BROCHADO, Izabela. A participação do público no Mamulengo pernambucano. *MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas* publicada pela SCAR/UDESC, Jaraguá do Sul, ano 3, n. 3, 2007, p. 39-60.
- CANELLA, Ricardo Elias Ieker. A construção do personagem no João Redondo de Chico Daniel. In: *MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas* publicada pela SCAR/UDESC, Jaraguá do Sul, ano 3, n. 3, 2007, p. 125-144.
- CARISOMO, Arturo Berenguer. El Romancero Gitano: la técnica. In: _____. *Las máscaras de Federico García Lorca*. Segunda edición corregida y aumentada. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969. p. 43-82.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CIRLOT, Juan-Euado. *Diccionario de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Centauro, 2005.

CIRRE, Jose Francisco. El caballo y el toro en la poesia de García Lorca. In: GIL, Ildefonso-Manuel [org.]. *Federico García Lorca*. 3. ed. Madrid: Taurus Ediciones, 1980. p. 153-167.

CONHECER FANTÁSTICO: GUERRAS DO SÉCULO XX. Ano 4, n. 42. Editora Arte Antiga; Instituto Brasileiro de Cultura. [edição sem data e local de publicação, indicada compra pela internet: www.revistaonline.com.br]

DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Federico García Lorca*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1955.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA WORD REFERENCE.COM. Espasa Calpe, 2011. Disponível em:

<<http://www.wordreference.com/definicion/%C2%A1ejem>>. Acesso em: 03 jan. 2011.

DICIONÁRIO AURÉLIO ELETRÔNICO - SÉCULO XXI. Versão 3.0 Novembro 1999.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Teatro y sociología*. Traducción Irene Cusien. Argentina: Carlos Pérez Editor. 1968.

ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE. Montpellier: Unima – L'Entretemps, 2009.

ERULI, Brunella. La Barraca et Cristóbal. In: Paul Fournel [org.]. *Les marionnettes*. Paris: Bordas, 1982. p.116.

ESPINOSA, Aurelio Macedonio. Cuentos Populares Españoles - recogidos de la tradición oral española y publicados con una introducción y notas comparativas por Aurelio M. Espin [sic.]. [livro consultado na internet]. Standford: University Press, 1926. Tomo III. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=abWaAAAAIAAJ&pg=PA503&lpg=PA503&dq=ai,+no,+me+asustar%C3%A1s,+que+me+har%C3%A1s%3F&source=bl&ots=pXKr21vXgn&sig=eV56ZLuWRffFu9RTyyeNH-RBg78&hl=pt-BR&ei=9m44TZH0Gc_SgQfDnpWFCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CDoQ6AEwBQ#>. Acesso em: <02-01-2011>.

FAIVRE, Bernard. Le farceur ancêtre du clown ?. Dossier : l'art du clown, v. 19, 2001, p.24-25, revue trimestrielle.

FIGUEIREDO, Antero de. *Jornadas em Portugal* [livro na internet]. 2. ed. revista. Porto: Ed. Livrarias Aillaud e Bertrand, 1918. Disponível em :

<http://www.archive.org/stream/jornadasemportug00figu/jornadasemportug00figu_djvu.txt>. Acesso em: <20-07-2010>.

GARCÍA LORCA, Federico. *García Lorca: poemas e Pequeño Retábulo de Don Cristóbal*. Tradução de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Calibán Editora, 2008.

_____. *Os títeres de porrete e outras peças*. Tradução de Ronald Polito e Vadim Nikitim. São Paulo: Comboio de Corda, 2007.

_____. *Conferências*. Seleção, tradução e notas de Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

_____. *Obras para títeres de Federico García Lorca*. Introdução de Francisco García Lorca. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, 1998. (Col. Titirilibros – Histórias para Títeres. v.9).

_____. *El Público*, edición de Maria Clementa Millán. 5. ed. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998b.

_____. *Epistolario completo*. Edição de Christopher Maurer e Andrew A. Anderson. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

_____. *Obras, III - Teatro, 1*, edición de Miguel García-Posada. Madrid : Ediciones Akal, 1996.

_____. *Federico García Lorca: Teatro inédito de juventud*, comentado por Andrés Soria Olmedo. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1994.

