

O ANTIGO E O NOVO NO TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA THE OLD AND THE NEW IN FERICO GARCIA LORCA'S PLAY

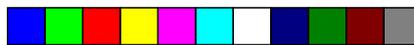
Ester Abreu Vieira de Oliveira

Resumo: Visamos apresentar um aspecto do universo dramático de Federico García Lorca com a obra *Así Que Pasen Cinco Años* com a finalidade de mostrar, por meio dela, temas constantes deste dramaturgo e características estruturais que proporcionam a este escritor avançar a sua época na construção de um teatro de dimensão polivalente e experimental.

Palavras chave: Teatro. Federico García Lorca. *As Soon as Five Years Come to an End*.

Abstract: We intend to present an aspect of the dramatic universe of Federico Garcia Lorca, with his work, *Asi Que Pasen Cinco Anos*, (*As Soon as Five Years Come to an End*). Our purpose is to show, through it, the constant themes of this drama writer, and the structural characteristics that will provide this writer to advance his epoch in the construction of a play with the prevalent and experimental dimensions.

Key words: Federico García Lorca. *As Soon as Five Years Come to an End*.



O teatro é a projeção, para o palco, do mundo interior

Ionesco

No puede haber teatro sin ambiente poético, sin invención

García Lorca

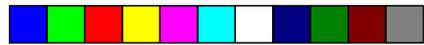
Federico García Lorca nasceu em Fuentevaqueros (Granada) no dia 05 de junho de 1898 e morreu assassinado em 19 de agosto de 1936, em Granada.

Segundo seus biógrafos e amigos, era alegre, inquieto, cheio de vida. Foi músico, conferencista, recitador, diretor de teatro, desenhista, poeta e dramaturgo de qualidades excepcionais. Sua obra literária, profundamente ligada à cultura espanhola, possui tão excepcionais qualidades que, depois de sua morte, teve uma grande difusão universal. A situação básica que estrutura a obra poética e dramática lorquiana é o conflito entre o princípio de autoridade e o princípio da liberdade. De um lado, um princípio representa a autoridade, a repressão, a realidade, a ordem, a tradição, a coletividade e o interdito, e do outro, a liberdade, a transgressão, o instinto, o desejo, a imaginação, símbolos de Apolo e Dioniso. Para representá-los, García Lorca se apropriará de símbolos: sapatos de vernis, bodas, lua, faca, ovelha, cavalo, touro, sangue etc., de mitos gregos, de motivos judaicos e árabes (da Bíblia e do Alcorão), de elementos folclóricos, de marginalizados sociais, e de outros mais variados motivos.

O teatro de Lorca, de temática reduzida e de rica qualidade, com temas constantes como o do amor impossível, o do amor frustrado, o do desejo impossível, o da oposição do desejo e o da realidade, enriquecidos em cada obra, tem a função primordial de mostrar a natureza humana desnuda das máscaras que a vida adota. O tema central, pode-se dizer, é o da frustração, operado com diversos matizes. O erotismo está presente em todas as obras lorquianas. Por isso os dois pólos fundamentais de sua estrutura dramática são Eros (impulso de vida) e Thanatos (o impulso de morte).

Seus personagens enfrentam constantes conflitos com a presença dos motivos do **amor** e da **morte**, segundo ele, numa entrevista em 1934, com José R. Luna (1980, p. 1060) “a morte é a dominadora, a imóvel, a inútil e com sapatos novos, para estrear”. O tema da morte é resultado de um grande amor à vida. Para Lorca a morte é injusta, é um castigo, pois corta a vida exuberante. Ela gela o coração do indivíduo. É uma força destruidora, pois violenta uma vida que deveria continuar. Ela une os mitos de Crono e Thanatos, porque um é agente do outro.

Procuraremos apresentar a obra *Así Que Pasen Cinco Años* (1931) com a finalidade de mostrar, por meio dela, temas constantes deste dramaturgo e características estruturais que o proporcionam sintetizar as tendências tradicionais da literatura espanhola e estrangeira com as mais avançadas tendências vanguardistas e avançar a sua época na construção de um teatro de



dimensão polivalente e experimental.

Así Que Pasen Cinco Años foi terminada em 1931. Em 1936, houve uma tentativa de representá-la no Club Anfístora, mas os acontecimentos políticos frustraram a encenação. Em 1938, foi publicada nas *Obras Completas de Federico García Lorca*, pela Editorial Losada de Buenos Aires. Em 1945, foi representada em inglês em Pnariestown Flayhouse de Nova York, em 1954, na Universidade de Porto Rico e em 1956, na televisão do México. Em 1978, foi estreada em Madrid, no teatro Eslaba.

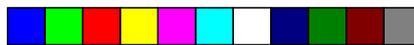
O título, *Así Que Pasen Cinco Años*, e o subtítulo, “Leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros”, são reveladores dos temas básicos da peça: o tempo e o seu contínuo fluir, que leva à morte.

Em *Así Que Pasen Cinco Años*, em torno do tema núcleo, o do tempo, que se faz mais nítido nas relações entre os personagens o Jovem e o Velho, em volta do qual os diálogos giram, apresentam-se subtemas planetários como o da sabedoria e compreensão dos mais velhos, o do devaneio e ilusão, o da vulnerabilidade da ilusão, o da noiva mais jovem, o da lembrança o da longa viagem, o da espera, o dos sonhos e desejos da mulher em casarse, o da infidelidade, o do amor não correspondido, o da amizade, o da chuva, o da alegria de viver, o do desamparo e insignificância dos homens, o da infância, o da paixão, o do medo da morte, o da mão de Deus, o do vestido de noiva não usado, o do sapato de vernis, o do jogo, o da impotência, o do desejo de fecundação e o do assassinato.

Os personagens de *Así Que Pasen Cinco Años* são: Joven, Viejo, Mecanógrafa, Amigo, Juan (o Criado), Niño, Gato, Criado, Amigo 2º., Novia, Jugador de Rugby, Criada, Padre, Manequí, Arlequín, Muchacha, Payaso, Máscara, Jugador 1º., Jugador 2º., Jugador 3º. e Eco. Em volta deles podemos fazer a articulação de uma poética de texto e de uma poética de representação. Eles garantem a polissemia textual e a verticalidade de seu funcionamento. São seres imprecisos, faltam-lhes características psicológicas, porque eles são realidades dramáticas de uma idéia. São sonhos do Jovem. São elementos poéticos e reais. Segundo Lorca, no teatro, os personagens devem aparecer em cena com

un traje de poesía y al mismo tiempo que les vean los huesos, la sangre, han de ser humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. (1980, p. 1087)

Para definir a idéia ou símbolo que cada personagem indica, Lorca usa nomes comuns para nominalizá-los. Esta forma de apresentar a verdade, falada sob forma de parábola, para indicar um ser real, foi usada no teatro medieval, nos Mistérios e Moralidades, e no teatro barroco, nos Autos Sacramentais, cujo representante maior, nessa modalidade de teatro, foi Calderón de La Barca.



