

HIAGO ARAUJO NALDI

EL PÚBLICO, DE GARCÍA LORCA: um projeto trágico para o teatro moderno

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira.

Bolsa: CAPES.

ARARAQUARA – S.P.
2023

DE GARCÍA LORCA: um projeto trágico para o teatro moderno

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama.
Orientadora: Profa. Dra. Renata Soares Inqueira.
Bolsa: CAPES.**

Data da defesa: 29/05/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

**Presidenta e Orientadora: Profª Drª Renata Soares Inqueira
Unesp – FCLAr.**

**Membro Titular: Profª. Drª. Maria Dolores Aybar Ramirel
Unesp – FCLAr.**

**Membro Titular: Profª. Drª. Margareth dos Santos
FFLCH - USP**

**Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara**

À memória de Francisco das Chagas Vaz de Araújo [1946-2013].

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço imensamente à minha mãe, que aos meus sete anos de idade abriu um cadastro na biblioteca para que eu pudesse emprestar livros em seu nome e passou horas a fio lendo obras infanto-juvenis comigo. À minha Tia Márcia, para além de todo apoio oferecido, nunca esquecerei daquelas férias em que lemos *Senhora*. Ao meu pai, que sempre, a seu modo, me apoiou incondicionalmente; à minha irmã, com quem não canso de compartilhar todas as coisas boas da vida; ao meu namorado Lucas, que me mostrou a importância de se ter um companheiro. A todos os demais familiares, que sempre reforçaram a importância que o estudo teria em minha vida, em especial ao meu avô Francisco, meu maior incentivador.

Agradeço a todos os professores que muito me ajudaram e inspiraram durante toda a minha trajetória educacional. À minha orientadora, a querida Renata, que sempre me motivou a dar o melhor de mim em todas as disciplinas que cursei com ela. Agradeço imensamente os convites para acompanhar as matérias na pós-graduação enquanto eu ainda era um mero aluno de graduação buscando entender meu lugar no mundo; por ter me escolhido para ser monitor da área de literatura portuguesa; por ter me concedido a bolsa de IC que me introduziu nos estudos de teatro e por toda parceria e acolhimento ao longo de nossa caminhada juntos.

Gostaria de agradecer a todos os meus amigos e colegas de faculdade, principalmente a todos com quem tive uma relação mais próxima. À minha turma do espanhol, que ouviu todas as minhas incansáveis apresentações sobre a vida e obra do Lorca. Especialmente à Dayane, que foi minha primeira companhia na faculdade; à Heloísa, com quem compartilho o gosto pela docência e muito aprendo a cada dia; à Verônica, que sempre me apoiou e inspirou; à Josie, que sempre me lembrava que nem tudo deve ser levado tão a sério; ao Paulo, a quem tanto admiro e quero bem, à Sarah, à Helena, à Mariana, à Lyandra, à Lídia e ao Luis Gustavo, que sempre foram minhas parcerias, me divertiram, aconselharam e acompanharam; e à Carolina, minha parceira de pesquisas e apoiadora na pós-graduação.

Por fim, agradeço também aos meus colegas de casa, com quem sempre desabafei e compartilhei as dores e os prazeres da vida acadêmica. Agradeço ao Pedro, minha primeira boa influência acadêmica; à Beatriz, por quem tenho uma paixão e admiração incomparáveis; ao João, por ter sido tão companheiro e um exemplo de pedagogo; ao Pedro Henrique, por ter me inspirado a ser um pesquisador mais crítico. A todos os demais, cuja passagem por minha vida foi breve, agradeço pelo impacto causado e pelas experiências de aprendizado.

*Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo;
pero que todos sepan que no he muerto;
que haya un establo de oro en mis labios;
que soy un pequeño amigo del viento Oeste;
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.*

Federico García Lorca

RESUMO

O poeta e dramaturgo Federico García Lorca (1898-1936) é um dos nomes mais singulares da literatura feita em língua espanhola e uma das figuras mais notórias da cena teatral do século XX. Sua obra conta com uma extensa tradição de estudos acadêmicos; em especial no que concerne às suas peças teatrais, as quais lhe renderam grande reconhecimento e constituem um projeto inovador no seu tempo. Isso posto, quando nos deparamos com *El público* (1930), uma das poucas peças de Lorca que trata de forma mais explícita o tema da homossexualidade, percebemos que a crítica tem a tendência de lê-la como uma obra singular do teatro moderno, encontrando nela traços surrealistas, expressionistas e até que remetam ao teatro do absurdo. Não obstante, estudos mais recentes sobre o trágico nas produções teatrais de García Lorca tendem a classificar a peça em questão como um texto dessa natureza. Portanto, a diretriz principal desta pesquisa é recuperar a peça *El Público* (1930) e lê-la como uma tragédia moderna, seguindo a pista ditada por Antonio Monegal (2000). Para isso, são fundamentais as considerações do crítico de cultura Raymond Williams, a respeito das diferentes nuances que a tragédia assume na modernidade, e do húngaro Peter Szondi, sobre o trágico e suas particularidades. Também não poderemos deixar de realizar um panorama da estética surrealista, além de considerações sobre a metateatralidade, que ajudaram a compreender o tom modernizador dado ao texto. Trata-se, em suma, de desvendar a configuração trágica da peça em sintonia com o tema da homossexualidade, que interfere estruturalmente na sua tessitura textual.

Palavras-chave: Teatro moderno espanhol; Federico García Lorca; Metateatro; Surrealismo; Tragédia; Homossexualidade.

ABSTRACT

The poet Federico García Lorca (1898-1936) is one of the most important Spanish authors, from pre-civil war Spain, at the beginning of the 20th century. His work draws on an extensive tradition of scholarly scholarship; in particular with regard to his theatrical plays, which earned him great recognition and constitute an innovative project in his time. That said, *El Público* (1930), the only play by Lorca that explores the theme of homosexuality, we realize that critics tend to read it as a unique work. of modern theater, finding in it surrealist, expressionist traits and even those that refer to the theater of the absurd. However, more recent studies on the tragic in García Lorca's theatrical productions tend to classify the play in question as a text of this nature. Therefore, the main guideline of this research is to study the play *El Público* (1930) and read it as a modern tragedy, following the lead dictated by Antonio Monegal (2000). For this, the considerations of the cultural critic Raymond Williams, regarding the different nuances that tragedy assumes in modernity, and of the Hungarian Peter Szondi, about the tragic and its particularities, are fundamental. Nor can we fail to carry out an overview of surrealist aesthetics, in addition to considerations on metatheatricality, which helped to understand the modernizing tone given to the text. It is, in short, to unravel the tragic configuration of the play in tune with the theme of homosexuality, which structurally interferes in its textual texture.

Keywords: Modern Spanish theater; Federico Garcia Lorca; Metatheatre; Surrealism; Tragedy; Homosexuality.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. ATIRADOS NO OLHO DA REVOLUÇÃO: com vistas a uma análise de <i>El público</i> (1930)	15
2.1. Do título	15
2.2. Do tema	16
2.3. Dos cenários	18
2.4. Das rubricas iniciais	19
2.5. Do argumento	20
2.5.1 A vivência desimpedida do amor, ou a luta por manter-se no armário	23
2.5.2. Num baile de máscaras	27
2.5.3. O Duplo em cena	30
2.5.4. Obsessão em seis atos	41
2.5.5. O feminino corre perigo	45
2.5.6. Personagens de ficção, ou a ficção das personagens	48
2.5.7. Toda as nuances que uma revolução assume	53
3. SURREALISMO EM TERRAS ESPANHOLAS	59
3.1. A particular relação entre Lorca, Dalí e Buñuel	59
3.2. Reflexões sobre arte moderna e surrealismo	67
3.3. Irrompe o surreal nos domínios da tragédia	76
4. PORQUE AGE OU NÃO AGE O CIENTE OU O IGNORANTE	80
4.1. Reflexões sobre a tragédia	80
4.2. Dos caminhos que levam à modernidade	83
4.3. Tragédia moderna; ou a tragédia que se divorciou do trágico	94
4.4. Adentramos os domínios da tragédia (?)	100
5. CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS	103

1. INTRODUÇÃO

*Así es la vida, Federico, aquí tienes
las cosas que te puede ofrecer mi amistad
de melancólico varón varonil.
Ya sabes por ti mismo muchas cosas.
Y otras irás sabiendo lentamente. (NERUDA, 1971)*

Federico García Lorca é um dos mais relevantes autores espanhóis do século XX. Sua produção, que abarca desde poesia e teatro a textos críticos sobre a arte, localiza-se nos anos que antecederam a guerra civil espanhola, iniciada em 1936. Nascido no seio de uma família burguesa no sul da Espanha, o jovem poeta se viu, desde cedo, envolto em um denso panorama social. O jovem Lorca vivenciou os inúmeros contrastes sociais com os quais se viu confrontado enquanto transitava entre a casa de campo de sua família e a cidade de Granada, local para onde foi quando atingiu idade escolar. Estes foram pontos que impactaram, fortemente, os rumos de seu projeto literário.

As poucas décadas vividas por Federico, que foi assassinado durante as primeiras empreitadas fascistas em solo ibérico (logo quando estoura a guerra civil em 1936), foram anos marcados por intensas movimentações políticas e sociais. Ciente do compromisso da literatura com a transformação da realidade, e de seu vasto potencial como instrumento de denúncia, Lorca não pôde fechar seus olhos. Seu projeto literário visava a um modo crítico de conceber a literatura, proposição esta compartilhada por todos os integrantes do grupo poético de 1927, do qual foi um dos mais ilustres membros, ao lado de Rafael Alberti (1902-1999), Dámaso Alonso (1898-1990), Vicente Aleixandre (1898-1984) e outros escritores do período.

A crítica não cansa de apontar a grandiosidade da obra lorquiana, que foi concebida em uma tentativa de juntar a tradição e a modernidade, o particular e o universal – tomando temas intimistas e típicos da cultura espanhola para os glosar em formas artísticas modernas. Esse processo criativo deu-se sob um atento olhar dirigido às vanguardas históricas, que circulavam pela Europa em começos do século XX. No entanto, isso não pressupõe uma adesão do jovem andaluz a qualquer estética, mas uma libertação da arte e uma experimentação desimpedida. Sobretudo, cabe dizer que Lorca sempre esteve consciente da grande tradição literária que o antecedia. Sendo ele um autor espanhol que integrou a chamada Idade de Prata, fosse como poeta, fosse como dramaturgo, o peso das grandes obras escritas no Século de Ouro delimita, em larga medida, os rumos de seu projeto.

Sendo assim, o conjunto de sua obra evoca a criação de um universo mítico próprio, com todas as suas especificidades e simbologias. O véu da modernidade recobre todos os

escritos lorquianos. Sua vida e sua obra entrelaçam-se ao ponto de cada nova descoberta feita em suas viagens representar um novo pilar que deu sustentação à sua criação. A vida em si, com todas as suas inconstâncias e fatalidades, era a substância a que o poeta queria dar forma. O oprimido, seja em qual contexto for, era um tema de seu interesse – desde os ciganos andaluzes marginalizados, até os negros discriminados e hostilizados na América capitalista, passando pelas mulheres subjugadas e reprimidas dentro dos lares espanhóis. O refinado jogo poético, elaborado em seus textos literários, faz com que estes temas saiam do particular para o universal, eternizando suas personagens no imaginário de qualquer leitor que se abra a essa experiência.

Entretanto, antes de alcançar seu apogeu, esse universo poético em expansão tem uma queda vertiginosa – a Espanha silencia uma de suas personalidades mais notáveis e a literatura perde uma de suas mais singulares vozes. Naquela sangrenta madrugada de 1936, não apenas Lorca encontrou seu fim prematuro, como todo um potencial revolucionário foi soterrado em meio aos corpos desovados pela guerra. Sob a austera ditadura franquista, a obra de Federico sofreu censuras e reprovações tal como o povo espanhol, que tardou em ver sua liberdade novamente. Nesse contexto, merecem especial destaque as suas peças teatrais, com forte potencial de penetração entre as massas.

O teatro lorquiano sofreu diversas transformações com o decorrer dos anos, uma vez que sua historiografia acompanha a vida do próprio autor. O jovem dramaturgo entrou em contato com diversas presenças artísticas e se transformou, segundo lhe pareceu necessário. Contudo, sempre conservou a ideia de que seu teatro tinha de ser popular. De sua produção dramática, chegaram a nós somente doze obras completas e algumas inacabadas. Ainda que esse pequeno conjunto de peças teatrais integre um mesmo projeto ideológico, estas são esteticamente diversas entre si, apresentam inúmeras particularidades. Isso, atrelado às valiosas indicações que Lorca deixou em suas conferências sobre arte e política, guiaram a crítica a agrupá-las conforme certas características estruturais. Das classificações realizadas, interessa-nos a que foi proposta por García-Posada (1996). Esse crítico literário, importante estudioso da obra lorquiana, ao escrever uma introdução à antologia teatral do poeta, classifica-a em quatro categorias: farsas, tragédias, dramas e comédias impossíveis.

Ao explorarmos a divisão proposta por García-Posada, podemos perceber que as farsas, primeiro gênero dramático segmentado pelo autor, são consideradas pela crítica como um “teatro inferior, imaturo e menor” (GOMES, 2011, p. 22). Estas são ainda subdivididas em outros dois tipos: para títeres, como *Tragicomédia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* (1931) e *Retabillo de don Cristóbal* (1931); e para atores humanos, como *La Zapatera prodigiosa*

(1930) e *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1926). Em segundo lugar, temos as tragédias, obras que possuem elementos que remetem à tragédia clássica, como, por exemplo, determinada estrutura que lembra o coro. São estas *Bodas de Sangre* (1933) e *Yerma* (1934). Os dramas, terceiro dos gêneros dramáticos explorados por Lorca, também apresentam uma subdivisão, a dos dramas modernistas, na qual figuram *El maleficio de la mariposa* (1918) e *Mariana Piñeda* (1925), peças que exibem um estilo teatral mais vanguardista (CASTRO FILHO, 2007), e a dos dramas puros como *Doña Rosita la soltera* (1927) e *La casa de Bernarda Alba* (1936). Em quarto lugar, temos as comédias impossíveis, “textos em que a fusão rítmica entre prosa e verso é levada às últimas consequências” (CASTRO FILHO, 2009, p. 38), o que gera uma fragmentação da unidade da ação e terá levado o próprio Lorca a considerá-las irrepresentáveis. São estas *El público* (1930) e *Así que pasen cinco años* (1931).

Contudo, discordamos, em partes, da classificação proposta por García-Posada. Estudando a peça *El público* (1930), parece-nos mais adequado lê-la enquanto tragédia moderna do que como uma comédia com características irrepresentáveis. Para isso atenta Antonio Monegal (2000) em sua introdução a uma das edições da referida peça, intitulada “*Una revolución teatral inacabada*”. De acordo com o professor,

Si definimos lo trágico desde el punto de vista del conflicto planteado como un callejón sin salida, en el que todas las opciones son terribles o destructivas, y cuyo desenlace ineludible es la muerte, El público resulta ser una de las propuestas más innovadoras para una reformulación contemporánea de la tragedia. (MONEGAL, 2000, p. 30)

Ao apresentar a peça e situá-la no conjunto da obra lorquiana, Monegal (2000) destaca alguns fatores que rodeiam *El público* (1930) e precisam ser levados em conta. Antes de mais nada, esta peça nunca foi levada aos palcos pelo próprio autor; e não podemos afirmar que o texto que chegou até nós seria a versão definitiva, já que uma parte importante do fenômeno teatral não se cumpriu. O professor enfatiza que estamos diante de um manuscrito, com todos os silêncios e falhas que os escritos desse tipo apresentam. Cabe destacar que um dos textos no qual Monegal se baseia para a sua edição da peça foi entregue pelo próprio Federico a Rafael Martínez Nadal, em seu último dia em Madrid. Logo, há toda uma onda de edições que se baseiam no manuscrito que foi editado e publicado pelo próprio Nadal, pela primeira vez, em 1978.

Outro aspecto determinante, segundo o editor, é o fato de a peça integrar o “ciclo novaiorquino” da obra de Lorca. Esse ciclo compreende as obras que demonstram possuir certo espírito vanguardista, resultado da viagem que o poeta fez à América em 1929. Para Ian

Gibson, mais relevante biógrafo de Lorca, essa viagem representa a entrada de Federico no mundo gay. São diversas as razões que levaram o jovem escritor a partir da Espanha; entre elas, segundo Gibson (2014), estão o forte dissabor amoroso que teve com Emilio Aladrén Perojo (1906-1944), e as duras reprovações que vinha sofrendo, tanto por parte da crítica de sua obra, quanto por parte de amigos e familiares. Ao ver-se longe do conservadorismo espanhol, Lorca experencia um rico panorama cultural, no qual a modernidade, o sujeito e a liberdade são valorizados.

Ian Gibson (2014) menciona o relato de Ángel Flores, amigo de Lorca, que o levou para conhecer o notável poeta Hart Crane (1899-1932), em uma festa no Brooklyn: “Flores logo percebeu que Crane e Lorca tinham muito em comum, a começar por um interesse particular em marinheiros, e discretamente retirou-se” (GIBSON, 2014, p. 356). O vate espanhol, sem dúvidas, adentrou o mundo gay em Nova York. Isso pode ser observado em diversos textos que escreve no período, e de maneira notória em sua poesia. Em seus versos o jovem Lorca consolida diversas referências ao homoerotismo, as quais emergem no poema “*Ode a Walt Whitman*” e voltam a aparecer de forma mais sutil, interseccionadas por um forte pesar amoroso, em diversos outros poemas posteriores; em especial nos livros *Diván del Tamarit* e *Sonetos del amor oscuro*.

A respeito de *El público* (1930) e do “ciclo novaiorquino”, Monegal (2000) diz que:

Como parte del dicho ciclo, está en diálogo con Poeta en Nueva York y con el guión de cine Viaje a la luna, y es posible rastrear la red de referencias y recursos poéticos comunes. Como obra dramática enlaza directamente, además de con El sueño de la vida, con Así que pasen cinco años. Estos cinco textos, junto con otros como Paseo de Buster Keaton y el grupo de poemas en prosa, componen lo que podríamos denominar la faceta más vanguardista de la producción lorquiana. Por ello mismo, éstas han sido las obras que con mayor frecuencia han recibido el calificativo de «surrealistas». (p. 16-17)

Cabe ressaltar, o movimento idealizado por Breton desdobrou-se de forma particular em terras espanholas. O professor Monegal aponta que há diversas outras correntes estéticas do período, como o expressionismo, que se fazem ecoar em *El público* (1930). Além de outras formas teatrais, como o metateatro, com destaque para as obras de Luigi Pirandello (1867-1936) e Jean Cocteau (1889-1963). Este último, Gibson afirma ter sido fonte de inspiração clara para Lorca. Logo: “*Si de lo que se trata es de explicar la desarticulación de la lógica del discurso, lo extremado de sus metáforas y el rechazo del realismo en sus*

propuestas escénicas, hay varias otras vías por las que las estéticas innovadoras de aquella época pueden haber dejado su huella en Lorca (MONEGAL, 2000, p. 17).

Para o professor Monegal, já que Lorca se situa no meio do caminho entre a tradição e a vanguarda, *El público* (1930) pode ser entendida como um ponto de tensão em sua obra. A relevância de uma peça teatral com tantas características modernizantes confirma-se ao encarmos a recepção do texto, o modo como a crítica e o público não cessam de debater o argumento levado aos palcos. Ali, acima de tudo, o espaço dramático é definido “*como lugar de encuentro e de conflicto entre estrategias de subversión vanguardista y ecos de los más ricos legados del teatro clásico*” (MONEGAL, 2000, p. 19).

Quanto às características estruturais da peça, cabe ressaltar que as diversas nuances psicológicas que acompanham essa obra culminam em uma não delimitação do tempo e do espaço. Em verdade, estabelece-se um movimento de quase rompimento da lógica espaciotemporal, além da presença do Diretor, que assume quase o posto de narrador-personagem. Este acompanha o espectador ao longo do desdobramento dos conflitos, que mais parecem residir em sua mente. Tais particularidades podem ter induzido a crítica a ler essa peça como surrealista, ou mesmo como filiada a outras correntes estéticas de vanguarda.

Tantas nuances, que por vezes se mostram conflitivas, provocam uma série de descontinuidades no nível textual. O uso de recursos vanguardistas acaba desafiando a compreensão do sentido do texto, transformando aquilo que deveria ser a chave de sua leitura em mais uma porta que dá em uma sala vazia e sem janelas. Buscar encaixar *El público* (1930) em apenas uma corrente estética não será profícuo, tampouco resultará em um entendimento pleno do real sentido do texto. Empreender simplórias classificações é o que leva a crítica a não encontrar uma denominação que nos pareça satisfatória para a peça em questão.

Pautados pela constatação dos recursos formais que remetem a estéticas de cunho vanguardista, diversos estudos ao longo das últimas décadas classificaram a referida peça em diferentes categorias. Parece-nos adequado que comentemos os textos de alguns críticos, para elucidar, antes de mais nada, que não há um consenso absoluto sobre quais meios Lorca teria utilizado para propor a revolução teatral preconizada por *El público* (1930).

“Obra surrealista” é a taxação mais destacada pela crítica. Em especial, Castro Filho (2009), Domenech (2008), Echeverría (1986) e Kosma (1992), ao realizarem um debate aprofundado sobre a peça em questão, destacam nela a incidência de marcas aparentes de algumas estéticas vanguardistas, mas terminam por crer no prevalecimento do signo

surrealista. “Antecipação do teatro do absurdo” é outra hipótese lançada por Edwards (1983). Porém, é contestada por Castro Filho (2009), que afirma que as comédias irrepresentáveis estariam mais próximas do teatro de Pirandello do que do de Ionesco e Beckett. Com isso, chegamos a outra classificação pouco esclarecedora: “teatro de ensaio”. Pavan (2016) analisa profundamente a peça *Así que pasen cinco años* (1931) e não deixa de lado as conexões estabelecidas com *El público* (1930). Além de constatar o surrealismo aparente, termina por encaixar as duas obras nessa classificação, levando em conta a incompletude do projeto teatral almejado por Lorca. Por fim, outra parcela da crítica prefere ler a peça, com muita veemência, como uma obra teatral “expressionista”. Anderson (1992), Cardwell (2005) e Jerez Farran (1986) negam qualquer outra influência senão a do movimento alemão. Não concebendo qualquer outra leitura, para eles todos os signos postos em cena pelo dramaturgo evidenciam uma dívida clara ao expressionismo.

Seguindo um percurso temporal, encontramos na crítica mais contemporânea a tendência em reconhecer o aparecimento de certos elementos da esfera do trágico em *El público* (1930). Castro Filho (2009) realiza um estudo aprofundado dessa temática no conjunto da obra teatral de García Lorca, ele estende suas reflexões à peça em questão e até considera certas nuances trágicas, mas termina por classificá-la somente como surrealista. Alves (2011) tem uma abordagem diferente: seu estudo quer entender se Lorca foi um agente político de seu tempo. Para tanto, centra suas análises nas peças *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936). *El público* (1930) é mencionada brevemente ao longo da discussão feita sobre a dívida do poeta para com a tradição dos tragediógrafos, destacando apenas as homenagens feitas a Shakespeare nesta peça.

Todavia, Monegal destaca ainda que apenas Carlos Feal, em seu livro *Lorca: tragedia y mito* (1989), foi capaz de explorar a conexão entre o trágico no teatro de Lorca e *El público* (1930), apontando uma desconstrução no modelo canônico de tragédia. Na mesma esteira da leitura proposta por Feal, somente na última década é que se encontrou um estudo que tomasse por certo a classificação de tragédia. Alonso Valero, em seu artigo “García Lorca y lo trágico: sobre Nietzsche y sus retornos” (2014), foi o único estudioso do teatro lorquiano a guiar-se pela indicação de Monegal (2000). Seu breve estudo tenta estabelecer certo paralelismo entre o aparecimento do trágico em *La casa de Bernarda Alba* (1936) e *El público* (1930). Para isso, vale-se da definição do trágico proposta por Nietzsche, e das associações feitas por Freud entre morte e tragédia. Ao debater a fundo as atualizações que Lorca faz ao gênero dramático dentro da peça (as quais discutiremos adiante), o autor conclui

que: “*hay que considerar El público como uno de los intentos más audaces de tragedia, como una de las reescrituras más subversivas de ese modelo*” (ALONSO VALERO, 2014, p.118).

Para Monegal (2000), essa centralização do reconhecimento de uma “orientação trágica” em obras como *Bodas de sangre* (1933), *La casa de Bernarda Alba* (1936) e *Yerma* (1934), mas não em *El público* (1930), se dá por uma tendência da crítica a guiar-se por um modelo inflexível do que pode ser considerado uma tragédia – o que se baseia, claramente, nas delimitações impostas por Aristóteles em sua *Poética*. *El público* (1930), na perspectiva do editor, não obedece a nenhum modelo clássico, principalmente se colocamos o herói no centro do curso da tragédia. Nessa esteira, é interessante a declaração dada pelo próprio Lorca em uma conferência: “Há que voltar à tragédia. Obriga-nos a isso a tradição de nosso teatro dramático. Haverá tempo de fazer comédias, farsas. Enquanto isso, eu quero dar ao teatro tragédias” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 110). Isso mostra a intenção do autor em recuperar esse subgênero dramático, ainda que não na forma de cópias. Lorca estava a par do cenário político de seu tempo e queria agir – sua resposta veio por meio de peças de teatro inovadoras.

Monegal (2000) considera que “*Cada acercamiento de Lorca a la tragedia supone una adaptación novedosa, que se esfuerza en armonizar las exigencias de una visión contemporánea con el máximo aprovechamiento de las aportaciones de la tradición*” (p. 29). Logo, as diversas interferências vanguardistas em *El público* (1930) comporiam o quadro das atualizações necessárias para que a tragédia pudesse seguir vigente. Segundo Monegal (2000), é feita aqui uma conciliação, que em um plano teórico seria inconcebível, entre tragédia e metateatro. A isso nos parece adequado adicionar o surrealismo, que, sem sombra de dúvidas, perpassa a peça em todos os níveis. Na mesma medida em que o espectador é afastado do simulacro de realidade criado em cena, ele é cooptado pelo argumento, que o coloca defronte dele mesmo – “*La tragedia del teatro se hace eco así de la tragedia del individuo*” (MONEGAL, 2000, p. 30).

Essa impossível peça é dividida em seis quadros, alguns destes quase indecifráveis de um ponto de vista ditado pela lógica cartesiana, dado o universo mítico criado pelo autor dentro do próprio texto – característica marcante das grandes obras de García Lorca. No desenrolar da ação, percebemos que o enredo é extremamente complexo e difícil de ser delimitado. Os conflitos travados ao longo de toda a peça aparentam querer dizer mais do que dizem em um primeiro plano de análise, insinuando que o trágico esteja escondido por trás.

Não podemos deixar de mencionar, é claro, Ramón Valle-Inclán (1866-1936), que, segundo a crítica, foi um dos responsáveis por estabelecer o teatro espanhol na cena vanguardista que tomava a Europa na primeira metade do século XX. A produção dramática

do autor galego apresenta características que demonstram a progressiva experimentação advinda da vanguarda e a crescente repulsa ao teatro burguês e realista: “Duas características confirmam a renovação vanguardista levada a cabo pelo autor galego no panorama do teatro espanhol: o questionamento da noção de mimese própria do drama burguês e a concepção do teatro como totalidade cênica” (GÓMEZ SÁNCHEZ, 2018, 43). Assim, Valle-Inclán percorre caminhos interessantes com sua produção dramática, os quais certamente serão acessados por Lorca no ciclo que compreende suas “comédias impossíveis”, em especial com *El público* (1930).

Vale notar que, de acordo com Monegal (2000), essa é a única peça de Lorca que faz a “*defensa del deseo homoerótico, planteada de modo violento y desgarrado*” (MONEGAL, 2000, p. 26). Assim sendo, o tema da homossexualidade é algo que deve ser levado em conta para uma análise profunda da incorporação do trágico neste texto. Segundo Gibson (2014), essa é uma das primeiras obras dramáticas em espanhol que toma de forma positiva o amor homossexual – salvo *Un sueño de la razón*, de Cipriano Rivas Cherif (1891-1967), que trata do amor entre duas mulheres e que, segundo o biógrafo, foi produzida em 1929. Outro referencial teórico importante é o artigo de Sueli Regino (2010), no qual é feito um estudo das representações simbólicas presentes na peça e do modo como estas veiculam a temática homoerótica. Nas palavras da autora, o poeta-dramaturgo “defende o erotismo de largo espectro, a pansensualidade e o amor em suas muitas possibilidades, inclusive a sadomasoquista e a homossexual” (p. 64).

Visto isso, arriscamos deduzir que, precisamente, o tratamento dado ao tema é o que determina o arranjo formal da produção lorquiana. A par de toda a tradição dramática que o antecedia, Federico não poderia levar tal tema aos palcos em um modelo de teatro decididamente burguês, que respeitasse a *mimese* e mantivesse intacto o simulacro de realidade. Por se tratar de um texto que se insere também no contexto da crise do drama (no sentido que Peter Szondi dá ao processo de enfraquecimento das relações entre forma e conteúdo que marcou as produções do final do século XIX e princípio do XX), é de se supor que Lorca buscou uma nova forma para dar conta de levar o tema proposto à cena. A seu modo, o autor cunhou uma tragédia moderna espanhola.

2. ATIRADOS NO OLHO DA REVOLUÇÃO: com vistas a uma análise de *El público* (1930)

Neste capítulo faremos uma análise crítica da peça *El público* (1930). Serão destacados, ao longo de nossa leitura, os traços principais que levam a um entendimento do projeto literário proposto pelo autor. Teremos em conta os direcionamentos que Lorca pretendia seguir nessa fase de sua produção dramaturgica. Também faremos analogias, na medida em que se fizerem necessárias, visando a elucidação das características próprias da arte moderna que se fazem presentes nesse texto.

2.1. Do título

Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbados
 O lirismo difícil e pungente dos bêbados
 O lirismo dos clowns de Shakespeare.

– Não quero saber do lirismo que não é libertação. (BANDEIRA, 2008,)

No papel de leitores, o título de uma produção é a primeira informação com a qual nos deparamos. Nessa esteira, guiados pela constatação de Ryngaert (1996), para quem o título de uma obra é escolhido pelo autor com intenção de “anunciar ou confundir seu sentido” (p. 36), podemos observar que o título dado por Lorca, que alude a uma parte singular da experiência do fazer teatral, é ao mesmo tempo as duas opções elencadas pelo teórico.

O peso de apenas um único substantivo encabeçar uma obra literária é imensurável. Principalmente sendo esta uma obra de tamanha complexidade como é o texto dramático, a “arte do paradoxo”, como diria Ubersfeld (2005). De todas as maneiras, o texto lorquiano em questão não apenas falará do público, como também o trará para a cena. Sobretudo através do julgamento das próprias personagens que habitam no universo ficcional – metalinguagem em larga escala. Nessa produção será mostrado como o processo de recepção de uma peça pode ser, por vezes, aterrador e violento.