_____. *Epistolário*. Introducción, edición y notas de Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1983.

_____. *Teatro*. Tradução de Oscar Mendes e Stella Leonardos. Rio de Janeiro: J. Aguillar, 1975.

_____. *Obras Completas*, comentada por Jorge Guillen. Madrid: Ed. Aguilar, 1965.

_____. *Yerma*: poema trágico em três atos e seis quadros. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1963.

GARCIA LORCA, Francisco. *Teatro de muñecos*. In: *Obras para títeres de Federico García Lorca*. Introdução de Francisco García Lorca. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, 1998. (Col. Titirilibros – Histórias para Títeres. v.9). p. 7-22.

GARCÍA-POSADA, Miguel. Introducción. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras, III : Teatro, 1*, edición de Miguel García Posada. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

GARROTE VIL. Wikipedia: La enciclopédia libre. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Garrote_vil>. Acesso em: <08 jun. 2009>.

GOOGLE. Entrada: A carne humana me huele aquí. Disponível em: <http://www.google.com.br/webhp?hl=pt-BR#hl=pt-BR&source=hp&biw=1362&bih=537&q=A+carne+humana+me+huele+aqu%C3%AD&rlz=1R2ACAW_pt-BRBR363&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai=&fp=4e0fa565166e695>. Acesso em: 12 jan. 2011.

GIBSON, Ian. *Federico Garcia Lorca: uma biografia*. Tradução de Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

GILLES, Annie. Effects opposés de l'Autre dans le théâtre pour marionnettes de Federico Garcia Lorca et de Michel de Ghelderode. In: _____. *Images de la marionnette dans la littérature*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1993.

JOLY, Monique. Don Cristóbal: de la tradición andalouse au génie théâtral de Lorca. In: Paul Fournel [org.]. *Les marionnettes*. Paris: Bordas, 1982. p.116.

JURKOWSKI, Henryk. Dans le Contexte de la Tradicion Populaire. In: _____. *Metamorphoses: La marionnette au XX^e siècle*. 2. ed. Revue et augmentée. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette; Éditions L'Entretiens, 2008.

KRUGLI, Ilo. Desde criança teatro de bonecos [depoimento na internet]. Disponível em: <http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/entrevistas/ilokrugli.htm>. Acesso em: 11 fev. 2010.

LAFRANQUE, Marie. *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*. Paris: Centre de Recherches Hispanique, 1967.

MACHADO, Irley. Federico Garcia Lorca: uma heterodoxia social e religiosa. In: MACHADO, Irley [org.], *Buscaba el amanecer...* Estudos sobre Dramaturgia e Poesia em García Lorca. Uberlândia: EDUFU, 2010. No prelo.

_____. A violência no imaginário de García Lorca. In: MACHADO, Irley [org.], *Buscaba el amanecer...* Estudos sobre Dramaturgia e Poesia em García Lorca. Uberlândia: EDUFU, 2010b. No prelo.

_____. A farsa: um gênero medieval. Ouvir ou ver: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Uberlândia, n. 5, p. 120-137, 2009. Semestral. ISSN: 1809 290X.

_____. O erotismo na dramaturgia poética de Federico García Lorca. Revista do Sell: Simpósio de estudos linguísticos e literários [periódico na Internet], v. 1, n. 1, p. 1-9, 2008 [Acesso em: 26 fev. 2009]. Disponível em: <http://revistadosell.letras.uftm.edu.br/volumeatual.html>>.

_____. Um gênero híbrido: O casamento suspeito de Ariano Suassuna. In: Irley Machado [et al.]. *Teatro: ensino, teoria e prática*. p. 95-106. Uberlândia: EDUFU, 2004.

_____. Personagens femininos no teatro de Lope de Vega. 1994. 196f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.

- MARTINEZ VELASCO, Julio. *Teatro andaluz para niños*. Sevilla: Rodriguez Castillejo, 1989.
- MILLÁN, Maria Clementa. Introducción. In: GARCÍA LORCA, Federico. *El Público*, edición de Maria Clementa Millán. 5. ed. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998. p. 9-107.
- MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: Teatro de bonecos popular Brasileiro. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, n. 3, 2007.
- MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005- . Anual. ISSN 1809-1385.
- NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O mundo mágico de João Redondo*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- PLAZA CHILLÓN, José Luiz. *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en cena (1920-1935)*. Granada: Fundación Caja de Granada, 1998.
- PORRAS SORIANO, Francisco. *Los Títeres de Falla y García Lorca*. Madrid: Unima Madrid, 1995.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem de ficção. In: CANDIDO, Antonio... [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 81-101. Coleção Debates.
- REGINO, Sueli Maria. *Teatro inédito de juventude*. 2007. 260f. Tese de Doutorado em Letras e Linguística do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás, 2007.
- REY-FLAUD, Bernadette. *La Farse: ou la machine a rire - Théorie d'un genre dramatique*. Genève: Librairie Droz, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: _____. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Col. Debates.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas publicada pela SCAR/UEDESC, Jaraguá do Sul, ano 3, n. 3, 2007, p. 19-35.
- _____. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1979.

