

A dramaturgia de títeres de Federico García Lorca: entre o culto e o popular

Irley Machado

Universidade Federal de Uberlândia - UFU





PÁGINAS 177 e 178: Espectáculo *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1996). Teatro de Las Estaciones. Dirección: Rubén Darío Salazar. Cuba. Foto Acervo Teatro de Las Estaciones.



Resumo: O objetivo do presente estudo é realizar uma pequena análise dos aspectos ligados à dramaturgia de títeres de Federico García Lorca. Para tanto, escolhemos dois textos que nos parecem exemplares dessa dramaturgia: *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón* e *La tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*. São textos que, embora possuam características híbridas, trazem elementos que podem classificá-los entre o culto e o popular.

Palavras-chave: García Lorca; dramaturgia; títeres.

Abstract: This study conducts a short analysis of factors related to the puppet theatre of Federico García Lorca. We have chosen two texts that we consider to be examples of this dramaturgy: *La Niña que riega la albahaca and the Príncipe preguntón* and *La tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*. Despite the hybrid characteristics of these works, they present elements that allow classifying them between popular and erudite.

Keywords: García Lorca; dramaturgy; puppets.

Federico García Lorca, um dos maiores poetas que a Espanha conheceu, tinha para si que sua maior arte era o teatro. Não um teatro fundamentado apenas na questão dramática, mas um teatro cuja natureza poética predominava. Seu inegável talento, de músico, poeta e artista plástico, não era menor quando se tratava do teatro. Sua paixão por esta arte parece ter surgido muito cedo, quando o menino Federico, fascinado pelos rituais religiosos, representava a missa usando paramentos improvisados com roupas velhas, para

uma plateia de crianças da vizinhança e de criados. Mas, o menino Federico abandona as brincadeiras de rezar missa assim que assiste a uma representação de teatro de bonecos, e coloca sua criatividade a serviço da arte, elaborando, ainda na infância, o seu próprio teatro de marionetes, com bonecos de pano e papelão.

Para o poeta, o teatro não era nada mais que emoção e poesia encontradas na palavra, na ação e no gesto. Lorca via a arte como essencialmente comunitária e o teatro como expressão máxima dessa comunicação, e declara: “Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad” (LORCA, 1957:413).

O envolvimento de Lorca com a arte teatral, desde o início de sua carreira de dramaturgo, fez com que ele se opusesse ao teatro enquanto mercadoria e partisse para a busca de um teatro poético, de um teatro capaz de reunir uma grande gama de elementos de outras artes, na construção de um teatro total. Segundo Posada, “el autor alza la poesía dramática como instrumento de exploración artística en todos los planos de la vida” (POSADA, 1996:13). Lorca defende que “el teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta” (LORCA, 1957: 178).

Ao analisarmos o conjunto da obra dramática de Lorca, conseguimos perceber a coerência do autor que restitui ao drama sua dimensão poética. Dentro da construção desta poesia dramática, a que Lorca se aplica, surpreende a indicação e a integração dos elementos musicais e plásticos – cenográficos – que, aliados à palavra, compõe um espetáculo total, um teatro total. Posada afirma que, no teatro de Lorca,

música, plástica, coreografia, se entrelazan, en síntesis perfecta. Por esta síntesis de elementos, no es ninguna audacia expresiva considerar a Lorca, como alguna vez se ha hecho, el mayor temperamento dramático del siglo (POSADA, 1996: 14).

O teatro de Lorca, por ser poesia, não foge a um comprometimento social e histórico. Em sua *Charla sobre el teatro*, o poeta expressa, de forma metafórica, sua preocupação com a função social do teatro:

[...] el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rocas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido (LORCA, 1996:13).

A inclinação de Lorca pela arte do teatro fez com que ele abordasse o drama de uma perspectiva rigorosamente teatral, considerando sempre que o texto alcança sua máxima virtualidade apenas quando é colocado em cena. É exatamente essa concepção de Lorca que vai permitir que o autor devolva ao teatro sua natureza de rito e festa. É, ainda, dentro dessa perspectiva de rito e festa, que vamos encontrar a dramaturgia de títeres de Lorca.

