

MITEMAS DO DRAMA AGRO-LUNAR EM *COMEDIA SIN TÍTULO* DE LORCASueli Maria de Oliveira Regino¹

RESUMO

Este trabalho investiga, por meio da hermenêutica simbólica, o único ato de *Comedia sin título*, texto deixado incompleto por Federico García Lorca. Pretende-se pesquisar o processo de remitologização na dramaturgia lorquiana, apontar algumas das relações entre mitos primitivos, como o do labirinto e o da morte sacrificial, ambos ligados às constelações simbólicas do drama agro-lunar, e a mitologia pessoal do dramaturgo espanhol, verificando em que medida a rede de significações é tecida nesse texto, especialmente no que diz respeito às representações da morte.

PALAVRAS-CHAVE: Lorca, morte sacrificial, drama agro-lunar, labirintos.

ABSTRACT

This article examines, through symbolic hermeneutics, the sole act of the *Comedia sin título*, a Federico Garcia Lorcas' text that was left unfinished a. It attempts to investigate the process of updating the myth in the lorquian dramaturgy, pointing to the relations between primitive myths, like the labyrinth and the sacrificial death, both bound to the symbolic constellations of the "agro-lunar" drama, and the personal mythology of the Spanish dramaturge in order to verify to what extent the web of meanings is cast in this text, especially in relation to the representation of death.

KEYWORDS: Lorca, sacrificial death, the agro lunar drama, labyrinths.

No primeiro semestre de 1936, em algumas entrevistas a revistas e jornais, Federico García Lorca anunciou diversos projetos, entre os quais, uma espécie de ciclo bíblico, formado por *Caín y Abel*, *El frio del rey David*, obra que desenvolveria o tema do desejo de um amor digno na velhice, e *La destrucción de Sodoma*, que Lorca afirmava ser a terceira tragédia de uma pretendida trilogia. O poeta também planejava escrever sobre amores pouco ortodoxos, referindo-se a títulos de novas obras como *La piedra oscura*. *Drama epéntico*, sobre o homossexualismo masculino; *El sabor de la sangre*. *Drama del deseo*, cujo tema seria o incesto e *El hombre y la jaca*. *Mito andaluz*, a história de um rapaz que se apaixona por sua égua. Alguns desses projetos não passaram de títulos anotados em uma lista de obras em elaboração, outros contavam com uma ou duas páginas e, no caso de *Comedia sin título* e *Los sueños de mi prima Aurelia*, com o primeiro ato completo. Os derradeiros textos do poeta granadino, concebidos entre 1935 e 1936, em plena ascensão do nazismo e dos conflitos sociais e políticos que em breve deflagrariam a Guerra Civil Espanhola, sugerem a direção que tomaria a obra do poeta, caso não tivesse sido assassinado em agosto de 1936.

Para alguns críticos, o teatro *bajo la arena* de Lorca, escrito entre 1929 e 1931, teria sido resultado de concessões a solicitações exteriores, sem continuação em sua obra posterior, ou ainda, um experimento estilístico, mais adequado à

¹ Doutora em Letras e Linguística, Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. mariaregino@yahoo.com.br.



leitura do que à representação. *Comedia sin título*, no entanto, é um texto que retoma o caminho aberto por seu “teatro impossível”, aparentando-se com *El público* não somente por apresentar, numa linguagem metateatral, o teatro dentro do teatro, ou por romper com as convenções cênicas, mas também por atualizar mitos relacionados ao drama agro-lunar. O fato de Lorca retomar o caminho aberto por *Así que pasen cinco años* e *El público* demonstra que o teatro *bajo la arena* amadurecia, preparando-se para expandir-se em novas obras e consolidar aquilo que o poeta, por mais de uma vez, declarara ser seu “verdadeiro objetivo”.

A partir da consideração de que as raízes estéticas e temáticas da obra lorquiana entranham-se nos substratos profundos do inconsciente mítico espanhol, este trabalho pretende investigar, por meio da hermenêutica simbólica, o processo de remitologização no único ato de *Comedia sin título*, texto dramático deixado incompleto por Lorca, em decorrência de seu assassinato. O primeiro passo em direção a esse objetivo será a identificação da presença de alguns dos mitemas que conduzem a mitos primitivos ligados ao complexo mítico-simbólico do drama agro-lunar. Em seguida, pretende-se estabelecer relações entre esses mitos e a mitologia pessoal do dramaturgo espanhol, verificando em que medida a rede de significações é tecida nesse texto, especialmente no que diz respeito às representações da morte.