SIMÕES, Chico. Mamulengueiro é ator? MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas publicada pela SCAR/UEDESC, Jaraguá do Sul, ano 1, n. 1, 2005, p. 119-145.

SORIA OLMEDO, Andrés. Introducción. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Federico García Lorca: Teatro inédito de juventud*, edición de Andrés Soria Olmedo. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1994. p. 9-68.

STAINTON, Leslie. *Lorca: sueño de vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001.

STANISLAVSKY, Konstantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SZONDI, Peter. *A teoria do drama*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VILLAFANE, Javier. *Biografía y selección literaria Pablo Medina*. 3. ed. Buenos Aires: Editorial Sulamericana S.A., 2001.

APÊNDICE I

Cronologia do Teatro de Federico García Lorca

CRONOLOGIA DO TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA*

(em negrito estão as obras que consideramos pertinentes ao gênero do teatro de bonecos)

- ***El Maleficio de la Mariposa* (1920)**
 - ***Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* (1922-?)**
 - ***La Niña que Riega la Alhacaca y el Príncipe Preguntón* (?-1923)**
 - ***Mariaña Piñeda* (1925)**
- TEATRO BREVE (1928):
- ***Diálogos***: El paseo de Buster Keaton
Quimera
La doncella, el marinero y el estudiante
 - **Otros Diálogos**: Diálogo mudo de los cartujos
Diálogo de los caracoles
- ***El Público* (1930)**
 - ***La Zapatera Prodigiosa* (1930/inicio 1923)**
 - ***Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín* (1930/inicio 1926/versión de cámara 1929)**
 - ***Así que se pasen cinco años* (1931)**
 - ***Retablillo de Don Cristóbal y la Señá Rosita* (1931)**
 - ***Bodas de sangre* (1933)**
 - ***Yerma* (1934)**
 - ***Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores* (1935)**
 - ***La casa de Bernarda Alba* (1936)**
- TEATRO INÉDITO DA JUVENTUDE**
- ***Comedieta Ideal* (1917)**
 - ***Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual* (1917)**
 - ***Dios, el Mal y el Hombre* (1917)**
 - ***Del amor. Teatro de animales* (1919)**
 - ***La viudita que se quería casar* (1919-1920)**
 - ***Cristo. Poema dramático* (1919-1920)**
 - ***Cristo. Tragedia religiosa* (1919-1920)**
 - ***Sombras. Poema em prosa* (1920)**
 - ***Jehová* (1920)**
 - ***Señora M[uer]te]. Poema* (1920)**
 - ***Comedia de la Carbonerita* (1921)**
 - ***Elenita. Romance* (1921)**
 - ***Ilusion. Comedia* (1921-1922)**

* A compilação possui suas fontes indicadas na dissertação (rodapé pág. 15).

** Classificação baseada na obra organizada por Andrés Soria Olmedo. Cf. GARCÍA LORCA, Federico. *Federico García Lorca. Teatro inédito de juventud*, comentado por Andrés Soria Olmedo. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1994.

APÊNDICE II

La Barraca

LA BARRACA²²

La Barraca foi o nome dado à companhia de teatro ambulante que Lorca dirigiu num projeto implantado pelo Ministério da Educação da recém-democrática Espanha. Em 1931, a Segunda República tinha acabado de ser proclamada, e o ideal da tão sonhada democracia espanhola ainda tinha de ser construído na prática. Neste sentido o governo provisório da república criara as Missões Pedagógicas, empreita cujo objetivo era o de “levar a mensagem da nova Espanha democrática às populações das solitárias e não raro paupérrimas aldeias do país [...] levando esperanças a gente que em muitos casos vivia quase na Idade da Pedra” (GIBSON, 1989, 363). Coadunando com a proposta do governo, *La Barraca* surge no ambiente estudantil como ação destinada a promover a democratização da arte teatral, através de apresentações itinerantes realizadas em praças públicas. Além das apresentações desse teatro móvel, que os estudantes levariam às províncias nas férias, existia também uma proposta para se construir em Madrid um galpão (*barraca*) permanente, para apresentar as peças durante o ano. A instalação do galpão não aconteceu, mas o nome acabou sendo incorporado pelo projeto.