La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón

O autor em sua juventude alimenta o sonho de resgatar a tradição do teatro de bonecos andaluz. Sua primeira obra para títeres teria sido escrita para as comemorações do Dia de Reis. Trata-se da peça *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón*, inspirada num “*viejo cuento andaluz en três estampas y un cromó*”. Em 6 de janeiro de 1923, ela foi apresentada por Lorca e Manuel de Falla na Huerta de San Vicente, e constava ainda no programa a apresentação de *Los habladores*, de Cervantes; numa adaptação de Lorca, um Auto de Natal do século XIII, *El auto de los Reyes Magos*. O texto teve arranjos musicais tomados de Debussy, Albéniz, Ravel y Felipe Pedrell e executados por Manuel de Falla com uma pequena orquestra de clarinete, viola¹ e piano. É necessário considerar a importância que essa “*fiesta*” assume quando se pensa

¹ Viola: pequena guitarra de cinco cordas dobles de metal. Dicionário Larousse Espanhol/Português – Português / Espanhol. 2005.

no envolvimento posterior de Lorca com o teatro. Parece que esse início já anuncia as diferentes facetas da personalidade teatral de nosso autor: adaptador, diretor teatral, artista plástico e, acima de tudo, dramaturgo. Segundo Morejón:

Lorca a todo está atento. Estudia los mínimos detalles. Ensayo las voces. Dispone los elementos de la escena. Integra en un todo homogéneo diferentes estructuras dramáticas. No nace en ese momento el futuro organizador y director de La Barraca, porque ha nacido ya, durante la niñez, como ya vimos, pero se afianza y consolida. Se define el autor de farsas líricas, que va a culminar en los Títeres de la cachiporra, en Amor de Don Perlimplín y en el Retablillo de Don Cristóbal (MOREJÓN, 1998:44/45).

Lorca, cuja admiração por Shakespeare, Molière, Cervantes, Lope de Vega e Goldoni, para citar-se apenas esses, irá desenvolver seu ciclo de farsas líricas, a exemplo de seus poetas preferidos, com uma dupla tradição: culta e popular. São os clássicos, mas também os bonecos, a feira, o pátio de comédias e ainda as tradições e as superstições. Seu teatro parece ser um inventário do teatro do ocidente, deixando ver suas possibilidades e falências. Assim, nasce *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón*: adaptada do conto popular *La mata de albahaca*, a peça tem como personagens o Negro, a menina Irene, o Pai e o Príncipe. O Negro funciona como uma espécie de apresentador, e dá ao público informações sobre os personagens, chamando-os à cena. Ao apresentar o pai de Irene, ela, protagonista e personagem central, menciona o fato do Pai ser um sapateiro viúvo, muito pobre. Sobre o Príncipe, informa que este vive num palácio em frente à casa de Irene. Ao chamá-lo para que compareça diante do público, um pajem avisa que ele não pode sair, pois “*está haciendo pipi*”² (p. 62), caracterizando assim,

² As citações desse texto serão todas tiradas da edição de GARCÍA LORCA, Federico. *Obras para títeres de Federico García Lorca*, 1998. Portanto, indicaremos apenas o número da página em que se encontra, sendo desnecessária a repetição das informações sobre a obra após cada citação.

de certa forma, o aspecto infantil de sua majestade e, naturalmente, provocando o riso infantil, tão ligado às funções escatológicas.

Após apresentar os personagens, o Negro passa a relatar a história. Conta que, em uma manhã de sol, Irene saiu à janela para regar as alfavacas. Nesse mesmo momento, o príncipe, na janela, pergunta à menina: “¿Niña, niña que riegas la albahaca, cuantas hojitas tiene la mata?” Ao que Irene responde arditamente: “¿Díme, rey zaragatero, cuantas estrellitas tiene el cielo?” (p. 27). O príncipe não sabe a resposta e pergunta ao pajem que também não sabe, mas este lhe dá a ideia de disfarçar-se de vendedor de uvas para poder se aproximar de Irene. Seguindo o conselho, o príncipe sai à rua disfarçado, anunciando que troca uvas por beijos. Encontram-se, aqui, elementos que pertencem ao gênero da farsa: o travestimento do príncipe e a astúcia da menina que naturalmente reconhece o príncipe disfarçado, mas ainda assim aceita beijá-lo, entrando no jogo.