Engana-se aquele que, aventurando-se por esse texto lorquiano, espera encontrar qualquer outra abstração feita a respeito das múltiplas facetas que integram o espetáculo teatral. Como se presume que qualquer bom texto moderno ponha em voga, nessas páginas o público é ao mesmo tempo ator, personagem, tema, juiz, carrasco, vítima e defunto. É a razão pela qual se instaura a revolução e o seu fim mais visceral. O astro rei ao redor do qual orbita

tudo o universo mítico aqui concebido e o grande buraco negro que engole tudo sem ressalvas, deixando apenas um imenso vazio.

2.2. Do tema

O tema principal aqui é o julgamento feito a uma tragédia: é uma peça de teatro que comenta outra peça de teatro. Com efeito, aqui não se representa nada. Não se tem a encenação de nada, apenas os comentários sobre o ocorrido. Tão-somente as personagens todas presenciaram a encenação do dito drama, mas o público não. Inexiste um teatro propriamente dito, a representação não se dá de modo tradicional, nada se encena diante de espectadores. Apenas e unicamente através das falas das personagens é que se faz sentir o argumento. Trata-se, em suma, de um drama que não existe em nenhum plano, parecendo irreal e sendo quase impossível de ser representado. Seguramente, foi esse um dos pontos que levou o próprio autor a classificá-la como “irrepresentável”. Nisso a crítica há de concordar: este é o texto mais inovador do teatro de Lorca, do ponto de vista formal, e o mais ousado no tratamento dado aos temas.

Por certo, é necessário que se pontue a recorrência da metateatralidade em todas as produções que compõem o grupo das “comédias impossíveis”, cada uma delas a seu modo. Em *El público* (1930), esta recorrência se dá por meio da tradição pirandelliana, que põe em cena personagens de ficção que agem e constroem o próprio enredo a seu modo. Já em *El sueño de la vida*¹ (1978), ao colocar o próprio diretor de teatro para discutir o processo de criação dramática junto ao público, faz-se da quarta parede um espelho em que o público vê suas intimidades refletidas (HARRETCHE, 1995). Por último, em *Así que pasen cinco años* (1931), é através dos sucessivos distanciamentos com os quais se confronta o público, provocados pelo avanço dos atores até a plateia – é assim que se deixa ver o *modus operandi* do teatro, como bem especifica Castro Filho (2014).

Nessa perspectiva, cumpre lembrar a singular peça de Luigi Pirandello, principalmente por Gibson (2014) afirmar que esta tem influência sobre *El público* (1930), além de ter sido levada à Espanha enquanto Lorca ainda era vivo. Sendo, ainda, anterior a essa fase do teatro lorquiano, é precursora de um fazer teatral que ecoa por toda a história do teatro moderno e por estas comédias irrepresentáveis. Lançada em 1921, *Seis Personagens à procura dum*

¹ Optamos por nos referir a esta peça conforme indicado por Antonio Monegal (2000). Segundo o editor, uma série de entrevistas concedidas pelo próprio García Lorca, e manchetes de jornal que circulavam na época, aludem que esse seria o título pensado pelo autor para sua então nova produção. Tendo em vista seu estado de incompletude, o que ficou conhecido como *Comédia sin título* é o primeiro ato de uma peça teatral, a qual decidimos referenciar por seu suposto título.

autor representa, segundo Peter Szondi, “a síntese do drama moderno” (SZONDI, 2001, p. 145). Isso se deve ao fato de ali ser retratada uma dialética entre forma e conteúdo. Esse embate de forças é interessante para pensarmos uma nova maneira de conceber o teatro, à qual Szondi (2001) chamou de “jogo da impossibilidade do drama”.² Na peça em questão, seis personagens anunciam-se, em um teatro, à procura de um diretor que leve sua história de vida aos palcos. Apesar de estar consternado por ter o ensaio de sua nova produção atravancado por aqueles invasores, o diretor decide escutá-los e acaba cooptado pela história encenada ou, melhor dizendo, narrada.

Isto posto, vemos que há uma interrupção abrupta do argumento inicial que se seguiria – não mais saberemos do ensaio da trupe teatral –, dando espaço à exposição de episódios da vida das personagens invasoras. Ou seja, tem-se uma peça de teatro que retrataria os bastidores de uma produção cênica, mas que acaba sendo interrompida para que seja criada uma segunda peça. O que chama atenção é que este novo argumento existe exclusivamente através dos relatos das personagens que buscam um autor. Trata-se de um movimento metateatral duplo – duas peças coexistindo dentro de uma única produção. Esse esquema teatral é classificado por Szondi (2001) em dois instantes: um chamado de “camada dramática”, aquela que comporta a narração das personagens invasoras; e outro denominado por “camada épica”, aquela em que se dá o momento da invasão.

Muito similar ao que opera Pirandello, Lorca concebe o próprio diretor de teatro como personagem invasora em *El sueño de la vida* (1978). Nesta peça, sobre a qual afirma Monegal (2000) recair grande influência de *El público* (1930), Lorenzo invade o palco no qual se daria a representação de uma peça montada por ele mesmo. Tem início, aí, uma série de monólogos filosóficos a respeito do fazer teatral. Sem titubear, o público estranha o ocorrido, pondo-se a debater diretamente com o invasor. Ao longo de suas reflexões, o diretor interage com diversos funcionários do teatro e com uma atriz – com quem aparenta nutrir uma relação mais íntima –, até o momento em que se ouve uma revolução começar nas ruas e o diretor decide atirar-se a ela. O que não é de se estranhar, visto que a todo momento Lorenzo deixa evidente seu desejo de vivenciar a revolução plena, inclusive aquela que deve instaurar-se no teatro.

A respeito da obra original, que fora produzida por Lorenzo, apenas conhecemos seu nome: seria uma montagem de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare.³ Neste texto

² Esse tema foi explorado no meu artigo intitulado “Eu acreditei que estava no teatro: breve sondagem das influências pirandellianas no teatro de José Régio e Federico García Lorca”. In: XXVIII Congresso internacional da Associação brasileira de professores de literatura portuguesa, 2021, Rio de Janeiro. Anais do XXVIII congresso internacional da associação brasileira de professores de literatura portuguesa, 2021, p. 573 – 587.

³ O que resulta interessante, já que é a obra sugerida pelo Mágico, no último ato de *El público* (1930), como sendo a que Enrique, o diretor, deveria ter escolhido ao invés de *Romeu e Julieta*.

lorquiano, os limites entre ficção e realidade, sonho e materialidade, são testados e entrelaçados. Em um paralelo com o texto pirandelliano, vemos que as duas camadas (épica e dramática) não são tão firmemente delineadas. E também há a presença de algumas personagens que comporiam essa encenação do texto shakespeariano, invadindo o palco, atuando sem dar-se conta, numa evidente união entre personagem fictício e ator. Esse esmaecimento dos limites entre ficção e realidade é outra nuance marcante neste conjunto da obra de Lorca.

Não poderíamos deixar de lado a terceira das comédias impossíveis, *Así que pasen cinco años* (1931), na qual é explorada, até as últimas instâncias, a fatídica perda de oportunidades com o passar do tempo. Acompanhamos, aqui, a um Jovem que anseia pela chegada de sua Noiva, que teve de partir em uma viagem marítima. Fato que obrigou o adiamento do matrimônio dos dois por cinco anos. No entanto, no seu caminho de volta, a prometida, que não desejava casar-se, apaixonou-se por um jogador de rúgbi e vê nisso a oportunidade de que tanto necessitava para livrar-se de seu tormento. Frente ao fracasso amoroso, o Jovem tenta corresponder ao amor de sua empregada, mas essa também não o quer mais e deixa-o fadado à solidão. Tantos infortúnios são a causa de seu desfecho trágico, que culmina em seu assassinato. Lorca empenha-se em retratar, a partir dessa peça, como a perda do tempo é uma grande fatalidade.

Assim sendo, conforme acompanhamos a espera do Jovem ao longo desses cinco anos, é-nos revelada a completa apatia do protagonista. Uma vez que o tempo é o argumento principal, ele faz com que todas as desenlaces e reviravoltas estejam sujeitos à sua passagem. Este jovem é feito refém da espera, e muitas vezes até por seus próprios pensamentos, pois bastantes elementos alegóricos são representações de seus sonhos e anseios, os quais nos levam a compreender os dramas sentimentais que o abalam. Além, é claro, de sua incapacidade de ater-se ao presente, vivendo sempre entre a nostalgia do passado e a ansiedade do futuro (PAVAN, 2017).

2.3. Dos cenários

No muito que se refere aos cenários descritos, o do primeiro ato nos é apresentado com um forte teor surrealista. Estamos diante do quarto do diretor, cujas características são: “*Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 45). Este revela-se, pois, como um cenário irreal, com elementos que remetem ao onírico. Para Regino (2010), a mão mobiliza múltiplas significações em

inúmeros povos, constituindo “uma síntese do feminino e do masculino, já que tanto pode ser passiva, quando se fecha em concha para reter ou receber algo, ou ativa, ao segurar e manipular objetos” (p. 59). Ademais, a repetição dos cenários, em particular aqueles que abrem e encerram suas produções, é um recurso que Lorca usa em *Así que pasen cinco años* (1931). São similares os cenários do primeiro e do sexto atos, sendo a única alteração percebida a presença de “*A la izquierda, una gran cabeza de caballo colocada en el suelo. A la derecha, un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes, apoyados en la pared*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 123). Essa alteração indica aquilo que restou dos cavalos que levaram a revolução teatral a cabo; e denuncia o olhar atento do público, que vigia tudo o que se pratica naquele espaço.

Sobre os cenários do segundo e terceiro atos, não há muito que discutir, dada a sua aparente simplicidade. Aquele é apenas uma ruína romana, e o outro um muro de areia com uma lua pintada, feita de um material que se assemelha à gelatina – até o momento em que este muro se converte no sepulcro de Julieta em Verona, com uma decoração realista, como indicado pelas didascálias. A descrição da alcova da jovem, dada pelo texto, quer reproduzir o que já se viu em Shakespeare.

O quarto cenário, por sua vez, demonstra essa ideia de ser tênue o véu que separa a ficção da realidade:

En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un Desnudo Rojo coronado de espinas azules. Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad. Al levantarse el telón se oye una salva de aplausos. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 105)

Estão presentes nesta cena o teatro e a universidade. O ambiente onde se passa a encenação de Romeu e Julieta é posto em oposição ao ambiente acadêmico, o qual retém as normas que regem a produção intelectual. Vale apontar que é deste centro intelectual que saem os principais interessados pela revolução teatral. No entanto, parece-nos curiosa essa oposição, estabelecida desde o cenário, entre cultura acadêmica e cultura popular.

2.4. Das rubricas iniciais

Uma notável particularidade, compartilhada por diversas produções do teatro lorquiano, é a não-nomeação de personagens. Estas apenas são anunciadas pelo texto dramático a partir da função que exercem, como aponta Castro Filho (2014). Em outras peças,

como *Bodas de Sangre* (1933), observamos o mesmo esquema. Conforme indicado pelas rubricas em *El público* (1930), meramente duas personagens são nomeadas: Julieta e Elena. Para Regino (2010), “ambos os casos remetem a mulheres míticas, ligadas a amores trágicos” (p. 63); dessa maneira, seu impacto na construção do enredo é prenunciado logo de cara. São duas mulheres cuja presença afetará, em larga escala, o desdobramento da temática principal posta em cena – “difícil conciliação entre a atração hetero e homossexual diante da presença perturbadora da mulher” (REGINO, 2010, p. 64).

Sem contar que, logo na rubrica inicial, é anunciado um recurso fundamental para o entendimento profundo da peça – os diversos duplos nascidos da fragmentação das personagens. Lê-se: “*Directo - Arlequín Blanco (atriz)*” e “*Hombre 2º - Mujer en Pijama*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 44). Essas indicações mostram que cada um destes partirá do outro. Contudo, seriam ao mesmo tempo tão diversos que, assim como os demais duplos que serão mencionados aqui, necessitam que outros atores os encenem. Afinal, cabe destacar que, apesar de no decorrer da peça descobriremos que o Diretor se chama Enrique e que o Homem 1º se chama Gonzalo, isso não nos é indicado na listagem das personagens, que antecede o texto. Os dois sujeitos existem somente em um plano virtual, segundo Regino (2010). A materialidade do texto vale-se de uma sucessão de duplos seus – logo, o conhecimento de suas reais identidades compõe esse processo de fragmentação. Por isso o poeta não os apresenta na rubrica inicial, reservando a esta apenas a indicação da função que os dois exercem na peça.

2.5. Do argumento

Retomando *El público* (1930), podemos estabelecer a seguinte relação entre seus atos: o primeiro e a segunda parte do terceiro ato são os prenunciadores da tragédia: neles estão sendo gestados os principais anunciadores dos conflitos. Nestes dois momentos se prenuncia o que será o verdadeiro ápice trágico da peça. O segundo ato é complementado pela primeira parte do terceiro ato, em que se discute o que se passou no segundo quadro proposto pelo autor. Por sua vez, o quinto ato é quando propriamente se dá a tragédia, é nele que ela se realiza, ou não, assunto que será abordado mais profundamente adiante. O sexto ato trata do que restou, daquilo que sobra depois da revolução, após o desfecho. Já o quarto ato, que anuncia o clímax da peça, é apenas um pastor cantando sua canção, talvez uma reminiscência do coro clássico.

Antes de mais nada, precisamos destacar que a edição de *El público* (1930) consultada para este estudo analítico é a organizada por Antonio Monegal, publicada pela Alianza Editorial, em 2000. Dessa forma, seguiremos a organização proposta pelo editor, que insere o ato do pastor bobo entre os atos terceiro e quinto da peça. Porém, cientes de suas particularidades estruturais, reservaremos nossos comentários sobre esse ato para o momento da análise de suas principais características. Não comentaremos brevemente sobre o seu argumento neste subcapítulo, como faremos com os demais atos.

Isso se dará, entre outras razões, pelo que faz Angela dos Santos em sua tradução de *O público* para a Martin Claret, em 2017. Ali a tradutora realoca o “solo do pastor bobo” para o começo da peça, fazendo deste seu primeiro ato. Essa proposta de organização do texto lorquiano respeita a ideia de que esse ato, que ela revela que teria sido nomeado por Rafael Martínez Nadal e não pelo próprio Lorca, seria um “introito de raiz clássica”. Ou seja, seria, *grosso modo*, uma anunciação dos temas que serão postos em cena nos demais atos. Tal reorganização do texto, segundo Angela dos Santos (2017), teria sido desvendada por Ana María Gómez Torres na edição que fez da peça, publicada em 1995. Todavia, a editora respeitaria a segmentação dos atos proposta por Martínez Nadal (1978) e só veríamos a concretização dessa proposta em 2013, na edição publicada por Luis Trigueros-Ramos y López. É com base nessa edição mais recente, na qual o editor mobilizou um vasto panorama crítico sobre a historiografia da organização dessa peça, que Angela dos Santos empreende sua tradução.

Dito isso, o primeiro ato da peça, na edição de Monegal (2000), se passa dentro do quarto do Diretor de teatro. Ele e seu Criado⁴ recebem a visita de dois distintos grupos, ambos anunciados como sendo “o público”: quatro cavalos, que vêm anunciar a chegada do segundo grupo e aparentam ter uma relação antiga e íntima com o Diretor; e três homens, que o vêm parabenizar pela última peça que ele dirigiu. Estes homens, entretanto, não parecem contentes com o modo como o Diretor tratou os temas em sua última peça, a montagem de *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Eles desejavam que o dramaturgo tivesse feito uma abordagem mais direta e crítica, ao invés de deixar que o tema amoroso principal ficasse subentendido. Ademais, revelam particular interesse em nuances da peça que poderiam levar a uma revolução teatral, e um crescente desejo de inserir o próprio Diretor no universo ficcional. A conversa termina em conflito, as personagens se empurram atrás de um biombo, que lhes troca o gênero. Ao final aparece Elena, personagem importante para a peça.

⁴ Como o texto nomeia as personagens de acordo com as funções que exercem na peça, quando nos referirmos a elas o faremos com letras iniciais maiúsculas, a fim de evitar qualquer confusão.

No segundo ato, em um cenário distinto daquele do ato anterior, temos duas figuras enigmáticas que discutem sobre seu relacionamento e seu futuro juntas. Uma delas está coberta com pâmpanos vermelhos e a outra está coberta com cascavéis douradas. Essa discussão toma proporções inimagináveis e eles acabam recorrendo a forças divinas. Com a chegada do Imperador, que procura “um alguém”, surgem novamente as personagens do ato anterior. Tudo termina com o eleito pelo monarca sendo acusado de traição pelos demais.

O ato seguinte é composto por dois momentos. O primeiro traz uma nova discussão entre o Diretor e os três Homens. O tema do debate é necessariamente o que aconteceu no segundo ato – o confronto entre as duas figuras enigmáticas, tidas por eles como dois semideuses que se viram envoltos em um conflito sangrento. No segundo momento, somos transportados até Verona, na presença de Julieta. Vemos Cavalos Negros e Brancos que invadem seus aposentos e a querem tomar por sua. Também entram Homem 1º e o Diretor, que discutem sobre sua relação; além de Homem 3º e Homem 2º, que se agridem violentamente.

No quinto ato temos uma amálgama de narrativas que se desenrolam paralelamente no mesmo espaço. Há um Homem Nu, atado a uma cama, que agoniza antes de passar por procedimentos cirúrgicos finais. Há também um grupo de Damas, junto a um Rapaz, que buscam desesperadamente deixar o espaço do teatro. E há um grupo de Estudantes, que perambula pelo teatro e comenta os acontecimentos da noite. Esse ato é o mais preciso e o mais escuso: por mais que por ele saibamos verdadeiramente o que se passou na encenação daquela noite, não nos é mostrado nada. Apenas sabemos dos comentários e julgamentos feitos por estes dois grupos.

A tragédia tem início no instante em que todos se dão conta de que o diretor escolheu dois atores homens para viver o jovem casal shakespeariano: um de quinze para ser Julieta e um de trinta para ser Romeu. O público protesta ao descobrir tudo; o estopim da revolução foi encontrarem a verdadeira Julieta amordaçada e presa embaixo das cadeiras, na plateia, para que não gritasse. O público exige que a cena na alcova de Julieta seja representada novamente, dessa vez, frente a um juiz. Todavia, a emoção suscitada pelos atores durante a encenação não é suficiente para conter a sede de justiça dos espectadores. Descobrimos, então, que os dois atores foram assassinados, juntamente com a atriz que faria Julieta.

Por fim, no último ato estão o Diretor e um Mágico fazendo as últimas considerações a respeito da peça e de suas reverberações. Sobraram apenas os destroços, tanto do teatro em que se encontram, quanto das pessoas, já que uma mãe busca o filho morto. A revolução já se

findou e foi avassaladora. Ao final do ato, indica-se que o ocorrido no começo da peça acontecerá uma vez mais, com o Criado novamente anunciando a entrada do Público.

Nesta estrutura fragmentária a partir da qual se constrói o argumento, os atos rompem com a linearidade temporal e com o simulacro espacial. Cabe agora fazer uma análise do texto dramático, na qual comentaremos todas as particularidades que saltam aos olhos. Destacaremos nesse processo: a recorrência temática da liberdade amorosa – ilustrada aqui em uma conturbada relação homoafetiva –, junto ao seu desdobramento na repulsa ao feminino; o uso da metateatralidade enquanto recurso formal, o que delimita o projeto de teatro de Lorca; e o estabelecimentos de duplos no processo de construção das personagens, o que intensifica o quadro caótico emoldurado pelas cortinas do teatro.

2.5.1 A vivência desimpedida do amor, ou a luta por manter-se no armário

Há uma dialética que se desdobra por toda a tessitura do texto dramático. Em uma primeira camada, em que são notados os temas amplamente expostos ao espectador / leitor, faz-se presente, desde o ato primeiro, um discurso sobre o amor livre e desimpedido. Diz o H1^{o5} após o Diretor afirmar que o argumento de sua peça se baseia em um casal heterossexual que se apaixona: “*Romeo puede ser una ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 49). O que assoma nesta fala é o quão superficial e dispensável é o fato de que estejam ali postos um homem e uma mulher. Porém, o Diretor frisa seu interesse na simbologia que recobre esse casal em específico: “*Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 49). Interessa-lhe, em especial, o modo como a relação amorosa foi apropriada e revisitada pelo imaginário do público.

Ao final da peça, por certo, é reforçada essa ideia. Com comentários feitos pelo grupo de Estudantes, podemos ver como a tentativa de levar a liberdade amorosa aos palcos concretizou-se de forma chocante. O E2^o pontua algo interessante: Romeu e Julieta amavam-se os esqueletos, mas não as roupas. Isso indica que por dentro se amavam, mas que suas diferenças físicas os impossibilitavam – é feita uma referência ao esqueleto ao invés da alma para indicar o interior do ser, o que reforça a ideia de que o foco aqui recai na vivência do amor que esse casal representa.

Vale notar a constatação do E1^o e do E2^o:

⁵ Como estas três personagens, assim como muitas outras, não são nomeadas, aqui as trataremos por H1^o, quando formos nos referir à personagem *Hombre 1^o*, por H2^o, por H3^o, e assim sucessivamente com as outras personagens com designações similares.

ESTUDIANTE 1.º

Aquí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza: el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa esto al público?

[...]

ESTUDIANTE 2.º

Em último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?

ESTUDIANTE 1.º

No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 112)

A partir desse diálogo, podemos compreender que estes rapazes admiram a criatividade do dramaturgo. Concordam em larga medida com o discurso a respeito da não imposição de restrições físicas e encargos morais ao amor.

Deste grupo de estudantes, aquele que mais brada a favor dessa emancipação sentimental é o E5º. O jovem vangloria-se por ter pegado um sapato de Julieta no instante em que o público a capturou. O E4º o questiona dizendo que essa Julieta que ele tanto idolatra era um homem vestido de mulher, que a verdadeira estava amordaçada e presa durante toda a encenação de *Romeu e Julieta*. Sem embargo, ao E5º não lhe importa isso – só lhe interessa que ela parecia uma jovem bem bonita –; a este rapaz não lhe afeta se o objeto de sua admiração é uma mulher ou um homem, apenas quer realizar o seu desejo:

ESTUDIANTE 5.º

Porque están locos. Pero yo que subo dos veces, todos los días, la montaña y guardo, cuando terminan mis estudios, un enorme rebaño de toros con los que tengo que luchar y vencer cada instante, no me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo.

ESTUDIANTE 1.º

¡Magnífico! ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?

ESTUDIANTE 5.º

Te enamoras.

ESTUDIANTE 1.º

¿Y si quiero enamorarme de ti?

ESTUDIANTE 5.º (Arrojándole el zapato.)

Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos.

ESTUDIANTE 1.º
Y lo destruimos todo.

ESTUDIANTE 5.º
Los tejados y las familias.

ESTUDIANTE 1.º
Y donde se hable de amor entraremos con botas de foot-ball echando fango por los espejos.

ESTUDIANTE 5.º
Y quemaremos el libro donde los sacerdotes leen la misa.

ESTUDIANTE 1.º
Vamos. ¡Vamos pronto! (GARCÍA LORCA, 2000, p. 120)

O E1º, como visto nesse diálogo, tem um verdadeiro fascínio pela temática – é um dos que mais severamente a defendem.

Convém-nos citar uma cena que partilha da ideia de liberdade desimpedida. Caminhando ao final do primeiro ato, o H1º pede um biombo. Este objeto solicitado é extremamente significativo. H2º e H3º empurram o Diretor por trás do biombo; ao cruzá-lo ele se transforma, aparecendo do outro lado uma mulher vestida de branco. O biombo mudou o seu gênero. Essa mudança ocorre uma vez mais no momento em que o H2º também passa por trás do biombo e sai de lá como uma mulher em pijamas pretos, com uma coroa de flores na cabeça. Podemos afirmar que essa mulher, um duplo do homem, é a personagem transexual da peça, já que retornará no terceiro ato. Só o H3º não é afetado pelo biombo: a sua travessia o deixa sem barba e com o rosto pálido, mas lhe conserva o gênero masculino. Tal movimentação é interessante para entender a fluidez dos corpos e a dinâmica desimpedida do amor; que rege esta obra de Lorca e se nota com maior intensidade nos quadros seguintes.

Não obstante, opondo-se à ideia de liberdade, está o constante medo de permitir-se vivenciá-la livremente. Dando a maior demonstração do entrelaço destas duas forças antagônicas, temos o embate entre FP e FC.⁶ Após uma primeira animosidade, FP afirma que:

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

⁶ Trataremos a Figura de Cascavéis por FC e a Figura de Pâmpanos por FP.

seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases. Pero tú no eres un hombre. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 60-61)

Podemos pensar que ele não quer que sua relação com FC seja exposta e vista por todos, que pretende deixá-la restrita ao ambiente doméstico. Essa suposição se reforça quando FP, ao questionar os sentimentos do amado, afirma que desejaria que ele fosse mais homem – mais homem que ele próprio –; porém, acaba em contradição: isso é impossível. Segundo Regino (2010), a relação das duas figuras é constituída por uma particularidade intrigante: “são homens que se sentem homens e que, recusando-se a recusar a sua masculinidade, amam outros homens” (p. 60). Estabelece-se, então, um conflito pungente entre a liberdade e a repressão; entre vivenciar livremente um amor, ou escondê-lo das reprovações sociais.

Outra nuance desta relação homoerótica é o fato de ela aparentar estar baseada, acima de tudo, na obsessão pela masculinidade e pelas partes íntimas – o que sugere a perversão que caracteriza o público do espetáculo e muitas das personagens. Este sucessivo retorno ao masculino não é exclusividade de FP; FC também faz suas considerações a respeito deste tema:

FIGURA DE PÁMPANOS.
¡Acabarás por dejarme ciego!

FIGURA DE CASCABELES.
Ciego, porque no eres hombre. Yo sí soy un hombre. Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando se despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido.

FIGURA DE PÁMPANOS.
Estoy esperando la noche, angustiado por el blancor de la ruina, para poder arrastrarme a tus pies.

FIGURA DE CASCABELES.
No. No. ¿Por qué me dices eso? Eres tú quien me debes obligar a mí para que lo haga. ¿No eres tú un hombre? ¿Un hombre más hombre que Adán? (GARCÍA LORCA, 2000, p. 63)

Nota-se aqui, não apenas a exaltação da masculinidade própria, mas como esta segue acompanhada do rebaixamento e submissão do outro: não podem os dois coexistir em equidade, um deve ser o dominante e o outro o dominado. Deste diálogo em específico, a ironia é um recurso pungente, que revela como, a partir do tratamento dado ao tema, o autor deseja incomodar o espectador.

Decerto, há de se discutir a referência feita a Adão, já que podemos remetê-la ao Adão negro, que está inscrito na poesia lorquiana e descrito por Ian Gibson. Em uma fase posterior de sua obra, Lorca insere entre os pilares de seu trabalho a figura do homossexual, que, segundo Ian Gibson, aparece pela primeira vez em seu livro *El poeta en Nueva York*. Para Gibson (2014), em outro poema anterior a este livro, estaria posto o início de uma significação que seria importante para o entendimento das obras futuras do autor: a ideia do “escuro” como algo que se refere ao desejo homossexual:

“Mas outro Adão escuro está sonhando
neutra lua de pedra sem semente
onde o menino de luz irá queimando”

O emprego do adjetivo “oscuro” neste contexto antecipa o grupo ulterior de sonetos designados *Sonetos del amor oscuro*, a propósito dos quais se agitaram tantas especulações até sua publicação em 1984, e não nos deixa dúvida de que o “outro Adão” é homossexual: de seus lombos não se pode esperar fruto algum. (GIBSON, 2014, p. 357)

Tal recorrência temática se desdobra, na peça em questão, nos elementos evocados pelas duas figuras durante sua altercação. Sobretudo ao levarmos em consideração que há um movimento dialético, em que há o estabelecimento de um contraponto a esses elementos umbrosos: o seu oposto mais óbvio, o luminoso. Assim, os elementos que reforçam a ideia do luminoso, opressor que rechaça a ideia da liberdade amorosa, são: a lua cheia, apontada por FC como a transformação lógica para afastá-los; os dentes que doem na boca de FC; e a brancura das ruínas que angustia FP. Por sua vez, a reiteração do umbroso como espaço para a vivência desmedida do amor homoerótico é feita pela noite – momento pelo qual anseia FP para que possa atirar-se aos pés de seu amado.

No segundo quadro, mais que nos demais que compõem essa tragédia, vemos que se consolida o que diz Regino (2010): “Em *El público*, Lorca defende o erotismo de largo espectro, a pansensualidade e o amor em suas muitas possibilidades, inclusive a sadomasoquista e a homossexual” (p. 64). No decorrer do argumento, deparamo-nos com figuras que se amam e discutem ardentemente sobre sua relação; homens que brigam e se estapeiam; e encontramos justificativas constantes – tanto por parte do Diretor, quanto por parte dos Homens e dos Estudantes – sobre como o tema do amor não deve ser limitado por questões relacionadas ao gênero e às reprovações sociais.

2.5.2. Num baile de máscaras

Integrando a dialética comentada anteriormente, estabelece-se uma recorrência temática que impacta de forma direta a construção da peça: a associação entre a “máscara” e a homossexualidade. Essa relação é anunciada e retomada, diversas vezes, nos diálogos entre o Diretor e os três Homens. Sua inaugural aparição se dá no primeiro ato, quando o Diretor relata temer ser consumido pela máscara:

*DIRECTOR. (Reaccionando.)
Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego, ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 51)*

Observamos nessa fala a ocorrência de duas cenas de homofobia descritas pelo diretor: uma relatando um estupro coletivo e outra referenciando uma morte brutal por enforcamento. Essas faces da violência são o que o fazem temer o público. Logo, podemos supor que a máscara responsável por tal selvageria, à qual ele teme, seria a própria moral pública. Não nos parece que, necessariamente, se trata de uma pessoa específica, mas sim de todo um modo de pensar que o oprimiria.

A reação ao relato do Diretor também é digna de nota. Ao longo desta cena, os homens ficam impressionados com o que lhes é contado, questionam o porquê de ele não ter dito aquilo no teatro. O H3º pergunta se esses relatos não poderiam ser o início de um tema para uma nova peça, a que o Diretor responde que se trata de um final; um final provocado pelo medo, complementa o H3º. A todo o momento é enfatizado o medo que o Diretor sente da recepção de sua peça, acima de tudo ao afirmar não ser capaz de desmascarar a cena, pois preocupa-se com a moral e com o estômago dos espectadores. O H1º diz que o público é sensível a certos temas, mas há diversas maneiras de contorná-los; no entanto, termina por acusar novamente o Diretor: “*Pero usted lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 52). H1º não quer fazer concessões frente a suas atitudes; ele queria que tudo tivesse sido feito de modo distinto.

Vale notar, também, a acusação que H1º faz diante dos três Cavalos Brancos no terceiro ato da peça. Ele anuncia que três entre eles ali escondem algo; e que ele está ali para revelá-lo: “*Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta y ocultan un deseo que me*

hiere y que leo en sus ojos” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 90). A isso o Cavalo Negro responde, dizendo que não se trata apenas de um desejo, mas de todos os desejos, como os do próprio H1°. Nesse momento, o Cavalo Branco diz que ninguém se esquece da máscara que o H1° carrega. Uma vez mais, fica perceptível a ideia da máscara como símbolo de homofobia e punição social.

O Diretor faz uma menção direta à sua fala no primeiro ato, remontando aos casos de homofobia que relatara:

HOMBRE I°

Yo no tengo máscara.