Contando com a ajuda de Fernando de los Ríos, então ministro do governo republicano recém proclamado, e com o aporte dos estudantes universitários que, através da União dos Estudantes, ratificaram-no como diretor artístico do chamado Teatro Universitário, Lorca abriu os testes para a escolha dos integrantes da companhia. Resumidos à leitura de trechos dos clássicos, em verso ou prosa, por parte dos interessados, que por vezes também eram convidados a cantar, estes testes eram assistidos por Lorca, que realizou a escolha de duas dezenas de estudantes, seguindo critérios de boa dicção, presença cênica e impostação vocal. Para os que não se enquadraram como atores, ocuparam seu lugar na equipe de *La Barraca* em outras funções técnicas. Também houve a participação de outros artistas, principalmente pintores, que colaboraram desenhando cenários simples, modernos e funcionais, além do projeto e construção de um pequeno palco de 8mx8m, portátil, facilmente montado ou desmontado para as apresentações (GIBSON, 1989, 363 et seq.).

A estratégia de Lorca era que as apresentações levassem a arte em todos os sentidos, e não só a literatura ao interior da Espanha. Unindo simplicidade e modernidade na realização das encenações do Teatro do Século de Ouro Espanhol (séc. XVII), a ideia

²² As referências bibliográficas das citações constam nas referências da própria dissertação.

era propiciar uma experiência artística que estimulasse a imaginação dos camponeses e aldeões, introduzindo-os no encantador universo da arte. Segundo Lorca, *La Barraca* foi criada para “salvar al teatro español y ponerlo al alcance de la gente” (STAINTON, 2001, 333-334) ou ainda para “devolver al pueblo lo que les pertenece por derecho propio” (STAINTON, 2001, 334). Ele acreditava que o empreendimento lograria êxito pela qualidade essencialmente hispânica das obras exibidas, que, unidas à uma boa encenação, despertariam o interesse das pessoas comuns país afora. Os fatos mostrariam que Lorca estava certo e que sua dedicada tarefa de idealizador e encenador realmente atingiu um padrão estético bem diferenciado e bem sucedido em relação aos que vigiam nos palcos espanhóis naquele momento. Marco para o teatro, marca para o homem, que passa à história reverenciando as origens desta arte essencialmente coletiva num momento em que tudo conspirava para seu caráter hermético. Quanto ao aspecto pedagógico, Federico defendia que a educação se daria através da diversão, de modo que os objetivos da missão seriam concretizados através da fruição do espectador em contato com a obra teatral, por si só suficiente para transportar o homem a patamares mais elevados na impalpável escalada do conhecimento.

Baseado nestes princípios, Lorca remeteu-se aos textos clássicos do século XVII, valorizando o espírito popular das obras na escolha do repertório de *La Barraca*. Três dos divertidos *entremeses* ou interlúdios de Cervantes foram as primeiras escolhas do poeta para dar início ao trabalho da companhia: *La cueva de Salamanca*, *La guardia cuidadosa* e *Los dos habladores*, sendo que o último ele havia produzido alguns anos antes em seu teatro de marionetes em Granada. Escolheu também o célebre mistério de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, o que gerou, por parte dos integristas de direita, uma vaga de indignação, posto que soava à provocação que um grupo considerado marxista tivesse a audácia de encenar uma peça “sacra” como esta. Já a esquerda, por seu turno, também não entendia como uma companhia financiada por um governo declaradamente laico, recém liberto do jugo reimoso da igreja, encenasse uma peça “católica”. Apesar das duras críticas, Lorca pairava acima dessas questões, que nada tinham em comum com suas reais motivações: renovar o decrépito teatro burguês realizado na Espanha por ocasião da virada do século e popularizar a arte teatral na harmonização de suas possibilidades em conjunto com as outras artes, de preferência através do uso de uma dramaturgia de primeira linha, ora inerte nas empoeiradas estantes da elite espanhola. Nas palavras de Lorca, o pensamento do autor: “Sacaremos las obras de las bibliotecas, se las sacaremos a los

académicos, y las devolveremos al sol y el aire fresco de las plazas del pueblo” (STAINTON, 2001, 334).