No outro dia, assim que Irene abre a janela para regar as alfavacas, o príncipe repete a pergunta do dia anterior. Dentro do jogo farsesco, ela responde da mesma forma, com a pergunta já conhecida, ao que o príncipe responde: “Niña-niña... ¡los besos que le diste al uvatero!” (p. 66). Irene finge-se de ofendida e se recusa a voltar à janela. O príncipe adoce de melancolia. Vários sábios são chamados ao palácio. É a oportunidade que Irene encontra para, disfarçada de mago, recomendar ao príncipe que se case com a vizinha, *la niña-niña*. Ideia naturalmente do agrado do personagem. Por fim, a jovem se revela e o príncipe pede sua mão em casamento. No cenário, há uma árvore do sol e uma árvore da lua, que brilham intensamente no final.

A linguagem dos contos de fadas procura definir, dentro de uma disputa romântica, as condutas mais apropriadas para homens e mulheres. O conto adaptado por Lorca, a partir do título, dá à figura de Irene uma função: a personagem se distingue por suas ações. Ao regar as alfavacas, age ativamente para que as plantas cresçam. O papel do príncipe é mais passivo, resumindo-se, inicialmente, às perguntas que faz à jovem e deixando entrever uma espécie de jogo competitivo entre eles. O caráter imaturo do jovem o inclui na longa série de

personagens masculinas frágeis, presentes na dramaturgia lorquiana. É a atitude ativa de Irene que salva a vida do príncipe e garante para os dois uma vida feliz. Nesse conto, as relações que se estabelecem entre o mundo masculino e o feminino estão expressas pelas duas árvores do cenário da terceira estampa. Diante da energia dinâmica de Irene, o príncipe, passivo e infantil, amadurece. Solucionado o conflito, brilham no cenário, com a mesma intensidade, a árvore do sol, símbolo de masculinidade, e a árvore da lua, representante da feminilidade. A lua, já se sabe, é por excelência o elemento que traz a umidade necessária para que a vida floresça, intrínseco ao título na metáfora poética da jovem que rega, umedece, gerando nesse caso a possibilidade do florescer de uma união.

Poesia e teatro. Duas artes que se unem para revelar um autor ímpar já no início de sua carreira. Lorca, nessa pequena obra, parece dominar aquilo que Bernardete Rey-Flaud caracteriza como a sintaxe da farsa, e que inclui os travestimentos, a linguagem marota de duplo sentido, o jogo intencional de enganar o outro, a astúcia de se deixar enganar e o retorno da ação inicial em benefício do “ludibriado”. O poeta conduz o conflito e o desfecho de maneira leve e alegre, própria à linguagem de um teatro de títeres e, não esquece de recheiar sua farsa de poesia e de pequenas interrupções burlescas, que naturalmente faziam a alegria dos presentes. Segundo Soriano (1995), em vários momentos a história era interrompida por pequenos entreatos e aparecia em cena Don Cristóbal, conversando com o público e chamando as crianças pelo nome.

A linguagem usada, no entanto, não é uma linguagem que se poderia caracterizar como tradicionalmente farsesca. As palavras com que Lorca recria o conto vêm acompanhadas de uma deliciosa metáfora, que reforça a preocupação do autor em usar uma linguagem que, embora infantil, não se apresente desprovida de poesia. O Mago, ao chegar ao palácio, anuncia: “*¡¡¡ Vengo a palacio a curar mal de amores y otros potiches !!! Enfermos de melancolía y luna... venid a mi. Soy el mago de la alegría, que traigo el trompetín de la risa!!!*” (p. 63). A lua, aqui, simboliza a fase negra em que se encontra o