DIRECTOR.

No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.

[...]

DIRECTOR.

En medio de la calle la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho.

HOMBRE I° (Al Director.)

Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (Lo abraza.) (GARCÍA LORCA, 2000, p. 90-91).

Esta última fala do H1° demonstra que sua relação amorosa com o Diretor foi pautada pelo medo da punição social. Os dois temeram a homofobia e qualquer tipo de agressão que pudessem sofrer. O medo de serem descobertos e rechaçados os persegue até em seus momentos íntimos, como afirma o Diretor. O que levou ao fim desta relação foi essa questão tão cara à poética lorquiana – assumir-se ou permanecer no armário? Entregar-se ao desejo ou resguardar-se com medo do que possa ocorrer? São perguntas que marcam toda uma vivência homoafetiva, concebendo-se como universais na medida em que podem ser vivenciadas e aplicadas à realidade de qualquer sujeito cuja sexualidade, ou identidade de gênero, seja marginalizada. Essa revelação da intimidade dos dois reforça a ideia de que a máscara serve para esconder a homossexualidade, sendo ao mesmo tempo sua forma de escapar das punições sociais: seu instrumento de refúgio, e a marca de sua vergonha e aprisionamento. Tanto a temem, quanto a buscam e utilizam.

Fechando esse ciclo, outra referência à máscara é feita no último ato. Nesse momento, o Mágico se refere ao Diretor como “*hombre de máscara*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 123),

o que reforça a nossa leitura. Ademais, há a sugestão da possível homofobia que feriu Gonzalo, ao entrar em cena sua mãe, que busca desesperadamente por ele. Essa interpretação é presumida da reação violenta dos pescadores ao afrontarem a mãe, e da reação das crianças que se riem da situação:

SEÑORA.

¿Dónde está mi hijo? Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: ¡Aquí tienes a tu hijo! Como el pez manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. Cuando yo cerré mi puerta sentí como la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 129).

O Diretor tão-só sabe esquivar-se de todas as acusações e age com total frieza. Relata que Gonzalo havia ido ao fosso do teatro com o Traje de arlequim após a apresentação, e que o Apontador o achou desmaiado em uma cama, mas que ele não quer falar sobre este assunto. Para este homem do teatro já é tudo passado. A apresentação já acabou há horas e Enrique não se vê como responsável por nada – o que denota uma forte irresponsabilidade de sua parte, levando a crer que Lorca também não simpatizaria com suas atitudes.

Cabe, como último comentário, destacar o uso feito da máscara por um dos três Homens. No terceiro ato, ao precipitar-se uma chuva, H3º retira de seu bolso uma máscara “de ardente expressão” e a usa para cobrir seu rosto, mantendo-a assim ao longo das cenas em que agride ao H2º e em que galanteia Julieta. Despe-se desta apenas no momento em que, após deixar a jovem deitada em seu leito e escutar o canto do rouxinol (neste momento faz-se soar, indicada pelas didascálias, uma buzina de barco), poussa-a sobre o rosto da donzela e parte usando um guarda-chuva. Aqui, esse movimento de cobrir a face reforça a ideia de que a máscara serve como um meio para proteger a identidade de quem a utiliza. Julieta necessitará de todo tipo de proteção frente às transformações que incidirão sobre si. Da mesma forma, H3º a teve de usar para poder ter livre acesso à jovem que desejava cortejar, e para agredir H2º sem medo de punições. Sem dúvidas, as referências às máscaras, em larga escala, anunciam a sequência de duplos que compõem o texto.

2.5.3. O Duplo em cena

Ao passo em que vemos enfrentarem-se Enrique e Gonzalo – Diretor e H1º – captamos também o uso de um recurso formal crucial para o entendimento da peça: o estabelecimento de Duplos, destacados por Regino (2010) e Gibson (2014). À medida que vamos adentrando essa turbulenta relação, vamos apreendendo como os temas que impactam esse casal são os

mesmos que impactam, em larga medida, a peça. São desdobramentos dos dois: FC e FP, que lutam no ato segundo; e os dois homens que acompanham Gonzalo desde o primeiro ato. Observemos, em seguida, as cenas em que os dois interagem.

Logo no primeiro ato, quem toma a dianteira nos questionamentos e confronta diretamente o Diretor sobre certas nuances de sua peça, é o H1°. Os outros dois homens têm uma postura complacente, certas vezes intervindo para não permitir que os ânimos saiam de controle. Como marcas dessa tentativa de refreamento, temos os inúmeros momentos em que H2° chama ao H1° por seu nome, em um sinal de advertência. E, de forma mais explícita, no seguinte diálogo, presente no primeiro ato:

HOMBRE 2° (Al Hombre 1°)

Ve con prudencia. Tú tienes la culpa. ¿Para qué vienes a la puerta de los teatros? Puedes llamar a un bosque y es fácil que éste abra el ruido de su savia para tus oídos. ¡Pero un teatro!

HOMBRE 1°

Es a los teatros donde hay que llamar; es a los teatros, para...

HOMBRE 3°

Para que se sepa la verdad de las sepulturas.

HOMBRE 2°

Sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 49)

Podemos entender que esse tema, do qual H1° fala, seria um grande tabu, já que caberia melhor em um bosque, um espaço isolado e distante do meio social. Isso vem atrelado ao fato de que essa referida “verdade” sairia de dentro de sepulturas, ou seja, viria de um lugar soterrado, ainda que familiar. No entanto, nos é dito que este deve ser mostrado a todos, uma vez que destas sepulturas sairia algo impressionante, que deveria ser divulgado e pelo qual se formariam grandes filas nas bilheterias. Cremos que estes homens falam de verdades relacionadas à vivência amorosa homossexual.

Portanto, o conflito é estabelecido entre os dois. Ao final do ato, o H1° leva a crer que conhece o Diretor de outro momento, mas este não o reconhece. Encurralado, o Diretor recorre a seu ponto de fuga: Elena.

HOMBRE 1° (Mirando al Director.)

Lo reconozco todavía y me parece estarlo viendo aquella mañana que encerró una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña

cartera de libros. Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió el peinado con la raya en medio. Y tú, ¿me reconoces?

DIRECTOR.

No es éste el argumento. ¡Por Dios! (A voces.) Elena, Elena. (Corre a la puerta.) (GARCÍA LORCA, 2000, p. 53).

O possível reconhecimento do outro, que levaria ao reconhecimento de si mesmo, apavora o Diretor. Ele não aparenta querer reconectar-se a seu passado.

Outro momento em que Elena aparece é no segundo ato. Após o desentendimento inicial entre FP e FC, dois outros jogos de transmutação se seguem. Em um deles, ocorre uma subida de tom informada pelas didascálias. Esta se dá até ser atingido o clímax, quando decai o tom novamente, como numa relação sexual que atinge seu ápice no orgasmo. Fatidicamente chegam novamente no peixe-lua e na faca: o caos toma conta da cena. O último jogo é iniciado por FP. Contudo, agora FC decide unicamente tornar-se um chicote: elege diferentes chicotes feitos com diferentes materiais, ao que FP responde como se fosse ferido e golpeado a cada transformação. Isso indica que os dois não conseguem conciliar-se mais; instaurou-se a discórdia e não há nenhum ponto harmônico que os una.

Tamanha incompatibilidade leva-os a evocar duas personalidades importantes que seriam, como indica Regino (2010), a causa de sua queda. FC evoca a Elena, a mesma por quem clama o Diretor no primeiro ato. Tal atitude revela um particular desejo de relacionar-se intimamente com ela: “*Y luego vendría Elena a mi cama. Elena, ¡corazón mío!*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 64). Não querendo menos que semelhante contato íntimo, FP sopra um apito de prata que chamaria o Imperador.

A autoritária presença aterroriza FC, que tenta tomar as rédeas da situação, a fim de evitar que qualquer penalidade recaia sobre si. Porém, o Imperador afirma buscar apenas um alguém específico, encontrando-o em FP, que fica nu, insinuando sua brancura semelhante ao gesso – o que reforça a simbologia do luminoso. Abraçam-se. Essa aproximação sugere muito além de algo fraternal; a seguinte fala de FP confere um teor sexual ao encontro, dando a entender que manterão relações sexuais:

EMPERADOR. (Abrazándolo.)

Uno es uno.

FIGURA DE PÁMPANOS.

Y siempre uno. Si me besas yo abriré mi boca para clavarme después tu espada en el cuello. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 68)

Todavia, esta relação íntima nada mais é que uma entrega sem amor, como FC mesmo sugere ao afirmar que “*Lo tiene porque nunca lo podrá tener*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 69). O amor real reside na união, agora rota, destas duas figuras enigmáticas. Não é possível crer que a sujeição de FP a esse símbolo de força e poder seja “um ato de entrega ou submissão voluntária, mas algo circunstancial e inevitável” (REGINO, 2010, p. 61), que ocorre exclusivamente por causa do seu inevitável rompimento com FC.

Indo agora ao terceiro ato, ali Enrique e Gonzalo provocam-se. Tudo leva a crer que visam despertar algum sentimento no outro; possivelmente o mais singelo ciúme. Gonzalo desafia Enrique a ir estrangular o Imperador. Enrique recorre ao nome de Elena para desestabilizá-lo. Nesse ponto fica claro que FC é um duplo do Diretor, e que FP é um duplo do H1°. Hipótese, aliás, reforçada mais adiante quando, frente à ameaça de que se chame Elena, o Diretor diz: “*¡No!, no la llames. Yo me convertiré en lo que tú desees* (GARCÍA LORCA, 2000, p. 77) – frase que parece remontar à briga das duas figuras.

Outro indício dessa relação é o fato de Enrique repetir a mesma fala de FC ao evocar essa intrigante mulher: “*¡Elena, Elena, corazón mío!*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 75). Ademais, repetem o jogo de transmutações do segundo ato:

DIRECTOR.

Oye, ¿y si yo me convirtiera en un pequeño enano de jazmines?

[...]

DIRECTOR. (Abrazando al Hombre I.º)

Me convertiría en una píldora de anís, una píldora donde estarían exprimidos los juncos de todos los ríos, y tú serías una gran montaña china cubierta de vivas arpas diminutas.

HOMBRE I.º (Entornando los ojos.)

No, no. Yo entonces no sería una montaña china. Yo sería un odre de vino antiguo que llena de sanguijuelas la garganta.

(Luchan.) (GARCÍA LORCA, 2000, p. 76)

Em outro momento dessa mesma cena, ao sair do palco, H1° diz algo ao Diretor: “*¡En pez luna; sólo deseo que tú seas un pez luna! ¡Que te conviertas en un pez luna!* (GARCÍA LORCA, 2000, p. 95). Peixe-lua é uma das transformações exigidas por FP durante a discussão com FC no segundo ato. Esse ser marinho carrega em si a forte simbologia de algo pertencente ao ambiente noturno, possui semelhanças com a lua. Assim, é reiterada a simbologia do umbroso. Toda a relação amorosa destes dois homens parece estar subordinada ao entrave sugerido nesse jogo de oposições simbólicas.

Podemos concluir que qualquer menor sinal de aproximação entre os dois – Diretor e H1º – sempre termina em truculência. Sua relação está extremamente desgastada, cheia de amarguras e ressentimentos. Não podem, nem conseguem, estar mais juntos; o final iminente é a agressão. Ainda que não seja essa a intenção do H1º, mas sim a do Diretor, como observamos no seguinte diálogo:

*DIRECTOR. (Al Hombre Iº)
No me abrasces, Gonzalo. Tu amor vive sólo en presencia de testigos. ¿No me has besado lo bastante en la ruina? Desprecio tu elegancia y tu teatro.
(Luchan.)*

*HOMBRE Iº
Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela*

*DIRECTOR.
¿Por qué soy tan débil?*

*HOMBRE Iº (Luchando.)
Te amo.*

*DIRECTOR. (Luchando.)
Te escupo. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 91-92)*

Nesse instante, no qual o Diretor rechaça ostensivamente qualquer investida amorosa do H1º, é mencionado algo que reforça ainda mais a ideia de que seriam Figura de Pâmpanos e Figura de Cascavéis duplos de Enrique e Gonzalo. São estas duas figuras que aparecem em um momento íntimo nas ruínas. Sendo assim, se o Diretor afirma que, na verdade, eram ele e o H1º que estavam naquele espaço, não resta dúvida de que aquelas figuras que vemos no ato dois são representações simbólicas suas.

Não podemos ignorar que a ferocidade com que Diretor e H1º se tratam termina por respingar nas demais personagens, o que faz com que elas acabem sofrendo severas consequências. Como acontece com o H2º, que é empurrado ao biombo por colocar-se entre os dois:

*HOMBRE Iº
¡Enrique! ¡Enrique! (Se cubre la cara con las manos.)*

*HOMBRE 2º
No me hagas pasar a mí por el biombo. Déjame ya tranquilo. ¡Gonzalo!*

DIRECTOR. (Frio y pulsando las cuerdas.)

Gonzalo, te he de escupir mucho. Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas. Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero lo quiero bordar con sedas.

[...]

HOMBRE 1º (Llorando.)

¡Enrique! ¡Enrique!

DIRECTOR. Te bordaré sobre la carne y me gustará verte dormir en el tejado. ¿Cuánto dinero tienes en el bolsillo? ¡Quémalo! (El Hombre 1º enciende un fósforo y quema los billetes.) Nunca veo bien cómo desaparecen los dibujos en la llama. ¿No tienes más dinero? ¡Qué pobre eres, Gonzalo! ¿Y mi lápiz para los labios? ¿No tienes carmín? Es un fastidio.

HOMBRE 2º (Tímido.)

Yo tengo. (Se saca el lápiz por debajo de la barba y lo ofrece.)

DIRECTOR.

Gracias... pero... ¿pero también tú estás aquí? ¡Al biombo! Tú también al biombo. ¿Y todavía lo soportas, Gonzalo?

(El Director empuja bruscamente al Hombre 2º [...]). (GARCÍA LORCA, 2000, p. 54-55).

É possível notar a maneira como se instaura uma crescente passividade em Gonzalo. Diante da fúria de Enrique, ele apenas fica inerte, não se vendo como capaz de enfrentar a seu amado. Esse caráter assumido por ele torna-se mais marcante ao final do terceiro ato, no instante em que busca por Enrique. Quer reconciliar-se, mas já é tarde, não o encontra, topando apenas com o traje de arlequim:

HOMBRE 1º (Abrazando al Traje.)

Tenías que volver para mí, para mi amor inagotable, después de haber vencido las hierbas y los caballos.

EL TRAJE DE ARLEQUÍN.

¡Los caballos!

HOMBRE 1º

¡Dime, dime que has vuelto por mí! (GARCÍA LORCA, 2000, p. 100)

Contudo, o enfrentamento de Enrique e Gonzalo não existe apenas como mostra da crueldade que abunda nessa tragédia, nem tampouco para somente reiterar a incompatibilidade dos dois. É desvelado, nesse movimento, como o H2º e o H3º também configuram desdobramentos deles, são seus duplos. Leia-se o seguinte trecho:

HOMBRE 3º

Tendremos necesidad de separarlos.

HOMBRE 2º

Para que no se devoren.

HOMBRE 3°

Aunque yo encontraría mi libertad.

(El Director y el Hombre I° luchan sordamente.)

HOMBRE 2°

Pero yo encontraría mi muerte. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 76-77)

Constatamos que os dois homens se veem na condição de escravos. Estão ligados intrinsecamente à relação de Enrique e Gonzalo. Desafortunadamente, ainda que H3° diga que eles podem quebrar essas correntes, apesar de os dois serem “escravos de modos distintos” (p. 77), terminam por não entrar em acordo quanto à forma de se emanciparem. Fadados a repetir a relação de Enrique e Gonzalo, começam a lutar e empurrar-se. Retorna a truculência à cena.

Diante disso, cremos que H2° possivelmente nasce do amor dos dois e que H3° surge a partir do ódio que sentem – tanto um pelo outro, quanto por si mesmos. Isso serviria como justificativa às críticas de H3° à relação homoafetiva, visto que no terceiro ato ele assume uma postura precisamente homofóbica. Vemos, nesta cena em particular, que ele rechaça violentamente as atitudes de FC e FP:

HOMBRE 3° (Entrando.)

Debieron morir los dos. No he presenciado nunca un festín más sangriento.

HOMBRE I°

Dos leones. Dos semidioses.

HOMBRE 2°

Dos semidioses si no tuvieran ano.

HOMBRE I°

Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 71-72)

Estabelece-se uma referência clara à homossexualidade. É preciso levar em conta que as relações homossexuais, muitas das vezes, se dão pelo ânus – o que serve como estigma para esse tipo de intercuro e age como um traço distintivo. As duas figuras da peça são criticadas na medida em que se rendem ao seu desejo e deixam que isso as domine. Novamente é feita uma referência ao luminoso punitivo, ao qual não puderam opor-se, por meio da “beleza pura dos mármoles”.

No transcorrer dos diálogos, a homofobia de H3º obtém maior destaque, marcando-o como um agente punitivo e representante da opressão contra qualquer sujeito *queer*. Compreendemos isso no momento em que H1º questiona se é possível que um homem, resistindo a seus impulsos e sendo integralmente másculo, em algum momento deixe de sê-lo; H3º responde: “*Ninguno de los dos era un hombre. Como no lo sois vosotros tampoco. Estoy asqueado de vuestra compañía*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 73).

A hipótese de H3º como fruto do ódio sentido pelos dois reforça-se pelo que Elena lhe afirma:

HOMBRE 3º

¿Por qué has salido, Elena? ¿Por qué has salido si no me vas a querer?

ELENA.

¿Quién te lo dijo? ¿Pero por qué me quieres tanto? Yo te besaría los pies si tú me castigaras y te fueras con las otras mujeres. Pero tú me adoras demasiado a mí sola. Será necesario terminar de una vez. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 56)

Tendo em vista que é a desunião de Enrique e Gonzalo que os leva a chamar por Elena, fica evidente que H3º a deseja porque ela seria uma das vias para findar o conflito entre os dois homens – o que permitiria a sua libertação, como ele mesmo admite mais adiante. Mas a figura mitológica o rechaça justamente por não poder ser essa a saída. Ao ficar dito que ele deveria ir-se com outras mulheres, é estabelecido que não será essa a solução do conflito.

Nessa mesma cena, ao ser posto diante de Elena, o Diretor diz conhecer o H3º, levando a crer que ele é responsável por seu suplício. O Homem termina por açoitá-lo, mostrando a culpa que sente e que o domina. Elena confirma que não é capaz de resolver esse conflito; e destaca que o H3º é consumido por uma terrível culpa: “*Podrías seguir golpeando un siglo entero y no creería en ti*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 57).

Tal viés aclararia a fala do H2º ao abraçar o H1º: “*¿Gonzalo, por qué lo amas tanto?*” (p. 75). Ou o que diz H1º a respeito do H3º:

(El Hombre 3º se tapa la cara con las manos.)

HOMBRE 1º (Al Director.)

Ése es, ¿lo conoces ya? Ése es el valiente que en el café y en el libro nos va arrollando las venas en largas espinas de pez. Ése es el hombre que ama al Emperador en soledad y lo busca en las tabernas de los puertos. Enrique, mira bien sus ojos. Mira qué pequeños racimos de uvas bajan por sus hombros. A mí no me engaña. Pero ahora yo voy a matar al Emperador. Sin

cuchillo, con estas manos quebradizas que me envidian todas las mujeres.
(GARCÍA LORCA, 2000, p. 74)

Fica claro, após o que foi debatido, que é do desafeto e da desunião entre Enrique e Gonzalo que nasce a necessidade de comungarem com o Imperador e com Elena. A isso se deve a fala austera que almeja que Enrique tome conhecimento. Gonzalo fala daquilo que os abate transubstanciado na forma de um homem sem nome, na tentativa de levar seu amado a tomar consciência do ocorrido e romper essa sucessão de brigas. Essa é também a gênese do H2º e do H3º. Estes dois homens passam a existir a partir do caos propagado por essa relação amorosa, que insiste em não se findar, ainda que não haja razões para que ela se mantenha.

É notável como a relação entre homofobia e máscara expande potencialmente a ideia do duplo. Aliás, as máscaras também são algo fundamental na “*Canción del pastor bobo*”.⁷ Frente a uma cortina azul e a um armário com diversas máscaras brancas que estampam caretas, adentra um homem vestindo roupas de pele e com um adorno de plumas na cabeça. Este sujeito dança e canta a um ritmo lento. Sua canção é sobre o pastor bobo, o guardador dessas máscaras. Seus versos remontam à origem dos objetos que tutela – as caretas. Estas viriam de diversas figuras, algumas delas relacionadas à própria peça: viriam dos pedintes e dos poetas, dos meninos que se masturbam, de águias com muletas, sendo feitas do gesso de Creta. O final da música é tocado por um forte tom surrealista, ao se misturarem os elementos anteriormente apresentados com a menção feita a continentes:

*Los caballos se comen la seta
y se pudren bajo la veleta.
Las águilas usan la puñeta
y se llenan de fango bajo el cometa,
y el cometa devora la gipaeta
que rayaba el pecho del poeta.
¡Balad, balad, balad, caretas!
Europa se arranca las tetas,
Asia se queda sin lunetas
y América es un cocodrilo
que no necesita careta.
La musiquilla, la musiqueta
de las púas heridas y la limeta.* (GARCÍA LORCA, 2000, p. 104)

Essa intrigante cantoria leva a crer que a função do pastor é a de enfatizar, para ao público, quais seriam os temas primordiais da peça – configurando-se ele, portanto, como um elemento metateatral por excelência. Neste ato, seria reforçada a ideia dos duplos a partir das

⁷ “Canção do pastor bobo” [tradução nossa]. Decidimos manter o título escolhido por Antonio Monegal em sua edição para a Alianza Editorial (2000).

máscaras que obedecem plenamente ao pastor, além das inconsistências amorosas e desarranjos diversos que podem ser deduzidos de seus versos tocados pelo surrealismo. Podemos encará-lo como uma espécie de reminiscência do coro, próprio das tragédias clássicas, nesta tragédia moderna. Regino (2010) ainda atenta para uma especial alusão feita aqui ao universo clássico:

nessa cena, a referência a Creta ganha um novo sentido, já que o labirinto foi construído para o confinamento do Minotauro, um monstro parte humano e parte animal, fruto da intensa atração sexual despertada na rainha Pasífae por um touro sagrado. Nesse mitologema, tem-se de volta a questão do amor entre seres díspares. (p. 65)

Margareth Santos (2017), no prefácio feito à tradução de Angela dos Santos, cuja organização se apoia na ideia de que seria o ato em questão um introito, põe em evidência o caráter metateatral da cena. Segundo ela, é estabelecido um jogo de concepções entre o que Lorca pensava da cena teatral de sua época e do que esperava de um teatro genuíno – contraste aliás evidenciado nas muitas conferências em que o autor abordou o tema. Nas palavras de Margareth,

Inserido no movimento metateatral da obra, o Pastor bobo, com sua verborragia provocativa, escandaliza o público ao mostrar-lhe as máscaras ocas que carrega, denunciando, veementemente, o vazio do qual se vale o teatro vigente naquele momento (o “teatro al aire libre”). (SANTOS, 2017, p. 11).

Assim, justifica-se que esse ato abra a peça, uma vez que condensa em si todos os temas que farão parte da renovação teatral idealizada pelo poeta espanhol. E não o faz apenas com o tema da canção do pastor, mas denotando seus usos a partir da construção da cena – vemos aqui a referência ao duplo e à metateatralidade na própria existência das máscaras, constituindo a canção uma forte sugestão, em nuances surrealistas, da liberdade amorosa. O método de composição desse introito dá-nos uma mostra da estética vanguardista que incide sobre o todo da peça.

Ao toparmos com o terceiro ato, constatamos que há uma mostra de duplos resultante da ríspida discussão entre Enrique e Gonzalo. Ocorre uma verdadeira fragmentação do Diretor: ele, que entrara em cena vestido como um Arlequim branco, passa a assumir outras personalidades. Estas ganham vida e tornam-se personagens integrantes da peça. Ainda que tenham sido anunciados logo na lista de personagens, estes novos duplos só ganham vida a partir desse momento, através do próprio protagonista. Ele se revolta e tira o traje de Arlequim que vestia; no mesmo instante aparece vestindo um traje de bailarina. Enrique diz

ser Guilhermina dos cavalos. Depois retira o traje de bailarina e afirma ser Dominga dos negrinhos.

Dessa maneira, entram em cena os personagens do traje de bailarina e traje de arlequim. Todas as personagens que se originam dos trajes não enunciam sentenças completas, apenas parecem repetir certas falas de seus antigos usuários e emitem algumas impressões. São tão-somente ecos de seus donos, não tendo vontade própria e apenas repetindo movimentos automáticos.

Por fim, cabe mencionar uma fala do H1º, a qual sugere algo interessante. Sabemos que ele é o Homem nu presente no quinto ato. Aqui ele já anuncia isso, dizendo ainda que esse sujeito representado seria uma mostra de seu padecimento: “*No ha llegado la hora todavía de que los caballos se lleven un desnudo que yo he hecho blanco a fuerza de lágrimas. (Los tres Caballos Blancos detienen al Hombre Iº) ¡Enrique!*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 93).

Essa relação do *desnudo rojo* com o duplo se torna interessante na medida em que vemos como, dos três eixos que compõem o ato quinto, é na agonia do Homem nu que aparenta residir o desenlace da história de Enrique e Gonzalo. Este rapaz atado à cama, que dialoga com o Enfermeiro, deixa clara sua intenção de matar-se por meio dos procedimentos cirúrgicos aos quais está sendo submetido – extraem seu sangue e o deixam debilitado:

DESNUDO.

Yo deseo morir. ¿Cuántos vasos de sangre me habéis sacado?

ENFERMERO.

Cincuenta. Ahora te daré la hiel, y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.

DESNUDO.

Es la que tiene más vitaminas.

ENFERMERO.

Sí. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 106)

Este Homem, que pergunta insistentemente por Gonzalo, cremos ser um de seus duplos. Indica isso, antes de tudo, o fato de transformar-se nele à medida que passa por um ritual que se dá após o canto do rouxinol. Consumada tal cerimônia, a cama em que se encontra gira sobre um eixo, e revela ao seu revés Gonzalo, vestido com um terno. Este apenas agoniza, até chamar por Enrique uma última vez, e ser encontrado morto pelo grupo de Damas perdidas no teatro. Esta é uma cena de verdadeiro horror que fecha o ato quinto.

Aqui não podemos deixar de aludir ao teatro de José Régio, especialmente à sua peça *Mário ou Eu-próprio – o Outro* (1957), que muito explorou esse tema do duplo. O estilhaçamento visto em cena é próprio do sujeito moderno, cindido de si mesmo a ponto de suas partes chocarem-se. Mas note-se a particularidade do teatro de Lorca: nele, não é a modernidade que estraçalha e fragmenta o homem, mas sim a homossexualidade. Não resta dúvida de que essa tragédia lorquiana se favorece do tema do duplo para compor o quadro caótico e tirânico no qual a vivência *queer*, em todos os seus modos, está inserida.

2.5.4. Obsessão em seis atos

A violenta reação do público, a qual tanto aterrorizava o Diretor, parte de uma curiosa obsessão. Marca disso são as perguntas específicas, a respeito da obra, que faz o H2º. Ele questiona como urinava Romeu e o porquê de nunca terem visto isso em cena – o que acontecia quando não estava acontecendo nada?. E pergunta sobre o sepulcro: por que não há mais detalhes dele? Para este último questionamento, lança a seguinte hipótese: “*Pudo usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo, mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 50). Isso revela um enorme interesse pelas intimidades e genitália da personagem, indicando já a verdadeira razão do conflito que se instaurou. Aquilo que incomoda a todos é a atualização feita pelo Diretor em sua remontagem do clássico shakespeariano.

Outras duas obras em que há essa interrupção abrupta do argumento, deixando-se ver a dialética entre forma e conteúdo, são *O meu caso* (1957), do presencialista José Régio, e *El sueño de la vida* (1978), outra das peças de Lorca que também é encaixada na categoria de “comédia impossível”. Na criação de Régio, um Desconhecido invade o palco momentos antes de começar a encenação de um espetáculo teatral. Este intruso dialoga diretamente com o público, rogando que escutem o caso que tem para contar, o qual julga de extrema pertinência. No entanto, o invasor é sucessivamente interrompido pelas demais figuras envolvidas com o espetáculo que atrapalhara: pelo funcionário do teatro, pela atriz protagonista, pelo diretor da peça e, com maior ênfase, pelo próprio público, que fica inconformado por não conseguir sentir as suas emoções purgadas por aquela peça truncada, interrompida a todo momento. Somente conhecemos um pouco da peça original através de umas breves falas que a atriz conseguira proferir antes que fosse interrompida pelo Desconhecido.

Não há como deixar de lado também, dada a sua notável relação com o público, a peça *O Público em cena* (1931), de Almada-Negreiros, na qual é inversa a relação público-espetáculo, tão cara a Lorca e amplamente debatida em *El público* (1930). Nessa peça, o público é chamado a tomar o palco na condição de protagonista, enquanto os atores assumem seu lugar de observadores a fim de compreender o que é essa amálgama de rostos que os assiste; que muitas vezes se revela contraditória e ingênua, desconhecendo o poder que realmente tem – um poder que o poeta espanhol mostra conhecer e temer. Contudo, o público retratado por Almada é muito mais compassivo, não relevando-se justiceiro e perverso, como o retratado por Lorca.

Cabe ainda analisar de que canto surge a reprovação do público à peça de Enrique. Por mais que os espectadores a tenham achado linda e comovente, a rechaçam e querem matar os atores envolvidos. A homofobia, nessa perspectiva, nasce na perversão de investigar o mais íntimo do outro. Sua gênese está em um desejo sexual reprimido, em uma curiosidade em decifrar, esmiuçar aquilo que não se entende. Essas nuances podem ser percebidas no comentário do Rapaz que acompanha o grupo das Damas, que aponta que a visão dos pés de Julieta acusou a mentira:

MUCHACHO 1.º

Tiene razón. El acto del sepulcro estaba prodigiosamente desarrollado. Pero yo descubrí la mentira cuando vi los pies de Julieta. Eran pequeñísimos.

DAMA 2.ª

¡Deliciosos! ¿No querrá usted ponerles reparos?

MUCHACHO 1.º

Sí, pero eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 110)

Resulta interessante essa ideia de que o feminino mais perfeito é aquele idealizado pelo homem. A ironia aparenta residir na construção de uma mentalidade conservadora que se preocupa com detalhes ínfimos, como pés descalços. Acima de tudo, ao afirmar que algo tão feminino só poderia vir de um homem, é construída uma situação que provoca o riso, como se o trágico por trás dessa cena, de exacerbada homofobia e machismo, fosse disfarçado por sua comicidade em primeiro plano. A isso também faz alusão o seguinte comentário do E2º. Ao anunciarem a chegada do juiz, o jovem afirma que “*Sí. Vamos a ver la última Julieta verdaderamente femenina que se verá en el teatro*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 113).

Esta obsessão com partes íntimas nos há de lembrar de um dramaturgo brasileiro. Em *Toda Nudez será castigada* (1965), classificada como “obsessão em três atos”, Nelson Rodrigues constrói uma protagonista verdadeiramente obcecada por ter câncer no seio; e três tias que muito se preocupam com as cuecas e com as intimidades do sobrinho, de quem cuidam desde criança. Esse desvelamento das intimidades é o que serve a Nelson como manobra para desconstruir a moral burguesa, de que tanto se valia a sociedade carioca do momento.