Outro indício do pensamento lorquiano para a escolha do referido repertório nos é transmitido através do discurso inicial feito por ele antes das representações desta primeira fase de *La Barraca*, no qual ele informava como Calderón de La Barca e Miguel de Cervantes representavam o temperamento espanhol de formas complementares. Sendo este o viés mais racional, material, mais terreno deste povo e desta nação, La Barca constituía seu lado mais espiritualizado, místico, impregnado de magia e de mistério. Vale ressaltar que *La vida es sueño* representava um recorte do período dos mistérios que, à época de Calderón, eram encenados em praça pública, assim como se propunham as apresentações de *La Barraca*. Levantou-se a hipótese que o fato de a peça possibilitar expressões muito próximas de um balé também possa ter atraído Lorca, aficionado que era pelo que se chamou de “teatro total”, mencionado anteriormente como um teatro sinestésico onde se fundem música, gestos, intenções, dança, poesia e dramaturgia, entre outras manifestações que contribuam no sentido de despertar e arrebatá-lo a sensibilidade dos participantes do jogo teatral. Por fim, há ainda elucubrações de que Lorca queria representar o papel da Sombra, ou seja, a morte, outra temática que o seduzia desde a juventude e que esteve presente em toda a sua obra (GIBSON, 1989, 368).

Sobre a escolha de papéis na companhia - à parte a Sombra, ficou decidido que as personagens seriam sempre revezadas entre vários atores, num sistema de trabalho rotativo que não corroborasse o usual sistema de estrelas, de cunho fortemente comercial, adotado na época. Este sistema, que também ficou conhecido no cinema *hollywoodiano* pelo nome de *star system*, ainda é presente nos dias de hoje, determinando um comportamento alienado que faz com que o espectador julgue um espetáculo bom e digno de ser assistido apenas pela presença desta ou aquela celebridade em seu elenco, para salientar apenas um de seus aspectos. Ao rechaçar essa forma de apelo estritamente comercial, o diretor consolida o princípio que viria a orientar as relações entre a trupe: “una democrática y cordial camaradería” (STAINTON, 2001, 336). Somando-se a isso, ficou estabelecido que a companhia não pagaria salário aos integrantes do grupo, de modo que quem se unia ao grupo o fazia por questões ideológicas.

Outra opção arrojada foi a escolha de figurinos padronizados e neutros: um macacão azul para os homens e um vestido azul e branco para as moças. Além da economia na confecção do vestuário e do estabelecimento de uma identidade que

individualizava ainda mais o trabalho da companhia, esta conformação também representava uma quebra dos padrões de espelhamento comumente presentes no processo de identificação personagem-sujeito, ponto amplamente discutido por Bertolt Brecht em sua teoria sobre o distanciamento, que também fez uso de recursos semelhantes em suas encenações. Lorca, artista sensível aos ares de mudança de seu tempo, não temia promover as adaptações necessárias para que uma finalidade maior fosse atendida. Se isso significasse inovar conceitos e práticas, enfrentar preconceitos e críticas, tanto melhor para quem não suportava ver nos palcos espanhóis um teatro que já estava, mais que morto, sepultado, como expressou em *El Público*, peça que constitui ao mesmo tempo agravo e redenção desta forma ultrapassada de fazer teatro. Lorca costumava declarar que o teatro universitário não possuía inclinações políticas de nenhum lado, sendo simplesmente teatro. Certo é que estas declarações não correspondiam à realidade do período, e o próprio Eduardo Ugarte declarou, anos depois, que num tempo fundamentalmente político nenhuma arte poderia permanecer fora da discussão (STANTON: 2001, 348). Principalmente quando se fala de uma experiência de democratização em plenos confins daquela Espanha rural, provinciana e instável, como era então sua configuração.

Com esses recursos e diretrizes, a companhia *La Barraca* iniciou seus ensaios no início de 1932, evidentemente desenvolvendo um estilo de encenação totalmente diferente de quaisquer das companhias profissionais que atuavam na Espanha nesse período. Lorca encarregava-se de cada detalhe da direção, conduzindo seus atores inexperientes através dos caminhos da estética que desejava atingir. Com uma voz incrivelmente versátil, iniciava o trabalho lendo o texto ele próprio e interpretando todos os personagens, de modo a demonstrar as características e intenções que pretendia imprimir em cada um, nas diferentes circunstâncias exigidas pelo texto. Num estilo implacável, aboliu o trivial uso do apontador dos textos, levando os atores a estudarem e memorizarem as obras do repertório. Consta que ditava o ritmo dos ensaios e fazia a direção musical com dedicação monástica. Entretanto, sem nunca perder o espírito de gentileza e respeito que considerava propício ao desenvolvimento dos atores e da encenação (STANTON, 2001, 336 et seq).