Os personagens lorquianos são arquétipos de pessoa. Em *Así Que Pasen Cinco Años*, eles são modelos de um jovem, de um velho, de um amigo, etc. e como tal se comportarão. A definição do personagem central é claramente mostrada: um jovem inexperiente, com todos os atributos da juventude, se enfrentará com um ancião, o Viejo, representante do tempo que escoou, no seu físico (barba branca e enormes óculos de ouro) e no que diz: “¿No le angustia la hora de la partida, los acontecimientos, lo que ha de llegar ahora mismo...?” (1980, p. 366) [...] “Todavía cambian más las cosas que tenemos delante de los ojos que las que viven sin distancia debajo de la frente. El agua que viene por el río es completamente distinta de la que se va. [...]” (1980, p. 369).

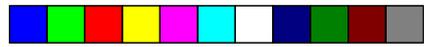
O Joven levou cinco anos para casar-se, fez-se surdo ao amor que lhe professava La Mecnógrafa (a datilógrafa), preencheu o período de espera com ilusões, mas foi abandonado pela Novia que preferiu o Jogador de Rugby a ele. Como desejava um filho, voltou-se para a Mecnógrafa que lhe pediu um prazo de cinco anos. No final, a obra mostra que a frustração, no desejo de ter um filho, na relação amorosa e na vida em si do jovem, não é mais que um Eco.

O Joven é, propriamente, o único personagem. Nele coexistem o erotismo e a repressão, a fecundidade e a impotência, a ilusão e a frustração. Os demais personagens são partes do Joven, são seu duplo, representantes do homem com a sua carga de realidade e sonhos, repressão e expansão do erotismo, filosofia e saber, infantilidade e ignorância. O 1º Amigo representa o lado material, o “real”. O 2º Amigo representa o devaneio, o Viejo, a frustração e a decrepitude. A Novia e a Mecnógrafa são as fantasias do Joven.

Os personagens Mecnógrafa, Niño e Gato servem para acentuar a dor e a agonia inevitáveis da vida sobre as coisas que passam e chegam a seu fim. Quando, no primeiro ato, o Niño e o Gato aparecem, mudam a forma, para uma linguagem poética, e a cor do cenário, para uma luminosidade azulada, enquanto o Amigo, o Viejo e o Joven se ocultam atrás de um biombo negro bordado de estrelas. Lorca supervalorizava o teatro poético, mas não o em verso, que nem sempre quer dizer poético e nem aproxima o público, porque

No puede haber teatro sin ambiente poético, sin invención... Fantasía hay en el sainete más pequeño de don Carlos Arniches... La obra de éxito perdurable ha sido la de un poeta, y hay mil obras escritas en versos muy bien escritos que están amortajadas en sus fosas. (1980, p. 1087)

O Niño de roupa branca, cara de cera e lábios e olhos de “lírio seco”, símbolo de pureza e de funeral, traz em si os temas da solidão, do horror à morte e do pavor de ser enterrado. Uma mão, que aparece e empurra a Gata, é símbolo da poderosa mão de Deus que na Bíblia significa castigo e libertação. A significação de quem possui a mão nos dá o Niño, quando a Gata é arrastada:



Se hundió.
 Le ha cogido una mano.
 Debe ser la de Dios.
 No me entierres. Espera unos minutos...
 Muy poco, con un rayo me contento.
 Mientras deshojo esta flor.
 Yo iré solo, muy despacio,
 después
 Sí, no, sí, no, sí. (1980, p. 386)

O Niño traz o Gato azul puxado pelos pés. O animal reclama da dor das feridas que as crianças lhe fizeram com dez pedradas: “me duelen las heridas/ que los niños hicieron en la espalda”. Ele diz ser uma gata com voz de prata, que caminhava à noite pelo bosque, sozinha. O Niño a descreve com “[...] manchas de cera, rosa blanca, / ojo de luna rota, me pareces/ gacela entre los vidrios desmayada”. O Gato(a) é símbolo de liberdade, de prazer:

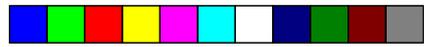
¡Jugar!
Iba por el tejado, gata chata,
varicillas de hojadelata,
en la mañana
iba a recoger los peces por el agua
y al mediodía
bajo el rosal del muro me dormía (1980, p. 381)

E o Niño, com a cara pintada de cera, realçando os olhos e os lábios, vestido com roupa branca de primeira comunhão e com uma coroa de rosas brancas na cabeça, representa, em seu diálogo com a Gata, a angústia da morte e os jogos e as recordações felizes da infância:

NIÑO
 Pues yo sentía
 surtidores y abejas por la sal.
 Me ataron las dos manos. ¡Muy mal hecho!
 Los niños por los vidrios me miraban.
 y un hombre con martillo iba clavando
 estrellas de papel sobre mi caja.
 [...]

NIÑO
 Yo también iba, [jugar] ¡ay!, gata chata, barata,
 varicillas de hojadelata,
 a comer zarzamoras y manzanas
 y después a la iglesia con los niños
 a jugar a la cabra

GATA
 ¿Qué es la cabra?



NIÑO

Era mamar los clavos de la puerta.

GATA

¿Y eran buenos?

NIÑO

¡No, gata! Como chupar monedas.

¡Ay! ¡Espera! ¿No vienen? Tengo miedo,

¿sabes? Me escapé de casa.

Yo no quiero que me entierren.

Agremanes y vidrios adornan mi caja;

pero es mejor que me duerma

entre juncos del agua.

Yo no quiero que me entierren ¡Vamos pronto!

GATA

¿Y nos van a enterrar? ¿Cuándo?

NIÑO

Mañana,

en unos hoyos oscuros.

Todos lloran. Todos callan

pero se van. Yo lo vi.

y luego ¿sabes?

GATA

¿Qué pasa?

NIÑO

Vienen a comernos.

GATA

¿Quién?

NIÑO

El lagarto y la lagarta,

con sus hijitos pequeños, que son muchos.

GATA

¿Y qué nos comen?

NIÑO

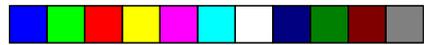
la cara

con los dedos

y la cucas. [...] (1980, p. 382-383)

No segundo ato, no quarto da Novia, aparece, soluçando, o personagem Manequí, com a cara cinzenta e as sobrancelhas e os lábios e dourados, numa cena teatralizante.

O Manequí é uma figura andrógina. Ele entra vestido de noiva, num cenário com a luz azul e com os raios do luar penetrando pelas janelas da sacada, o que marca uma atmosfera mágica. Sua presença aponta para um



momento importante da obra, quando se estabelecerá um diálogo lírico entre ele e o Joven. Num lamento pelo filho que não chegou ele canta a sua dor: “[...] muerte que no tuve nunca/ dolor de velo sin uso/ con llanto de seda y pluma [...]” (1980, p. 416). Este personagem é símbolo da frustração de paternidade do Joven e de todos os desejos e frustrações da Novia. Ele começa a sua fala fazendo quatro perguntas para expressar uma busca infrutífera: “¿Quién usará la plata buena/ de la novia chiquita y morena? [...]¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá? [...]¿ Quién usará la ropa buena/ de la novia chiquita y morena?”