príncipe, privado de sua própria luz solar. É como se o príncipe tivesse que passar por essa fase escura lunar, para poder se colocar em contato com seu princípio feminino, que gera a transformação. Há, portanto, uma inversão nos papéis dos personagens. Ela, Irene, vira o mago que traz a alegria, associada aqui à luz solar, que vem para ressuscitar essa lua, uma lua que morre durante três noites, em cada mês lunar. É interessante notar como, desde o princípio de sua carreira, Lorca se faz acompanhar pela imagem fantasma da morte. O Príncipe, com seu comportamento passivo, pode morrer de tristeza pela não realização de seu amor, é preciso a ação de Irene para transformar a tristeza em “*el duende de la alegría*”.

A dramaturgia de títeres, criada por Lorca, não deixa de estar comprometida com a realidade: a magia funde com as vicissitudes cotidianas. Os contos de fada são reelaborados dentro de uma linguagem que revela a preocupação de um autor que não se afasta dos problemas da vida: ao contrário, revela as rupturas, os sacrifícios e a dor que é parte do ser humano, mas não impede que o lirismo e a imaginação se filtrem entre os episódios.

Ao colocar em sua obra certa distância entre o castelo do príncipe e a casa do sapateiro, Lorca nada mais faz do que mostrar que há também uma grande separação de classes entre ricos e pobres: entretanto, o poeta traz em seu íntimo o grande desejo de, por meio de seu teatro, provocar uma reviravolta nos papéis sociais. A exemplo dos contos de fada em *La niña que riega la albahaca*, a jovem Irene refaz o percurso das heroínas que conquistam, com seus próprios talentos, melhor condição social para si e para os seus.

Lorca, eivado dos sentimentos próprios à sua nacionalidade, defende, em uma de suas conferências, a ideia do *duende*. Para ele, o *duende* é exatamente essa força misteriosa que impulsiona nossa criação e a torna distinta. Essa força que nos liberta das amarras sociais e nos faz avançar corajosamente no caminho que escolhemos. O *duende* é como a energia humana para o amor – não há para ele nenhuma explicação racional. Ele nos habita e nos invade, mas, à mercê dessa energia, deixamos brotar toda a riqueza e força

necessárias para a realização plena de nossa felicidade. Assim, ao caracterizar seus personagens, o autor torna evidente a diferença entre aqueles que possuem ou não o *duende*. Quando o Sapateiro aparece entoando a canção que o caracteriza, o personagem do Negro comenta: “*Debemos decir que el Zapatero tiene el duende de la canción en el alma*” (p. 62). A juvenzinha compartilha com o pai o mesmo *duende*: é cantando que anuncia seus predicados: “*Tengo los ojos azules / y el corazoncito igual / que la cresta de la lumbre*” (p. 63). O príncipe, que de início, parece desprovido de *duende*, é libertado pela ação amorosa da menina. A partir de agora, ele deixa de ser um príncipe perguntador, pois descobriu onde vive “*el duende del corazón*” (p. 69). E o autor volta a brincar com a linguagem poética e singela que o aproxima da infância, pois “*el duende vive debajo de la almohada de un niño puro ... si, puro como las cosas tontas con lechuguillas del alma.*” (p. 33). A peça se encerra com a rubrica poética “*cae lentamente o telón. No se sabe si brilla más el sol o la luna*” (p. 33). Aqui, o poeta iguala a luz dos astros celestes em uma metáfora cênica, que mostra a maestria de alguém que sabe brincar com as palavras com a mesma intensidade que o faz com a cena. Nessa pequena obra para bonecos, já é inegável a habilidade do autor em preencher com metáforas poéticas sua produção dramática.

Las farsas guiñolescas

La tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita, El Retablillo de don Cristóbal, La zapatera prodigiosa e Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín constituem o conjunto de farsas lorquianas. As três primeiras obras, segundo Lorca, seriam para montagem com bonecos, segundo a tradição do guinhol, mas, constata-se que *La zapatera prodigiosa*, ainda no período da vida do autor, foi montada com atores.