No que concerne ao papel do público, Ubersfeld (2005) afirma que “O teatro não produz nos espectadores somente o despertar de fantasmas, mas às vezes também o despertar da consciência — um talvez não ocorra sem o outro, como diz Brecht, pela associação do prazer e da reflexão” (p. 28). Arriscamos dizer que os espectadores do teatro de Enrique são deveras desestabilizados pela sua peça. Contudo, o tiro lhe sai pela culatra – ao invés de ser levada a uma ação social com caráter transformador, a plateia revolta-se contra o que lhe está sendo mostrado. Isso faz com que os intérpretes – que não são responsáveis por essa atualização tão fatídica – sejam punidos. A sede de justiça sentida pelo público encontra sua saciedade com o sangue dos atores. Vejamos o desfecho comentado pelos Estudantes:

ESTUDIANTE 4.º

Lo que es inadmisible es que los hayan asesinado.

ESTUDIANTE 1º

Y que hayan asesinado también a la verdadera Julieta que gemía debajo de las butacas.

ESTUDIANTE 4.º

Por pura curiosidad, para ver lo que tenían dentro.

ESTUDIANTE 3.º

¿Y qué han sacado en claro? Un racimo de heridas y una desorientación absoluta. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 117-118)

Os atores terminam mortos por um capricho do público, que queria averiguar suas intimidades, em um movimento de verdadeira obsessão. Cremos que os estudantes observam que se vasculharam esqueletos por quererem aludir à intenção do público de conhecer a intimidade da forma mais cruel e vil. Na verdade, as atitudes tomadas pela horda de espectadores é um tópico marcante nas discussões do grupo de Estudantes. Para eles, o público não tem o direito de querer intervir e mudar o teatro; o tema apresentado pelo diretor é válido e deve ser aceito, independentemente de qual seja. A isso se opõe o E4º, que a todo momento defende que esse tipo de reação não pode ser aceito:

ESTUDIANTE 4º

La actitud del público ha sido detestable.

ESTUDIANTE 1º

Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina las serpientes de mar ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende.

ESTUDIANTE 4º

Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz.

ESTUDIANTE 2º

El Director de escena evitó de manera genial que la masa de espectadores se enterase de esto, pero los caballos y la revolución han destruido sus planes. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 117)

Como denotado neste diálogo, o grupo de jovens confia, sem duvidar, na genialidade do Diretor, contra a qual, creem eles, não deveria, de maneira nenhuma, revoltar-se o público.

Para Ubersfeld (2005), o teatro pode ser entendido como uma prática social, devido a seu caráter paradoxal, que é ditado por sua existência ao mesmo tempo literária e representável de forma concreta. Nessa perspectiva, seria equivocado considerar que o papel do espectador no processo comunicacional do teatro seja inteiramente passivo. Isso se dá porque o espectador realiza uma “triagem das informações”, cujos signos assistidos, por vezes, são mais, ou menos, absorvidos. Além de não se justificar o uso do termo no singular – nunca será apenas um espectador. Para a teórica francesa, nunca se está só no teatro. Toda a mensagem concebida naquele espaço difunde-se por toda uma complexa rede de relações sociais, na qual estão inseridos os sujeitos.

Portanto, alguma atitude deveria ser esperada do público, fosse esta a mais violenta ou a mais branda. Isso mostra a ingenuidade e inexperiência de Enrique, que pensou que não despertaria a ira de seus espectadores se abordasse o tema de forma mais “discreta”. Com isso, Lorca já nos parece anunciar que não tão prontamente o público real estará preparado para lidar com certos tabus levados aos palcos. Por esse mesmo caminho vão os diretores, que não aparentam ter a força suficiente para trabalhar tais questões em suas peças. Por décadas não haverá lugar no teatro para que se vejam representados certos tipos de corpos e

identidades⁸. Em especial aqueles que a grande massa julga indignos de existirem plenamente no âmbito social, dado o estrito e decadente código moral burguês.

2.5.5. O feminino corre perigo

Outro ponto que merece ser destacado é o fato de que *El público* (1930) não deixa de representar uma sondagem do subconsciente masculino. Ao longo de seu argumento são exploradas as gradações de uma mente atormentada por ideologias machistas que a oprimem. Isso acaba por denunciar toda a violência que molda os sujeitos masculinos, que estão sempre agredindo-se com palavras, a um passo de baterem-se para evitar que seus sentimentos sejam expostos e suas fragilidades demonstradas. Temos uma mostra desse comportamento pelo confronto entre Figura de Pâmpanos e Figura de Cascavéis. Voltemos ao segundo ato. Ali a altercação entre as duas figuras é um jogo de transmutações interligadas: se FC se transformasse em nuvem, FP se transformaria em olho; se FC virasse estrume, FP viraria uma mosca; se FC se tornasse um monte de cachos, FP se tornaria um beijo; se FC se convertesse em um peito, FP se converteria em um lençol branco; se FC se transfizesse em peixe-lua, FP se transfaria em faca.

É a transformação neste objeto cortante que gera discordância entre os dois. Então, FC deixa de dançar e demonstra seu descontentamento com a resposta de FP. Sua fala seguinte comprova a ligação, ainda que não tão óbvia, entre as transmutações:

FIGURA DE CASCABELES

¿Pero por qué?, ¿por qué me atormentas? ¿Cómo no vienes conmigo, si me amas, hasta donde yo te lleve? Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en ola de mar o en alga, y si quieres algo muy lejado, porque no deseas besarme, tú te convertirías en luna llena, ¡pero em cuchillo! Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 60)

Para Regino (2010), o peixe-lua representaria simbolicamente a figura da mulher. Posteriormente, a relação entre o feminino e a lua será enfatizada pela personagem FP. O que já se nota é como a presença do feminino impactará não somente a relação destas duas figuras, mas todo o desdobramento do tema do amor homoerótico ao longo da peça. A dialética principal que perpassa toda a obra se intensifica, e ganha uma ampliação em seu campo sógnico a partir deste forte choque entre o feminino e o masculino.

⁸ Essa afirmação leva em conta o contexto ditatorial que assolou a península Ibérica em meados do século XX. A ascensão dos movimentos fascistas limitou drasticamente a cena teatral dos países em questão e da Europa de um modo geral.

Esse choque se acentua no trecho final da resposta dada por FP: *Si yo no tuviera esta flauta, te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer* (GARCÍA LORCA, 2000, p. 60-61). Nota-se o fascínio pelo masculino na fala de FP, quando se refere à flauta. O formato fático desse instrumento, que pode ser associado ao órgão sexual masculino, sugere que seria essa a única coisa que atrai FC a FP; caso contrário, FC iria à lua, visto que este corpo celeste é associado, na fala da personagem, à esfera do feminino, pois é caracterizado por vestes femininas e gotas de sangue de mulher.

Merece destaque, nessa esteira, a fala do H1º, que afirma que “*La cabeza del Emperador quema los cuerpos de todas las mujeres*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 75), uma vez postulado que o Imperador é uma personalidade poderosa, que se une a um homem em uma relação homoerótica. Ao sabermos que a presença de sua cabeça impediria a existência do feminino, vemos que se fortifica a tensão entre o amor homoafetivo e a feminilidade. Ainda mais quando o Diretor afirma (ironicamente) que esse seria um ótimo presente para dar-se a Elena, uma das grandes presenças femininas na peça, e que corre perigo. Esse perigo nos é mostrado quando os Estudantes falam da mulher do professor de retórica (nomeada como Elena), a quem os poetas queriam matar por ter revelado a todos que o tema verdadeiro da peça representada era o amor homoerótico. Estes vates enfurecidos acabam indicando-a como a verdadeira culpada pela revolta do público contra a produção de Enrique.

Outrossim, o feminino também é visto por muitas personagens como um mero artifício, um meio para que haja a reprodução, o nascimento de algo novo. Mostra disso se dá no terceiro ato, quando os três Cavalos Brancos querem que Julieta se submeta a eles. De prontidão, eles exigem que a jovem fique nua e deixe que passem por seu útero. Esta arbitrariedade, que não dissimula a intenção do estupro, toca as raias da misoginia; sobretudo quando os cavalos exultam com o ato de urinar sobre a mulher:

LOS TRES CABALLOS BLANCOS.

*Desnúdate, Julieta, y deja al aire tu grupa para el azote de nuestras colas.
¡Queremos resucitar! (Julieta se refugia con el Caballo Negro.)*

[...]

JULIETA. (Rehaciéndose.)

No os tengo miedo. ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras.

[...]

JULIETA. (Enérgica.)

No soy yo una esclava para que me hinquen punzones de ámbar en los senos ni un oráculo para los que tiemblan de amor a la salida de las ciudades.

Todo mi sueño ha sido con el olor de la higuera y la cintura del que corta las espigas. ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros!

[...]

LOS TRES CABALLOS BLANCOS.

(Empuñan los bastones y por las conteras de éstos saltan tres chorros de agua.) Te orinamos, te orinamos. Te orinamos como orinamos a las yeguas, como la cabra orina el hocico del macho y el cielo orina a las magnolias para ponerlas de cuero. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 87-88)

Mesmo que esta cena seja uma metáfora viva sobre a transformação e atualização do teatro, não há como negar que foi feita uma opção por subjugar o feminino e forçá-lo ao desejo masculino.

É preciso notar que, nesta peça, nenhuma aparição do feminino está livre do jugo masculino. Reservando-se, ademais, ao feminino transexual uma dose extra de crueldade. Isso pode ser observado no terceiro ato, no momento em que o H3º humilha e agride o H2º travestido com roupas femininas. Nessa cena, ao tentar galantear a jovem Julieta, H3º fica extremamente aborrecido quando ela insinua que ele e H2º comporiam um casal – H2º entra nesse ato como fora transformado no ato primeiro: como uma mulher vestindo um pijama preto, uma peruca e uma coroa de flores. H3º apela para a agressão. Sua ferocidade é imensa; ele desnuda o H2º, dando origem a mais um personagem duplo, nascido de vestimentas, o Traje de Pijama:

HOMBRE 3.º

¿Mi amiga? (Furioso.) ¡Siempre por vuestra culpa pierdo! Ésta no es mi amiga. Esta es una máscara, una escoba, un perro débil de sofá. (Lo desnuda violentamente, le quita el pijama, la peluca y aparece el Hombre 2º sin barba, con el traje del primer cuadro.)

HOMBRE 2.º

¡Por caridad!

HOMBRE 3.º (A Julieta.)

Lo traía disfrazado para defenderlo de los bandidos. Bésame la mano, besa la mano de tu protector. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 97)

A nosso ver, nessa peça não há lugar para o feminino. Nem as mulheres que não tomam qualquer atitude ficam livres – a atriz que fazia Julieta, por exemplo, é mantida amarrada e amordaçada para não gritar. O Diretor poderia simplesmente tê-la dispensado de suas funções, poupando-lhe, desse modo, a vida. Porém, escolheu mantê-la cativa, o que fez com que a inocente vítima fosse tomada pela turba revolucionária e sacrificada. Até podemos observar certa aversão ao feminino no modo como a mãe de Gonzalo é tratada no último ato:

PRESTIDIGITADOR.
Señora, por ahí no puede salir.

SEÑORA.
Tiene razón. El vestíbulo está completamente a oscuras. (Va a salir por la puerta de la derecha.)

DIRECTOR.
Por ahí tampoco. Se caería por las claraboyas.

PRESTIDIGITADOR.
Señora, tenga la bondad. Yo la conduciré. (Se quita la capa y cubre con ella a la Señora. Da dos o tres pases con las manos, tira de la capa y la Señora desaparece. [...]) (GARCÍA LORCA, 2000, p. 130)

Nessa cena em particular, o Diretor é indiferente ao sofrimento dessa mulher. O mágico deixa claro que não há lugar para ela no teatro, nem é possível que ela saia de lá pelo mesmo caminho pelo qual entrou. Esta senhora acaba sendo abduzida pelo mágico, transportada magicamente a outro lugar, aparentando ter sido violentamente aniquilada.

Essa postura dos dois homens parece querer indicar uma crítica feita a todos os envolvidos na revolução – nem aqueles que a empreenderam, nem os que se revoltaram contra ela estão completamente certos. Prova dessa crítica a ambos os lados está nas falhas de Enrique, que são apontadas pelos três Homens; e nas reprovações feitas ao violento levante empregado pelo público, vistas nas falas dos Estudantes. Sobretudo se considerarmos que os cavalos (grupo responsável por trazer a revolução) são responsáveis por grande parcela da misoginia vista aqui, fica evidente que a revolução proposta por Enrique também o seria.

Sendo assim, todo esse ódio ao feminino está posto na peça como uma crítica feita por Lorca às bases do pensamento revolucionário: como será possível estabelecer algo novo, se não nos despirmos de nossos preconceitos mais arraigados? Entendemos isso, acima de tudo, por ficar claro que a revolução empreendida por Enrique não alcança o seu objetivo; trata-se apenas de uma meia revolução. O poeta andaluz quer nos mostrar, a partir da tragédia que se abate sobre essa versão de *Romeu e Julieta*, a falibilidade da forma dramática. O teatro renascentista, em seu estilo ditado pela burguesia, não é capaz de abrir-se para receber temas socialmente deslocados.

2.5.6. Personagens de ficção ou a ficção das personagens

Conforme dito anteriormente, abunda neste texto lorquiano o uso da metateatralidade enquanto recurso formal. Em vários momentos da peça é possível sentir que as próprias

personagens são ficcionais e entendem-se nessa condição. Inclusive, muitas delas comentam livremente sobre o próprio enredo que constroem. A nosso ver, é como se o dramaturgo tivesse sido posto de lado e as personagens tivessem assumido o controle da cena. Há, particularmente, o reconhecimento desta como sendo uma peça que substitui a planejada, um espelho pirandelliano. Retornemos ao primeiro ato, no momento em que o Diretor questiona se lhe trazem uma nova peça; e se desdobra, de modo mais claro, no confronto atrás do biombo:

DIRECTOR. (Levantándose.)

Yo no discuto, señor. ¿Pero qué es lo que quiere de mí? ¿Trae usted una obra nueva?

HOMBRE Iº

¿Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas... y usted?

DIRECTOR. ¿Y yo...?

HOMBRE Iº Sí... usted. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 52-53)

A cena em destaque marca a entrada das ações de cunho surreal, além de dar indícios de que as personagens lorquianas têm conhecimento de sua condição irreal. Em meio à calorosa discussão que o Diretor tem com os três homens, H1º afirma: “*Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! [...] Pasad adentro, con nosotros. Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo. (Al Director.) Y tú, pasa por detrás del biombo*” (GARCÍA LORCA, 2000, p.53-54). Aqui se deixa ver que estes homens não apenas se reconhecem enquanto seres que habitam o universo ficcional, como querem levar o Diretor para lá consigo, em um movimento desesperado. Querem cooptá-lo.

Nessa perspectiva, outra que demonstra ter noção de sua condição enquanto personagem de ficção é Julieta. Em sua primeira aparição no terceiro ato, a jovem entra em cena afirmando haver repetido essa ação em sua alcova mais de três mil vezes. Ela deixa crer, ainda, que tem consciência de ser um símbolo de amor, pois afirma que ocuparão o seu lugar, mas ela contenta-se em tão-somente vivenciar o seu amor: “*Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia cama. A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 79). A referência precisa a estes dois elementos tão significativos para o universo mítico construído por Lorca –

amor e teatro – indica como Julieta é uma chave fundamental para que compreendamos a metateatralidade posta em cena.

Julieta está descontente de ser sempre a mesma personagem usada por todos os dramaturgos em suas reencenações da peça. Ela busca algo diferente, uma saída deste *looping* eterno. É uma personagem de ficção que se volta contra o seu criador. Não mais aceitará que falem de seus sentimentos ou que lhe ponham palavras à boca. A seguinte fala pontua sua revolta contra essa situação:

JULIETA (Llorando)

[...]

Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen tratando de convencer a los que escuchan de que el verdadero amor es imposible. Ya estoy cansada. Y me levanto a pedir auxilio para arrojar de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón y a los que me abren la boca con pequeñas pinzas de mármol. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 82)

A jovem, em outro momento deste mesmo ato, observa em que consistiriam as alterações feitas por Enrique em sua montagem de *Romeu e Julieta*. Ou seja, ela tem noção do que o Diretor tentou empreender, relata que ele agiu junto a outros três homens para tentar mudar seu gênero:

JULIETA

[...]

Cuando las ninfas hablan del queso, éste puede ser de leche de sirena o de trébol, pero ahora son cuatro, son cuatro muchachos los que me han querido poner un falito de barro y estaban decididos a pintarme un bigote de tinta.

[...]

Cuatro muchachos, caballo. Hacía mucho tiempo que sentía el ruido del juego, pero no he despertado hasta que brillaban los cuchillos. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 83-84)

Ao longo das cenas em que Julieta aparece, outra nuance interessante nos é mostrada ao repararmos naqueles que a acompanham: os cavalos. Estes animais falantes, seriam, na peça, aqueles responsáveis pela revolução; são eles que inauguram o autêntico teatro sob a areia, segundo Gibson (2014). Podemos entendê-los como uma forma de representar os dramaturgos revolucionários, inclusive o próprio Enrique. Isso toma forma quando os três Cavalos Brancos dizem que passarão pelo ventre de Julieta para alcançar a ressurreição dos cavalos. Entretanto, ela diz que não tem medo destes animais. Aceita deitar-se com eles, contanto que seja ela que assuma o comando; tudo será do modo que desejar: nada se dará através dela, mas sim ela se dará através deles. Isso denota a intenção de Julieta em não mais

render-se às artimanhas dos dramaturgos. Frente a isso, os Cavalos Brancos erguem os bastões que carregam e deles sai água (mesma cena debatida no subcapítulo anterior); eles dizem que urinam sobre a jovem, tal como urinam sobre as éguas. Está selado o pacto: alterou-se a história de Romeu e Julieta, já é outro teatro.

Adiante, no diálogo de Julieta com o Cavallo Blanco, há uma crescente oposição entre o umbroso e o luminoso. O equino sempre enfatiza a perfeição do dia, enquanto a donzela tem uma predileção pela noite. Ele quer mudá-la, ensinar-lhe algo novo, para que ela se contamine – outro indício de que se trata de uma revolução teatral planejada por eles. Vejamos uma mostra desse diálogo:

*CABALLO BLANCO I° (Acercándose.)
Para llevarte.*

*JULIETA.
¿Dónde?*

*CABALLO BLANCO I°
A lo oscuro. En lo oscuro hay ramas suaves. El cementerio de las alas tiene mil superficies de espesor.*

*JULIETA. (Temblando.)
¿Y qué me darás allí?*

*CABALLO BLANCO I°
Te daré lo más callado de lo oscuro.*

*JULIETA.
¿El día?*

*CABALLO BLANCO I.°
El musgo sin luz. El tacto que devora pequeños mundos con las yemas de los dedos.*

*JULIETA.
¿Eras tú el que ibas a enseñarme la perfección de un día?*

*CABALLO BLANCO I°
Para pasarte a la noche. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 80-81)*

Ao final desse ato, percebemos algo de peculiar no nível da tessitura do texto. Vejamos o que ocorre quando H3° finalmente tem caminho livre para cortejar Julieta. Ele retira uma grande capa vermelha, coloca em seus ombros e envolve Julieta. Declama-lhe um trecho de Shakespeare: “*Mira, amor mio..., qué envidiosas franjas de luz ribetean las rasgadas nubes*

allá en el Oriente... El viento quiebra las ramas del ciprés...”⁹ (GARCÍA LORCA, 2000, p. 98). Julieta diz que a declamação está incorreta. Ninguém saberia julgá-lo melhor que ela, que a ouvira tantas vezes – reforça-se, assim, a ideia de que ela sabe que é uma personagem que existe unicamente nas páginas escritas pelo dramaturgo. Está roto o simulacro de realidade.

Em seguida, H3° diz ouvir o canto do rouxinol, o que apavora Julieta. No texto shakespeariano, é o canto dessa ave que Julieta confunde com o canto da cotovia, aquela que anuncia a chegada da manhã. Logo, o som desse pássaro marca, para ela, o fim de seu momento de prazer; anunciando a chegada da manhã e a separação iminente de seu amado. Há, pois, um entrelaçamento do enredo shakespeariano com o enredo vivido pelas personagens lorquianas. Essa junção acaba por reforçar a ideia, aqui defendida, de que as personagens têm noção de seu *status* fictício.

Aliás, outra marca aparente desse movimento são os muitos comentários feitos a respeito do espaço em que se encontram – o teatro. No terceiro ato, Julieta roga, ao ver entrarem em cena H2° e H3°, que se feche a porta do teatro, ao que respondem ser impossível. Similar a isso, o Criado diz ao Diretor no primeiro ato que não quer abrir a porta para que saiam os Cavalos, pois não quer sair do teatro. No quinto ato, o grupo de Estudantes, por sua vez, faz diversas colocações a respeito do espaço:

*ESTUDIANTE 2°
La callejuela está llena de gente armada y es difícil huir por allí.*

ESTUDIANTE 3° ¿Y los caballos?

*ESTUDIANTE 1°
Los caballos lograron escapar rompiendo el techo de la escena.*

*ESTUDIANTE 4°
Cuando estaba encerrado en la torre los vi subir agrupados por la colina.
Iban con el Director de escena.*

*ESTUDIANTE 1°
¿No tiene foso el teatro?*

*ESTUDIANTE 2°
Pero hasta los fosos están abarrotados de público. Más vale quedarse.
(GARCÍA LORCA, 2000, p. 107-108)*

⁹ Cabe aqui apontar que no corpo do texto a referida fala do H3° é escrita da seguinte forma: “*Amor mío. (Aquí las palabras del drama de Shakespeare.) El viento quiebra las ramas del ciprés...*”. Segundo nota de Antonio Monegal, o manuscrito original apresenta essa brecha que deveria ser preenchida, sendo opção sua manter a incerteza do texto em sua edição. Todavia, afirma que no manuscrito em posse de Martínez Nadal se há escolhido a citação do ato III, cena V, de *Romeu e Julieta*, a qual decidimos por transpor aqui.

No quinto ato, inclusive, estamos inseridos no espaço do teatro durante a revolução que vem sendo anunciada desde o primeiro ato; somos postos no olho do furacão. O teatro, lugar pelo qual o grupo dos Estudantes e das Damas transitam livremente na esperança de poder escapar, se torna um ambiente assombroso para eles: sentem frio, cansaço, temem determinados espaços escuros, não conseguem encontrar a saída, tampouco alguém que os auxilie, e ainda se deparam com um cadáver.

Igualmente, nesse ato, a aparição do Apontador (funcionário do teatro que direciona as personagens) assinala que elas não são mais que isso – apenas seres da ficção que ganham vida, que começam a falar e julgar o que se passa no teatro. Notamos isso no momento em que este homem entra em cena para mandar que os Estudantes vão para sua aula de geometria descritiva; ou no instante em que ele indica ao Enfermeiro que a sala de cirurgias estava pronta, à sua espera. Além do fato de os ladrões justificarem seu atraso por um erro dele.

Constatamos, em suma, que a peça se configura como um entre-lugar. Não se sabe quem está dentro e quem está fora do teatro. Público e espetáculo são uma coisa apenas: o grupo dos Estudantes é ficcional, mas o grupo das Damas aparenta não ser pertencente a este mesmo universo; assim como os três Homens aparentam não serem reais, mas o Diretor sim. Todo esse jogo serve a um único propósito – evidenciar que o ambiente ficcional é constituído de potencial crítico tanto quanto a realidade material que nos cerca.

2.5.7. Toda as nuances que uma revolução assume

Resta pontuar, em última análise, a complexa oposição entre o teatro ao ar livre e o teatro sob a areia, com as suas consequências. O Diretor é o grande representante da primeira forma de teatro, anunciando-o ele mesmo no primeiro ato:

DIRECTOR.

¿Qué desean? (Los Caballos tocan sus trompetas.) Esto sería si yo fuese un hombre con capacidad para el suspiro. ¡Mi teatro será siempre al aire libre! Pero yo he perdido toda mi fortuna. Si no, yo envenenaría el aire libre. [...].
(GARCÍA LORCA, 2000, p. 46)

Vemos que sua fala é ambígua: ele é defensor do teatro ao ar livre, apresenta-se aos três Homens como sendo o diretor responsável por essa estética, mas se pudesse o envenenaria – o que destaca uma das falhas de sua revolução. Enrique não demonstra ter coragem suficiente para romper com a tradição teatral que o antecede. Sua covardia se

acentua se percebemos que a fala destacada acima é direcionada justamente aos criadores da outra forma de teatro, oposta a essa: os Cavalos.

Para Ian Gibson, Lorca “em *El Público* opõe o “teatro sob a areia” – o teatro autêntico, inaugurado pelos cavalos “para que a verdade da tumba seja conhecida” – ao “teatro ao ar livre”, um teatro *superficial*, convencional, que rejeita a exploração das profundezas da experiência humana” (GIBSON, 2014, p. 387). O embate entre estas duas estéticas teatrais é planteado quando, no ato terceiro, o Diretor toma a cena clamando pelo teatro ao ar livre e é confrontado pelo Cavalo Branco, aquele que postula que os cavalos iniciaram o teatro sob a areia. Vale notar que a mesma menção feita “à verdade que sai de sepulturas” é anunciada pelos H2º e H3º no primeiro ato:

HOMBRE Iº
¡Basta, señores!

DIRECTOR.
¡Teatro al aire libre!

CABALLO BLANCO Iº
No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.

CABALLO NEGRO.
Para que se sepa la verdad de las sepulturas.

LOS TRES CABALLOS BLANCOS.
Sepulturas con anuncios, focos de gas y largas filas de butacas. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 89)

No entanto, é somente no ato final que descobrimos que o Diretor era o próprio idealizador desta forma de teatro revolucionário. Os Cavalos, na cena do sepulcro com Julieta, não podem representar outra coisa senão seus duplos; entram em embate com ele devido ao seu medo de tratar o tema do amor livre. Nessa perspectiva, entendemos que o teatro ao ar livre seria o teatro burguês, conservador, em que não há espaço ao debate de temas que choquem os lares. Aberto ao questionamento dos tabus está o teatro sob a areia, que traz todas as verdades ocultas. Trata-se, enfim, de uma crítica a toda uma tradição cênica em que o tema da homossexualidade não tem voz, nem lugar.

Seguindo pelo sexto ato, o Diretor revela-nos que ele e seus amigos abriram um túnel sob a areia, sem que as pessoas da cidade percebessem. Muitos funcionários e estudantes os ajudaram nessa empreitada, ainda que estes últimos neguem. Seu objetivo com isso era chegar ao sepulcro, lá eles levantaram o telão. Diante dessa revelação, o Mágico pergunta-lhe que

teatro pode sair de um sepulcro. Enrique lhe diz que todo teatro sai de lugares confinados, e reitera ainda que cavou esse túnel para poder apoderar-se de temas ocultos e mostrar a força encoberta que têm. Assim o público não teria outra saída senão a de aceitar os temas transpostos em cena. O Diretor queria destruir o teatro:

Director

Y demostrar si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, queman la cortina y mueren de verdad [en] presencia de los espectadores. Los caballos, el mar, el ejército de las hierbas lo han impedido, pero algún día, cuando se quemen todos los teatros, se encontrarán en los sofás, detrás de los espejos y dentro de copas de cartón dorado, la reunión de nuestros muertos encerrados allí por el público. ¡Hay que destruir el teatro o vivir el teatro! No vale silbar desde las ventanas. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 126)

Mais adiante, o Diretor faz uma observação sobre as suas intenções: “*Eso es precisamente lo que se hace en el teatro. Por eso yo me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 126). Ele visava, por meio de sua revolução falhada, que o tema da liberdade amorosa fosse vivenciado. Apesar disso, como podemos observar, Enrique não soube empreender de forma profícua as devidas adequações necessárias ao espetáculo. Não basta simplesmente elencar um ator homem para interpretar um papel pensado para uma mulher – é necessário ir adiante.

Cumpramos comentar o estado em que se encontra o teatro após tantas ocorrências. Na cena final, o Diretor diz que tem frio, o Mágico pergunta se quer que ligue a calefação; o Diretor nega, postula que “*hay que resistirlo todo porque hemos roto las puertas, hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes del drama*” (GARCÍA LORCA, 2000, p. 131). O Criado retruca, diz que não pode resistir ao frio; o Diretor diz que eles precisam, que o frio é um elemento dramático qualquer. É evidente que, deste ponto em diante, todos terão de encarar com firmeza os resultados da revolução que tanto buscaram. Há de se reconstruir o teatro e a primeira coisa a fazer será aturar o frio que se impõe depois de se terem derrubado todas as estruturas. O Criado deixa a cena; ao retornar, anuncia que lá fora está o público. O Diretor diz que o público pode entrar – é clara a repetição do início da peça.

À vista disso, lembremos a última menção feita pelo Diretor ao tema antes de debulhar-se em lágrimas. Ele expressa o estado de derrocada em que todos se encontram:

PRESTIDIGITADOR. (Mirándolo fijamente.)

Es posible. (Pausa.) Pero, ¿qué se puede esperar de una gente que inaugura el teatro bajo la arena? Si abriera usted esa puerta se llenaría esto de mastines, de locos, de lluvias, de hojas monstruosas, de ratas de alcantarilla. ¿Quién pensó nunca que se pueden romper todas las puertas de un drama?

DIRECTOR.

Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo por sus propios ojos que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes. (Llora.) (GARCÍA LORCA, 2000, p. 128)

Vemos que, tendo ocorrido a avassaladora revolução, o Diretor afirma que nem um mágico, nem qualquer outro profissional, poderia resolver a situação que interrompeu a sua peça. O Mágico responde-lhe que se esquece que eles usam a cortina escura, uma possível referência à cortina do teatro que interrompe a encenação. O Diretor diz que não há modo de usar essa cortina, pois o ambiente do teatro está muito violento. Em seguida, nesta mesma cena, os dois discutem precisamente o tema da homossexualidade; o diálogo que segue é fundamental:

PRESTIDIGITADOR

[...] ¿por qué eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?

DIRECTOR

Para expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos por medio de un ejemplo que, admito por todos a pesar de su originalidad, ocurrió sólo una vez. Pude haber elegido el Edipo o el Otelo. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas.

PRESTIDIGITADOR

Si hubieran empleado 'la flor de Diana', que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en El sueño de una noche de verano, es probable que la representación habría terminado con éxito. Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el music-hall con un muchacho blanco sentado en las rodillas.

[...]

Pero ustedes lo que querían era asesinar a la paloma y dejar en lugar suyo un pedazo de mármol lleno de pequeñas salivas habladoras.

DIRECTOR

Era imposible hacer otra cosa. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 124)

A escolha de representar *Romeu e Julieta* é impactante. Por este diálogo podemos ver que haveria uma produção shakespeariana capaz de comportar o tema da homossexualidade, dissimulando-o com uso de ironia. Todavia, o Diretor não quer um estilo de teatro que seja dissimulado, não quer eufemismos para representar o amor livre. Porém, não podemos negar que Enrique está ciente de que uma outra montagem que abordasse o tema de forma direta desencadearia uma revolução ainda mais violenta.