O diálogo entre ele e o Joven tem a função de coro, serve também como distanciamento, recurso muito utilizado no Teatro do Absurdo. Ele fará o primeiro lamento dramático lorquiano por um filho que não nasceu, pois o segundo é Yerma:

MANEQUÍ

Un trajecito
que robé de la costura.
las fuentes de leche blanca
mojan mis sedas de angustia
y un dolor blanco de abeja
cubre de rayos mi nuca.
Mi hijo. Quiero a mi hijo.
Por mi falda lo dibujan
estas cintas que me estallan
de alegría en la cintura.
Y es tu hijo.

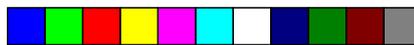
JOVEN

Sí mi hijo
donde llegan y se juntan
pájaros de sueño loco
y jazmines de cordura.(1980, p 419)

e, como Yerma, de *Bodas de sangre*, que culpa seu marido Juan pela falta de maternidade, o Manequín culpa a falta de força erótica do Novio, a sua falta de aproximação e a longa espera:

MANEQUÍ

[...]Tú tienes la culpa.
Pudiste ser para mí
potro de plomo y espuma,
el aire roto en el freno
y el mar atado en la grupa.
Pudiste ser un relincho
y eres dormida laguna,
con hojas secas y musgo
donde este traje se pudra.
Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo. [...]



MANEQUÍ

Te espera siempre, ¿recuerdas?
Estaba en tu casa oculta.
Ella te amaba y se fue.
Tu niño canta en su cuna
y como es niño de nieve
espera la sangre tuya.
Corre a buscarla de prisa
y entrégamela desnuda
para que mis sedas puedan,
hilo a hilo y una a una,
abrir la rosa que cubre
su vientre de carne rubia.

O Manequí se irrita com a possibilidade de continuar virgem, sugerida pelo noivo:

MANEQUÍ

Mi cola se pierde por el mar.

JOVEN

Y la luna llevará en vilo tu corona de azahar.

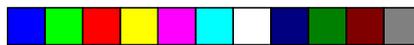
MANEQUÍ

No quiero. Mis sedas tienen,
hilo a hilo y una a una,
ansia de calor de boca.
Y mi camisa pregunta
dónde están las manos tibias
que oprimen en la cintura. (1980, p. 417, 420)

O vestido de noiva é símbolo da total frustração de fertilidade. Ele é o que não pôde levar no seu interior a semente do filho. Ele é a denúncia de quem poderia ter feito um filho e não o fez. O Manequí é também o símbolo da alma e da mentalidade primitiva. Sua atividade é mágica. Sua mensagem é de frustração erótica (“potro de plomo y espuma”, “Pudiste ser un relincho/ y eres dormida laguna”), a imagem de fertilidade (“espuma”, “anillo de oro viejo”. “la rosa que cubre/su vientre de carne rubia”) e de morte: “Yo canto/ muerte que no tuve nunca/dolor de velo sin uso/con llanto de seda y pluma/ ropa interior que se queda/ helada de nieve oscura/ sin que los encajes puedan/competir con las espumas”.

O primeiro ato se inicia com o Joven e o Viejo sentados. Este está vestido de fraque cinzento e tem barba branca e enormes óculos de ouro.

O Viejo é símbolo de sabedoria como uma resultante da experiência de vida, adquirida ao longo da existência. Ele procurará fazer com que o seu interlocutor escute a voz de sua própria experiência, para que o erro não se repita. Ele é o conselheiro, faz admoestações. Sua imagem representa o arquétipo do “velho sábio” e que nada mais é do que uma personificação do



eixo ego-Si-mesmo. Ele é símbolo do princípio oculto do saber ancestral da humanidade, o inconsciente coletivo. Não parece estar colocado na peça com muita simpatia o seu conhecimento de todos os segredos, pois a sua presença lembra o fim de uma vida exuberante. Em uma entrevista, em 1934, com José R. Luna (1980, p. 1059-1060), Lorca fala de sua intolerância e inquietação para com os velhos:

[...][No sé qué decirlos.[...] me aterrorizan esos ojillos grises, lacrimosos, esos labios en continuo rictus, esas sonrisas paternas, ese afecto indeseado como puede serlo una cuerda que tira de nosotros hacia un abismo... Porque eso son los viejos. La cuerda, la ligazón que hay entre la vida joven y el abismo de la muerte.

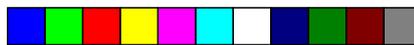
O Viejo é a metáfora do tempo que passou. Ele é a aproximação à morte, logo a metonímia da morte e a união de Eros e Thanatos. Como representante do tempo, ele é o Cromo, o devorador de seus filhos, e, ainda, representa a fatalidade da vida. Assim ele diz ao Amigo 2º: “Los trajes se rompen, las anclas se oxidan y vamos adelante. [...] Se hunden las casas [...] Se apagan los ojos y una hoz muy afilada siega los juncos de las orillas”. (1980, p. 392)

No teatro lorquiano é recorrente a utilização de metonímia, sinédoque ou metáfora da realidade para a caracterização dos personagens. Dessa maneira o Jogador de Rugby é a fantasia idealizada da noiva, a paixão expressa por ela, uma jovem de 15 anos. Representa um homem cheio de vitalidade, viril e enérgico. É símbolo de masculinidade e erotismo. Aparece, no segundo ato, no quarto da Noiva pela varanda. Sempre sem falar. Usa uniforme de jogador e fuma, jogando a fumaça na cara da Noiva. Ele é o adversário do Jovem e serve à Noiva de elemento comparativo da falta de erotismo do Noivo. A Noiva o associa a cavalo ou a dragão, por causa de sua força vital. A técnica de metamorfose de personagens é usada, também, nessa obra, em outras situações.

AMIGO 2º

Hoy me has besado de una manera distinta. Siempre cambias, amor mío. Ayer no te vi, ¿sabes? Pero estuve viendo al caballo. Era hermoso. Blanco y con los cascos dorados entre el heno de los pesebres. (SE SIENTA EN UN SOFÁ QUE HAY AL PIE DE LA CAMA.) Pero tú eres más hermoso. Porque eres como un dragón. (LE ABRAZA.) Creo que me vas a quebrar entre tus brazos, porque soy débil, porque soy pequeña, porque soy como la escarcha, porque soy como una diminuta guitarra quemada por el sol, y no me quiebras.