Em sua proposta para uma Teoria Geral do Imaginário, Gilbert Durand (1989) apresenta uma classificação para as imagens, a qual se apoia sobre o princípio da bipartição entre dois regimes simbólicos: o diurno e o noturno. O regime diurno apresenta-se como uma configuração de símbolos regida pela antítese, pela antinomia que se forma a partir de um dualismo, gerando antagonismo entre imagens, às quais o imaginário coletivo atribui valores contrários, positivos ou negativos. As imagens do regime noturno, por sua vez, organizam-se em torno de dois grandes grupos. A primeira vertente do imaginário noturno, chamada “mística”, reúne símbolos da inversão e da intimidade. A segunda, denominada “sintética” ou “dramática”, organiza-se em torno de dois grandes grupos de símbolos, ativados pelos esquemas cíclicos e rítmicos. Entre as constelações simbólicas mobilizadas pelos esquemas do imaginário noturno sintético, evidenciam-se as do simbolismo lunar, de grande recorrência na obra de García Lorca.

As mudanças de fase, que ocorrem de forma cíclica, fazem da Lua “um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte” (ELIADE, 1993, p. 127). Essa submissão à temporalidade conecta o simbolismo lunar aos mitos da passagem do tempo e à sua consequência irreduzível: a consumação da morte. No entanto, a morte lunar não é definitiva, pois ao desaparecimento do astro segue-se o seu renascimento. Dessa forma, a Lua, promessa de luz em meio às trevas, é ao mesmo tempo morte e renovação,



obscuridade e clareza. Na fantasia cíclica lunar, toda morte ou mutilação pode ser anulada pelo recomeço do próprio tempo e os mitos que dela decorrem reproduzem uma estrutura circular, que implica novos recomeços.

Imagens como as suscitadas pelas fases da Lua, ou pela rotação dos astros na abóbada celeste, conjugam-se com as do ciclo vegetal, que é determinado pelo suceder das estações do ano e pela segmentação em bem definidas fases temporais. Em estreita relação com os cultos agrários, o drama lunar ou astrobiológico, cujo argumento descreve o nascimento, as aventuras e, ao final, o suplício seguido de morte e ressurreição de uma personagem mítica, serve de suporte arquetipal a uma dialética. Dialética essa que, por ordenação, numa narrativa ou numa perspectiva imaginária, lança mão de situações nefastas para o progresso de valores positivos. A Grande-mãe e o Filho Sacrificado são arquétipos que catalisam grandes feixes de símbolos ligados ao complexo mítico-simbólico do drama agro-lunar e à sua representação ritual: o percurso iniciático.

Estruturadas em duas fases essenciais: a morte simbólica e a ressurreição, as cerimônias iniciáticas são isomorfas dos cultos agrários com sacrifício e de seus espaços rituais, como o labirinto. Os corredores de um labirinto, a despeito de seu traçado complexo, devem sempre conduzir ao centro e o caminho percorrido assemelha-se ao percurso de uma iniciação. Alcançar o centro equivale penetrar o mais profundo de si mesmo e colocar-se diante da morte. E é a posição do homem diante da morte que define as imagens que produz. Distintamente do imaginário místico, que não se mobiliza diante do devir e da realidade da morte, o imaginário sintético assimila o significado das leis naturais e compreende que a pujança da vida é sempre seguida de decadência e morte, à qual sucede alguma forma de regeneração.

Nas produções do imaginário, o ritual do sacrifício aparece como “uma síntese muito complexa entre a mitologia lunar, o ritual agrário e a iniciação” (DURAND, 1989, p. 211), determinando uma integração no tempo, mesmo que destruidor, com participação no ciclo total das criações e das destruições cósmicas. Pelo sacrifício, o indivíduo adquire direitos sobre o destino e recebe o dom de modificar a ordem do universo. Aquele que oferece sua vida em sacrifício, conscientemente, na defesa de alguma causa coletiva, seja ela qual for, espera poder transformar a vida de sua comunidade, influenciando assim de forma decisiva nos fatos históricos e projetando-se como exemplo para as futuras gerações.