As observações finais do Mágico ao Diretor refletem, segundo Ian Gibson, as opiniões do próprio Lorca sobre o assunto, dado o seu notório fascínio por *Sonho de uma noite de verão*. O biógrafo aponta que Federico via nesta peça de Shakespeare “uma vindicação de todas as expressões de amor, inclusive o homossexual” (GIBSON, 2014, p. 388). A isso parece aludir também a fala do H2º no primeiro ato, ao mencionar que o tema escolhido pelo Diretor teria sido melhor representado junto a um bosque – cenário onde transcorre a maior parte da peça shakespeariana em questão.

Em última instância, a dialética que perpassa todas as camadas do texto, em torno da qual todos os símbolos e artificios orbitam, é um velho tema trágico – o confronto entre o Sujeito e o Estado. Só que aqui o confronto não é pautado na transgressão de leis,¹⁰ mas sim no questionamento de um código moral conservador, imposto pelo patriarcado e pela cultura heteronormativa. Portanto, refere-se a um sujeito que se opõe a todo um modo de pensar enraizado socialmente, uma vez que este o deixa em sensível situação de desvantagem e vulnerabilidade. Não tão distante de Antígona, que luta por sua família, está Enrique ao querer que se respeite o seu amor.

A vontade que Enrique tem de levar esse tema aos palcos parece ser impulsionada pelas dificuldades amorosas que enfrenta em sua relação com Gonzalo. Como nos é revelado a partir das desavenças entre a Figura de Pâmpanos e a Figura de Cascavéis, e nas relações que estabelecem com seus duplos, H2º e H3º, o relacionamento dos dois está fadado ao fracasso; assim como também está fadada a fracassar a sua tentativa de atualizar o teatro. O medo de assumir publicamente a sua relação homoafetiva, o ódio à sombra do feminino, que recobre a relação amorosa dos dois, e a incapacidade de se comunicarem, são os mesmos expoentes que levarão à queda da peça de Enrique. Seu teatro foi mal planejado e inocente, não teve força para resistir às investidas do público contra ele.

¹⁰ Ao mesmo tempo fala-se de uma transgressão às leis, levando em conta o forte retrocesso que aniquilou os direitos da comunidade LGBT durante a guerra civil espanhola e a subsequente ditadura franquista, período cujas ideias mais pronunciadas já se gestavam à medida que Lorca escrevia a sua peça.

Não é à toa que, sob o espectro estético surrealista, a história do amor fracassado de Enrique se mescla ao seu projeto teatral falhado. Lorca, ao compor esse argumento, quer levar ao espectador duas mensagens: primeiro, não há um público preparado para ver representado o tema do amor entre dois homens, e, não há um teatro preparado para levar esse tema aos palcos de forma adequada. Todos os envolvidos no fenômeno teatral estão ainda em estado de imaturidade – sejam os dramaturgos que querem fazer algo revolucionário, que permanecem imersos em seus dilemas morais próprios; sejam os contrarrevolucionários, que querem apenas enxergar beleza nos palcos, não tendo senso crítico aguçado para entender a real proposta dessa forma de arte.

3. SURREALISMO EM TERRAS ESPANHOLAS

Todo texto lorquiano nos convida a ter uma experiência. Cabe a nós, no papel de leitores / expectadores ativos, aceitar esse convite e adentrar esse pequeno canto de seu universo poético. Em *El público* (1930), Lorca nos quer levar ao teatro. Não ao teatro que estamos acostumados a frequentar, mas a uma nova experiência teatral. Somos postos no centro de uma revolução, levados a conhecer mais do que somente um novo modo de fazer a montagem de uma cena. Deparamo-nos com as consequências que recaem sobre todos os envolvidos nessa tentativa de renovação – diretor, atores, personagens e espectadores; todos figuram nesse quadro crítico.

O convite de Lorca, portanto, é uma chamada para apreciarmos todas as possibilidades que o teatro pode assumir na modernidade. Em especial, somos chamados a conhecer o surrealismo em sua plenitude. Estamos em frente à desconstrução do teatro e à ostensiva recusa do realismo. É necessário ouvir atentamente aquilo que o poeta quer nos dizer. Dessa maneira, é preciso entender em que medida se dá a adesão de Lorca ao movimento surrealista e como essa estética influencia na mensagem transmitida ao público.

3.1. A particular relação entre Lorca, Dalí e Buñuel

Ninguém sabe que coisa quer.
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ânsia distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro. (PESSOA, 2019)

A abertura da obra lorquiana às vanguardas artísticas que permeavam a Europa em começos do século XX, com destaque ao surrealismo, se dá a partir das viagens do poeta. Primeiro com sua ida a Madrid, lugar onde se gradua em Direito e onde vive por longos anos. Depois com sua viagem à América, durante a qual se defronta com um opressor panorama da modernidade, que não lhe dá outra alternativa senão fazer de sua poética um instrumento de libertação das figuras que ali viu sendo subjugadas pela lógica capitalista. Além, é claro, das inúmeras viagens que fez pelas diversas regiões da Espanha.

Um dos fatores determinantes sobre a ida de Lorca a Madrid é sua permanência na *Residencia de Estudiantes*. Destinada a ser um espaço de educação e convivência plural, segundo Ian Gibson (2014), a residência foi concebida sob a ideia de suprir o escasso progresso intelectual e os baixos índices de pesquisa que imperavam na Espanha daquele tempo. Sendo assim, “O pensionato propôs-se a corrigir em parte esse inconveniente: oferecer

alojamento confortável, prestar assistência nos estudos e pôr os estudantes em contato com pessoas de outras disciplinas, com o fim de alargar seus horizontes” (GIBSON, 2014, p. 116).

A *Residencia* foi, enquanto espaço de educação libertária, um ambiente frequentado pela elite intelectual europeia do momento. O diretor da época, Alberto Jiménez Fraud (1883-1964), queria que seus estudantes tivessem contato com personalidades relevantes da época. O então diretor levou desde poetas e filósofos, até físicos, químicos e outros cientistas para palestrar nas dependências do local. De acordo com Gibson (2014), o ambiente de educação liberal não permitia a entrada de qualquer influência religiosa. Ali foi constituída uma robusta biblioteca, que estava à disposição de seus residentes a qualquer momento do dia, além de contar com uma editora própria, “correspondendo em escala modesta às editoras universitárias de Oxford e de Cambridge” (GIBSON, 2014, p. 121).

Foi neste espaço que Lorca conheceu duas das figuras que se tornariam referências ilustres para a arte do século XX – Luis Buñuel (1900-1983) e Salvador Dalí (1904-1989). Para Ian Gibson (2014), logo em sua primeira visita à *Residência*, em 1919, Federico parece ter engajado uma amizade com o aragonês que viria a tornar-se um notório cineasta, Buñuel. Mas somente conheceu Dalí após terminar sua graduação em Direito e retornar para uma temporada de um ano na residência, em 1923. Fato é que os três formaram um forte laço de amizade – “sabemos que em pouco tempo Buñuel, Dalí e Lorca tornaram-se quase inseparáveis e, junto com Pepín Bello, fundaram o centro de um dos mais animados grupos da ‘Resi’” (GIBSON, 2014, p. 173).

Um pretexto em particular unia esse grupo: a curiosidade por uma nova estética que vinha surgindo no momento, o surrealismo. Ainda que Lorca e Dalí, devido a uma viagem de lazer que fizeram juntos, tenham perdido uma conferência proferida na *Residencia* por Louis Aragon em 1925, devem ter entrado em contato com essa estética que ganhava alcance naqueles anos. Aponta Ian Gibson:

De qualquer modo, antes da vinda de Aragon a Madri, Lorca já devia estar a par das teorias subjacentes ao novo movimento irradiado de Paris. [...] É provável que Lorca tenha discutido o assunto pessoalmente com Torre, o incansável paladino da vanguarda europeia, e com Dalí, que rapidamente se ia encaminhando em direção à nova escola. (GIBSON, 2014, p. 206)

A estreita relação que mantinha com Dalí estava encaminhando a obra de Federico ao surrealismo. Em contrapartida, a relação entre Lorca e Buñuel entrava em seus maus dias. Afirma Gibson (2014) que o cineasta considerou lamentáveis os primeiros poemas surrealistas do amigo.

Não obstante, a decisiva cisão desse terceto surrealista estava sendo premeditada por Buñuel, que queria depreciar Lorca aos olhos de Dalí. Para Gibson (2014), isso era guiado por um egocentrismo intelectual do aragonês, que não admitia qualquer divergência de pensamento. E, como sabemos, Lorca nunca foi de submeter-se a nada e nem a ninguém.

O grande ressentimento de Lorca para com os dois conterrâneos veio após o lançamento do filme *Un chien andalou* (1929), projeto conjunto entre Dalí e Buñuel. O título dado à obra parece remeter a Lorca de forma pejorativa. Gibson (2014) destaca que, de forma jocosa, os estudantes da *Resi* costumavam se referir aos colegas da região sul espanhola como “cachorros andaluzes”, mesmo título dado ao curta metragem; e que Lorca era o líder deste grupo discriminado. Disso estava convencido o jovem poeta, que disse a Ángel del Río que “Buñuel fez uma merdinha de um filme chamado *Um cão andaluz* – e o cão sou eu” (GIBSON, 2014, p. 304). Tais especulações nunca foram confirmadas; ainda assim, é importante mencionar que há uma forte sugestão de “impotência heterossexual” do protagonista da película. Fato que, afirma Gibson (2014), teria levado Lorca a acreditar que os dois colegas artistas queriam zombar e expor sua homossexualidade.

Por certo, Buñuel não estava enganado: o surrealismo de Lorca está marcado por uma vigilante racionalização. García-Posada (1989) afirma que há uma inegável influência surrealista na obra de García Lorca, o que é amplamente reconhecido pela crítica. No entanto, essas nuances surrealistas estão mais próximas de uma visão humanista do que do surrealismo francês, segundo o crítico. Ainda que na obra de Lorca se faça presente a tendência ao onírico e uma recusa das mediações impostas pela racionalização, abundam temas sociais em forma de protesto. O crítico deixa claro que o contato de Lorca com o surrealismo não chegou a níveis mais profundos – contribuiu para o enriquecimento de sua obra, mas não ocasionou uma mudança significativa no projeto estético e ideológico do autor.

Contrário a isso é Vittorio Bodini, que em seu livro *Poetas surrealistas españoles* (1982), segmenta as experiências surrealistas na obra de García Lorca em dois momentos distintos, com suas respectivas características. A primeira, de acordo com o crítico, seria entre os anos de 1925 e 1928, fase marcada por um primeiro contato com a estética, o que dá à poesia composta nesse momento um tom genérico e que se confunde com o irracionalismo europeu – o que, de certa maneira, parecer ter irritado Buñuel. Trata-se, na perspectiva de Bodini (1982), de uma reinvenção no modo de percepção do sentimento poético, levando-o a captar um sentimento de cunho popular, dando enfoque às tradições culturais espanholas e ao onírico. Em suma:

Hasta aquí el surrealismo de Lorca no es otra cosa que un elemento de su poesía, circunscrito no a la investigación, sino al empleo del mundo onírico y del demónicopopular; no obstante, incluso en esa versión incomprendida y reducida, Federico consigue acertar en un blanco - el inconsciente colectivo de su gente - que para muchos surrealistas europeos no fue otra cosa que una formulación teórica abstracta. (BODINI, 1982, p. 71).

O segundo momento ocorre a partir de 1929, com *El Poeta en Nueva York*. Nesta fase posterior o surrealismo experimentado pelo poeta eclode, mobilizando uma maior ruptura com as normas poéticas e operando uma crítica estrutural à sociedade capitalista, para Bodini (1982), tudo isso está tomado por um automatismo psíquico: *“El libro es un grito de apasionada protesta contra el americanismo y la civilización mecánica representadas como un obsesionante triunfo de la muerte.”* (BODINI, 1982, p. 72).

Podemos contrastar estas duas experiências surrealistas vividas por Lorca, como destacado por Bodini (1982), se levarmos em conta que na primeira o poeta espanhol trabalhou com paisagens humanas e terrestres (p. 72), e na segunda trabalhou com os vazios das coisas e dos seres (p. 73). Há uma mudança de valor decisiva, que muda inteiramente o tom da poesia lorquiana como um todo; contrário ao que destaca García-Posada (1989):

Por eso, para poder captar la esencia de esa vida tan ajena, cambia Lorca el registro de sus técnicas, prepara medios expresivos que le permitan presentar no el rostro de las cosas amadas y la piedad por su desaparición o su injusta mortalidad, sino la náusea, la angustia, el remordimiento, la maldición, la rabiosa esperanza de que la naturaleza violada pueda un día vindicarse restituyendo a la selva los muertos espacios de la geometría sin sueño (BODINI, 1982, p. 74).

O que podemos destacar das experimentações surrealistas do autor é que, de fato, houve uma introjeção da estética francesa na poesia e no teatro lorquiano; ainda que não possamos dizer, nesse sentido, que o poeta espanhol chegou a integrar o grupo dos surrealistas franceses, como o fizeram Dalí e Buñuel ao assinarem o segundo manifesto publicado por Breton. Tampouco podemos afirmar, como aponta García-Posada, que ele tenha integrado o grupo dos surrealistas espanhóis, como o fizeram Luis Cernuda (1902-1963) e Vicente Aleixandre. Lorca nutria uma *lógica poética* própria: *“Sufre el contagio surrealista, pero no es, desde luego, el modelo del surrealismo, incluso en su versión española. Comparte y suscribe la tónica surrealista, pero integrada en su propio sistema mediante lo que él llama ‘lógica lírica’ o ‘poética’* (GARCÍA-POSADA, 1989, p. 8). É de notar, então, que o teatro lorquiano também compartilha de tais semelhanças e divergências em relação ao teatro feito pelos surrealistas.

É necessário, nesse momento, levar em consideração que o surrealismo em terras espanholas teve expedientes diferentes do surrealismo francês ortodoxo. Paul Ilie (1982) atenta para o fato de que os primeiros surrealistas faziam parte do círculo parisiense, ou seja, as teorias e práticas manejadas por eles ditavam o que seria próprio dessa estética artística. No entanto, para o professor, isso não seria suficiente para analisar outras literaturas surrealistas. Por conseguinte, devemos considerar que houve um surrealismo espanhol, não somente uma mera reprodução dos ideais franceses. *“La modalidad surrealista española fue, en términos generales, como su contrapartida gálica: una estética nueva y experimental, sin duda, pero también enraizada en la historia intelectual y literaria de la nación”* (ILIE, 1982, p. 275).

Ainda que tenham diversos pontos de contato, como a crença em uma rede de processos psicanalíticos e o apreço por certos temas, há dois pontos principais que Ilie (1982) indica como divergentes nas estéticas esquadrihadas na França e na Espanha: *“romanticismo y misticismo”* (p. 81). Além, é claro, de certas adequações feitas pelos artistas ibéricos, como experimentações distintas a partir de técnicas de alienação, a ruptura com a ordem natural e a destruição da linguagem; bem como a não adesão ao processo de escrita automática.

Segundo Ilie (1982), algo ínsito ao surrealismo francês é sua noção de dívida para com o Romantismo. Tais artistas surrealistas tiveram uma atitude considerada romântica, ainda que em outro contexto histórico particular. No caso da Espanha, Ilie (1982) afirma que poucas ideias advindas do romantismo foram propagadas. Por mais que uma certa predileção pela natureza tenha sido tema para os surrealistas espanhóis, nada disso era recoberto por uma aura romanesca: *“lunas deformadas, rosas mecánicas, pájaros mutilados. Sueño y ensoñación se transforman abruptamente en pesadilla, y todo lo que era predestinado y trágico, resulta ahora caótico, grotesco y absurdo”* (ILIE, 1982, p. 279).

Outro ponto importante, na perspectiva do professor, é o afastamento da esfera mítica. Em relação à procura pelo “Absoluto”, que caracteriza o ideário dos surrealistas ortodoxos, havia uma confusão do surrealismo com experiências místicas, com práticas que beiravam o sobrenatural. Isso porque esse grupo encarava, segundo Ilie (1982), o que era próprio do subjetivo e do objetivo como se fossem matérias idênticas, coisa que os espanhóis não faziam. Para Paul Ilie, os autores ibéricos estavam mais preocupados com a natureza da realidade. Logo, seus experimentos surrealistas nunca almejaram o alcance de uma nova realidade além dos domínios da razão, tal qual os franceses: *“los españoles produjeron una surrealidad en su arte como resultado de reacciones específicas frente a su medio cultural.”* (ILIE, 1982, p. 280).

Tratando-se do poeta andaluz, como destaca Monegal (2000): “*Todas las reservas son pocas a la hora de atribuir a Lorca un surrealismo con el que comparte ciertas técnicas pero del que está ideológicamente bastante alejado*” (p. 17). Federico nunca subordinou seu fazer artístico a nenhuma escola literária ou movimento estético específico. Nisso concorda a crítica: Lorca apresenta uma *lógica poética*, mencionada por García-Posada (1989) e Anderson (1992), que mantém suas criações literárias enquanto feitos singulares. Tal lógica não permite que os enredos e argumentos construídos pelo poeta caiam em finais clichês, ou que se convertam em literatura panfletária. Prevalece, acima de tudo, o uso de uma ferrenha razão poética, que se opõe ao método para composições surrealistas proposto por Breton – a escrita automática.

De um modo geral, no que se refere à arte dramática, a estética surrealista não encontrou um terreno fecundo na literatura espanhola. Andrews Anderson (1989) afirma que os próprios dramaturgos espanhóis tiveram ressalvas quanto ao movimento. Por isso não se pode considerar que foram feitas, em língua castelhana, obras adeptas fielmente às proposições dos idealizadores dessa estética vanguardista. Em meio a uma tentativa de renovação do cenário teatral do século XX, o crítico cita que somente *Hamlet* (1927), de Luís Buñuel, apresenta íntegra adesão à estética surrealista. As demais obras, entre elas *El público* (1930) e *Así que pasen cinco años* (1931), mobilizam as rupturas propostas pelo movimento francês apenas no âmbito temático. Ou seja, por conservarem resquícios da estrutura tradicional do drama, a crítica aponta que estas duas peças de Lorca relacionam-se como surrealismo apenas na temática adotada, como observado na análise feita por Sheklin Davis (1982).

Cabe uma ressalva quanto a isso. As peças lorquianas que integram o ciclo das “comédias impossíveis” nos parecem bem arrojadas quanto às suas formas. Por mais que o surrealismo permeie com maior intensidade o âmbito temático, há de se reconhecer que ele impregna, de maneira relevante, o plano formal desses dramas. Essa intromissão do surrealismo pode ser sentida em *El público* (1930) e *Así que pasen cinco años* (1931), além da incompleta *El sueño de la vida* (1978).

Guardando uma particular conexão com o texto shakespeariano, o *Hamlet* (1927) de Buñuel está tocado pelo surrealismo tanto no plano formal quanto no plano do conteúdo. Guevara Aguirre (2021), ao analisar essa obra esquecida pela crítica, estabelece um interessante panorama crítico para o entendimento de seu enredo. Segundo ela, a grande maioria dos diálogos postos em cena são deslocados e justapostos. Além de evocarem figuras e símbolos com uma aparente carga sexual. A ação gira em torno do enfrentamento entre

Hamlet e Agrifonte, tocando, principalmente, nas questões amorosas que permeiam a vida do herói. São transpostos pontos principais da obra original, como a morte do pai, o sofrimento da mãe e as dúvidas do rapaz. Cada cena ocorre diante de um cenário novo e distinto do anterior, além de alternarem entre locais amplos e ambientes claustrofóbicos, espaços repletos de natureza e cantos lúgubres. Sem contar que as personagens se transformam em outras – há um acentuado uso dos duplos e das máscaras. Tais características fazem lembrar *El público* (1930), o que justificaria, segundo nosso entendimento, um cotejamento futuro das duas peças.

Constatamos, então, que a relação do teatro com o surrealismo, por si só, é conturbada. Ramos (2008) nota que, dos integrantes do grupo surrealista que assinaram o manifesto de 1924, Antonin Artaud (1896-1948) e Roger Vitrac (1899-1952) eram os únicos preocupados em fazer um projeto teatral compatível com os ideais defendidos. No entanto, André Breton (1896-1966), idealizador do movimento, assume, com o passar dos anos, uma postura antiteatral. Para Ramos (2008), a postura de Breton contra os exageros do dadaísmo estende sua repulsa pelos aspectos artificiais próprios do teatro e, acima de tudo, pelo lado comercial dessa forma de arte, já que era vendida, e subordinada ao gosto do público. Esse sentimento de ojeriza foi o que levou à expulsão de Artaud e Vitrac do grupo. Sendo assim, passamos a ter um teatro surrealista afastado do surrealismo canônico. Ramos (2008) aponta que:

Uma explicação plausível para essa postura antiteatral, além dos aspectos políticos já mencionados, é perceber naquele projeto surrealista de Breton a crença em um encantamento do mundo físico, o que pressupunha uma teatralidade transbordada para a vida, escavada na própria vida e descoberta nos acasos objetivos e nas manifestações transcendentais do amor na realidade. [...] Breton será antiteatral porque estará pretendendo ser radical, em sua proposta de uma teatralidade superposta à vida e entranhada na revolução social. (p. 387)

Nessa perspectiva, Lima (2008) discute que a força do teatro surrealista reside na obra de quatro autores: Alfred Jarry (1873-1907), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Raymond Roussel (1877-1933) e Antonin Artaud. Assim, aderindo à ideia de escape para uma realidade onírica própria do movimento francês, o teatro surrealista vai opor-se às normas do teatro realista. Para tal feito, tem-se que romper com a realidade e com qualquer mínima conexão que a linguagem teatral possa estabelecer com ela. Feito isso, será possível criar uma nova realidade íntima através dessa forma de arte.

Essa estética da ruptura exige que seja recriado tudo no ambiente teatral. A unidade da ação, que Aristóteles tanto prezava, será estilhaçada. Sheklin Davis (1982) leva a entender

que a linearidade temporal será desfeita, visto que não mais faz sentido para os surrealistas seguir o curso natural da vida em suas obras. Logo, não se contará uma história mais por seu princípio; a ideia de sucessão dos episódios não obedece mais à lógica de sua decorrência. Os cenários não serão mais os ambientes burgueses, mas qualquer espaço não bem definido, ainda que reconhecível por suas características marcantes, como se tivesse saído de um sonho. A linguagem recorre, agora mais do que nunca, ao simbólico – não mais será facilmente digerida pelo espectador. Para a crítica, ao surrealismo faz falta um novo público, que receba ativamente a mensagem encenada. As próprias personagens, nesse movimento, deixam de possuir qualquer individualidade, representando, tão-somente, a condição humana. Nem sequer estas são nomeadas, apenas designadas pelo papel que desempenham. À vista disso, não se pode negar que a experiência humana dita os rumos da ação surrealista.

Tais traços estão presentes em *El público* (1930), sobretudo nos discursos postos em cena. Boa parte dos diálogos são tocados por nuances surrealistas, quase como se fosse possível ver neles a aplicação do método de escrita automática de Breton. As personagens irreais, como os trajés derivados de outras personagens, as que são animais falantes e as que são próprias da ficção, põem em prática estes diálogos que beiram o absurdo, além do fato de que poucas personagens são nomeadas (ainda que esta seja uma nuance recorrente em outras peças do autor, talvez seja interessante considerá-la aqui como uma continuidade levada às últimas consequências). Acima de tudo, o que causa um maior estranhamento é a elaboração dos cenários. Lorca mobiliza uma disposição espacial que alude à pintura surrealista. A isso se dá, possivelmente, a nomeação dos atos da peça por “*cuadros*” – o autor queria realizar um quadro a partir de sua percepção do tema. Nenhuma outra estética caberia aqui, tratando-se de arte moderna, senão a surrealista.

No que se refere à pintura, o objetivo do surrealismo, segundo Mario de Micheli (1984), estaria em subverter as relações conhecidas entre as coisas, criando um mundo em que o homem se defronte com o maravilhoso. Sendo assim, uma criação surrealista apontaria para a dissimilitude, aproximando duas realidades que nada têm em comum e que juntas violam as leis da ordem natural e social. Com isso, provoca-se um grande choque no espectador. Levando-o, dessa forma, a dar espaço para que sua imaginação caminhe “*por los insólitos senderos de la alucinación y del sueño*” (DE MICHELI, 1984, p. 192).

Ao retomar a ideia de fluxo automático do pensamento, De Micheli (1984) vai destacar os procedimentos propostos por Dali para que fosse possível operá-lo nas artes visuais. Em sua “teoria da imagem múltipla ou imagem paranoica”, Dali vale-se dos efeitos desse processo de pensamento que ruma ao delírio, associando seus fenômenos de forma

interpretativa. Nas palavras de De Micheli (1984), “*en Dalí las imágenes paranoicas, apenas aparecidas, son controladas, sistematizadas y utilizadas ‘críticamente’*” (p. 195). Para Klingsohr-Leroy (2007) o método de Dalí, o qual designa como “método paranóico-crítico”, era baseado na particular visão que o pintor tinha sobre a realidade – ele observava e distorcia o mundo ao seu redor: “permeava a realidade com dimensões misteriosas e anteriormente não descobertas” (p. 21).

No entanto, a relação conflituosa entre sonho e representação é uma preocupação excessiva dos artistas surrealistas, de acordo com De Micheli (1984). Como Dalí encarava a pintura surrealista como sendo uma fotografia da concreta irracionalidade, estava claro que certas limitações se impunham à sua arte. Por não ser capaz de aclarar a relação sonho-representação, a concepção do pintor espanhol ficou engessada. Fato que, segundo De Micheli (1984), o levou a ser expulso do movimento surrealista em 1936.

Klingsohr-Leroy (2007) destaca o lado apolítico do pintor. A partir de análises feitas das pinturas de Dalí, com ênfase na obra *Construção Mole com Feijões Cozidos (Premonição da Guerra Civil)*, a historiadora denota uma “postura anarquista” por parte dele. Segundo ela, tal comportamento pretendia dissimular certas referências fascistas feitas pelo artista espanhol. Por mais que Dalí nutrisse um “encanto estético e erótico por Hitler” (KLINGSOHR-LEROY, 2007, p. 40) e não pretendesse uma adesão ideológica ao movimento nazista, essa exaltação de uma figura totalitária, segundo a crítica de arte, foi o que levou a um estremecimento de sua relação com os demais surrealistas do grupo.

A postura irreverente adotada por Dalí, que optou “por se dedicar a temas claramente políticos por razões puramente estéticas” (KLINGSOHR-LEROY, 2007, p. 40), não soou adequada aos ouvidos de Breton. Principalmente no momento em que o movimento queria aprofundar suas preocupações políticas, cogitando aderir ao pensamento marxista. Esse engessamento, o qual comenta De Micheli (1984), é resultado de tal recusa à participação política por parte do pintor espanhol, que não tinha especial interesse na transformação social. Logo, se o movimento surrealista queria ser uma proposta completa de renovação do fazer artístico, não cabia em seu escopo de artistas-intelectuais um pintor que se limitasse a retratar o seu mundo interior. A conduta assumida por Dalí não aclarava a relação sonho-representação e tangenciava a esfera política.

O cinema de cunho surreal, por sua vez, segundo Peñuela Cañizal (2006), vale-se da fixação surrealista em subverter a linguagem para alcançar sua finalidade máxima. Sendo assim, a rebeldia contra a sociedade capitalista, que oprime o homem, torna-se uma

ferramenta para a construção de uma linguagem artisticamente adequada, que liberte o sujeito. Nas palavras do crítico,

O cinema surrealista [...] centralizou fundamentalmente seus objetivos na construção de textos visuais em que a organização de componentes de vários códigos permitia, de um lado, a formação de mensagens originais e, de outro, moldar essas mensagens ao desejo de recuperar com elas parcelas da essência de relações humanas mais justas. (PEÑUELA CAÑIZAL, 2006, p. 144)

Vemos que uma nova concepção de linguagem visual era fundamental para que fossem operadas as sondagens do subconsciente e para que fosse alcançada uma nova realidade através da sétima arte. Para Peñuela Cañizal (2006), o cinema surrealista buscava tornar estranha a realidade. Entre outras técnicas, isso poderia ser feito por meio da combinação de imagens, palavras e outros signos que não estão juntos no mundo natural. Todavia, a intenção surrealista não era distanciar o público a partir desse estranhamento, mas sim aproximá-lo; levá-lo à reflexão; atizar sua curiosidade ao ver rompida a barreira entre sonho e realidade: “queriam incitar a platéia a procurar neles traços que poderiam propiciar pistas para solucionar seus muitos enigmas ou para tentar reconstruir uma narrativa que tinha sido construída de maneira não linear” (PEÑUELA CAÑIZAL, 2006, p. 148). A isso se propõe, de acordo com o autor, o filme de Buñuel, *Un chien andalou* (1929).

Um dos traços marcantes da película do cineasta espanhol é, como aponta Peñuela Cañizal (2006), sua estruturação em um modo não linear. O jovem aragonês recorre a uma forma que alude ao “fluxo desconexo dos sonhos” para criar uma descontinuidade entre o espaço e o tempo – unidade fundamental para o cinema realista. Em seu cinema, a liberdade é vista sempre como um objeto ao qual se busca e nunca se alcança – sempre em um porvir, nunca em uma vivência plena. O teórico considera que, junto a um número seletivo de obras, *Un chien andalou* (1929) contém os traços mínimos de uma estética cinematográfica surrealista. Para ele, o filme de Buñuel transforma o cotidiano em algo estranho, ao tentar ascender a uma realidade superior, nutrindo um fascínio pela criação de imagens compostas pela fusão de elementos desconexos. Tais recursos empregados criam uma atmosfera entregue totalmente ao onírico, representando, assim, “práticas da escrita automática e busca obstinada dos obscuros objetos do desejo” (PEÑUELA CAÑIZAL, 2006, p. 153).

Em suma, pudemos observar como esse distinto trio de espanhóis vivenciou, cada um à sua maneira, os desdobramentos do surrealismo. Dali e Buñuel, de forma mais assertiva, e Lorca somente o tendo como fonte de inspiração. Cada um deles contribuiu, dentro do

conjunto artístico de suas obras, para o movimento – Lorca, em sua poesia e nas inovações, como discutido aqui, trazidas em sua nova proposição para o teatro; Dalí, em sua pintura e em seu método de composição; e Buñuel por meio de sua nova maneira de criar obras cinematográficas.

Resta-nos discutir qual seria o cerne das proposições vanguardistas e quais características levam o surrealismo a ser essa revolta anti-burguesa e anti-literária, que impacta o teatro com tamanha profundidade. Há de se iniciar, portanto, por uma segmentação da arte a partir de seu contexto histórico, para que depois se possa caminhar a um entendimento das proposições estéticas, visto que nunca se pode chegar a um real entendimento de qualquer fazer artístico ao distanciá-lo de seu momento de criação.

3.2. Reflexões sobre arte moderna e surrealismo

Último dos movimentos de vanguarda artística surgidos na Europa em começos do século XX, o Surrealismo nasce, com essa designação formal, em 1924 a partir do “*Manifeste du surréalisme*”. Este manifesto, que apresenta as diretrizes de um grande grupo intelectual, é resultado direto de diversas discussões e experimentações vivenciadas por seu idealizador; André Breton, que desde 1919 vinha articulando reflexões sobre esse tema. Para Teles (1977), esta nova tendência estética valeu-se de um espírito renovador, “*esprit nouveau*”, que almejava uma súbita retomada, uma reconstrução, após o caos deixado pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Esse espírito, como nota o professor, já estava presente nas artes cubistas e na obra de Guillaume Apollinaire.