A imagem mítica do dragão é de força e sua ação é de expelir fogo pela boca. Constitui uma prova de coragem combatê-lo, pois é símbolo do monstruoso e demoníaco, do inimigo primordial. Ele é símbolo fálico e se assemelha ao raio, à chuva e à fecundidade. A fumaça do cigarro, que joga o Jogador de Rugby, se parece com o fogo que lança esse monstruoso ser



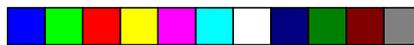
imaginário e é um dos pontos que os identificam, tornando o Jogador de Rugby, a tentação, a metáfora da fecundidade, e o oponente do infértil Joven, que prolonga o tempo de bodas por mais cinco anos. A Novia o compara com o Joven: “[...] ¡Qué ascua blanca, qué fuego de marfil derraman tus dientes! Mi novio tenía los dientes helados; me besaba, y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas, eran como labios secos [...]”. (1980, p. 397)

A Criada é um personagem presente nas obras dramáticas clássica da literatura espanhola. Ela participa de quase todos os diálogos com a Novia. Ela é um esboço da criada de *Bodas de Sangre* e da Poncia de *La Casa de Bernarda Alba*. Sua função é anunciar: “[...] Su novio ha llegado”, ou informar: [está] “con su padre”; “y un señor con lentes de oro. Discuten mucho.”, ou comentar: “Es muy guapo su novio”, “Viene muy contento.”; “Traía este ramo de flores”, ou, ainda, conselheira: “¡Piense bien en lo que va a hacer! Recapacite. el mundo es grande. pero las personas somos pequeñas”. (1980, p. 398)

O Padre chega para buscar a Novia: “¿Estás ya preparada?”. É um velho distraído, usa terno preto, óculos pendurados no pescoço e tem cabelos brancos. Representa os padrões tradicionais da família, o rigor da palavra prometida (“¡Tienes que cumplir tu compromiso!”) e reduzida visão do mundo, mostrada pelos óculos sem utilização, pendurados no pescoço, e pelo desejo de ver o eclipse, símbolo de passividade e de morte. Representa também o passar do tempo, as mudanças que ele traz, a desilusão pelo rompimento do noivado e a angústia de ver interrompida a esperança de ver a filha casada: “Viene a casarse contigo. Tu le has escrito durante cinco años que ha durado nuestro viaje. Tú no has bailado con nadie en los transatlánticos..., no te has interesado por nadie. ¿Qué cambio es este?” (1980, p. 406) .

Os Amigos diferem no comportamento. O primeiro, extrovertido, entra alegre em cena, cantando, expressando o desejo de gozar a vida: “¡Cuánto silencio en esta casa! ¿Y para qué? Dame agua con anís y con hielo. O un cocktail”. Exuberante de vida, ele se abana com um leque vermelho, símbolo da sensualidade, um convite ao erotismo que está dormido no Joven, por isso lhe faz cócegas para que ele ria. Segura no Joven e lhe faz dar voltas, cantando “Tin, tin, tin/ la llamita de San Juan”. É um Don Juan e, como este, se vangloria de suas conquistas, descrevendo-as: “¡Ay! ¡Huy! Yo, en cambio... Ayer hice tres conquistas y como anteayer hice dos y hoy una, pues... resulta... que me quedo sin ninguna porque no tengo tiempo. Estuve con una muchacha... Ernestina. ¿La quieres conocer? [...]” (1980, p. 374). Ele sugere o amor sensual e se defende da fatalidade inexorável da finitude da vida, por isso bebe coquetéis como se eles fossem filtros mágicos que lhe dessem imortalidade, como um rito sagrado e social. Representa o instinto da aproximação à realidade, por isso ouve os ruídos dos trovões, enquanto o Joven, introvertido e sonhador, não quer escutar nada que lhe lembre o exterior: “No me importa lo que pase fuera. Esta casa es mía y aquí no entra nadie.” Os trovões trazem em si um caráter sagrado de magia e a chuva de realidade benfazeja.

O segundo amigo aparece quando está terminando o segundo ato. Representa o devaneio e a realidade: “Bendita sea, cuando hay pan tostado,



aceite y sueño después. Mucho sueño. Que no se acabe nunca. [...]”. (1980, p. 90) Enquanto o Amigo 1º. vê a chuva e escuta os trovões como um fato real meteorológico, o Amigo 2º. vê na chuva alguma coisa de magia que lhe provoca lembranças. Ele a vê com o caráter purificante e fertilizante. Em suas gotas há mulheres muito pequenas estraçalhadas.

AMIGO 2º.

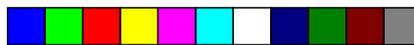
[...] la lluvia es hermosa. En el colegio entraba por los patios y estrellaba por las paredes a unas mujeres desnudas, muy pequeñas, que lleva dentro, ¿No las habéis visto? Cuando yo tenía cinco años..., no, cuando yo tenía dos... miento, uno, un año tan solo. Es hermoso, ¿verdad?; un año cogí una de estas mujercillas de la lluvia y la tuve dos días en una pecera. (1980, p. 391)

O Amigo 2º. entra em cena de sapatos brancos, palitô com botões azuis enormes e gravata de renda em cacho. Este personagem, como o Joven, teme o envelhecimento, a passagem do tempo. E diz ao Viejo: “¿Loco? porque no quiero estar lleno de arrugas y dolores como usted. Porque quiero vivir lo mío y me lo quitan. Yo no lo conozco a usted. Yo no quiero ver gente como usted”. (1980, p. 381)

Ele se lembra de quando criança, vestido com uma roupa de marinheiro. Sua característica de fugir da realidade é demonstrada pela quinésia das mãos na cara e pelo olhar insistente no espelho:

[...] Yo era tierno y cantaba, y ahora hay un hombre, un señor [...] que anda dentro de mí con dos o tres caretas preparadas [...] pero todavía no, todavía me veo subido en los cerezos... con aquel traje gris... Un traje gris que tenía unas anclas de plata... ¡Dios mío! [...] (1980, p. 392)

A Mecnógrafa e a Novia são personificação da paixão. A Mecnógrafa aparece no primeiro ato e em todo o primeiro quadro do terceiro ato. No Primeiro ato, passa chorando quando o relógio bate as seis horas e, depois, manifesta seu desejo de ir embora da casa do Joven a quem ama, pois não quer esperar mais por ele já que o sonho dele é a Novia. No terceiro, dialoga com a Máscara o Viejo e o Joven. Surge com roupas esportivas de tênis e usa boina. Lembra de sua partida da casa do Joven e menciona a morte do filho da porteira e o dia com tormenta. Ela e a Muchacha buscam o amor e encontram a impossibilidade de realizar os seus sonhos. Quando a Mecnógrafa dialoga com a Máscara, fala dos cinco anos de espera pelo amado: “[...] Hace cinco años que me está esperando, pero... ¡ Qué hermoso es esperar con seguridad el momento de ser amada!” (1980, p. 433). Depois que deixam de atuar o Payaso, o Arlequín e a Máscara, a Mecnógrafa canta e mantém um diálogo lírico com o Joven. Este dueto tem a função de um coro. Falam de amor e há ecos de *Romeu e Julieta* de Shakespeare e dos Cantares de Salomão. No canto, o estribillo reforça a idéia da impotência de amar do Joven: “¿Dónde vas, amor mío,/ amor mío,/ con el aire en un vaso/y el mar en un vidrio?” Neste diálogo lírico, enquanto o Joven busca, não mais o



sonhos, mas a realidade do amor

JOVEN

Te he de llevar desnuda,
flor ajada y cuerpo limpio,
al sitio donde las sedas
están temblando de frío.
Sábanas blancas te aguardan.
Vámonos pronto. Ahora mismo
antes que las ramas giman
ruiseñores amarillos. (1980, p. 437)

A Mecnógrafa deixa de atuar no presente como aconteceu no primeiro ato e, como o Joven, naquele ato, passa a sonhar com um amor no futuro:

MECANÓGRAFA

[...]¿Cómo si me abrazas, di,
no nacen juncos y lirios,
y no destiñen tus brazos
el color de mi vestido?
Amor, déjame en el monte
harta de nube y rocío,
para verte grande y triste
cubrir un cielo dormido)

[...]MECANÓGRAFA

¡Te he querido tanto!

