

# NO TEATRO TUDO É MENTIRA: OS ECOS DE PIRANDELLO NO TEATRO DE GARCÍA LORCA

Hiago Araujo Naldi<sup>1</sup>

Resumo: Luigi Pirandello (1867-1936) é um dos nomes mais relevantes para a história do teatro. O dramaturgo foi responsável por empreender um dos projetos literários mais importantes para o começo do século XX, valendo-se, entre outros recursos inovadores, da linguagem metateatral para tratar de temas que não condizem mais com a forma tradicional do drama renascentista. Essa tradição principiada em *Seis Personagens à Procura dum Autor* (1921) foi revista por diversos autores no decurso do século, entre eles figura Federico García Lorca (1898-1936). Este artigo, portanto, propõe-se a tecer breves considerações que orientem a uma sondagem dos ecos do projeto literário de Pirandello na obra do poeta espanhol. Para tanto, são necessários os apontamentos de Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* (2001), texto base para estudos dessa fase do teatro.

Palavras-chave: Federico García Lorca; Luigi Pirandello; teatro moderno; metateatro.

## IN THE THEATER EVERYTHING IS A LIE: THE ECHOES OF PIRANDELLO IN THE THEATER OF GARCÍA LORCA

Abstract: Luigi Pirandello (1867-1936) is one of the most relevant names in the history of theatre. The playwright was responsible for undertaking one of the most important literary projects of the early 20th century, using, among other innovative resources, metatheatrical language to address themes that no longer matched the traditional form of Renaissance drama. This tradition started in *Seis Personagens à Procura dum Autor* (1921) was revised by several authors over the course of the century, among them Federico García Lorca (1898-1936). This article, therefore, proposes to make brief considerations that guide a survey of the echoes of Pirandello's literary project in the work of the Spanish poet. For that, Peter Szondi's notes in *Theory of Modern Drama* (2001) are necessary.

Keywords: Federico García Lorca; Luigi Pirandello; modern theater; metatheater.

<sup>1</sup> Mestrando em Letras pelo Programa de pós-graduação em Estudos Literários da UNESP - Faculdade de Ciências e Letras, campus de Araraquara. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Renata Soares Junqueira. E-mail: [hiago.naldi@unesp.br](mailto:hiago.naldi@unesp.br)

## INTRODUÇÃO

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, de berço, a cultura andaluza, com todas as suas particularidades advindas da influência árabe e cigana; além de experienciar 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.

No que diz respeito à sua produção dramática, García-Posada (1996) a divide em quatro categorias principais, dadas as características estruturais de cada peça: farsas, comédias impossíveis, tragédias e dramas. Em especial nos interessa a classificação de comédias impossíveis, já que é nesta que se

encaixa a peça *El público* (1930), objeto de análise deste artigo.

Essa impossível peça lorquiana é dividida em seis quadros, alguns destes quase impossíveis de serem compreendidos, 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, talvez, que o trágico esteja escondido por trás.

Dessa forma, se arriscarmos uma breve delimitação objetiva do enredo de *El público* (1930) podemos dizer que se trata de um diretor de teatro colocado em meio a outras personagens sem nome, assim como ele. Durante o decorrer da ação ele é interrogado por estas e levado a refletir sobre sua trajetória, quase em um tom confessional ao público, indicando sua preferência pelo drama burguês. Mas o que interessa a todos é debater a última montagem feita pelo diretor – uma encenação de *Romeu e Julieta* na qual decidiu inovar de forma polêmica, trazendo para representar os papéis principais dois homens: um de trinta anos como *Romeu* e outro de quinze como *Julieta*, fazendo com que a história de amor shakespeariana se convertesse em uma ode ao amor homossexual. Porém, o público não simpatizou com tal atitude, a plateia interrompe o espetáculo a fim de punir tal transgressão moral, levando os atores a julgamento e os sentenciando à morte.