O popular teatro de marionetes de tradição andaluza caracterizava-se por apresentar bonecos que manejavam porretes, chamados *cachiporras*. Lorca, em 1922, decide escrever todo um conjunto de

peças curtas a serem classificadas sob a rubrica de Farsas de Guinhol. Sua produção literária vai sofrer uma virada decisiva, e irá se inscrever, para sempre, na tradição popular andaluza. Baseado na tradição dos Títeres de Cachiporra, o poeta começa a escrever o texto *Tragicomedia de Don Cristobal y la seña Rosita*. Esse ano, então, será marcado teatralmente pelo desejo e dedicação de Lorca, em colaboração com Manuel de Falla, em realizar seu teatro de *guinhol*. Numa carta ao amigo, Lorca assim se expressa:

Ya sabe usted la ilusión tan grande que tengo de hacer unos Cristobicas llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular. Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a hacer creaciones originalísimas (LORCA,1998:153).

Manuel de Falla não apenas lhe prometera colaboração, mas, também solicitou a ajuda de seus colegas músicos, Maurice Ravel e Igor Stravinski, que acabaram se interessando pela tão apaixonante tarefa. No entanto, o poeta não pôde contar com a colaboração de Falla, pois o maestro precisou dedicar-se à composição de uma ópera para marionetes: o retábulo de mestre Pedro, de Cervantes; já prometido à princesa Edmond de Polignac.

Lorca via na pureza teatral da velha farsa andaluza a possibilidade de realizar um teatro autenticamente popular, que pudesse reunir os temas da tradição guinholesca culta e popular. Nesse sentido, pode-se dizer que a dramaturgia de títeres criada por Lorca oscila entre as duas vertentes e se encontra permeada por elementos híbridos. As farsas, no conjunto da obra do autor, parecem assumir o caráter de experimento vanguardista, em que os bonecos contestam a “naturalidade” da cena. Segundo Gadelha, “a tradição andaluza das marionetes ganha espessura simbolista: o desumano não passa de excessivamente humano” (GADELHA, 2009: 7). Com seu teatro de títeres, Lorca ultrapassa a prática naturalista e busca uma estética da teatralidade que supera as relações imediatas entre a obra e a realidade.

Em *La tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*³, encontramos personagens que também fazem alusão à tradição do teatro ocidental, como no caso do personagem barbeiro que se chama Fígaro e que funciona dramaturgicamente como uma projeção metateatral. Outros personagens aparecem em cena, são: O mosquito, a guisa de prólogo ou anunciador da ação; Rosita; o Pai; Cocoliche; Don Cristóbal; o dono do porrete; um criado; a Hora; o taberneiro Espantanublos, Currito e o sapateiro Cansa-Almas.

O Mosquito, personagem misterioso, meio duende, meio inseto, representante da *“alegría de vivir libre”*, de imediato torna-se a voz do poeta, em sua denúncia contra o teatro convencional burguês *“donde los hombres van a dormirse, y las señoras... a dormirse también”* (p. 95). Mas, o prólogo vem eivado de uma terna poesia que brinca com a imaginação infantil, pois, se ele adverte para que *“los niños cierren la boquita”*, educando-os para assistirem a representação, também os conduz a ver a estrela que *“por el agujerito de la puerta temblaba como una fresca violeta de luz”* (p. 95), recuperando a imagem de um grande rio que sorri e conduz Mosquito e seus amigos para um espaço idílico de *“gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo; bajo la luna verde de las montañas, bajo la luna rosa de las playas”* (p. 96). Um mundo mágico que, embora seja um mundo em que vivem os espectadores, também pode ser um mundo sonhado e, com uma marota poesia, brinca com as meninas e encerra o prólogo chamando um *“¡viento! [...] limpia las lágrimas nuevas en los ojos de las niñas sin novio”* (p. 96).