JOVEN

¡Te quiero tanto!

MECANÓGRAFA

¡Te querré tanto!

JOVEN

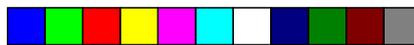
Me parece que agonizo em ti. ¿Dónde voy si tú me dejas? No recuerdo nada. la otra no existe, pero tú sí, porque me quieres.

MECANÓGRAFA

¡Te he querido, amor! Te querré siempre. (1980, p. 437-438, 441)

Os três jogadores do final do terceiro ato, segundo quadro, representam as Parcas que vão jogar o jogo da morte, por isso exigem o ás de copas. Porém o Jovem tenta prolongar a hora oferecendo bebidas, como um antídoto para evitar a morte. Mas o Jogador 1º. dispara, sem ruído, como uma flecha, no ás de copa (um coração), iluminado, que está na prateleira da biblioteca, dando fim à vida do Jovem. Os Jogadores cortam o fio da vida com grandes tesouras.

O espaço de *Así Que Pase Cinco Años* é circular. O tema central da obra é o tempo que passa e a frustração amorosa de um jovem. O tempo e o seu fluir incessante aparecem nos “cinco anos” de espera, os quais podem



ter uma referência de duração no presente para o Jovem (“en estos cinco años”, dirá ele), uma referência de passado para o Padre (“durante los cinco años que ha durado nuestro viaje”, - esclarece ele) e uma referência de futuro para La Mecanógrafa (“Así que pasen cinco años”, ela determina).

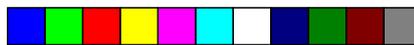
Há um tempo cronológico de cinco anos, indicado no título e na fala de personagens. Outro de seis horas marcadas pelo relógio que, no primeiro ato, bate as seis horas e, no último, toca as doze horas.

A representação começa e termina na biblioteca, intermediando esse espaço estão o quarto da noiva e um bosque.

A biblioteca aparece em quase todo o primeiro ato e no final do terceiro. Ela é símbolo do poder que afasta os espíritos malignos, tem um sentido esotérico. Ela é o lugar propício para o devaneio do Jovem, como foi o lugar ideal para o fidalgo Alonso Quijano, no QUIXOTE, sonhar com realizações de ações extraordinárias. Ela representa o acúmulo de conhecimentos herdados pelo indivíduo e por toda a coletividade. Se o livro é símbolo do universo, tema desenvolvido por Borges em prosa e verso, se o Livro da Vida, do Apocalipse, que se encontra no centro do Paraíso se identifica com a Árvore da Vida, onde está a totalidade dos decretos divinos, e se na biblioteca estão todos os livros possíveis, nela estão os conhecimentos infinitos do universo. Na biblioteca, o Jovem permanecerá das seis às doze horas, isto é durante todo o tempo da ação.

O quarto da Noiva surge no segundo ato. Nele atuarão a Noiva, o Jovem, o Pai da Noiva, a criada e o Jogador de Rubby. Ele é o local onde a Noiva trai o Jovem e sugere requinte (no estilo rococó, espelhado nos móveis, adornos e cortinas cheias de pregas), fantasia (pintura nas paredes de nuvens e anjos), frivolidade e feminilidade (penteadeira com objetos da toa-lete feminina e penas sobre a cama) e erotismo (as portas das sacadas abertas por onde entra a luz da lua –símbolo de energia cósmica, guardião do semem, alude à impressionabilidade imaginativa da Noiva). Esta alcova se assemelha à das bodas de Don Perlímpín pelo exagero dos enfeites e pelas portas abertas, insinuando infidelidade. No quarto, a Noiva sonha com um jovem viril, o Jogador de Rubby, ardente e atlético. Seu sonho sugere a pouca virilidade do Jovem, seu noivo. O quarto possibilita entender o real exterior e longínquo, representado pela busina do automóvel.

O bosque aparece no início do terceiro (último) ato. Ele se assemelha (como uma semente) ao bosque de *Bodas de Sangre*. Um bosque tem a simbologia de um útero, de fertilidade, de princípio de vida e de fantasia. Representa o elemento materno feminino e se relaciona com o inconsciente e representa perigo, contrastando com as zonas seguras da cidade. A indicação de alerta proporciona interromper a ação principal da peça e encaixar-se outra, com personagens da *Commedia Del Arte*: Arlequim, Palhaço, Máscara, dando oportunidade a que outra técnica dramática se realize, a do *mise en abyme*, ou a do teatro no teatro, para sugerir o desamparo e a desilusão de cada indivíduo e as forças malignas que dirigem a vida. A pecinha desenvolve a mesma temática que vem sendo apresentada: a fugacidade do tempo e a



irrealidade do devaneio, mas muda a forma como vem sendo desenvolvida e proporciona a oportunidade de surgir um teatro mais lírico, em verso, mas sem interromper o tema maior de frustração. Assim, ao passar de prosa para verso, provoca o efeito de distanciamento do espectador e ator, técnica usada pelo Teatro do Absurdo. O verso e a música criam uma barreira entre o público e a ação trágica, formando uma impressão de afastamento.

O teatro, introduzido na peça principal, inicia-se com a fala do Arlequín, desenvolvendo os temas do tempo (frustração e morte), do sonho e da fertilidade (o do vagido da criança recém nascida), numa linguagem poética que se assemelha a um canto para crianças. Quando a cortina do teatrinho se abre, duas figuras, vestidas de negro com as caras brancas, passam por trás dos troncos das árvores e ouve-se o som de um violino, tocado pelo Arlequín. Ele entra em cena, bailando, vestido de negro e verde e leva nas mãos duas máscaras, ocultando-as em suas costas e diz:

El sueño va sobre el tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón el sueño.

¡Ay, cómo canta el alba, cómo canta!
Qué témpanos de hielo azul levanta!
El tiempo va sobre el sueño
hundido hasta los cabellos.
Ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.

¡Ay cómo canta la noche, cómo canta!
¡Qué espesura de anémonas levanta!

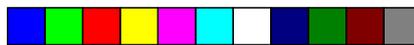
Sobre la misma columna,
abrazados sueño y tiempo,
cruza el gemido del niño,
la lengua rota del viejo.

¡Ay, cómo canta el alba, cómo canta!

¡Qué espesura de anémonas levanta!
Y si el sueño finge muros
en la llanura del tiempo,
el tiempo le hace creer
que nace en aquel momento,

¡Ay cómo canta la noche, cómo canta!
¡Qué témpanos de hielo azul levanta!