Teles (1977) segmenta o todo do movimento surrealista em quatro momentos. Tal organização nos parece interessante, pois leva em consideração o ponto de vista ideológico do fundador dessa forma de arte. O primeiro momento seria a partir de 1919 até 1924, denominado pré-surrealismo, quando o grupo que seria o responsável por publicar o primeiro manifesto surrealista estava se organizando e ainda existia forte rivalidade com o Dadaísmo. O segundo se dá após 1924, quando ocorre a expansão das ideias surrealistas atreladas ao sonho. Nesse momento exploraram-se em larga medida as forças do subconsciente humano. Afirma Teles (1977):

Esse grupo, que estudava Freud e fazia experiências com o sonho e com o sono hipnótico, procurou superar o sentido de grupo destinado apenas à divulgação de suas idéias para se transformar numa equipe de estudos e experimentações psicanalíticas. Ao nihilismo dadaísta opunham agora o conhecimento total do homem, para o que tanto a poesia como a pintura não

passavam de meios de investigação que lhes permitiam, como «cientistas», explorar o inconsciente, o sonho, o maravilhoso. Aplicavam o pensamento de Lautréamont de que «A poesia deve ser feita por todos» e seguiam confiantes a expressão de Rimbaud de que era preciso «Mudar a vida». (p. 165)

O terceiro momento tem início em 1925. A partir dos estudos marxistas, o grupo adquire uma forte preocupação política. A poesia passa a não ter sentido para esses poetas se não for revolucionária. Os idealizadores do movimento encararam como necessário levá-la à ação direta: “de método de investigação do subconsciente, a poesia ia passar a instrumento de agitação social, refletindo por certo os ecos da revolução comunista de 1917” (p. 166). Essa tomada de consciência foi um divisor de águas na história do movimento. Depois da publicação do “*Second manifeste du surréalisme*”, em que, segundo Telles (1977), notava-se mais claramente a adesão do grupo ao marxismo, a acentuada preocupação com o uso do materialismo histórico-dialético levou diversos surrealistas a deixarem o grupo. Por fim, o quarto momento seria uma última tentativa de Breton de reavivar o movimento. Em 1946, após um período nos Estados Unidos, Breton regressa à França e reedita seus manifestos com a esperança de que ainda encontrassem adeptos no meio intelectual. Nestas novas edições foram adicionados prólogos, nos quais, segundo Telles (1977), o autor francês enfatizava sua revolta contra a exploração do homem por seus semelhantes e pregava um novo mito social, segundo o qual seres superiores se revelariam contra a conduta humana. Em suma:

Tal como depois da Primeira Guerra Mundial, Breton tentava depois da Segunda abrir outros campos de especulações, mas o momento do surrealismo havia passado e as palavras de Breton soavam falsas entre os rumores cépticos do existencialismo de Heidegger, Jean-Paul Sartre e Gabriel Marcel. (TELLES, 1977, p. 166)

Isso nos leva a perceber que o surrealismo apenas faz sentido quando entendido no seu contexto histórico. As múltiplas deturpações feitas à linguagem e a busca por uma realidade que esteja além da natural e da onírica, são uma resposta à grande desolação resultante da Primeira Guerra e das tensões políticas que antecederam a Segunda Guerra mundial (1939-1945), visto que

uma observação da história mostra claramente que, embora tivesse sempre havido artistas cujas obras se inspiram em sonhos, no sobrenatural, no irracional e no absurdo, só podemos compreender o significado exato do Surrealismo enquanto movimento artístico se o observarmos no contexto de período específico, os anos entre as duas Guerras Mundiais. (KLINGSOHR-LEROY, 2007, p. 6)

Apartada de seu contexto, tamanha revolta social e ojeriza aos modelos artísticos antecedentes não seria compreensível. Assim sendo, o surrealismo teria “morrido na indigestão que causou na burguesia” (PEÑUELA CAÑIZAL, 2006, p. 195), o que, de fato, não aconteceu.

O caos absoluto resultante da Primeira grande Guerra impactou, assim, de forma direta a criação do movimento. Visto o quadro aterrador com o qual se deparou a sociedade francesa ao final do conflito bélico, não haveria outro caminho para lidar com aquilo e superar as mazelas deixadas pelo confronto. Somado a isso, Antunes (2001) atesta que Paul Valéry (1871-1945) e Jacques Vaché (1895-1919) exercem forte influência sobre o movimento na medida em que um sistematiza e o outro concebe a ideia de “não participação absoluta” – uma propensão antiliterária, além da predileção pelo pensamento não racionalizado, vivenciado por Breton nos momentos em que passou estudando e tratando doentes mentais em um hospital psiquiátrico –, o que o levou a buscar entender toda forma de atividade humana intelectual não racional:

Sem dúvida, tanto o encontro com Vaché como com os doentes mentais em Saint-Dizier são acontecimentos fortuitos, mas o significado que adquirem para Breton e, conseqüentemente, para o surrealismo, é determinado pela busca de uma nova forma de vida, que nada mais possui em comum com aquela cujo absurdo lhe é dado experimentar na vivência imediata da guerra. Em outras palavras: o impulso em direção ao novo não resultou do acaso, mas sim do acontecimento histórico, e da vontade de, frente a este, reagir de modo adequado. (ANTUNES, 2001, p. 92)

Vivemos no reino da lógica, esclarece Breton (2001). Os procedimentos artísticos realistas que se valem da lógica apenas servem para solucionar problemas que, segundo o teórico francês, não são cruciais. Esse racionalismo absoluto somente elucida os acontecimentos provenientes da experiência humana. Assim, objetivos que escapam à lógica cartesiana não caberiam na arte tipicamente burguesa, aquela pautada pela *mimese* e pelo realismo. Já que imperam o imediatismo e o bom senso, não pode ser levada em conta qualquer marca de algo que transcenda o entendimento superficial da realidade – qualquer explicação metafísica, sobrenatural ou onírica:

Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente. (BRETON, 2001, p. 26)

Em uma definição categórica do próprio Breton, podemos entender que o movimento idealizado por ele teria as seguintes características:

SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA: Filos. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida. (BRETON, 2001, p. 44)

Vemos, portanto, que o movimento surrealista está inclinado a apartar-se da realidade material, justamente por não conseguir ver nela, tal como se apresenta aos espectadores / leitores nas artes, qualquer possibilidade de renovação. Uma vez que o cenário social era estarrecedor e o ser humano já estava deslocado do meio social – quase uma multidão de estranhos que se comunicam sem informar nada –, urgia, para os artistas da vanguarda, uma renovação que recuperasse a autonomia da arte e que trouxesse esses pressupostos ao centro da discussão.

Do ponto de vista da autonomia, para Burger (1987), é a arte burguesa que logra o *status* de arte *autônoma*. Em um quadro comparativo com a arte sacra e a arte cortesã, o autor evidencia que, com a ascensão da nova classe social, a arte deixou de ser objeto de culto ao divino ou de representação monárquica. Esta tornou-se, com a nova ordem, um instrumento de autocompreensão da burguesia. Logo, passou a existir uma produção e uma recepção individualizadas (o romance, para ele, seria um gênero literário que corresponderia a esta nova modalidade de recepção). Nesse novo fazer artístico, não mais se remeteu ao coletivo, mas se centralizou o processo de comunicação artística no sujeito “ilhado” do social, distanciando-se do que Burger (1987) entende como sendo a *práxis vital do ser humano*.

Nessa perspectiva, Burger (1987) considera que as vanguardas europeias seriam um ataque a esse *status* da arte na sociedade burguesa. A crítica aqui é feita aos rumos que a arte vinha tomando, e não a um estilo específico, como esclarece o autor. Assim, o que desagradava os vanguardistas não eram os temas tratados, mas sim “*el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular*

contenido” (BURGER, 1987, p. 103). O ponto central da inquietação artística, nesse momento, seria justamente a revolta contra a separação entre o sujeito e a práxis vital.

Para Mario De Micheli (1984), a arte moderna marca uma abrupta ruptura, não só com as estéticas que imperavam no século XIX, mas com toda uma série de valores coletivamente considerados no âmbito de uma sociedade burguesa liberal. Tal fratura resultaria de uma série de movimentos sociais, que se desdobraram a partir da Revolução Francesa (1789-1799), e que foram intensificados pela derrocada da Comuna de Paris (1871). Sendo assim, essa crise que se apoderou dos sujeitos, que era ordenada por uma cisão entre o indivíduo e o coletivo, alastrou-se por todos os demais produtos do pensamento humano que perpassavam essas esferas. Não restava outra alternativa cabível à arte senão fazer dessa crise sua substância. Com isso preocupa-se em larga medida o Surrealismo: *“En el expresionismo y en el propio dadaísmo también hallamos el sentimiento de la fractura y de la crisis, pero sólo en el surrealismo la búsqueda de la solución fue un empeño específico”* (DE MICHELI, 1984, p. 182).

Contudo, Burger (1987) atenta para o fato de que não era intenção primordial dos vanguardistas reconciliar arte e práxis. O que delimita as ações de cunho revolucionário propostas pelo grupo é sua intenção de conceber uma nova práxis vital a partir da arte. Nisso o autor dá o devido reconhecimento ao esteticismo, que já havia operado esse distanciamento entre obra-práxis, convertendo-se em um primeiro sopro que conduziu a esse rompimento das vanguardas – *“Sólo un arte que se aparta completamente de la praxis vital (deteriorada), incluso por el contenido de sus obras, puede ser el eje sobre el que se pueda organizar una nueva praxis vital”* (BURGER, 1987, p. 104). Não havia outra concepção possível, se ideologicamente buscava-se uma arte nova.

Parte da intenção vanguardista a ideia de ultrapassar a individualização na produção e na recepção artísticas. Se o objetivo é superar a concepção burguesa, que aparta a práxis da arte, não há mais sentido em separar, de maneira tão rigorosa, produtor e receptor. Visto isso, Burger (1987) cita as orientações para uma composição automática de textos, propostas por André Breton (1896-1966), como um dos métodos sugeridos para a produção da nova arte. Porém, o crítico afirma que essa produção não tem um caráter simplesmente artístico, deve ser entendida como uma das nuances de uma práxis vital emancipadora. A isso deve sua similaridade, segundo Burger (1987), a uma receita. Os diversos métodos propostos pelos vanguardistas são, ao mesmo tempo, uma indicação para os artistas e para o público. O que impera aqui é a poesia – *“solo queda la poesía como instrumento para dominar la vida”* (BURGER, 1987, p. 108).

O método de escrita automática, proposto por Breton no primeiro manifesto surrealista, marca a queda dos grilhões da razão no fazer artístico. Todavia, sua concepção inicial baseava-se no fazer poético – Breton e Soupault compuseram uma série de poemas sob esse regime metodológico do inconsciente. Foi necessário, nesse ínterim, que as outras formas de arte, aquelas que não tinham como matéria principal a palavra, se adequassem.

Para fazer-se uma composição genuinamente surrealista, como dita o idealizador do movimento, se tem que: ter algum objeto no qual se possa escrever; instalar-se em um lugar calmo, em que possa concentrar-se; permitir-se afrouxar as amarras de sua mente a ponto de que se escute a voz de seu inconsciente; que se ponha todas as concepções artísticas de lado; e, principalmente, “*Dí bien alto que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todo*” (BRETON, 2001, p. 49). A partir daí, tem-se que começar a escrever em um ritmo acelerado; sem ter um tema definido, sem fixar-se no que já foi escrito e sem voltar para relê-lo. Deve seguir-se sem medo da pontuação, que pode limitar o fluxo verbal, e sem medo do silêncio. Se este imperar, Breton indica que se faça uma linha e escolha aleatoriamente uma letra que iniciará a próxima palavra, por meio da qual se reestabelecerá o processo. Dessa maneira se irá por todo o tempo desejado, em um automatismo da escrita. O “jogo surrealista”, tão prezado por Breton, realiza-se ao se escrever a segunda frase, já que esta é fruto de nossa atividade consciente e guarda certa relação com a anterior (sendo que esta primeira viria das profundezas do inconsciente).

Assim sendo, compreendemos que o automatismo é um termo chave para que se esclareça a poética instituída pelo surrealismo. O método que Breton pretende elucidar no Manifesto Surrealista, segundo De Micheli (1984), ainda que se assemelhe ao Dadaísmo, é mais psíquico e menos mecânico do que este, tendo raízes psicológicas que indicam que o automatismo da ação é sugestionado. O processo criativo surrealista é mediado pela percepção própria da razão: “*Todo ello significa que la polémica contra los ‘talentos poéticos’ no excluye la existencia del ‘talento surrealista’.* En realidad, nos hallamos ante las últimas consecuencias del principio romántico de la inspiración” (DE MICHELI, 1984, p. 189).

Para Klingsohr-Leroy (2007), o método de composição artística baseado na escrita automática está mais ligado a uma ideia de composição do que a um método a ser seguido fielmente: “Para o escritor, a *écriture automatique* representa a necessidade de permitir que a criatividade se alimente aos níveis mais profundos do inconsciente, dos sonhos e alucinações, e que ao mesmo tempo exclua o mais possível o pensamento racional” (KLINGSOHR-LEROY, 2007, p. 8). Entendemos, então, que o método surrealista visa à

criação de obras de arte inegavelmente modernas, sobretudo porque estas guardarem uma especial relação com o mais particular da criação humana.

Para De Micheli (1984), os surrealistas querem ter força o suficiente para poder impactar a história e a política. O impacto almejado alcançaria tal relevância, a ponto de conseguirem criar condições que levam à liberdade material e espiritual do sujeito. Seria, na perspectiva do crítico italiano, uma tentativa de se trazer a cultura para um lugar em que possa desenvolver-se livremente a imaginação; no qual a crise de ruptura não pudesse cerceá-la. Os vanguardistas querem uma visão nova e não readequações. Por isso que assoma o surrealismo, na visão do autor, dentre as demais vanguardas – *“lo que es decisivo en el surrealismo es que se trata de todo un movimiento que siente en su conjunto la necesidad de teorizar y realizar tal exigencia”* (DE MICHELI, 1984, p. 184).

Devemos levar em conta que o surrealismo não é uma escola literária ou artística; em realidade, é uma contraproposta ao fazer artístico canônico. A estética proposta por Breton ocupa-se mais do homem dentro da sociedade capitalista, em iminente ruína, do que com uma fixação das formas artísticas em um conjunto da tradição. O surrealismo propõe uma solução à crise, destacada por Mario De Micheli (1984) e Peter Burger (1987), conforme estabelece um processo criativo, aproximando-se de uma metodologia do conhecimento dos sonhos, através da qual surgiria um novo fazer artístico. O sentido primordial que regeu o movimento teria sido a busca por respostas que levassem a sociedade a saísse da crise que a abatia, averiguando algo que a pudesse ajudar:

Respondía con más violencia y verdad que ninguna otra tendencia a la pregunta que en toda Europa se hacían los intelectuales: ¿Cómo salir de la angustia de la crisis? La respuesta dada por el surrealismo era rica en sugerencias y promesas. Era un serio intento de respuesta. (DE MICHELI, 1984, p. 205)

André Breton, ao longo do primeiro dos manifestos que escreveu sobre a arte surrealista, demonstra um apreço pela palavra liberdade, afirmando ser a única que lhe inspira algo. Em sua perspectiva teórica, devemos estar atentos à imaginação para não a subordinar ao elemento humano. O poeta e teórico do Surrealismo é veementemente contra qualquer obra de arte em estilo realista, chegando a afirmar que estas lhe causam repulsa. Para ele, essa estética rebaixaria a arte ao gosto do público, indo de encontro à atividade criativa e à liberdade artística. Isso podemos encarar como uma revolta à incorporação da arte pelo capitalismo – que a coopta e a transforma em um mero produto cultural. Nesse processo,

muitas vezes, o objeto, que outrora fora artístico, é esvaziado de sentido a fim de facilitar sua comercialização e possível reprodução em massa.

Como exemplo disso, Breton (2001) cita o grande número de romances oitocentistas publicados. A literatura de folhetim, que se desenvolveu na França ao longo do século XIX, teria como marca principal a fixação em momentos da vida que não seriam, para Breton, dignos de tamanha importância. Toda essa tradição do romance realista estaria repleta destes momentos de “debilidade e depressão”, que não deveriam receber tanta atenção. Trata-se de descrições exaustivas e sentimentalismo exacerbado que, na visão do crítico, em nada contribuem para o engrandecimento da obra enquanto objeto do fazer artístico:

Pretendo que se callen cuando han dejado de experimentar sentimientos. Y entiéndase claramente que yo no recrimino la falta de originalidad en sí. Afirmando solamente que no convierto en situaciones los momentos nulos de mi vida, y que puede resultar indigno de todo hombre el cristalizar tales momentos. (BRETON, 2001, p. 24)

No que concerne ao domínio da literatura, Breton (2001) diz ser a tendência estética do maravilhoso aquela capaz de operar grande transformação nos gêneros literários que considera inferiores, como o romance. As inverossimilhanças trabalhadas na tessitura do texto, e a inquietude humana, são alguns dos traços distintivos que levaram o crítico a nutrir tal afeição por essa tendência.

Uma vez que o uso da razão objetiva não contribui para o fazer artístico – na realidade o prejudica –, Breton (2001) se pergunta se não seria melhor prescindir dela. A tentativa de levar o leitor a conhecer aquilo que ele desconhece, nunca obterá o resultado almejado. Para Breton, as apreciações dos autores realistas sempre farão o leitor refém de seu “vocabulário abstrato e bastante confuso”. Estes discursos literários terminariam não alcançando um nível filosófico, ficando apenas no patamar da mera retórica descabida.

Nos domínios da literatura, os surrealistas tinham como uma das personalidades literárias que mais os interessavam o Marquês de Sade. Essa especial atenção recebida se dá, segundo de Micheli (1984), porque sua obra teria nuances de uma “rebelião moral”, por meio da qual o nobre francês “*quiso devolver ao hombre civilizado la fuerza de sus instintos primitivos*” (DE MICHELI, 1984, p. 186), o que se opõe à fatídica realidade que diminui o homem. Isso denotaria uma antecipação, para o grupo surrealista, dos grandes entraves psicológicos com que o homem moderno se depara. A partir disso, podemos ver do que realmente trata o pensamento surrealista:

He aquí, por tanto, el nudo de la cuestión: restituir al hombre su potencia, que siglos de prejuicios, de ofensas y de inhibiciones han conculcado. También esto es una revolución: junto a la revolución social, como ya hemos dicho, está la revolución individual, que debe cortar los lazos de una larga opresión que deforma nuestra misma naturaleza y nuestra misma personalidad. (DE MICHELI, 1984, p. 187)

A isso se deve a importância dos estudos de Freud para os surrealistas. De Micheli (1984) aponta que o pai da psicanálise lhes forneceu as ferramentas de que necessitavam, conquistadas através da exploração do subconsciente humano empreendida pelo renomado psiquiatra.

Frente a isso, compreendemos que o problema da liberdade para os surrealistas era duplo – segundo De Micheli (1984), teriam de buscar tanto uma liberdade social, quanto uma liberdade individual. Seriam necessárias, então, duas proposições: uma pautada na superação das questões sociais e outra que perscrutasse o íntimo do sujeito, em suas nuances psíquicas. Logo, De Micheli (1984) destaca a relevância dos estudos do sociólogo alemão Karl Marx e do psicanalista Sigmund Freud – “*Marx como teórico de la libertad social; Freud como teórico de libertad individual*” (DE MICHELI, 1984, p. 183). Seriam duas almas, na perspectiva do crítico italiano, que comporiam, através de um movimento dialético, a força do surrealismo – uma nascida da inquietação do espírito romântico; outra nascida dos pressupostos da revolução socialista. No entanto, alerta De Micheli (1984), esse embate de forças tenderia a levar os surrealistas a tomar decisões puramente literárias, ou puramente políticas, sendo custoso alcançar-se a comunhão dessas forças.

O próprio Breton (2001) reconhece as contribuições de Freud. Ainda que considere que a psicanálise conduz a um caminho de análise mais eficaz, já que não condicionado à parca realidade, o escritor francês afirma que ainda não há um método que aparente ser o melhor para esse empreendimento. Para ele, nosso espírito está à procura de forças que complementem, ou oponham-se, às que conhecemos na realidade – “*Es posible que la imaginación está a punto de reconquistar sus derechos*” (BRETON, 2001, p. 27) –, o que leva a um interesse em compreendê-las, capturá-las e submetê-las ao domínio da razão, se for o caso.

Em seu livro de 1986, Eduardo Peñuela Cañizal, ao debater os comentários feitos por Freud ao estudar uma série de imagens surrealistas, pontua algo interessante, que ilustra o fascínio dos surrealistas pelo sonho:

Os desenhos dessa estória ilustram à perfeição o fato de que os sonhos pensam essencialmente em imagens e constroem situações dramáticas de natureza alucinatória, cenas em que as imagens, além de expressarem indistintamente sensações acústicas e visuais, concatenam ações sem se prender aos princípios lógicos da fábula narrada. (PEÑUELA CAÑIZAL, 1986, p. 12)

Os sonhos, nessa vertente teórica, operam sob o regime de uma lógica própria, que em nada se prende aos limites da razão. Ocorre, em seu âmbito, a realização dos desejos mais íntimos do ser humano, aqueles que, em muitos dos casos, nem mesmo se conhecem. A todo esse universo de possibilidades se filia o surrealismo.

Não é à toa que o maior acerto de Freud, na concepção de Breton (2001), foi ter explorado criticamente o mundo dos sonhos. Como passamos uma considerável parte de nossas vidas dormindo, parece estranho, ao teórico, que não se tenha encarado com seriedade esse universo desconhecido. Especialmente pela interessante relação que mantém com a memória. Para o escritor francês, no estado de “vigília”, o qual se refere aos instantes em que não estamos dormindo e sonhando, a memória tenta recuperar aquilo que foi sonhado. Essa ação, feita de maneira ingênua e desmedida, acarretaria um afastamento entre o sonho e o sonhador, o que leva Breton a refletir sobre quatro coisas.

A primeira delas é que o sonho possui um mecanismo próprio de funcionamento, o qual muitas vezes nossa memória se esforça por sistematizar e acaba por suprimir dele partes importantes (assim como a percepção da realidade material também é distinta para cada indivíduo). Portanto, destaca que seria interessante que se encarasse o sonho igualmente como uma forma de percepção da realidade, podendo ele levar ao esclarecimento de questões diversas. Em segundo lugar, observa que o estado de vigília recebe direcionamentos vindos do sonho. São *impressões* que perduram durante o dia e ligam o sonhador ao sonho, às partes das quais ele se lembra, e às que perdeu. Terceiro, lhe parece que, no ambiente dos sonhos, não há temor a consequências ou outras eventuais sinas. Apenas experencia-se aquilo que apraz ao sonhador, e nada mais. Essas experiências possuem um certo encanto, que só é quebrado por forças exteriores ao sujeito. Quarto, constata que, se conseguirmos compreender o sonho em sua totalidade, em um esforço que transcende o mais singelo ser, os diversos mistérios que compõem este universo dariam lugar a apenas um *Grande Mistério*, o que nos encaminha para a primordial resolução, a respeito da relação sonho – realidade, a que chega Breton:

Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad. A su conquista me encamino, seguro de

no lograrla, pero con la suficiente indiferencia hacia mi muerte como para calcular un poco el placer de tal posesión. (BRETON, 2001, p. 28)

Dessa forma, o surrealismo nasceria da tentativa de superação do conflito entre sonho e realidade. Desse embate resultaria a criação de um novo estado, uma nova realidade, na qual não haveria limitação de compreensão ou qualquer sanção da racionalidade. Nessa nova ordem, restaria unicamente a absoluta liberdade da imaginação. É interessante notar como essa proposição inicial do surrealismo não está ligada à ideia de supressão total da realidade, mas sim a uma mudança de foco. Significa, em síntese, a libertação do fazer artístico das amarras *miméticas*, ou de qualquer outro parâmetro estético positivista que se pautava no uso ostensivo da razão.

3.3. Irrompe o surreal nos domínios da tragédia

Fez-se perceptível, ao longo deste panorama crítico, que o surrealismo é ao mesmo tempo múltiplo e singular – almeja a singularidade a partir do uso de múltiplos recursos artísticos. Desse modo, sua elaboração estética visa romper abruptamente com toda a tradição artística que o antecede e propõe um caminho a ser seguido. Desta forma, os rumos da arte, após o surrealismo, não tinham como manter-se inabalados. O cenário pós-surrealista surge das pequenas reedificações que o movimento tentou instituir. Ainda que não com o êxito pretendido, os ecos do surrealismo na contemporaneidade fazem o possível por conservar a intrínseca inconformidade com a realidade que o estilo de vida burguês impõe.

No processo de concepção de um projeto teatral inovador, em particular se levarmos em conta a intenção de transpor aos palcos temas polêmicos, poucas estéticas de vanguarda estimulam a participação do público como o faz o surrealismo. O uso abundante de elementos advindos dessa forma de arte, que Lorca aproveita nessa fase de seu teatro, evidencia-se quando nos defrontamos com a intenção primordial de *El público* (1930) – falar diretamente ao público. O que ambiciona o autor espanhol é a conscientização de seu espectador. Não estamos diante de um sentido brechtiano de conscientização, que leva à supressão da catarse através do processo de distanciamento e encaminha o espectador a uma ação social. Lorca é mais moderado, deseja que o público se incomode ao ver representado o que, a seu ver, seriam as atitudes desse mesmo público.

O teatro lorquiano não quer ser anti-catártico. Por mais que irrompam aqui traços advindos da lírica, visto que estamos diante da obra de um poeta-dramaturgo, estes não são

tão notáveis a ponto de se caracterizarem como traços epicizantes.¹¹ Por essa razão, não estamos diante de um Strindberg, na gênese da “dramaturgia do eu”. Lorca nos anuncia uma tentativa de renovação da cena teatral espanhola, a começar pelo público.

O autor granadino retorna ao que seria a mais eficaz forma de arte para politizar o grande público: a tragédia. Entretanto, como o argumento estabelecido destoa de qualquer tema que figurasse no período clássico, tem-se que modernizar o gênero. Em sua tentativa de estabelecer uma tragédia moderna, García Lorca opta por deixar irromper o surrealismo. Somente com essa atualização a forma do drama seria capaz de comportar temas novos. Logo, é estabelecido um movimento metateatral, que permite ver as reações do público frente ao espetáculo, ao mesmo tempo em que se discute um tema de abrangência social, como a liberdade amorosa, cuja relevância é demarcada justamente pela revolta do público contra sua livre exibição.

Destacados os elementos basilares do projeto lorquiano, cabe-nos, por conseguinte, perscrutar os diversos desdobramentos que o trágico assumiu com o passar das eras. Com isso, buscaremos elucidar o que seria propriamente uma tragédia moderna, para que, atrelado às considerações feitas sobre o surrealismo, seja possível compreender em que medida *El público* (1930) é essa tentativa de atualização da tragédia.

¹¹ Aludimos aqui ao sentido das interferências dos diferentes gêneros literários no drama, como o tratou Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (2001).

4. PORQUE AGE OU NÃO AGE O CIENTE OU O IGNORANTE

Para que seja possível compreender, em um nível mais profundo, como é formalmente elaborada a peça lorquiana aqui analisada, é necessário que remontemos às origens dos estudos teatrais. Essa retomada será feita, sobretudo, porque a nossa hipótese analítica, sugerida por Monegal (2000), baseia-se no entendimento de *El público* (1930) como tentativa de renovação da Tragédia clássica. Assim sendo, faz-se necessário discutir o que pertence, ou não, aos domínios da tragédia e do trágico e quais as mudanças que acometeram esse gênero ao longo dos séculos.

4.1. Reflexões sobre a tragédia

Do outro lado tem outras vidas vivendo da minha vida
tem pensamentos sérios me esperando na sala de visitas
tem minha noiva definitiva me esperando com flores na mão,
tem a morte, as colunas da ordem e da desordem. (MENDES, 1988)

A reflexão primordial sobre a arte dramática no universo clássico está presente na *Arte Poética* de Aristóteles (1984), obra amplamente reconhecida e debatida dentro da tradição dos estudos literários. Ao longo dos 27 capítulos que compõem a obra, Aristóteles debruça-se em reflexões acerca de como deveria ser feita uma boa composição poética segundo os padrões estéticos e ideológicos que vigoravam na Grécia Antiga. Para ele, a arte de mais alto grau de relevância seria a Tragédia. De início, uma noção nos é muito cara: já fica postulado, pelo título do primeiro capítulo, que “poesia é imitação”. Para o filósofo, a Tragédia, ainda que sendo imitação, se diferenciaria das outras formas de poesia por três aspectos: “ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (ARISTÓTELES, 1984, p. 241).

Logo, podemos depreender que a Tragédia, dentro do mundo clássico, é uma forma de arte que está ao mesmo tempo pautada pela imitação e pelo uso dos diferentes aspectos elencados pelo filósofo, ou seja, ela vale-se de uma composição complexa e multifacetada para cooptar o espectador. Todas estas são características importantes para a compreensão do que será uma boa tragédia: imitação e criatividade. *Mimese e Catarse*.

Rumando a uma classificação das poesias segundo o objeto ao qual imitam, Aristóteles postula que, como são imitados homens que praticam ações, poderemos classificar sua índole como sendo elevada, quando o caráter desses homens se distingue pela virtude; ou como sendo baixa, quando os homens têm um caráter pautado pelo vício. Sendo assim, aos poetas cabe o encargo de escolher imitar os homens como sendo piores, melhores ou iguais a nós.

Levando essa classificação até a tragédia, nos é dito que: “Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são” (ARISTÓTELES, 1984, p. 242). Assim, podemos ver que à Tragédia serão reservadas as personagens de índole elevada, com caráter virtuoso, cujas ações serão melhores que as dos homens reais e comuns. O contrário vale para os sujeitos retratados nas comédias.

Entende-se, então, que a Tragédia, além de possuir personagens elevadas, também é constituída por um trabalho preciso com a linguagem e um formato que necessite dos atores para ser posto em prática. É devido a esta última característica que Aristóteles, mais adiante, afirma ser o espetáculo cênico uma parte integrante da Tragédia, assim como a melopeia e a elocução, que se referem à forma como o ator realiza a encenação. Sem deixar de lado, é claro, a finalidade própria do gênero, que deve purificar as emoções sentidas pelo espectador.

Seguindo pela ideia de o espetáculo cênico dar-se por atores que encenam a história diante de nós, o filósofo chega à conclusão de que podemos qualificar essas ações pela diferença entre caráter e pensamento – que são determinantes destas ações – a partir das quais se tem a origem da boa e da má fortuna dos homens. Outras três definições serão importantes de termos em mente. Para Aristóteles, “mito” seria a imitação das ações, e por sua vez, a composição dos atos, “caráter” seria aquilo que podemos observar das personagens e extrair em qualidade e, por fim, “pensamento” seriam todas as falas das personagens indicando seus estados emotivos ou decisões. Todas devem estar em apurada harmonia para que se tenha uma boa composição trágica.