Tendo como braço direito Eduardo Ugarte, assistente no qual depositava sua inteira confiança, Lorca conduziu, em julho de 1932, a primeira excursão de *La Barraca* em uma caravana formada por vários veículos: um caminhão comprado com a subvenção do governo, que carregava o palco e os cenários, além de outros acessórios de grande porte; dois camburões de polícia sem as grades das janelas, para o transporte dos estudantes-

atores e vários carros particulares com os outros integrantes da equipe. A primeira apresentação da trupe ocorreu em praça cheia em Burgo de Osma, pequeno vilarejo. Foi um sucesso festejado pela equipe e pelo governo patrocinador do projeto. As outras apresentações da primeira turnê, em geral, também foram bem sucedidas, com exceção de uma em que o mal tempo meteorológico convergiu em direção às péssimas intenções de um grupo de desordeiros - provavelmente monarquistas - que saiu da capital com o intento exclusivo de fustigar o fracasso da apresentação na província de Sória. Criou-se um tumulto de tal ordem que os estudantes tiveram de ser escoltados pela polícia para retornar até os carros, que já estavam em vias de serem virados pela turba (GIBSON, 1989, 375 et seq).

Em relação a esse incidente, as críticas que foram noticiadas em Madrid deturparam os fatos, obviamente fomentando a pior espécie comentários possível. A seriedade de propósitos da equipe era irreparável, e felizmente cristalizava-se no demonstrativo de despesas apresentado à União dos Estudantes, melhor ainda, na restrição destas despesas, que pagavam o estritamente necessário para a produção, sem qualquer luxo ou desvio. Mas, como desde o início já estivessem na mira dos reacionários, as críticas foram brutais, denegrindo a imagem de toda a companhia, em especial a de Lorca. Além das acusações de mau uso do dinheiro público, houveram insinuações escandalosas da revista de direita *Gracia y Justicia* sobre a homossexualidade de Lorca e sobre a promiscuidade entre as poucas atrizes-estudantes e os outros vinte rapazes da equipe. A sorte é que *La Barraca* contava com uma acompanhante para as moças, sendo os alojamentos rigorosamente separados, o que não foi noticiado, mas certamente foi apurado, afinal, o objetivo era o de minar o empreendimento. Os ataques à Lorca e à companhia perpetuaram-se durante toda sua trajetória, mas não impediram que a visionária missão e seu idealizador fossem ovacionados por diversas vezes. É famoso um episódio ocorrido na primeira excursão em que, apesar da chuva torrencial, o público permaneceu impassível, hipnotizado diante da representação de *La vida é sueño*, aplaudindo com emoção a função (GIBSON, 1989, 377 et seq).

Foi também na primeira excursão que ocorreu o único acidente da história da companhia. Na volta dos carros para Madrid, um deles tombou, mas sem conseqüências maiores. Há ainda o registro de uma cidadezinha onde, ao descerem dos carros com seus uniformes azuis, os “barracos” foram confundidos com comunistas e recebidos com hostilidade, havendo até lugares que lhes recusaram a venda de comida. Supomos que essa

situação possa ter ocorrido outras vezes ao longo do percurso da companhia, dado o natural estranhamento causado pela interrupção do cotidiano das aldeias, muito embora só um estudo mais aprofundado de fontes pudesse comprovar tal hipótese. Conforme a natureza e o porte do empreendimento, a primeira excursão foi considerada por Lorca muito bem sucedida, e as missões pedagógicas continuaram cumprindo sua tarefa de levar os clássicos ao povo espanhol, tanto em aldeias como em cidades maiores (Santiago de Compostela, Madrid, Granada, Alicante, Valencia, Santander, etc.) por mais quatro anos (GIBSON, 1989, 375 et seq).