A primeira cena se desenvolve na casa em que moram Rosita e seu pai. Rosita borda, sonhadora, distrai-se, vai à janela, flerta com seu namorado Cocoliche, sem saber que seu pai trama seu casamento com o grotesco Don Cristóbal. O primeiro quiproquó acontece quando o pai anuncia o casamento à Rosita e ela pensa que será com Cocoliche. Ao descobrir o engano, desconsolada chora. À

³ Todas as citações dessa peça encontram-se em GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro I*. 1996, razão pela qual colocaremos apenas o número da página ao lado da citação.

noite, Cocoliche, na taberna, lamenta-se com os amigos, quando um encapuzado, ao ouvir o nome de Rosita, diz ter namorado uma moça com o mesmo nome. Don Cristóbal, que vem encomendar o vinho para o casamento, é alvo da zombaria de Cocoliche e seus amigos e acaba brigando com o taberneiro, distribuindo pancadas para todo lado.

No quadro seguinte, descobre-se que o encapuzado era Currito, antigo namorado de Rosita que, na tentativa de vê-la, pede ao sapateiro Cansa-Almas que o deixe ir experimentar, na jovem, os sapatos de casamento. O cenário do quinto quadro é composto pela barbearia de Fígaro, a sapataria e um portão com um grande letreiro: *“Posada de todos los desengañados del mundo”* (p. 128). O sapateiro e o barbeiro conversam maliciosamente sobre Don Cristóbal. Enquanto Fígaro faz-lhe a barba, descobre que esse tem a cabeça de madeira. Na cena final, Currito leva os sapatos para experimentar na noiva. Ela se espanta ao descobrir seu antigo namorado. Don Cristóbal chega e Rosita se vê obrigada a esconder Currito no armário. Don Cristóbal sai e entra Cocoliche. Don Cristóbal se reaproxima e é a vez de Cocoliche ir para o armário, junto com Currito.

O casamento se realiza e o noivo bebe até adormecer. Rosita liberta Currito, mas o noivo acorda e avança com sua cachiporra. Currito serve-se de um punhal e sai perseguido por Don Cristóbal que ao voltar, ferido, encontra Rosita abraçada com Cocoliche e, antes que possa atacar os amantes, morre. Ao observarem o morto, descobrem, com espanto, o que o barbeiro já anunciara, Don Cristóbal é um boneco de madeira tosca, uma marionete. A cortina se fecha – o texto termina – sem que o espectador saiba realmente se a peça se trata de marionetes que representam o papel de pessoas – como se acredita – ou se, ao contrário, Lorca inverteu o comportamento clássico, fazendo com que atores representassem bonecos. Só Don Cristóbal deixa evidente sua condição de marionete. É sobre esta constatação liberadora que a obra se situa. Mas, embora as farsas de guinhol possam ser consideradas “menores”, o tema não o é. O tema da tragicômica relação entre o marido velho

e a esposa jovem aparece na obra como assunto farsesco por excelência. Mas, nesta Tragicomédia, encontramos o direito da mulher a escolher por esposo o homem que ela ama e não o que lhe impõe a autoridade familiar, tema que estará presente em toda posterior produção dramática de Lorca.

A cena inicial abre com Rosita bordando. O ato de bordar irá caracterizar a situação social da jovem, que cumpre em silêncio as tarefas domésticas, denunciando a preponderância da moral patriarcal dominante. A protagonista lamenta ter espetado a agulha quatro vezes no nome do pai, ironia farsesca de alguém que gostaria de espetar o próprio pai para livrar-se de sua dominação. Veja-se: *“Una, dos, três, cuatro ... (se pincha) ¡Ay! (llevando-se el dedo a la boca.) Cuatro veces me he pinchado ya en esta e última del “A mi adorado padre”. En verdad, que el cañamazo es una labor difícil”* (p. 97).

A jovem não só borda por submissão, mas por necessidade, é o pai que diz: *“¡Borda hijita mía, borda que con eso comemos!* (p. 98). O que também revela a importância do trabalho da menina como fator de subsistência para a família. Mais tarde, como um reforço da situação denunciada, é o próprio pai que, ao ouvir as reclamações da jovem, diz: *“¿Qué vocês son ésas? ¡A bordar y a callar! ¡Qué tiempos éstos! ¡Van a mandar los hijos en los padres?* (p. 104). Sem saída, Rosita aquiesce: *Está bien. ¡ Me callaré!* Para voltar a lamentar-se: *“Entre el cura y el padre estamos las muchachas completamente fastidiadas [...] ¡Como me gustaría ser perro! Porque si le hago caso a mi padre entro en un infierno, y si no por hacerlo caso, logo voy al otro, al de arriba...”* (p. 105).