1. Os mitemas do drama agro-lunar

Na década de 1970, ao investigar nos arquivos da Fundação Federico García Lorca, em Madri, a pesquisadora Marie Laffranque encontrou várias páginas de projetos inacabados de peças teatrais. Entre os textos resgatados estava o primeiro ato de uma peça que Laffranque denominou *Comedia sin título*,



justificando a escolha da palavra “comédia”, criticada por alguns, por compreender que o termo expressa “a autoridade da arte e a dignidade do objeto ou acontecimento teatral” (GARCÍA-POSADA, 1992, p. 498). Esse fragmento apresenta muitos pontos em comum com a peça *El público*, de 1930, e os dois textos foram publicados pela primeira vez em 1978, em um só volume, na edição organizada por Laffranque e Rafael Nadal. Há indícios, contudo, de que esse texto seja *El sueño de una vida*, ao qual Lorca se refere em algumas entrevistas.

Assim como acontece em *El público*, o cenário de *Comedia sin título* reproduz o espaço do teatro. O ato começa com uma longa apresentação feita pela personagem Autor, que se dirige ao público para adverti-lo de que as cortinas não se erguerão para alegrá-lo com jogos de palavras, pois o poeta levará à cena um pouco de realidade. Em seguida, faz duas perguntas aos espectadores: se têm medo da morte e por que não se importam com seus semelhantes. Afirmando que a realidade deverá se impor sobre a falsidade do teatro burguês, o autor anuncia a vida que se desenrola fora do teatro, nas ruas e nos povoados, como argumento da peça que será apresentada, espetáculo dos que “no saben siquiera que el teatro existe” (LORCA, 1991, II, p.1072). Nesse momento, outra personagem, o Espectador 1º, o interrompe para protestar que pagou por sua poltrona e que não pretende receber lições de moral.

Personagens identificadas nas didascálias pelos nomes: “Diretor de cena”, “Poeta” ou “Autor” aparecem em outros textos da dramaturgia lorquiana. Na apresentação de Prólogos, como em *El maleficio de la mariposa* e *La zapatera prodigiosa*, ou participando da ação, no caso de *El público*, *El Retablillo de Don Cristóbal* e *Comedia sin título*, essas personagens prestam-se a um jogo de manipulação da ilusão, semelhante ao que se observa nos jogos de metateatro ou no teatro surrealista, que embaralha os níveis de realidade. Com essas personagens, Lorca propõe ao espectador novos modelos de recepção e apresenta duras críticas à dramaturgia espanhola. Em uma entrevista publicada em 1935, o poeta afirma que o teatro deveria recolher os seus dramas do espetáculo da vida e insiste na realidade de suas obras: “*Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas...*” (LORCA, 1991, III, p. 629). O desejo de representar a realidade o levará a identificar o seu teatro com o teatro realista, tal como era também compreendido por Brecht, ou seja, um teatro que em vez de reproduzir as aparências do real, empenha-se em mostrar a realidade tal como ela se apresenta.

Em *Comedia sin título*, o tempo de representação é o tempo do representado e o espaço, o mesmo do teatro convencional, formado pelo palco, a plateia e os bastidores sombrios, espécie de labirinto, que se apresenta como um espaço confuso e assustador para os que chegam do exterior iluminado. A partir do momento em que o Ponto, dirigindo-se à personagem Autor, pergunta se o



“Senhor diretor” não acompanhará o ensaio de *Sonho de uma noite de verão*, a discussão se amplia, deslocando-se para o teatro elisabetano, como também acontece em *El público*. A decisão do Autor de não acompanhar o ensaio leva a personagem Atriz, que representa Titânia, a procurá-lo em cena, caracterizada como a rainha das fadas, para insistir na necessidade de sua presença nos bastidores. Entre essas duas personagens a discussão sobre o teatro se desenvolve em torno da dicotomia verdade/mentira, com o levantamento de questões sobre a ficção teatral e o efeito de real.