A música que se ouve e a dança do Arlequín, prelúdio da morte do Jovem, é uma forma de Lorca retomar o teatro do final da Idade Média e princípio do Renascimento (séculos XIV e XV) o gênero das “Danzas de la



Muerte” (*Danza macabra*, *Danza de la Muerte* y *Danza de los muertos*) que, apesar de utilizado no teatro, participou em variados tipos de arte como a pintura, a escultura, a dança e a música e de atividades parateatrais como a mímica, a procissão, etc. Nessas danças se encontram temas pertencentes ao folclore europeu. Nelas a Morte é o personagem central e, geralmente, é representada pelo esqueleto humano, para simbolizar o acabar da vida, o último arrependimento e a perda ilusão. Nelas, no diálogo entre a morte e pessoas representantes de várias classes sociais, há uma mensagem moral, há ironia e denuncia social. Elas são textos literários poéticos com um número indeterminado de versos e rimas.

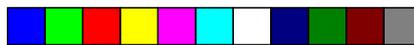
O teatro no teatro com características de teatro de marionetes, técnica semelhante à usada por Cervantes, em *El retablo de las maravillas* e Shakespeare, em *Hamlet*, entre outros dramaturgos, funciona como o coro das tragédias gregas e desempenha papel relevante no desempenho da temática. Mas não quanto ao meio de fuga da realidade, mas quanto ao meio de valorizar o ideal e a realidade dramática.

Na tragédia clássica, o coro era uma consequência de uma realidade poética, enquanto na tragédia moderna, ajuda a liberar a poesia. Ele é muito importante para o dramaturgo moderno, porque ajuda a obter formas e realidades simples, primitivas e ingênuas e proporciona liberar o homem dos artifícios da vida real. Ele dualiza realidade e ficção, pois, por meio dele, o dramaturgo cria a grandeza trágica. Ele pode fornecer simplicidade, graça e naturalidade à representação, além de acalmar a ação, afastar o espectador e criar um ambiente de reflexão.

Quando o coro termina e a ação se acalma, a tensão do Jovem ameniza para dar lugar ao segundo quadro, que se mostra na rubrica em um outro espaço, o da biblioteca, para que o círculo se feche e aconteça o desfecho final que ocorre com a morte do Jovem, depois de uma longa viagem “varias malas abiertas” e dá oportunidade a que se desenvolva mais o tema da frustração amorosa, indicada na rubrica com “el traje de novia puesto en un maniquí sin cabeza y sin manos”. Esse sentimento se completa, no final da obra, na fala do Jovem, agonizando: “Lo he perdido todo”, “mi amor”, e se completará mostrando a inutilidade de sua vida com o repetir do Eco: “No “Aqui...”

O palhaço é uma figura folclórica e mítica. É a inversão do rei, do possuidor de poderes supremos, mas da figura do rei assassinado. Sua função é dizer a verdade no riso, na zombaria. Simboliza a inversão da demonstração régia na sua indumentária, palavras e atitudes. É a ausência de toda autoridade. Representa o medo, o riso, a derrota, o ridículo, todo o oposto da realeza, a paródia encarnada do poder real. Sua metamorfose é a máscara, que tem o poder mágico de ocultação, facilitando a transposição do que é para o que quer ser.

Quando o Payaso aparece, rindo à gargalhadas, cheio de lentejoulas e com cabeça branca em forma de caveira, estabelecerá um diálogo entre ele, a Muchacha e Arlequín, que estavam falando sobre o suposto amante da



Muchacha. Entra o Payaso, já zombando do pedido de Arlequin (“Usted le dará/ a esta muchachita/ su novio del mar”), pedindo uma escada.

La Muchacha é uma releitura lorquiana da deusa virgem Diana. Entra em cena no cenário do bosque, com intermitentes sons de trombetas, vestida com túnica grega, negra, depois da fala do Arlequin sobre o sonho, manifestando o desejo de encontrar o seu amado e sonhando com o amor impossível:

MUCHACHA

¿Quién lo dice, quién lo dirá?
Mi amante me aguarda
en el fondo del mar.

ARLEQUÍN

Mentira.

MUCHACHA

Verdad.
perdí mi deseo,
perdí mi dedal,
y en los troncos grandes
los volví a encontrar. [...]

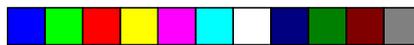
[...] No se llega nunca
al fondo del mar... (1980, p. 425, 426)

Ela será ridicularizada pelo Arlequín e o Payaso por seus sonhos, por isso entra cheia de esperança e sai chorando de cena.

A Máscara vem falando com sotaque italiano, o que a aproxima aos personagens da *Commedia dell'Arte*. Ela faz parte dos sonhos da Mecnógrafa e da frustração de não ter um filho com o casamento adiado para mais cinco anos. Na Máscara, a cor amarela predomina. Ela aparece vestida com um traje de 1900, com cauda amarelo vivo, cabelo de seda amarelo, caindo como um manto, máscara branca de gesso, luvas brancas até o cotovelo, chapéu amarelo e todo o peito semeado de lantejoulas de ouro. Sua aparição rindo é chocante.

Em seu teatro, Lorca faz investigações em diversas linhas e orientações. É uma de suas tendências experimentais é a exploração dos recursos que a farsa oferece. Nas cartas de Lorca, tomamos conhecimento de seu interesse para resgatar as populares farsas do teatro de marionetes. Ele vê, nessas peças, a oportunidade de originais criações. Em 1921, Federico, junto com Manuel de Falla, elabora o projeto de um Teatro Andaluz de Títeres, e começa a escrever uma peça de marionetes, até hoje desconhecida, *Cristóbal*. Em 1922, data e escreve o manuscrito *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*.

Lorca tinha a intenção de unir a tradição do teatro de marionetes com os movimentos europeus de vanguarda, recolhendo antigas raízes no



desejo de romper com a dramaturgia dominante em sua época. Sobre essa intenção, fica claro quando foi representada a peça, em Buenos Aires, de Don Cristóbal e, num diálogo entre este personagem e o poeta, disse o último que: “Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted. [...] Yo creo que el teatro tiene que volver a usted”.

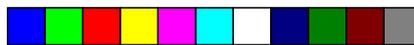
Lorca vê o teatro de títeres como um caminho a seguir para uma experimentação artística que volta às raízes do teatro para sensibilizar aos espectadores. Como uma forma de manifestar-se contra as formas sofisticadas do teatro “oficial” de seu tempo: “o teatro [...] de los condes y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también [...]” (1980, p. 61-2)

As suas quatro farsas — duas para marionetes (*la Tragicomedia de don Cristóbal* y el *Retablillo*) y duas para pessoas (*La zapatera prodigiosa* e *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*) — têm manifestações culta e popular. Ainda que as obras *La zapatera...* e *Perlimplín...* contenham elementos psicológicos que as afastem do teatro de marionetes tradicionais, o aspecto formal se assemelha a essas farsas. Contudo, enquanto as palavras dos tradicionais teatros de títeres subvertem a linguagem por meio dos insultos, grosserias e juramentos, essa transgressão se converte em norma. A modernidade do teatro de marionetes se encontra no emprego da palavra sem referentes, na repetição das rimas que rompem a lógica da linguagem do teatro e do público, mediante a reiteração do absurdo. O verso abandona a manifestação do lírico ou do épico e se torna uma significação vazia.