Após esta breve apreciação do enredo fica claro que o tema e a forma do texto são inovadores. Vale notar que, segundo Monégel (2000), essa é a única peça de Lorca a tratar positivamente o tema da homossexualidade, e ainda, segundo Gibson (2014) é a primeira obra dramática em espanhol a

fazê-lo. Logo, é o tratamento dado ao tema que determina o arranjo formal da produção lorquiana – por se tratar de um texto que se insere também no contexto da crise do drama, é de se supor que Lorca buscou uma nova forma para dar conta de levar o tema proposto à cena. Para isso atenta Antonio Monegal (2000) em sua introdução a uma das edições da referida peça, intitulada “Una revolución teatral inacabada”.

O professor Monegal aponta que há diversas outras correntes estéticas do período, como o expressionismo e o surrealismo, 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).

Portanto, é válido que se discuta a interferência das diferentes formas teatrais em *El público* (1930), dando ênfase às influências que o teatro proposto por Luigi Pirandello teve na obra de Federico García Lorca. Nesse sentido, esse artigo apresenta parte dos resultados obtidos a partir da pesquisa, a nível mestrado, intitulada “El público, de García Lorca: um projeto trágico para o teatro moderno”. Pretendemos destacar as nuances metateatrais que se fazem sentir na obra, além de estabelecer conexões com outras obras do autor que integram o grupo das “comédias impossíveis”.

## DISCUSSÃO

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), essa 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*<sup>2</sup> (1978), ao colocar o próprio diretor de teatro para discutir o processo de criação dramaturgicamente 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 autor* representa, segundo Peter Szondi, “a síntese do drama moderno” (SZONDI, 2001, p. 145). Isso se deve ao fato de ali ser retratada uma dialéti-

2 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.

ca 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”.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Neste texto 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.

3 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.

4 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*.

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, apaixona-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).

Direcionando o foco a *El público* (1930), observamos que o tema principal posto em cena 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.

Para que melhor se compreenda as cenas que destacaremos a seguir, optamos por realizar uma breve descrição do argumento em determinados atos. O primeiro ato da peça se passa dentro do quarto do Diretor de teatro. Ele e seu Criado 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.

O terceiro ato, por sua vez, 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 envolvidos em um conflito sangrento. No segundo momento, somos transportados até Verona, na presença de Julieta. Ve-

mos Cavalos Negros e Brancos que invadem seus aposentos e a querem tomar por sua.

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.

À vista disso, pode afirmar que 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 I°

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

DIRECTOR. ¿Y yo...?

HOMBRE I° 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, Homem Primeiro 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 encenações 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 consistiram 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 Ro-

meu e Julieta, já é outro teatro.

Adiante, no diálogo de Julieta com o Cavalo Branco, 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 peculiar no nível da tessitura do texto. Vejamos o que ocorre quando Homem Terceiro 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 mío..., qué envidiosas franjas de luz ribetean las rasgadas nubes allá en el Oriente... El viento quiebra las ramas del ciprés...”<sup>5</sup> (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, o Homem Terceiro 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 lorquia-

5 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.

nas. Essa junção acaba por reforçar a ideia, aqui defendida, de que as personagens tem 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 Homem Segundo e Homem Terceiro, 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)

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, neste 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.

Por conseguinte, constatamos que, como esta é uma peça cujo argumento é fragmentado, os limites entre camada dramática e camada épica são estremecidos. Não se pode mais dizer quando uma começa e a outra termina. A construção da peça como um todo está alicerçada no entrelaçamento dessas duas camadas e em como o próprio público passa a integra-las no instante em que se revolta e quer que as transgressões morais sejam punidas.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos, em suma, que El público (1930) 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.

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 contra revolucionários, que querem apenas enxergar beleza nos palcos, não tendo senso crítico aguçado para entender a real proposta dessa forma de arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

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

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

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

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

HARRETCHE, M. E. Comedia sin título: análisis de una revolución teatral. Actas XII. AIH. Centro Virtual Cervantes, 1995.

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.

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

PIRANDELLO, L. Seis Personagens à Procura dum Autor. Coleção Teatro Vivo. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

RYNGAERT, J-P. Introdução à análise do teatro. Tradução de Paulo Neves. São Paulo:

Martins Fontes, 1996. Título original: Introduction à l'analyse du théâtre, 1991.

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

Submissão: abril de 2023.

Aceite: agosto de 2023.