O diálogo entre essas duas personagens é interrompido por estampidos de tiros vindos da rua. A personagem Nick Bottom, com sua cabeça de asno, entra em cena para chamá-los aos bastidores, onde estarão seguros. O Ponto alerta que o vestíbulo está cheio de gente e uma espectadora se angustia ao pensar nos filhos, que estão sozinhos em casa. Uma voz dá vivas à revolução e a Atriz grita para que fechem as portas do teatro. Diante da confusão que se arma, o Autor ordena que abram as portas, alegando que sangue verdadeiro não deve ser derramado junto a paredes de mentira. Nesse momento, entra em cena uma personagem vestida de negro, que se identifica como proprietário do teatro. Seu discurso revela a truculência fascista ao manifestar o desejo de erguer, nos pórticos das fachadas, guirlandas confeccionadas com as línguas dos “*que quieren destruir lo instituído*” (LORCA, 1991, II, p. 1087). Outros atores, todos caracterizados pelos papéis que atuarão em *Sonho de uma noite de verão*, abandonam o ensaio e se misturam a espectadores e funcionários. Um operário é assassinado a tiros por um dos espectadores ao erguer os braços e gritar: “*¡Camaradas!*” (LORCA, 1991, II, p. 1093). Um grupo de Fadas e Silfos cruza a cena, levando o operário moribundo sob os olhos da personagem Lenhador (a Lua na peça de Shakespeare) que tem o rosto pintado de branco, tal como o andrógino Lenhador-Lua de *Bodas de sangue*.

Em *Comedia sin título*, entre os mitemas que conduzem ao grande complexo mítico-simbólico do drama agro-lunar estão: o martírio de um inocente, o sacrifício de sangue, jovens imolados a uma deusa terrível e o espaço que retém os personagens. Os dois primeiros mitemas são suscitados pela imagem do gato crucificado sobre uma tábua de lavar roupa, citado pelo Ponto e pela cena do assassinato do operário. O terceiro, por uma das réplicas da Atriz:

Porque soy hermosa, porque vivo siempre, porque estoy harta de sangre. ¡Harta de sangre verdadera! Más de tres mil muchachos han muerto quemados por mis ojos a través del tiempo. Muchachos que vivían y que yo he visto agonizar de amor entre las sábanas (LORCA, 1991, II, p. 1084).

O quarto mitema configura-se na imagem dos bastidores labirínticos, cujos corredores são incessantemente percorridos sem que haja possibilidade de saída. Por outro lado, o relevante papel das representações nos rituais de mistério



faz com que o teatro, por si só, possa ser considerado um relevante mitema, anunciador de mitos como os de Dioniso, Orfeu, Mitra e outros deuses ligados à fecundidade da terra e à vegetação.

No que diz respeito aos efeitos de teatralidade, o emprego do teatro dentro do teatro sempre implica a manipulação da ilusão teatral, a qual, por sua vez, permanece ligada ao efeito de real produzido pelo palco. Lorca intercala as ações desenvolvidas diante da plateia com notícias dos bastidores, em que os atores ensaiam *Sonho de uma noite de verão*, texto no qual também acontece o ensaio de uma peça que será apresentada nas bodas de Hipólita e Teseu, herói que penetrou no Labirinto de Creta e matou o Minotauro. Tem-se, portanto, no texto shakespeariano, igualmente a presença de mitemas que apontam para o mito do Labirinto. A estética do metateatro permite, tanto no texto de Lorca quanto no de Shakespeare, maior eficácia no confronto entre duas realidades: a do representado e a da representação. Essa mesma forma de confronto também aparece em *Comedia sin título*, em que realidade e ficção caminham lado a lado, reunidas pela superilusão criada pelo teatro dentro do teatro.

André Peyronie observa que a disputa entre Oberon e Titânia perturba as danças que a rainha das fadas conduzia sobre a relva. Sem esses rituais, os campos se encharcam de água e a umidade excessiva prejudica não só as plantações como também os labirintos de sebes de gramado, numerosos na Inglaterra elisabetana, pois esses “não mais se distinguem na grama superabundante” (PEYRONIE, 1998, p. 563). O uso ritualístico do labirinto se evidencia pela dança e pelo trajeto ritual, executados “para que o tempo retome seu curso e a floresta se desembarace de seus sortilégios” (PEYRONIE, 1998, p. 563). Nessa obra de Shakespeare, o mitema do labirinto surge, portanto, ligado à fantasia cíclica do curso das estações e dos rituais da fertilidade, como é possível depreender da longa intervenção da fada Titânia na primeira cena do segundo ato.