Segundo Ana Gómez Torres Universidad de Málaga (2010),

La carnalización y la risa invierten decididamente la relación entre el público y la escena, que deja de ser inaccesible y sagrada para convertirse en un territorio de desorden creativo donde se anulan las preceptivas, un universo poéticamente desrealizado y cómico en el que los términos normativos del teatro son desconstruidos desde el relativismo. La fiesta de títeres se convierte en un espacio de transgresión, pues escapa al orden de la representación teatral y a su control. La escena pasa a ser, como observa J. Derrida, el «lugar donde el espectáculo, dándose a sí mismo como espectáculo, no será ya vidente ni *voyeur*, borraré en él la diferencia entre el comediante y el espectador, lo representado y el representante, el objeto mirado y el sujeto que mira». Se invierten las jerarquías de la lógica, se profanan los términos de la ceremonia, construyéndose una visión del mundo alternativa que atenta contra la autoridad del discurso oficial mediante el mecanismo de las palabras en libertad y de la risa

Assim, para Lorca, a força do teatro estava no popular. Por isso ele deveria voltar ao povo, “con la aristocracia de la sangre del espíritu y del estilo, pero adobado y siempre nutrido de savia popular”. (1980, p. 1003). Dentro deste conceito, como classificar *Así Que Pasen Cinco Años*: drama, farsa ou tragédia? Francisco García Lorca (<http://granadadigital.com>) disse que “la obra está concebida y ejecutada con la libertad de un poema, y que sólo una determinada unidad poética mantenida por una serie de correspondencias temáticas, asegura su carácter de drama”.



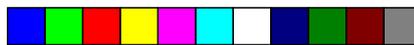
Lorca nasce como escritor no período vanguardista, e leva para a sua obra característica deste período, mas sem abandonar as tendências tradicionais da literatura espanhola e estrangeira. Assim, lado a lado, várias tendências estarão juntas: as do teatro nacional - medieval clássico e contemporâneo seu -, apoiadas nas técnicas dramáticas dos escritores: Calderón de la Barca, Juan de Encina, Gil Vicente, Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Zorrilla, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Valle Inclán, entre outros; e as do teatro estrangeiro, que são ecos de, por exemplo, Sakespeare, Tristan Tzara, Maeterlink, Ibsen, Chejov, entre outros; unidas às características do teatro grego e da *Commedia del Arte*; acrescentadas de motivos bíblicos, de elementos folclóricos, impregnados de formas populares, como o romance, e do valor mítico de certos elementos, como o sangue, a lua, a navalha, o canto andaluz etc.

A síntese que Lorca faz entre o velho e o novo vanguardista é singular e torna possível não classificá-lo como um escritor cubista, gongorista, surrealista, mas como um escritor singular que, segundo o seu desejo de expressão, se apropria desta ou daquela tendência, porque a sua grande preocupação é construir um “teatro nuevo, avanzado de formas e teoría” (1980, p. 975). Seu desejo de criar um teatro original lhe proporciona, durante toda a sua vida, meditar sobre o fenômeno da arte, produzindo reflexões surpreendentes em cartas, em conferência e na obra dramática, na construção de um metateatro, com o objetivo de mostrar um teatro cada vez mais desnudo e humano. Um teatro não “al aire libre” que mostra o gosto do público, pois o público não deve “atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio”, mas um teatro “bajo la arena”, que busca a verdade das raízes, que não seja convencional nem superficial.

Em *Comedia sin título* Lorca se propõe mudar os princípios tradicionais da técnica teatral e enfrentar o público com uma realidade sofrida, para mostrar-lhes o verdadeiro rosto. Assim, coloca em cena o problema de como deve ser apresentada a **realidade** e abandonar a **ilusão**. Em sua época Valle-Inclán havia feito tentativas de uma renovação teatral que diferisse das limitações do teatro realista do século XIX, no qual o espectador ia para divertir-se e esquecer as suas angústias. Porém Lorca foi além dele e com variadas técnicas, que provocaram julgamentos críticos diversos dos estudiosos de suas obras dramáticas. Assim, sobre *Así Que Pasen Cinco Años* são taxativas as afirmações, quanto às tendências da arte dramática desta obra.

Guerrera Zamora (1961, p. 65) aponta características surrealistas: “[...] quizá la más acabada muestra de inspiración superrealista derivada escénicamente que se haya producido en el mundo y, desde luego, drama fundamental en el estilo superrealista del autor [...]”

O Surrealismo é uma herança do Dadá, fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa, definido pelo seu fundador, André Breton, como um simples automatismo psíquico, que se serve o artista para expressar o pensamento. Segundo Breton, a arte deveria partir do irracional e apelar para o sonho, pois



neles haveria sinceridade, ao desvincular-se da memória. Assim, se dirigimos o nosso olhar para as cenas de regressão à infância, como as lembranças do 2º. Amigo, no primeiro ato, ou, ainda, sobre o aparecimento de seres (Nino e Gato) já mortos, encontramos o diálogo de Lorca com o surrealismo, na valorização “fantasiosa da realidade” e, se tomamos os personagens como alterego do Jovem, ou sonho dele, veremos o diálogo com a característica surrealista de “explorar o inconsciente, o sonho, a loucura e aproximar-se de tudo que fosse antagônico à lógica e estivesse fora do controle da consciência”.

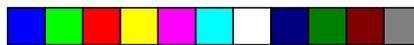
Guinne Edwards (1982, p. 128) observou que a técnica de *Así Que Pasen Cinco Años* se aproxima à do cinema, aos filmes de Buñuel, e à pintura de Picasso e Dalí, logo ao Expressionismo.

[...] Su fuerza visual y muchas de sus sorprendentes situaciones nos recuerdan a Buñuel, Picasso, Dalí. la escena del Acto II en la que cobra vida el personaje inerte del Maniquí resulta ideal para el cine. En el acto III, las figuras vestidas de negro con caras de color de yeso, como ha subrayado D. E. Morris, semejantes a esas figuras enormemente maquilladas de *The Cabinet of dr. Caligari*; y la imagen final de este acto, del as de corazones proyectado sobre los anaqueles de la biblioteca es claramente cinematográfica. También en el Acto III, el detalle de la ropa del joven, extendida sobre la cama, puede recordarnos una escena similar de *Un Chien Andalou*, de Buñel, y en general la idealización de los personajes – no muy distinta de la llevada a cabo por Fellini en sus películas – es, al menos en parte, un reflejo del cine.

Por lo que se refiere a la influencia de la pintura en esta obra, el mismo Lorca, en la exposición de sus dibujos en Barcelona, en 1927, había mostrado su tendencia hacia la plasmación del absurdo de lo irracional y lo inquietante, y su dibujo “Manos cortada” probablemente anticipe ya el episodio de la mano cortada de la obra *Un Chien Andalou*. La atmósfera de pesadilla y la naturaleza de ensoñación de muchas de las escenas de *Así Que Pasen Cinco Años* nos hacen pensar en los cuadros de Dalí, y la figura del Arlequín, que aparece en el último acto, había sido en los años veinte tema predilecto de pintores como Dalí y Picasso.