As tentativas da direita de desabonar Lorca e *La Barraca* acabavam frustradas, e a companhia dava continuidade em suas apresentações, pelo menos enquanto não se agravou a crise política e perdurou o governo democrático. Durante este tempo *La Barraca* alcançou a aclamação geral do público, realizando turnês que totalizaram mais de 200 apresentações (STANTON, 2001, 512) num estilo moderno e descomplicado, pois, como dizia Lorca, “Cervantes e Calderón não são relíquias arqueológicas” (GIBSON, 1989, 379). Ao final do ano de 1935, a situação de instabilidade política era patente e já não era possível dissimular a fragilidade da democracia espanhola. *La Barraca* foi perdendo os subsídios e, mesmo com todos os esforços de Federico e dos “barracos” foi impossível resistir às pressões (STANTON, 2001, 471), de modo que em 1936, sucumbiram as diversas manifestações teatrais vanguardistas da segunda república. Tal foi a opulência, que o período chegou a ser designado como o segundo Século de Ouro do teatro espanhol (STANTON, 2001, 579). Certamente, um momento brilhante que coroava os quase vinte anos de experimentações teatrais de Lorca desde suas primeiras investidas dramatúrgicas na juventude.

Ressaltamos que a verdadeira empreita realizada pela *Cia. La Barraca* justifica em uma dimensão distinta o conjunto da obra de Lorca. Aqui tratamos não de seu próprio texto, mas de um teatro feito por dramaturgos do porte de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Cervantes, entre outros que escreveram o nome da Espanha na história do teatro. Falamos aqui de um teatro renovado e renovador, feito para um povo que Lorca definia como sendo “el más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia”(LORCA, 1996, 197). Enfim, um teatro popular. E um grande teatro!

ANEXO I

*Salutación al público
por don Cristobícal*

*SALUTACIÓN AL PÚBLICO POR DON CRISTOBÍCAL*²³

EN LA PUESTA EN CENA DEL

RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL

ALELUYA POPULAR BASADA EN EL VIEJO Y DESVERGONZADO GUIÑOL ANDALUZ

REALIZADA EN BUENOS AIRES EN 1934

²³ Retirado do livro *Obras para títeres de Federico García Lorca* (GARCIA LORCA, Federico, 2007), assim como a forma de sua apresentação.

CRISTÓBAL: Señoras y señores: No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas, Federico? Era la primavera granadina y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: “Los muñecos son de carnicilla, ¿y cómo se quedan tan chicos y no crecen?”. El insigne Manuel de Falla tocaba el piano, y allí se estrenó por vez primera en España *La historia de un soldado*, de Strawinsky. Todavía recuerdo la cara sonriente de los niños vendedores de periódicos, que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos.

Hoy salgo en Buenos Aires para trabajar ante ustedes... y agradecer las atenciones que han tenido con él y con Manolo Fontanals. A mí no me gusta trabajar en estos teatros, porque yo soy muy mal hablado. Aquí triunfan los telones pintados y la luna del teatro sensitivo. Yo he trabajado siempre entre los juncos del agua, en las noches del estío andaluz, rodeado de muchachas simples, prontas al rubor, y de muchachos pastores, que tienen las barbas pinchosas como las hojas de la encina.

Pero el poeta quiere traerme aquí.

POETA: Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted. Hubo una vez en Inglaterra un poeta que se llamaba Shakespeare, que hizo un personaje que se llamaba Falstaff, que es hijo suyo.

CRISTÓBAL: Bueno, usted lo sabrá mejor que yo; pero a mí no me gusta la luz eléctrica.

POETA: Yo creo que el teatro tiene que volver a usted.

CRISTÓBAL: Lo cierto es que yo te gusto a ti. ¡Es un loco este Federico!... Siempre me sacas y, aunque yo... me..., Bueno, haga disparates, a ti te gustan.

POETA: Me gustan. Desde mi niñez yo te he querido, Cristobál, y cuando sea viejo me euniré contigo para distraer a los niños que nunca estuvieron en el teatro.

CRISTÓBAL: Me pongo triste.

POETA: ¿Qué es eso?

CRISTÓBAL: Nada. Yo me voy con Lorca y con Fontanals. Antes me dicen que les despida, porque yo, al fin y al cabo, no puedo derramar lágrimas y ellos sí..., y no quieren ponerse tristes. Gracias a todos, señores. A la compañía, muchos besos, y a Lola, que se acuerde siempre de nosotros y de ti, Federico, que siempre la quieres.

POETA: Gracias a todos, señores. Y ahora, vamos a la función. ¡Ay! Perdonad a los muñecos que no sean buenos actores en gracia a que han estado durmiendo muchos años olvidados de todos. Salud.