Dessa maneira, é-nos apresentada a divisão da Tragédia em seis partes constitutivas: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. Contudo, Aristóteles frisa que se destaca dos demais elementos o mito, responsável por trazer a trama dos fatos: “pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (ARISTÓTELES, 1984, p. 246). Ademais, aponta que as qualidades não são ditadas pelo caráter dos homens, mas o destino destes será determinado única e exclusivamente por suas ações praticadas. Dessa maneira, chegamos à lógica de que, “na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e os mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é tudo o que mais importa” (ARISTÓTELES, 1984, p. 246).

É tamanha a relevância da ação, que Aristóteles postula que sem ação não há Tragédia. Porém, a mesma relação não se aplica aos caracteres. Já que, para o autor, por mais que um

discurso seja bem eloquente e revele os caracteres, ele não alcançará o efeito trágico; somente o alcançará a tragédia que usar este mesmo discurso dentro de um mito, ou de uma trama dos fatos bem construída. Atrelado a isso, há a ideia de que os principais causadores de comoção são construídos no mito. São eles a peripécia e o reconhecimento. O mito é a alma da Tragédia. “A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes” (ARISTÓTELES, 1984, p. 247).

Além disso, a grande finalidade da Tragédia é despertar compaixão e terror nos espectadores e, ao final, garantir a purgação desses sentimentos, o que se chama de *catarse*. Vale notar que o principal ideal que norteava as produções artísticas gregas do período clássico é a *mimese*, o movimento já mencionado anteriormente e que se configura como a imitação da realidade tal qual esta é. Aristóteles comenta a respeito das obras miméticas, dizendo que “una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno” (ARISTÓTELES, 1984, p. 248). Logo, enredando-se por essa perspectiva de representação fiel da realidade, os tragediógrafos gregos buscavam seguir um rígido código de composição, a fim de que suas obras não desviassem para a comédia e tão pouco causassem comoção exacerbada no público – as emoções suscitadas deveriam estar na medida certa para purgar os espectadores de todas aquelas transgressões presenciadas em cena e na vida cotidiana.

Desse modo, podemos estabelecer que o mito deve ser uno, pois deve buscar imitar de forma una uma ação que também o seja, cujos acontecimentos devem acarretar os outros de tal modo que a supressão ou mudança de um afete a totalidade. Contudo, Aristóteles enfatiza que: “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1984, p. 249). Logo, não se trata apenas de uma reprodução congênere da realidade; como estamos nos domínios da arte, o filósofo indica que o potencial criativo do autor deve ser o mediador nessa situação. Cabe ao poeta julgar a melhor maneira de elaborar o mito, de modo que sua produção siga os parâmetros estabelecidos como um todo, não ficando presa a essa ou aquela regra unicamente.

Aqui cabe assinalar o que Aristóteles concebe em seu texto como verossimilhança. Para ele, este seria o recurso empregado para dar o tom harmônico necessário às obras artísticas. Nessa perspectiva, o desencadeamento das ações deve obedecer a uma lógica precisa, prosseguindo de maneira que estas passem a impressão de serem verdadeiras, a parecer com o que ocorreria na realidade, mas não devendo estar estritamente reféns da realidade. Como o autor mesmo afirma: “É preferível escolher o impossível verossímil do que

o possível incrível” (ARISTÓTELES, 1984, p. 265). Em virtude disso, deve-se buscar estabelecer um nexos na obra, ainda que isso extrapole os limites da realidade concreta.

Na visão aristotélica, a melhor Tragédia, portanto, é aquela que caminha da felicidade para a infelicidade. Isso não deve ocorrer por qualquer indício da tirania do protagonista, mas sim por algum erro seu, já que ele deve ter um caráter inegavelmente bom. Não deve haver desvios ou “pontas soltas” que complexificam o decorrer da ação. Deve-se prezar por uma tragédia única, que rume a apenas um final para um protagonista – o que respeitaria a finalidade da tragédia. Não cabe nestes moldes do gênero a construção de um final duplo; o espectador deve deixar o espetáculo com uma percepção apenas – não imitar as ações desse homem comum que cai no infortúnio por algum erro que cometeu. Inclusive, ao refletir sobre os mecanismos empregados para a promoção da catarse, o filósofo compreende que o que mais influi nos ânimos da plateia são as peripécias e os reconhecimentos. Geralmente, a inserção da peripécia dentro da fábula se dá no momento em que o herói é tomado por sua *hybris*, um descomedimento que o leva a entrar em oposição às ordens divinas.

Há tantas outras nuances que podem ser extraídas do texto aristotélico, mas nos bastam as que aqui foram destacadas. Estas já permitem ver o que seria considerada uma boa composição trágica no período helenístico. Isso, para fins analíticos, é suficiente para que possa ser estabelecido um paralelo entre este tipo de tragédia e a tragédia que foi desenvolvida no século XX. Para tanto, será crucial inserir nesse debate outros dois críticos literários: Raymond Williams e George Steiner.

4.2. Dos caminhos que levam à modernidade

Na perspectiva do crítico de arte Raymond Williams, tragédia é o estudo de uma reação a determinada ação. Ainda que a estaticidade, que pode ser observada em diversas peças teatrais modernas, não indique a ausência desta ação, mas sim uma forma de reação específica. Para ele, há uma conexão, ainda que oscilante, entre ordem e tragédia. A primeira só seria alcançada através da ação trágica, sendo que na outra reinaria a desordem. Trata-se de um processo em que se tenta recriar a ordem como resultado direto da ação em meio à desordem. Assim, esses fatores são sócio-historicamente determinados, já que nascem da experiência humana em sua relação com o mundo. Logo, são uma “indicação da enorme importância cultural da tragédia como uma forma de arte” (WILLIAMS, 2002, p. 77).

Raymond vê a tragédia no século XX como sendo o termo que designa todo tipo de ação que circunda a todos nós e que é pautada tanto pela violência, seja esta explícita ou

simbólica, quanto pela opressão. Mas não apenas isso: “Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora” (WILLIAMS, 2002, p. 31). Toda a carga emocional que acompanha o termo se choca com a tradição da Tragédia, assim escrita com inicial maiúscula, que representa um dos tipos de arte dramática cultivados durante a secular tradição do período helenístico. Uma parece complementar a outra, na perspectiva do autor. O que parece estar em questão é que há uma particular interpretação de morte e de sofrimento, que por sua vez também são únicos em cada cultura e momento histórico.

A tragédia é acompanhada de uma vasta tradição europeia, na qual inúmeros escritores e pensadores, cientes da linhagem em que se estavam inserindo, buscaram contribuir para a criação de uma ideia, de um significado uno para o termo. O termo tragédia, na perspectiva assumida por Williams (2002), serve como agregador, ele pressupõe um caminho pelo qual rumaram distintos povos com suas distintas culturas: “Ela une, culturalmente, gregos e elisabetanos. Congrega helenos e cristãos em uma atividade comum” (WILLIAMS, 2002, p. 34).

Segundo Williams (2002), o que compreendemos como aquilo que originou o teatro que conhecemos hoje, era, na realidade, para os gregos, uma mostra da evolução e maturidade cultural de sua sociedade. Isso influenciou, de acordo com o autor, a criação do chamado “drama trágico” nos séculos subsequentes. Na cultura grega, estava tudo intimamente interligado: instituições, práticas e sentimentos. Como aponta o crítico inglês, não havia somente um conjunto de princípios abstratos, como muitas vezes podemos imaginar ao assistir uma peça desse período sem o respaldo histórico adequado.

O modo de percepção do mundo no universo clássico está atrelado à criação dos mitos. Entender essa relação, para Williams (2002), é entender a Tragédia. Pois o esplendor do texto dramático adviria da reformulação das ações presentes no mito, já que uma de suas características intrínsecas seria resistir a qualquer forma de esclarecimento racional. Isso faz com que ele seja sempre lembrado por suas particularidades mais notórias e que mais se assemelham à materialidade do sujeito em determinado contexto. Logo,

Muito do vigor criativo e da tensão das tragédias consiste no processo singular de reformulação da ação real dos mitos, transformando-a em ações dramáticas específicas, vivenciadas no presente e inseridas no caráter orgânico dos concursos dramáticos, com inevitáveis conexões gerais com a experiência então presente e suas instituições sociais. (WILLIAMS, 2002, p. 36)

Para Williams (2002), de todo o processo que envolve o desenvolvimento da Tragédia enquanto gênero, o que mais importa é que dele possamos extrair uma forma específica, fruto do contexto sócio-histórico no qual foi concebida. Por isso haveria tão grande dificuldade interpretativa, uma vez que tendemos a não a compreender por completo com todas as suas particularidades:

Tendo abstraído uma Necessidade universal, posiciona, em seu interior e contra ela, indivíduos que experimentam o sofrimento e que resumem a figura do herói trágico. O motivo principal da ação é visto então como o isolamento desse herói. Mas, de forma única, esta é uma tragédia com o coro. As específicas e variadas relações entre o coro e os atores formam as suas relações dramáticas reais. (WILLIAMS, 2002, p. 36-37)

Fica evidente que a tragédia nasceria de incorporação coletiva das experiências. Não visando aquilo que concerne à individualidade do sujeito, mas aquilo que pretendesse tocar o que seria universal para aquele contexto específico, uma vez que “a forma dramática incorpora, de maneira única, a história e o tempo presente, o mito e a reação ao mito” (WILLIAMS, 2002, p. 37). A isso se deve, como aponta o crítico, a perda do coro, já que não fazia mais sentido inseri-lo dentro das produções após o período helenístico. Tal movimento se deu tanto com o passar dos anos, quanto com a corrente evolução daquele povo. Com isso, perde-se o sentido original dado à Tragédia. Com o decorrer das eras, essa perda se acentua significativamente.

Perquirindo esse fio, George Steiner segue por um caminho parecido com o escolhido por Raymond Williams em *Tragédia Moderna* (2002). O crítico francês busca diferenciar, como forma de iniciar seu livro *La muerte de la tragedia* (2012), a tragédia, tal como a reconhecemos em nossas vivências cotidianas, da Tragédia que foi consagrada como gênero teatral. Segundo o autor, dentro do universo da Tragédia grega há um “abismo irônico” entre o conhecimento e a ação do sujeito:

Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional. También esto es de una importancia capital. Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o sociales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con la tragedia. [...] Conviene tener bien presente esta distinción. La tragedia es irreparable. No puede llevar a una compensación justa y material por lo padecido. (STEINER, 2012, p. 17-18)

Portanto, as forças que levam à destruição do protagonista têm de ser implacáveis, não deixando margem para qualquer possível escape; devem culminar num cenário aterrador, após o qual nenhuma personagem pode permanecer a mesma. Tudo isso é levado a cabo pela ação humana, que se mostra falha e incerta. Como menciona Steiner (2012), o teatro trágico mostra a todos que a razão, a ordem e a justiça praticadas pelo homem são limitadas e que não há o que possamos fazer para alcançar o desconhecido; essas instâncias continuarão sendo incapazes. A tragédia clássica, para Steiner (2012), está ligada à queda de uma grande figura, que termina em um fim terrível. É próprio da tragédia, segundo o autor, ter esse movimento de queda que leva da prosperidade ao sofrimento.

Na era medieval, por assim dizer, esse gênero dramático não foi amplamente cultivado. Ou pelo menos não como era esperado. Frente a isso, Williams (2002) elabora duas questões: a Tragédia nesse período não foi entendida como algo próprio do drama, dada sua aproximação com a narrativa, o que é inegável em certa medida; e o fato de haver pouco espaço nesse momento histórico para que fosse levada a cabo uma ação trágica. Isso se opõe à vertente histórica que recupera nesse período a gênese da tragédia desenvolvida no período elizabetano. Para Williams (2002), o que há é uma incompreensão do termo – tem-se uma referência muito estrita do que seria cabível na tragédia, o que limita a sua aplicação. “Não que nos falem evidências; somos nós que não conseguimos utilizá-las, porque elas não se adaptam à nossa ideia de tradição” (WILLIAMS, 2002, p. 38).

De fato, no período medieval se perdeu a ideia de que a tragédia devesse ser representada, destaca Steiner (2012), isso se deu por alguns problemas de tradução e interpretação dos textos clássicos. Somente foi recuperada a instância da representação no período elizabetano, com o teatro inglês. No período medieval, de acordo com crítico francês, a Tragédia não seria necessariamente uma forma teatral, mas estaria em sua constituição a ideia de contar-se a história da queda de um homem poderoso, a fim de que fosse exposta a ideia de que nenhum homem, por mais poder que tenha sob seu domínio, está acima da lei; principalmente da lei divina.

De acordo com Williams (2002), diversas histórias escritas nesse período repetem a mesma estrutura preconizada na Tragédia e em larga medida explorada por Aristóteles como sendo o melhor caminho a ser percorrido na elaboração do mito: a passagem da fortuna ao infortúnio. Ainda que não necessariamente nessa ordem e nos moldes determinados no período clássico, mas há ainda um ponto em comum no que concerne às origens da Tragédia. Mas, já agora, tudo sempre cerceado pela fé cristã.

Durante a Idade Média não havia campo para a ação individual do sujeito, destaca Williams (2002). O indivíduo era tão-somente uma parte do todo, não uma entidade independente e livre para agir. Suas ações estavam limitadas pelo código moral da época. Dessa forma, a substância da tragédia era a retratação do exercício das imposições morais sobre o indivíduo. Seu sofrimento, segundo o autor, passa a significar-se de forma autônoma, quase apartada do enredo. Principalmente quando nos defrontamos com o paradigma da arbitrária Roda da Fortuna (como poderia ao mesmo tempo a Fortuna ser advinda da Providência e ser dada de modo aleatório?). A Fortuna seria algo exterior ao destino do sujeito comum, uma cisão entre o homem e o mundo. Ao escolher adentrar a roda podemos obter algo positivo, ou sermos jogados no abismo, mas podemos optar por não adentrar. Um jogo confuso e perigoso, como destaca Williams (2002) a respeito do complexo modo de pensar medieval.

Contudo, a tragédia ainda manteve sua predileção por figuras distintas, pertencentes à uma camada social elevada. Na perspectiva do crítico inglês, não se deu ênfase, durante a Idade Média, a figuras que advinham de famílias nobres e heróicas, como postulava Aristóteles a respeito do que deveria ser feito em uma boa composição clássica, mas sim houve predileção por uma outra vertente do que pode considerar-se um herói: o homem famoso, dando-se especial ênfase à sua queda. Tem-se uma preferência por aquilo que é mundano, sendo de extrema relevância a materialidade do sujeito, já que impera a ideia do pecado como aquilo que ditaria sua prosperidade ou sua adversidade. Porém, segundo Williams, o pior dos pecados era buscar a Fortuna, já que era entregar-se a qualquer felicidade mundana, o que é uma afronta a Deus, que deve ser a única coisa a que todos devem voltar-se. Sendo assim,

O efeito da tragédia medieval era então paradoxal, no interior do que se via indubitavelmente como uma continuidade. Representava uma limitação drástica de raio de ação e uma exclusão de conflitos, sob a pressão daquilo que devemos ver como a alienação da sociedade feudal. (WILLIAMS, 2002, p.43)

A ideia de suscitar temor e compaixão deixou de ser o fim único da tragédia. Não mais se representavam sujeitos com os quais o espectador pudesse identificar-se e sentir-se purgado pelo desenlace que se abatesse sobre ele. Tão-só ficava restrita a ação trágica aos “monarcas orgulhosos”, distanciando-a nesse momento de sua real concepção e, sobretudo, distorcendo a ideia do que seria prontamente um herói clássico.

Podemos entender então, conforme explicita Raymond, que o que limita a ação trágica nesse momento é o estrangulamento do sentido que a metafísica assume. Há aqui uma mudança quantitativa: na Idade Antiga os deuses eram plurais e a força do destino se abatia sobre o sujeito a partir das ações deste; na Idade Média apenas havia uma força metafísica possível – um único Deus. Tudo se daria conforme sua vontade, independente das atitudes do homem, que só poderia buscar sua redenção e salvação. Nos dois casos, quem age são os deuses ou o Deus. Os seres humanos são apenas fantoches que Eles manipulam a seu bel-prazer.

Precisamente, é a queda dos homens famosos o motivo da tragédia cultivada no período do Renascimento. De acordo com Williams (2002), com o fim do jugo da igreja, as histórias trágicas passaram a aproximar-se muito mais da experiência corpórea humana, levando a uma conexão com o coletivo de modo geral. Assim, precisamos compreender de forma ampla o teor do texto trágico elaborado neste período subsequente, sem nos deixar cercear por limitações conceituais.

Nesse novo momento da história, ainda impera a ideia de transformação a partir da ação trágica. Sendo assim, ao retratar um tirano, isso pode causar temor a um espectador que se identifica com o caráter dessa personagem, ainda que de forma limitada e superficial, como aponta Williams (2002). O passar dos séculos e a entrada na era da razão levantam outro questionamento: como é possível que o sofrimento de um ser possa causar qualquer forma de prazer no espectador? Segundo o crítico inglês, passa-se a ter um interesse repentino nos métodos e efeitos pelos quais opera a tragédia. Pôs-se de lado a questão metafísica e toma lugar a crítica. Tornam-se muito mais importantes os métodos empregados na construção da escrita trágica do que os temas abordados. Isso marcará por definitivo a concepção do termo:

Nos dois séculos seguintes, até a radical revisão hegeliana, a ideia de tragédia compreende principalmente métodos e efeitos. Mas, na verdade, por trás dessa ênfase crítica, a suposição da natureza da ação trágica passava por uma mudança radical. (WILLIAMS, 2002, p. 46)

Com a passagem ao neoclássico, a tragédia ganha uma nova função social – além de debater temas históricos relacionados a assuntos do Estado, os autores estavam preocupados com a “dignidade da tragédia”. Nesse outro momento, conforme explicita Williams (2002), é dado um peso maior ao comportamento do sujeito ao invés de questões inerentes a ele, como sua condição social ou qualquer golpe do destino. Trata-se da concepção de um herói que, apesar de um pequeno desvio, mantém sua dignidade e integridade, mantendo-se como um ser

do qual ainda podemos nos compadecer no final. Ademais, o modo com o qual se lida com o sofrimento ganha destaque sobre a vivência e a aprendizagem adquiridas.

No período neoclássico tudo está ligado a uma busca por encontrar justificativas para um modo de se comportar. Segundo Williams (2002), com o presente aprisionamento do herói dentro das amarras da moralidade, o espectador não mais seria purgado ao identificar-se com este, sendo-lhe reservado apenas o papel de consumir o espetáculo. Há uma inversão: “A crítica romântica reformulou o herói trágico à imagem de um espectador da tragédia, cuja suposta divisão de sentimentos se deixava projetar como uma motivação trágica” (WILLIAMS, 2002, p.48). Para o crítico inglês, nesse momento o herói e espectador apenas vivem pelo sentimento, suas ações são limitadas a dar mostras dessa vivência. Não mais havia terror-piedade, mas terror e piedade, de modo explícito e fácil para que o espectador compreendesse. Logo, não há uma volta aos clássicos, mas uma interpretação socio-historicamente limitada dos textos clássicos.

No período elizabetano, por sua vez, a tragédia assumiu um sentido mais universal e limitado. O teatro no período neoclássico tinha como ideal essa retomada dos preceitos aristotélicos, o que, na opinião de Steiner (2012), não se adequava ao público da época. Dado esse contexto, é justamente por isso que o teatro de Shakespeare perdura até os dias de hoje, por ter encontrado um caminho revolucionário dentro da Tragédia, mantendo aquelas características que se filiavam mais prontamente ao gênero e ainda moldando o que foi necessário para agradar ao público.

Los dramaturgos isabelinos violaron cada uno de los preceptos del neoclasicismo. Violaron las unidades, prescindieron del coro y con energía indiscriminada combinaron argumentos trágicos y cómicos. Para Shakespeare y sus contemporáneos un teatro era el gran teatro del mundo. A sus propósitos no era ajeno ningún matiz de los sentimientos, ningún elemento procedente del crisol de la experiencia. Los dramaturgos de los días de Isabel I y Jacobo I revisaron a fondo a Séneca. Tomaron de él su retórica, sus espectros, su moralidad sentenciosa, su afición al horror y la venganza sangrienta; pero no las normas austeras y artificiales del escenario neoclásico. Al genio de la tragedia griega o, mejor aún, a su versión latina inferior, Shakespeare opuso una concepción rival de la forma trágica y una magnificencia rival en la ejecución. (STEINER, 2012, p. 27-28)

Shakespeare rompeu com as limitações de espaço e tempo para criar seu teatro. Segundo Steiner (2012), o dramaturgo inglês necessitava de um teatro que fosse mais “irregular e provisório” que a tragédia clássica. Cremos ser por isso que se deu a recuperação do teatro shakespeariano feita por Lorca em *El público* (1930). À semelhança do dramaturgo

britânico, Lorca rompe não apenas com a unidade de espaço e tempo, mas com a própria unidade de ação. Toda aquela concisão da ação trágica, que tanto é valorizada pelos clássicos, dá espaço a uma onda de acontecimentos, como se fosse um processo de fluxo de pensamento que ganha vida ao contar-se a história da queda de Enrique.

Se observamos as palavras de Steiner (2012) – *“parecería que el genio de Shakespeare le impulsaba hacia formas de representación teatral “abiertas” y no cerradas”* (p. 28-29) –, vemos que essas também podem ser aplicadas para se descrever a peça lorquiana em questão. Em particular porque o autor buscava uma forma de representação que fosse mais adequada ao momento e que pudesse ser digerida por seu público. Aí está sua queda, é isso que o encaminha a seu desfecho trágico. O tom metateatral está presente em todos os níveis desse texto e é uma noção fundamental para que se compreenda amplamente do que estamos tratando.

Outrossim, Williams (2002) destaca que toda tragédia após o renascimento estava determinada por fatores ligados a questões socio-historicamente delimitadas, sendo revista a cada século:

Num certo sentido, todo drama pós-renascentista é secular, e a única tragédia inteiramente religiosa que temos é a grega. E, no entanto, o fator decisivo não é, provavelmente, o contexto imediato das instituições, mas o mais amplo contexto da crença. (WILLIAMS, 2002, p.52)

Dessa forma, a ideia do sofrimento impactou profundamente a tragédia. Como o sofrimento, a boa e a má fortuna, felicidade e infelicidade, estavam ligadas a seguir-se, ou não, os códigos morais da época – algo já estava nas raízes trágicas na Idade Antiga - o curso das ações dentro da tragédia deveria ter uma intenção moralizante. O teatro burguês, para Williams (2002), em larga medida, valeu-se disso para compor textos que trouxessem dentro de si as consequências de tomar-se um caminho próspero ou não: as personagens mesmas são levadas a refletir e optar. Então os espectadores são levados a ter uma mudança de atitude, frente ao desenlace trágico; ou nada acontece, devido a uma mudança antes de que o pior ocorra.

Nasce aqui a ideia de “justiça poética”, que deve assegurar aos maus a punição e aos bons a prosperidade. Vê-se, então, o quão engessada é essa moral que rege a ação, bebendo de fontes cristã e humanista, o sofrimento é sinônimo de redenção e o mal deve ser levado à conversão, afirma Williams (2002). No entanto, essa concepção não encontra espaço na materialidade. Raymond aponta que o homem se deparou com a irracionalidade de imolar-se à espera de uma redenção.

Já Hegel, nos séculos seguintes, passou a entender que esse esquema moral era um indício de ser esse tipo de obra mais um drama social do que um texto propriamente trágico (WILLIAMS, 2002, p. 54). Logo, a tragédia, para ele, passou a ser um tipo específico de ação espiritual, ou seja, a moral é deixada de lado e a metafísica toma a dianteira, prenunciando o que será a tragédia moderna. Nessa perspectiva, o sofrimento não mais é o grande ponto da tragédia, mas sim as razões que motivam esse sentimento.

Assim, Hegel encara que no cerne da tragédia está posto um conflito de substância ética, que também é culturalmente delimitado. Logo, o sujeito deve ter consciência de sua individualidade - sabendo que pode agir de forma independente e encarando as consequências destes atos - para que ocorra a ação trágica: “uma ação de conflito e resolução necessários” (WILLIAMS, 2002, p. 55). Sendo que, como indica Williams (2002), o desenlace da ação trágica trará uma conciliação de todas as reivindicações levantadas, ainda que para tal tenha de ser morta a personagem que represente um obstáculo a isso. Na visão hegeliana, segundo o crítico inglês, as personagens do período helenístico tinham um fim eticamente aceitável, fazendo que se valesse a justiça. O que não ocorre na tragédia moderna, uma vez que há uma individualização maior das personagens, dificultando a reconciliação e tornando a própria noção de justiça como algo turvo. Logo, a reconciliação deixa de ser a derrocada da personagem, ou a renúncia de sua reivindicação, e passa a ser abstrata, dando-se no interior do próprio sujeito. Recai uma ênfase maior na personagem, e não mais na substância ética que ela representa (p. 56).

Dessa maneira, chegamos à era contemporânea. Steiner (2012) afirma que nesse ponto da história humana a Tragédia está morta. Em sua opinião, ainda que importantes dramaturgos do século XX tenham feito significativas contribuições ao gênero (cita nomes como o próprio Lorca, Brecht, Beckett e Ionesco) nada muda o fato de que o “drama trágico elevado”, como se refere à Tragédia clássica, não é uma forma teatral que pode ser acessada facilmente por nós. Para ele, a percepção da crueldade humana com o passar das eras fez com que perdêssemos nossa conexão mais intrínseca com o divino:

Dios se cansó del salvajismo del hombre. Tal vez Él ya no fuera capaz de controlarlo y ya no pudiera reconocer su imagen en el espejo de la creación. Ha dejado librado el mundo a sus inhumanas invenciones y mora ahora en algún otro rincón del universo, tan remoto que sus mensajeros ni siquiera pueden llegar hasta nosotros. He supuesto que Él se alejó en el curso del siglo XVII, momento que ha sido la constante línea divisoria en nuestra argumentación. En el siglo XIX Laplace anunció que Dios era una hipótesis que en adelante le resultaría innecesaria al espíritu racional; Dios le tomó la palabra al gran astrónomo. Mas la tragedia es la forma de arte que exige

la intolerable carga de la presencia de Dios. Ahora está muerta porque su sombra ya no cae sobre nosotros como caía sobre Agamenón, Macbeth o Atalía (STEINER, 2012, p. 248).

Nesse ponto Williams (2002) também se opõem à crítica contemporânea. Para ele, as teorias feitas sobre a Tragédia no século XX são demasiadamente saudosistas, acabam por “valorizar o passado em detrimento do presente e separar teoria crítica e prática criativa” (WILLIAMS, 2002, p. 70). Não há outra coisa a ser feita, segundo o autor, senão romper com a crítica. Em específico, destaca quatro pontos com os quais discorda veementemente: ordem e acidente, a destruição do herói, a ação irreparável e sua vinculação com a morte, e a ênfase sobre o mal.

Para o crítico inglês, não há como haver uma cisão entre o acontecimento e a reação a esse acontecimento. Logo, crer que não há algo trágico nos acontecimentos cotidianos, seja por considerar que o trágico reside nas reações convencionadas ou na capacidade de ligar esse fato a um conjunto maior de ocorridos, é questionável. Principalmente, quando há uma resposta de sofrimento por parte do sujeito que vivencia esse fato. O que deve ser realmente discutido, para Williams (2002), são “a característica e a qualidade intrínsecas a esse sentido geral” (WILLIAMS, 2002, p. 72); uma vez que é a nossa capacidade de conectar o evento a um conjunto geral mais amplo, deixando de concebê-lo como um mero acidente e passando a entendê-lo como um acontecimento trágico, que nos levará a vivenciar tal sentimento.

Ademais, não há uma relação intrínseca entre tragédia e morte. O que de fato ocorre é a solidão do homem que se confronta com seu destino, afirma Williams (2002). A morte pode assumir diversos sentidos para além de ser somente o fim da vida. Na perspectiva do autor, isso parece dizer que a perda de conexões humanas é algo trágico e um fardo que carregamos na contemporaneidade. Essa nova relação com a morte, não a concebendo como um fim necessário para a ação trágica, mas como um ator importante; o que parece querer dizer algo novo, dessa vez por meio da morte e não sobre ela, conclui Williams (2002).

Assim como não há a destruição do herói em todas as obras trágicas modernas. Williams (2002) encara que a morte do protagonista não leva mais ao fim da ação, após isso, “uma nova distribuição de forças, físicas ou espirituais, comumente sucede à morte” (WILLIAMS, 2002, p. 80). O herói não configura o todo da ação trágica, ela se dá por meio dele, mas não é ele. Logo, depois de sua morte, segundo o crítico, há uma finalização trazida pela vida. Ao demonstrar-se que a vida recupera seu sentido e continua, mesmo após um evento que trouxe tamanho sofrimento, é que se demarca a ação trágica moderna.

Enfim, Raymond afirma que não há nenhum mal absoluto inerente à natureza humana, porém, a tragédia está aí para lembrar-nos de que esse mal existe. Para o crítico, esse mal ilustrado pela ação trágica pode assumir inúmeras formas e é dramatizado por esta em diversas maneiras. A tragédia, em sua visão, não é apenas o reconhecimento de que existe um mal transcendental, em verdade, ela não nos ensina sobre o mal, mas sobre um monte de outras ações; já que o mal mostrado ali não se trata de um mal absoluto, mas de um que foi vivido e suportado. Buscar por um mal absoluto não leva a um entendimento da ação trágica ou da tragédia em si, diz o autor.

A ação trágica, de fato, causa um estremecimento da relação indivíduo–sociedade, visto que aquilo que é uma necessidade fundamental do ser humano muitas vezes vai de encontro ao que seriam seus encargos sociais definidos. Como exemplifica Williams (2002), “a reivindicação de amor verdadeiro contradiz as obrigações da família; o despertar da consciência individual contradiz o papel social definido. Na transição de um mundo feudal para um mundo liberal tais contradições são comuns e vivenciadas como tragédia” (WILLIAMS, 2002, p. 95).

Para Raymond, portanto, a ideia de tragédia em nossa sociedade estaria intimamente ligada à ideia de revolução. Não devemos cair no equívoco de entender revolução como uma mera resposta a uma violenta desordem causada pelo mundo em que vivemos, mas sim como uma forma de “conflito crítico e resolução de forças” (WILLIAMS, 2002, p. 93). Sendo assim, “A ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução” (WILLIAMS, 2002, p. 114).

Sobretudo porque a ideia de revolução, ou de resposta a uma desordem, é algo contraditório a toda a tradição secular que engloba o gênero. Para Williams (2002): “A ideia de tragédia, na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência trágica que é social, e a ideia de revolução, ainda na sua forma usual, exclui em especial aquela experiência social que é trágica” (p. 91-92). Porém, o crítico deixa claro que os períodos de revolução são sempre violentos, a vivência desse momento, em meio ao caos, é cercada por um ar trágico. A geração pós-revolução, afirma Raymond, poderá dizer se está foi bem sucedida e poderá chamá-la de Épica. Sendo assim, a revolução é a ação dos homens que atuam em seu momento presente:

A ação trágica tem suas raízes em uma desordem que, de fato, numa etapa específica, pode parecer ter a sua própria estabilidade. Mas todo o conjunto

de forças reais se engaja na ação, de forma tal que a desordem subjacente se torna terrível e aparente de um modo francamente trágico. A partir da experiência total dessa desordem, e por meio da sua ação específica, a ordem é recriada. O processo que envolve essa ação é, às vezes, extraordinariamente parecido com a ação real da revolução (WILLIAMS, 2002, p. 94).