Pelas observações de Gwinne Edgard e de Guerrera Zamora, inferimos que *Así Que Pasen Cinco Años* tem particularidades que se amoldam às obras dos gêneros expressionistas e surrealistas, ambos movimentos da Vanguarda, período histórico, descentralizador, combativo e polêmico, do final da primeira guerra européia, logo na época da modernidade.

Obras expressionistas dramáticas são as de Brecht (1898-1956) ou as de Artraud (1896-1948), nelas se pode observar a idéia peculiar do afastamento que se deve estabelecer entre o espectador e o personagem dramático. Para Brecht os personagens dramáticos adquirem importância quando o espectador não se identifica com eles, mas os “estranhe” e “se distancie deles numa atitude crítica e consciente”. Artraud e Brecht seguem o modelo do teatro chinês, no qual devem ocorrer elementos trágicos e cômicos, misturados com o canto, a dança, as narrações poéticas e as acrobacias. A influência



da forma oriental está clara na expressão corporal, no uso de máscara y semi-máscara, na técnica da maquilagem, no tipo do vestuário, que deve ser bonito, inclusive na pobreza, na faculdade de o autor dirigir-se ao público, no emprego da música, como fator excitante. Na obra “Teatro e seu Duplo” (*Le Théâtre et son Double - 1935*), um dos livros mais influentes do teatro de Artaud, ele expõe o grito, a respiração e o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral, denuncia o teatro digestivo e rejeita a supremacia da palavra. Esse era o Teatro da Crueldade, onde não haveria nenhuma distância entre ator e platéia, todos seriam atores e todos fariam parte do processo, ao mesmo tempo. Brecht aprofundou o método de interpretação do teatro épico. Uma das grandes influências no desenvolvimento desta forma de interpretação foi a arte do ator chinês Mei Lan-Fang, que representava papéis femininos, mas que não como imitador de mulheres, porém como uma determinada mulher. Para Brecht, cada palavra deve encontrar um significado visual e por meio do gesto o espectador pode ser levado a uma crítica do comportamento humano. Segundo ele a interpretação gestual deve muito ao cinema mudo, principalmente a Chaplin.

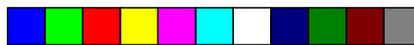
O teatro expressionista, da primeira década do século XX, procurava carregar nas cores, resplandecentes ou vibrantes, e fornecer um dinamismo inesperado, para apresentar uma técnica violenta, e dava preferência pelo patético, pelo trágico e sombrio.

Os textos de Brecht são muito semelhantes aos de um texto do Teatro do Absurdo pelo fato de oferecer personagens concretos e pela inexistência de conflito e pela falta de mensagem ideológica.

O Teatro do Absurdo, nome dado pelo austríaco Martin Esslen, representa as tendências dramáticas a partir da segunda década do século XX, principalmente às obras dramáticas de certos dramaturgos que surgiram nos anos 50 e procuravam manifestar um compromisso do homem frente ao universo. O sentir desses dramaturgos, de apresentar uma angústia metafísica, na certeza de que falta sentido à vida e é daí que nasce a angústia, se assemelhava à atitude absurda do mito de Sísifo de empurrar eternamente uma pedra para o alto da montanha. Nesse teatro não se fala de **absurdo**, mas este é mostrado pelo ator ao espectador pelas palavras, gestos, silêncios. Em fim, a ênfase desse teatro ocorre na quinésia, paralinguística e possemica. Merecem ser destacados os dramaturgos do Teatro do Absurdo: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, e Juan Genet. Nesse teatro se encontram elementos característicos do cinema mudo e do expressionismo alemão e do teatro simbolista.

O Teatro do Absurdo reprova a mecânica, daí difere de uma peça tradicional, em que o enredo, a característica psicológica dos personagens, a progressão da ação visam alcançar o clímax e a catarse, pois, nas peças desse teatro, não há história, nem personagens reconhecidos, eles são como bonecos que parecem ser reflexo de pesadelos ou sonhos, e diálogos quase incoerentes.

As transformações estéticas marcantes de Lorca devem ter ocorrido durante a sua permanência na **Residência de Estudantes**, pois ali conviveu com artistas de estéticas revolucionárias, Dalí e Buñuel, recebeu influên-



cia de Freud e do Surrealismo e teve conhecimento, devido às constantes conferências ali pronunciadas, das mais novas teorias sobre a arte. E, com base nas características do vanguardismo literário, nas características do Teatro do Absurdo e no desejo sempre mostrado de inovação de Lorca e sua grande criatividade, aproximamos a técnica de *Así Que Pasen Cinco Años* moldada ao Teatro do Absurdo pela maneira de oferecer um argumento de algo inefável, pela presença de personagens como idéias - as do Jovem -, pela técnica do distanciamento na mudança de verso para prosa, de realidade para ficção e pela construção de um coro com uma linguagem poética que oferece simplicidade, graça e naturalidade à representação, acalma a ação, distancia o espectador cria um ambiente de reflexão, enfim uma técnica de distanciamento própria do teatro contemporâneo que o coloca avançado à sua época, ainda que pelo ambiente onírico e pela aproximação à época do autor ter sido classificada como surrealista e ou expressionista. Contudo, não a estou classificando taxativamente como pertencente ao Teatro do Absurdo porque lhe falta a característica essencial para isso que é a de mostrar um mundo egoísta e sórdido e a perda constante de valores humanos por uma sociedade que se automatiza cada vez mais. O que pretendemos mostrar é que García Lorca utilizou em *Así Que Pasen Cinco Años* técnicas inovadoras que aproximam esta obra a de outras do Teatro do Absurdo, como a do afastamento.

Também se tomarmos como ponto de apoio as reflexões de Lorca sobre o teatro, podemos observar que ele se preocupava com os trajes de uma representação teatral, com a música, com o cenário, com a maquiagem, com o gestual, com uso de máscara e com técnicas nas quais o espectador não devesse fazer parte do drama, misturando técnicas antigas e atuais, próprias de seu país ou não. Pelo já apontado acima, criou um teatro singular, adiantando-se a seu tempo nas técnicas dramáticas e no seu modo de conceber o teatro. Portanto, concluímos que *Así Que Pasen Cinco Años*, pela técnica, aproxima-se de obras de um teatro posterior ao seu, mais precisamente, o dos anos 50, o Teatro do Absurdo.

Referências

- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 4. ed. Barcelona: Labor, 1981.
- EDWARDS, Guynne. *El teatro de Federico García Lorca*. 2. ed. Versión de Carlos Martín Baró. Madrid: Gredos, 1981.
- ESLEN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- GARCÍA LORCA, F. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1980, 2 v.
- RICO, Francisco (Org.) *Historia y crítica de la literatura española. CONCHA, Víctor de la. Época Contemporánea- 1914-1939*. Editorial Crítica. 1984. v 7.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1981.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.

Texto aprovado para publicação em abril de 2010.