Rosita, em sua suposta pureza de marionete protagonista, mantém uma linguagem de subentendidos *“si yo no me caso con Cocoliche, va a tener la culpa el cura... si, el señor cura ...”* (p. 105), insinuando que não se manterá fiel ao grotesco marido e aqui se pode imaginar todo o cômico gestual que poderia resultar para uma melhor compreensão do público. Don Cristóbal, por sua vez, serve-se de uma linguagem maliciosa e aviltante que diminui a moça, mas que, pertencendo à linguagem da farsa, gênero em que

se inscreve, é absolutamente adequada ao propósito de provocar um riso sem censuras. Ele diz: “*Es una hembra suculenta. ¡Y para mí solo! ¡Para mí solo!*” (p. 106). Se nos remetermos aos personagens tipo da *Commedia dell’Arte*, cuja arte de alguma forma vai influenciar nosso poeta na criação de suas marionetes, poderíamos ver um Pulccinela libidinoso, saltando contente ao imaginar a cena.

A cena que mostra o Pai e Don Cristóbal a realizar o “arranjo comercial” denuncia já o grotesco da figura do estranho noivo: o Pai vende a menina por “*ciem duros*” e o “noivo” tudo faz para diminuir a figura da menina, dizendo ao pai que é ele que faz um bom negócio, pois a menina já está “*madurita*”, insinuando que ela estaria velha para casar. Quando o pai, já arrependido, diz que ela não estaria pronta para a realização das bodas no dia seguinte, é ameaçado pelo ridículo personagem que se vangloria ter enviado “*muchos al barranquillo*” (p. 112). Na mesma cena, Don Cristóbal, ao ouvir Rosita cantar, já anuncia como será o futuro relacionamento dos dois, em que ela só “cantará” conforme ele permitir. Cenas cômicas alternam com cenas românticas. Se em determinado momento Cocoliche é o jovem enamorado que corteja Rosita no balcão, lembrando um recurso shakespeariano, em outros, ao saber da impossibilidade de casar-se com sua amada, o apaixonado pateia e chora como criança, para depois encontrar-se escondido dentro de um armário a disputar socos com o antigo namorado de Rosita. Assim, a farsa guinholesca de Lorca vai oscilando em sua dupla expressão culta e popular, isto é: literária e poética, como toda sua dramaturgia, e guinholesca como manifestação dos títeres andaluzes.

O teatro de bonecos de Lorca vai dialogar com as avançadas discussões cênicas da época. Segundo Cláudio Castro,

cabe lembrar que a substância corpórea do boneco não é tratada, no teatro de títeres lorquiano, como mera representação da figura humana, mas como superação das relações imediatas entre obra e realidade, como questionamento da prerrogativa aristotélica de verossimilhança (CASTRO, 2009: 33).

Considera-se o conjunto de peças para marionetes como o momento inaugural da fase vanguardista da cena lorquiana. Seu teatro de títeres pode ser visto como uma produtiva fase de exercício poético, não apenas no que compete à carpintaria teatral, mas igualmente, a proposta de novas formas de escrita cênica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO FILHO, Cláudio. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

Dicionário Larousse Espanhol/Português – Português/Espanhol. São Paulo. Larousse do Brasil, 2005.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo*. Madrid: Aguilar, 1957.

Teatro 1. Edición de Miguel García Posada. Madrid: Akal, 1996.

Obras para títeres de Federico García Lorca. Zaragoza, 1998.

MOREJÓN, Julio García. *La palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: Faculdade Ibero Americana, Cena I, 1998.

PORRAS SORIANO, Francisco. *Los títeres de Falla y García Lorca*. Madrid: Edição do Autor, 1995.

POSADA, Miguel García. *Federico García Lorca: Teatro 1*. Madrid: Akal, 1996.