Se formos adiante, e encararmos que essa revolução a ser postulada não é contra deuses e outras forças metafísicas, ou contra o Estado e suas estruturas, mas contra os próprios homens, a fim de redimir a perda de nosso próprio senso de humanidade; vemos que esta é essencialmente trágica e nasce de um sofrimento intolerável. No entanto, muitos se opõem a esta revolução, destaca Williams (2002), muitas vezes por temer o que aconteceria após ser reconhecida a humanidade do outro, ou por não querer abrir mão dos privilégios que usufrui. Acima de tudo, o perigo real, nessa perspectiva, seria a manutenção de uma desordem que vem sendo repetida durante vários séculos. Residiria aí a essência da ação trágica moderna, na percepção da desordem, no reconhecimento do sofrimento e na luta pela humanização dos sujeitos:

A ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução. Temos de ver o mal e o sofrimento na desordem efetiva, que torna necessária a revolução, e na luta desordenada contra essa desordem. Temos de reconhecer o sofrimento em uma experiência imediata e próxima, e não o encobrir por meio de uma busca de nomes e definições. Nós, no entanto, seguimos a ação em sua totalidade: não apenas o mal, mas os homens que lutam contra o mal; não apenas a crise, mas a energia que ela libera, o espírito que nela nos é dado conhecer. Estabelecemos as conexões porque essa é a ação da tragédia, e o que descobrimos no sofrimento é, mais uma vez, revolução, porque reconhecemos no outro um ser humano - e qualquer reconhecimento desse tipo é o começo de uma luta que será uma contínua realidade em nossas vidas, porque ver a revolução desta perspectiva trágica é o único meio de fazê-la persistir (WILLIAMS, 2002, p. 114).

Tendo sido definido o que seria uma tragédia moderna, cabe adicionar à discussão os apontamentos de Peter Szondi. O teórico húngaro elaborou um estudo que visa entender como perdurou essa forma de arte, a tragédia, ainda que sendo rompidos e atualizados os seus parâmetros fundamentais edificados no período clássico. Chegando a uma divisão entre trágico e tragédia, o que comprova como um pode existir sem a imprescindibilidade do outro.

4.3. Tragédia moderna; ou a tragédia que se divorciou do trágico

Para Szondi (2004), Aristóteles instituiu uma “poética da tragédia”. Nesta poética se pretendeu perscrutar os elementos que levam à construção de um bom exemplar desta forma de arte. Não importava qual seria o elemento principal que tornaria aquela obra um representante do gênero trágico, mas sim qual seria a “ideia de tragédia” a sustentar o texto dramático e o distinguir. Segundo o teórico, a toda essa tradição dos estudos literários criada a partir da recepção da obra aristotélica contrapõe-se a filosofia do trágico, criada por Schelling, sendo esta um modo de conceber uma cisão entre o que seria próprio da esfera da tragédia e o que seria particular à esfera do trágico – conceitos criados no âmbito da cultura filosófica alemã, como bem indica Szondi (2004) – “tragicidade [*Tragik*]” e “trágico [*Tragisch*]” (SZONDI, 2004, p. 24).

Ao investigar toda uma rede de intelectuais que teceram comentários a respeito do trágico, Szondi (2004) percebeu que há uma dialética do trágico que não fica restrita ao âmbito da dramaturgia, mas também se faz presente na filosofia e na filosofia da história. Todavia, todas essas considerações não são suficientes para que se tenha um entendimento da essência do trágico, principalmente porque não era essa a intenção primordial de todos os pensadores que se dedicaram a isso. E, sobretudo, porque “não é possível reduzir ao conceito lógico de dialética um fenômeno como o trágico, ao qual se deve o mais alto estágio da poesia, e que muitas vezes foi concebido como sendo intimamente ligado ao significado da existência” (SZONDI, 2004, p. 84). Assim, Szondi (2004) afirma que não existe uma essência do trágico, que é ele próprio uma estrutura dialética:

O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente. Se for esse o caso, ou o aniquilamento tem como objeto algo de insignificante, que como tal escapa à tragicidade e se manifesta no cômico, ou a tragicidade é superada no humor, suplantada na ironia, ultrapassada na crença. (SZONDI, 2004, p. 84-85)

Em vista disso, o entendimento do trágico deve ser obtido a partir de uma análise imanente do texto. Para o teórico, este elemento deve ser tomado como parte primordialmente constituinte de sua substância, a ação: “A validade da concepção dialética do trágico será reconhecida se for possível considerar até o mais tênue dos momentos da ação, em sua relação

com a estrutura trágica, percebendo a obra como um todo sem lacunas” (SZONDI, 2004, p. 86).

Nessa seara, ao analisar oito obras que constituem em si um panorama histórico da tragédia, Szondi (2004) foi desvelando aquilo que seriam os traços fundamentais do trágico. Como a unidade de salvação e aniquilamento do herói: “Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína” (SZONDI, 2004, p. 89). A salvação ou a redenção só são alcançadas no final de toda a trajetória do herói.

Além disso, o teórico compreende que é trágico que o terrível suceda das ações do próprio homem, e não por ações divinas. Pois é crucial para a tragédia que a divindade seja onisciente, conhecendo o destino dos homens; e onipotente, podendo agir sobre a situação, ainda que a pedido do próprio sujeito, aconselhando-o através do oráculo. Então esse momento em que o ser humano é agraciado com o saber divino, e muitas vezes não é capaz de compreendê-lo, forma um nó no enredo, ou seja, exige uma mudança significativa de ação, e só a partir daí a tragicidade pode ser solucionada. Contudo, afirma o teórico, tratando-se do herói, sabemos que este nunca pode fugir ao seu destino; logo, essa tomada de conhecimento o direciona a sua sina, seu desfecho final.

Conforme explicitado por Szondi (2004), a dialética trágica de salvação e aniquilamento é materializada em *Édipo*, de Sófocles. Nesta tragédia clássica, é o próprio protagonista que finda a linhagem de sua família, cumprindo a previsão feita a seu pai: a de que o filho o mataria. Justamente aquilo que seria sinônimo de sua fortuna, um filho que continuasse seu reinado, é o que traz o infortúnio. Cumpre-se a profecia. Além disso, para o crítico, a salvação de Tebas, prometida pelo oráculo, é o aniquilamento de Édipo. Ele se tornou aniquilamento ao se tornar salvador. Os oráculos marcam uma gradação trágica, em que cada vez mais se tem o encontro com o desfecho trágico. Este não espera o herói no final de sua jornada, mas se entrecruza com ele no meio de seu caminho.

Guardando grandes semelhanças com o texto Sofocliano, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, também revela importantes fundamentos do trágico. Esta peça foi considerada, segundo Szondi (2004), uma versão cristã de *Édipo*. “As alterações exigidas pela fé cristã, em vez de amenizarem a tragicidade antiga, apenas suscitam novos momentos trágicos” (SZONDI, 2004, p. 95). Szondi (2004) aponta que, como se trata de uma peça do período barroco, não mais o futuro será revelado pelo oráculo, mas sim pela dualidade sonho vs ciência. Como não há aquela indubitabilidade transmitida por uma revelação vinda do

oráculo, o que faz a personagem acreditar na previsão é o seu cumprimento, ou não. De acordo com Szondi (2004), se a primeira parte da previsão está correta, então acredita-se na segunda; se não, acredita-se que é tudo falho. Mas aí instaura-se um problema: nem sempre se interpreta corretamente a origem dos acontecimentos. Basilius, assim como Laio, tenta evitar que a profecia se cumpra. Foi ao trancafiar o filho na torre que ele o transformou em tirano.

A tragicidade do destino característica da Antiguidade torna-se, no âmbito cristão, uma tragicidade da individualidade e da consciência. O herói grego cumpre à sua revelia o ato terrível ao tentar evitá-lo; o herói do drama católico torna-se, diante da salvação, vítima de sua tentativa de usar o saber e o pensamento para substituir a realidade ameaçadora por uma outra que ele mesmo cria. (SZONDI, 2004, p. 99)

Assim, o herói cristão tenta criar uma nova realidade, já que acredita ter a possibilidade de redenção. Ele não almeja apenas fugir ao seu destino, mas sim alterar aquilo que o circunda.

Indo agora ao teatro britânico, em *Otelo* temos Iago, que procura envenenar o protagonista contra sua esposa. Porém, é dentro da mente de Otelo que são estabelecidos os reais conflitos trágicos. Observa Szondi (2004) que Otelo duvida de si mesmo e de tudo aquilo ao seu redor, sendo que, muitas vezes, essas dúvidas não são suscitadas por Iago, mas por uma forte insegurança que nasce de sua posição social e de todas as barreiras que lhe foram impostas, principalmente no terreno amoroso. Para Szondi (2004), a tragédia vem dessa dialética da dúvida. Aqui se tem estabelecido o método dialético irônico, que inverte os lados da balança e leva o protagonista a julgar erroneamente ações que seriam inofensivas em outros contextos.

Em *Leo Armenius*, de Gryphius, primeira tragédia da literatura alemã, Szondi (2004) aponta que ocorre algo semelhante à peça de Calderón – a fê cristã impacta na estrutura trágica: “a força de união total da promessa cristã de salvação elimina a ruptura trágica” (SZONDI, 2004, p. 107). Para o crítico, ainda que seja uma peça de concepção trágica, ela não se mantém fiel aos padrões da Antiguidade; a sua singularidade se dá ao inserir a religião cristã. A religião se converte no fardo trágico e não mais naquilo que aliviaria o destino do sujeito. Ao invés da salvação desejada, o sujeito depara-se com um declínio que acentua sua tragicidade. Tem-se aqui a ideia de rebelião e autonegação, afirma Szondi (2004). Nesse argumento, Michael Balbus se vê diante de dois dilemas: ou ele ajudou um tirano (Leo Armenius) a chegar ao poder, e o assassinato deste revolveria tudo; ou, se este homem não for um tirano, Balbus está sendo ameaçado de morte por alguém a quem ajudou a chegar ao

poder. Para Szondi (2004), ambas as possibilidades são igualmente trágicas. É justamente por acreditar estar tomando a decisão correta que ambos os homens caem em desgraça. Em especial o protagonista, que encontra seu desfecho ao apoiar-se na fé cristão e tentar não contrair a ira divina.

Já em *Fedra*, de Racine, temos uma jovem heroína trágica que se encontra dividida entre o amor que sente por Hipólito e o compromisso que tem com Teseu, não se vendo capaz de abdicar de nenhuma das duas coisas: “E, no entanto, essa tragicidade se mostra, em Racine, apenas como o lado exterior de um dilema mais profundo, que se dá não entre o amor e a obrigação, mas simplesmente no interior do próprio amor” (SZONDI, 2004, p. 112). Segundo Szondi (2004), fidelidade e infidelidade misturam-se para Fedra: ela ama em Hipólito o homem que Teseu fora um dia; ela apaixona-se por aquilo que não vê no marido e encontra no enteado. Para Szondi (2004), é um amor trágico em todos os sentidos. Como não há salvação para Fedra, ela decide morrer. O crítico entende que a unidade trágica de fidelidade e infidelidade acaba opondo-se aos acontecimentos: “Assim, mais uma vez, o significado que a morte tem para Fedra e o motivo que a impede de morrer coincidem tragicamente na desgraça” (SZONDI, 2004, p. 115). A morte da heroína não trará a conciliação buscada, mas sim outra desordem.

Por sua vez, em *Demétrio*, de Schiller, é criada “a unidade do ser subjetivo e da aparência objetiva que torna possível o tratamento trágico do antagonismo ser-aparência” (SZONDI, 2004, p. 117). Segundo Szondi (2004), o autor recria a vida de seu protagonista como se tivesse sempre sido pautada pela razão. Ao longo de sua vida, ele acaba sendo convencido de inverdades que depois, tragicamente, o levam ao conhecimento da verdade:

De fato, essa consciência verdadeira destrói a falsa, e, no entanto, não consegue mais abrir mão da aparência que foi tomada por essência; portanto, acaba se devotando à falsidade. As duas reviravoltas ocorridas na consciência de Demétrio – quando é reconhecido como o filho do czar e quando se dá conta de que não é esse filho – constituem os focos centrais de seu destino trágico.
(SZONDI, 2004, p. 117).

Demétrio é vítima de si mesmo, afirma o crítico. Para Szondi (2004), essa idealização interna não é posta em questão por se chocar com a realidade, mas sim por criar uma nova realidade da qual o protagonista é refém. É na tentativa de tornar-se aquilo que deseja que está a semente do trágico. Por fim, ao tomar consciência da verdade, Demétrio não fica colérico contra o mundo ao seu redor, mas consigo mesmo, por ter se enganado. Logo, decide manter a

farsa. Todavia, o que inspirava a confiança de seu povo era a confiança que ele tinha em si; não a possuindo mais, ele torna-se um tirano e condena a si mesmo.

Outra peça que guarda certa aproximação à obra de Shakespeare é *A família Schroffestein*, de Kleist. Aqui segue-se o esquema de Romeu e Julieta – filhos de pais inimigos que acabam se apaixonando. Para Szondi (2004), há em ambas as peças uma unidade trágica entre inimizade e amor. Entretanto, na versão alemã, são dois ramos de uma mesma família; assim, não é apenas a desavença que marca a relação entre os protagonistas, mas a desunião daquilo que já foi unido. Szondi (2004) observa que, ali, o amor não se mistura ao ódio, ele surge onde um dia já houve o amor - entre os pais. Tal sentimento está ali para restabelecer a família. Portanto, esse amor é algo que caminha para a tragédia:

Assim, a tragicidade da privação que é o destino do amor não tem sua medida simplesmente de acordo com o interior, mas segue também a incumbência exterior. Pois o amor não é só impedido de se afirmar em meio à inimizade: ao procurar salvar quem está em perigo, ele próprio leva à catástrofe. (SZONDI, 2004, p. 127)

Na visão do crítico, há uma oposição entre natureza e civilização; aquilo que possuía uma ligação natural foi repostado por pactos, por acordos do Homem. Segundo o texto de Kleist, há um testamento que diz que quando um ramo da família for extinto, o outro herdará todas as propriedades; daí nasce a discórdia que a destrói. O contrato é o que traz a tragicidade. Segundo Szondi (2004), o que deveria garantir que as propriedades da família ficassem seguras, acaba provocando o efeito contrário: ao invés de garantir o prevalectimento da família, acaba extinguindo os dois ramos. Esse contrato é um mote para a desconfiança: um pensa que o outro agirá contra si e em benefício próprio.

Logo, a desconfiança age tornando aquilo que seria apenas uma possibilidade, um fato. Como abandonaram o estado de natureza para o de contrato, deixaram, como nota Szondi (2004), de ouvir a sua intuição, que seria o que poderia revelar-lhes que as suas desconfianças não são verdades. Não é trágico que não possam decidir apenas pelo intelecto, mas é trágico que não vejam outros meios para isso. Nessa peça, os sinais enviados pelo mundo conduzem ao erro, e quanto mais parecem seguros, mais levam ao erro. Os atos cometidos em nome do amor e da esperança de salvação são justamente os que conduzem ao desfecho trágico (SZONDI, 2004).

Em *A morte de Danton*, de Buchner, o protagonista morre pela revolução que intentara empreender: “A revolução aniquila até mesmo o revolucionário que tenta impedir que ela se converta em tirania” (SZONDI, 2004, p. 133). Aqui temos a unidade trágica da criação e

destruição. Trata-se, segundo Szondi (2004), de uma revolução que se movimenta violentamente buscando uma melhora que não consegue alcançar e por isso precisa ser violenta, para esconder o que não conseguiu lograr. Danton se torna uma vítima da história, já que morre pela causa que abraçou e não por qualquer atitude sua; ele é condenado por usufruir da vida que fora prometida pela revolução, que não chegou a todo o povo:

A tragicidade de Danton não é ser levado à morte pelas contradições da vida, mas sim que a morte entra em contradição com sua vida no próprio território da vida. O que faz Danton sofrer é a oposição entre o corpo, que é ativo, e o espírito, que o observa sem agir; entre o amor à outra vida e o conhecimento que destrói a vida amada. (SZONDI, 2004, p. 138-9)

A morte se tornou problemática. Ela não é mais a saída, como era para os heróis clássicos; ela se acomodou à vida. Danton já está morto em vida. Tanto sua consciência o atormenta pelos crimes que ele cometeu, mas que são vistos por seus executores como um mérito, tanto porque ele percebe que a busca por conhecer o levou a uma ilusão - não há esse conhecimento supremo que ele busca.

Em suma, podemos constatar, a partir do pensamento desenvolvido por Szondi (2004) no decorrer de suas análises, que o que impera no texto trágico é a ideia de unidade trágica. É essa unidade que põe em cena as forças que, ao se chocarem, conduzem ao desfecho trágico. Nessa perspectiva, por mais que a forma em que a tragédia é composta tenha sido alterada com o passar dos séculos, o que conserva o espírito do gênero é o prevalectimento dessa unidade de forças contraditórias. Sobretudo porque essa questão temática dita certas nuances formais que também são repetidas nas peças, o que reitera a sua afiliação a esse gênero literário. Assim sendo, buscar nas entrelinhas do texto qual seria a unidade que encaminha à tragédia parece ser a melhor opção para que se averigue se estamos diante de um texto propriamente trágico, ou não. Ademais, há de se levar em conta certas nuances próprias dessas forças que se originam na unidade do trágico, já que estas devem ser de uma ordem específica. Discutiremos isso a partir do texto de George Steiner (2012).

4.4. Adentramos os domínios da tragédia (?)

Definir o que seria cabível a uma tragédia, no âmbito da tradição dos estudos literários, sempre foi um grande impasse. Cada período da história humana considerou nuances diferentes para essa forma de arte, muitas vezes nem a tomando como uma forma

teatral, por vezes a considerando como o mais alto grau de esplendor a que a poesia pode chegar.

Lorca, dentro de seu contexto social, propõe uma tragédia na qual o herói é um diretor de teatro que enfrenta problemas tanto com o público quanto com a tradição do teatro (se considerarmos que as personagens que ganham vida e discutem com ele em cena trazem em si a ideia de uma tradição do teatro que quer ser respeitada). A queda do diretor se dá justamente por tentar agradar aos dois lados. Desde o primeiro ato nos é revelado que Enrique não agradou à instância da ficção, já que as personagens se queixam disso. Mais adiante descobrimos que ele também não agradou ao público. Em sua tentativa de salvar-se por meio das atualizações feitas no momento da encenação. Ao trocar o gênero dos atores que representariam seu casal, Enrique, na verdade, sela seu destino. Não há possibilidade de redenção para ele.

Contudo, estamos diante de uma obra de teatro moderna; acima de tudo, o que impera aqui é o tom surrealista. À vista disso, não podemos deixar de considerar que o racional não tem a amplitude de ação que se faz necessária para uma ação trágica. O argumento aqui encenado trata da queda de Enrique, mas não é ele que morre ao final, é o próprio teatro que encontra seu fim pelas mãos do público reacionário. O ambiente físico em que se deu a encenação foi destruído, assim como os atores, aqueles responsáveis pela encenação, foram mortos e até a ideia de revolução, que estava por trás de tudo, encontra seu destino trágico. A morte de Gonzalo, com quem o diretor tinha um caso amoroso e que sem dúvida foi o que o levou a querer atualizar o teatro, marca a falência desse ideal.

Há o reconhecimento de uma desordem prévia, a peça de Enrique seria a reação a ela, seria sua revolução. Por consequência, a totalidade de obra configura uma Tragédia moderna, a ilustração da queda da própria tragédia. É ao observarmos o poder de censura mobilizado pelo público reacionário, que ataca às personagens, e ao encarar que mesmo após a morte dos atores e a de Gonzalo, as coisas ainda seguem – o que fica evidenciado no ato final com o anúncio de que o público entrará novamente – que fica perceptível o quanto nessa peça se veem refletidas as características fundamentais de uma tragédia moderna.

Consequentemente, as forças que conduzem à queda de Enrique são as mesmas de que ele busca, em vão, proteger-se. Não há como fugir ao seu destino, à solidão e ao completo esquecimento. Acima de tudo, é uma mostra da homofobia latente que impera diante do público. Não estamos diante de um simples crime cometido pelo protagonista, o protagonista revela possuir uma característica que é inaceitável e não pode, de modo algum, ser tolerada por sua audiência. Estamos diante de uma falha imperdoável, cujo conhecimento leva a um

cenário aterrador, do qual ninguém sai impune – uma tragédia. Essa peça é um estrondoso grito lorquiano, demonstrando que o público de sua época não está preparado para que certos temas sejam levados aos palcos, ainda que o seu compromisso enquanto artista exija que ele os leve adiante.

5. CONCLUSÃO

Em guisa de conclusão, é necessário enfatizar: Federico García Lorca cunhou um projeto modernizante para o teatro espanhol de seu tempo. Como um exímio artista e intelectual, o jovem poeta andaluz soube entender a cena teatral de seu período, vendo nela suas limitações e suas latentes possibilidades. Dessa maneira, temos *El público* (1930) como uma mostra do potencial analítico de Lorca. Dentro das quatro paredes do teatro é empreendida uma revolução; no entanto, há um grande entrave para essa revolução: o próprio público. Descontente com o que vê em cena, ele mesmo decide derrubar as paredes do teatro e lavar suas mãos com sangue. Nada seria mais tragicamente moderno do que a interferência direta do público em uma produção teatral.

O projeto levado a cabo pelo autor, na peça em questão, fica claro quando retomamos uma afirmação dada em uma conferência a respeito do fazer poético: é tempo de dar ao teatro tragédias (GARCÍA LORCA, 2000, P. 110). O tempo de Lorca, no qual ocorreu uma intensa movimentação política e social, dado o contexto histórico tomado pela ascensão de movimentos totalitários no território europeu, tornava necessário que fosse cultivado esse gênero dramático em detrimento da comédia. *El público* (1930) é, a nosso ver, uma amostra do que acontece em tempos de fascismo. A grande massa, o público, é mobilizada, como autômatos, pela ideologia conservadora e violenta cultivada pelos ditadores. Trata-se de “interferências” reacionárias por parte desse público, uma clara antecipação do que seria a ditadura de Franco, com a repressão à liberdade e ao fazer artístico. O público a que Lorca faz referência é certamente um público cooptado pelo fascismo.

Por conseguinte, se tentarmos responder ao nosso questionamento inicial – seria esse texto lorquiano uma tragédia? – teremos uma resposta afirmativa, ainda que com certas ressalvas. Tem-se, em última instância, uma obra dramática moderna: ali podem ser reconhecidos inegáveis traços pertencentes a diversas estéticas. Seria demasiado reducionista dizer que *El público* (1930) é unicamente uma tragédia, assim como o é igualmente insuficiente dizer que se trata apenas de uma obra surrealista, ou de um metateatro. Nas páginas escritas por Lorca estão combinadas, em proporções iguais, essas três fontes, a fim de contar a tragédia da própria cena teatral espanhola do início do século XX. Estamos diante de uma obra que não é uma só coisa, ela é ao mesmo tempo todas elas e nenhuma, ela é algo novo: uma tragédia moderna espanhola, uma proposta trágica para o teatro moderno.

REFERÊNCIAS

ALONSO VALERO, E. García Lorca y lo trágico: sobre nietzsche y sus retornos. **Rev. Let.** São Paulo, v.54, n.1, p.111-127, jan./jun. 2014.

ALVES, S.P. **Teatro de García Lorca: a arte que se levanta da vida.** Tese (doutorado) – PUC / SP. São Paulo, 2011.

ANDERSON, A. A. El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida: Tres dramas expresionistas de García Lorca. In. DOUGHERTY, D. y VILCHES, M. F. **El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, S.A., 1992, pp. 215-226.

_____. Some Shakespearian Reminiscences in García Lorca's Drama. In. **Comparative Literatura Studies**. 22.2, 1985, p. 187-210.

_____. ‘Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés, 1924-1936’. In. **Ínsula**. Núm. 515. 1989. p. 23-25.

_____. “‘Un difícilísimo juego poético’: Theme and Symbol in Lorca’s El público’. In. **Romance Quarterly**. Núm. 39.9. 1992. p. 331-346.

_____. “‘Una desorientación absoluta’: Juliet and the shifting sands of García Lorca’s El público’. In. **Revista Hispánica Moderna**. Núm. 50. 1997. p. 67-75.

ANTUNES, José Pedro. **Tradução comentada de O surrealismo francês de Peter Bürger.** Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem Campinas, SP: [s.n.], 2001.

ARISTÓTELES, **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril cultural, 1984. Coleção Os Pensadores.

BABÍN, M. T. **El mundo poético de Federico García Lorca.** Biblioteca de Autores San Juan de Puerto Rico: Puertorriquenos, 1954.

BALL, D. **Para frente para trás: um guia para leitura de peças teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

BANDEIRA, M. **Libertinagem & Estrela da manhã.** Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

BANÚS IRUSTA, B. La generación del 27 y Federico García Lorca. **Actas IX**, 1986. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-generacion-del-27-y-federico-garcia-lorca/> . Acesso em: 20 jul. 2020.

BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos.** Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BODINI, V. **Poetas surrealistas españoles**. 2. ed. Tradução de Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets editores, 1982.

BRETON, A. **Manifiestos del surrealismo**. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.

BURGER, P. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Península, 1987

CAMACHO ROJO, J. M.(org.) **La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca**. Granada: Ed. Universidad de Granada, 2006.

CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

CARRETER, F. L. Apuntes sobre el teatro de García Lorca. In: Rico, F. **Historia y crítica de la literatura española**. 7. v. Barcelona: Crítica, 2001, p. 584-587.

CASTRO FILHO, C. **O trágico no teatro de Federico García Lorca**. São Paulo: Zouk, 2009.

DE MICHELI, M. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Madrid: Alianza, 1984.

DOMENECH, R. **El pensamiento estético de Federico García Lorca**. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2006.

ECHEVERRÍA, M. B. **Lorca: el espacio de la representación. Reflexiones sobre surrealismo y teatro**. Barcelona: Ed. del Mall, 1986.

EDWARDS, G. **El teatro de Federico García Lorca**. Madrid: Gredos, 1983.

FUSI, J. P. Cultura. In: JULIÁ, S.; GARCÍA DELGADO, J. L.; JIMÉNEZ, J. C.; FUSI, J. P. **La España del siglo XX**. Madrid: Marcial Pons Ediciones, 2007.

GARCÍA LORCA, F. **El público / El sueño de la vida**. Edición de Antonio Monegal. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

_____. **Conferências**. Brasília: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

GARCÍA-POSADA, M. Introducción. In: GARCÍA LORCA, F. **Obras**, III: Teatro. 1. ed. de Miguel García-Posada. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

_____. **Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva**. In. **Ínsula**: revista de letras y ciencias humanas, Nº 515, Ejemplar dedicado a: Surrealismo español, 1989, p. 7-9.

GIBSON, I. **Federico García Lorca: a biografia**. São Paulo: Globo, 2014.

GOMES, D. R. **Do idílio ao porrete: a dramaturgia para títeres de Federico García Lorca.** Dissertação (Mestrado) – UFU/IA. Uberlândia, 2011.

GÓMEZ SÁNCHEZ, D. Valle-Inclán e a vanguarda no teatro espanhol. In. **Eutomia**, Recife, n. 22(1), 2018, p. 37-51.

GUEVARA AGUIRRE, D. Parodia y carnavalización en el Hamlet de Luis Buñuel. In. ____ **Revista Estudios.** ISSN 1659-3316. Universidad de Costa Rica, fev. 2021.

GUINSBURG, J. et al. (org.). **Semiologia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.
HARRETCHÉ, M. E. **Máscara, transformación y sentido en el “teatro desnudo” de Federico García Lorca.** Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. Disponível em: < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckq009>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

HOCQUENGHEM, G. **El deseo homosexual.** Tradução de Geoffroy Huard de la Marre. Barcelona: Melusina, 2009.

ILIE, P. **Los surrealistas españoles.** Tradução de Juan Carlos Curutchet. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

JEREZ FARÁN, C. La estética expresionista en "El público" de Lorca. **Anales de la literatura española contemporánea**, ALEC. Vol. 11, Nº 1-2, 1986, p. 111-128.

JULIÁ, S. Política y sociedad. In. JULIÁ, S.; GARCÍA DELGADO, J. L.; JIMÉNEZ, J. C.; FUSI, J. P. **La España del siglo XX.** Madrid: Marcial Pons Ediciones, 2007.

KLINGSOHR-LEROY, C. **Surrealismo.** São Paulo: Paisagem, 2007.

KOSMA, J. H. Lorca y los límites del teatro surrealista español. In. DOUGHERTY, D.; VILCHES, M. F. **El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939).** Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, S.A., 1992, p. 207-214.

LIMA, C. O teatro surrealista: revolução e utopia. In. ____ GUINSBURG, J.; Leirner, S. (org.). **O Surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 353-377.

MASOTTI, R. J. **Teatro e Sexualidade: Uma análise de Agreste (Malva-Rosa)** Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara). 2016.

MENDES, M. **Poemas 1925-1929 e Bumba-meu-Poeta 1930-1931.** 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MICHALSKI, Y. **Teatro e Estado.** São Paulo: Hucitec, 1992.

MONEGAL, A. Una revolución teatral inacabada. In: GARCÍA LORCA, F. **El público / El sueño de la vida.** Edición de Antonio Monegal. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

NERUDA, P. **Residencia en la tierra: (1925-1935).** Losada, 1971.

PAVAN, J. C. O., **Assim que passarem cinco anos (García Lorca):** teatro de ensaio. Dissertação (mestrado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2017.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. **Surrealismo.** São Paulo: Atual, 1986

_____. Surrealismo. In: ____ MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2006.

PESSOA, F. **Mensagem.** Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019.

PIRANDELLO, L. **Seis personagens à procura de um autor.** Coleção Teatro Vivo. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

RAMOS, L. F. A encenação surrealista: uma teatralidade fora do lugar. In: ____ GUINSBURG, J.; Leirner, S. (org.). **O Surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 379-392.

REGINO, S. M. de O. Representações simbólicas da homossexualidade em El Público de Garcia Lorca. **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários. vol. 18, out. 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 23 nov. 2020.

ROSENFELD, A. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: _____. **Texto/Contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 123-145.

ROUBINE, J.-J. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SEDGWICK, E. K. **Epistemología del armario.** Tradução de Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.

SHEKLIN DAVIS, B. 1982. 'El teatro surrealista español'. In. **El surrealismo.** Ed. de Víctor García de la Concha. Madrid: Taurus. Págs. 327-351.

STEINER, George. **La muerte de la tragédia.** Tradução de Enrique Luis Revol. Mexico: Fondo de cultura económica/Ediciones Siruela, 2012.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno.** Tradução de Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. **Ensaio sobre o trágico.** Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro.** Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

VALENTIM, J. V. **Corpo no outro corpo:** homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea. 1 ed. São Carlos: EdUFSCar, 2016.

VERNECK, B. García Lorca teórico da vanguarda: surrealismo, destruição e morte em Así que pasen cinco años. Miguilim – **Revista Eletrônica do Netlli**, v. 6, N. 2, maio-ago. 2017, p. 73-80.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.