Jamais, desde o início deste solstício de verão, encontramos-nos em montanhas ou vale, em bosque ou pradaria, junto a uma fonte empedrada ou na juncosa margem do arroio, ou na margem da costa marítima para dançarmos nossas rondas ao silvo do vento, sem que viesses perturbar nossos jogos com tuas gritarias. Por isso, os ventos, chamando-nos em vão com sua música, como por vingança, absorveram do mar as névoas contagiosas, as quais, caindo sobre os campos, encheram de tanta soberba os mais humildes rios que eles transbordaram suas margens. [...] A Primavera, o Verão, o fértil Outono, o cru Inverno mudam suas librés habituais; e o mundo, assombrado, não sabe distingui-lo pelos seus produtos. O que engendra esses males são nossos debates e nossas dissensões. Nós somos os autores e a origem. (SHAKESPEARE, 1969, p. 400).

É a recorrência de mitemas que torna possível a identificação de um mito no interior de uma narrativa. Esse mito pode se manifestar de forma patente,



pela repetição explícita de seus conteúdos homólogos, ou de forma latente, pela recorrência de seu esquema intencional implícito. Considerando-se essa última forma de ocorrência de mitemas, é possível compreender o metateatro também como um mitema de forma latente, ligado às atualizações do mito do labirinto, já que a ideia de um jogo de encaixes, com a captura e retenção de algumas formas no interior de outras, é isomorfa do modelo de labirinto lorquiano, visto como um espaço que se fecha sobre outros espaços, aprisionando aqueles que o penetram. Como mitema, conduzindo ao mito do Labirinto, essa forma de espaço surge também em *La casa de Bernarda Alba*, outro texto produzido sob o clima de efervescência política da Segunda República Espanhola.

O habitante do Labirinto, o Minotauro - fruto da paixão que levou a rainha Pasífae a se unir a um touro branco e gerar um filho com corpo de homem e cabeça de touro - é uma figura marcada, desde seu nascimento, pela ambiguidade. André Peyronie lembra que os versos de Ovídio “homem metade touro, touro metade homem” (PEYRONIE, 1998, p. 646) expressam bem a radical alteridade dessa figura mitológica e seu parentesco com a humanidade. Na *Comédia* de Dante, é ele que, juntamente com os centauros, guarda o círculo das almas condenadas a pagar por seus atos bestiais.

Sob a ameaça da violência nazi-fascista, os mitos do Minotauro e do Labirinto foram atualizados pelo imaginário espanhol, aparecendo nas obras de escritores como Max Aub, que evoca a Guerra Civil Espanhola em um conjunto de seis novelas, intitulado *El laberinto mágico*, e de artistas plásticos, entre os quais avulta o gênio de Picasso com sua série litográfica dos Minotauros. De acordo com Peyronie, no decorrer da Segunda Guerra Mundial “um forte impulso foi dado ao tema do labirinto”, apresentado, inicialmente, “como metáfora da aventura coletiva, a imagem ajudando a pensar na aventura do homem na história” (PEYRONIE, 1998, p. 575).

Na Espanha, no ano de 1936, a reaproximação de anarquistas, comunistas e socialistas, sob orientação da Frente Popular, garantiu a vitória republicana nas eleições, mas a ameaça de golpe pairava no ar. Medidas como o confisco dos bens das ordens religiosas e os projetos de reforma agrária levaram a Igreja e os latifundiários a se erguerem contra o governo, acusando-o de querer abolir o cristianismo e a tradição histórica do povo espanhol. A efêmera união da esquerda, contudo, logo se desfez após as eleições e, nas ruas, a tensão cresceu ainda mais com os assassinatos de militantes, tanto de esquerda como de direita. Nesse contexto, o labirinto, mito que historicamente sempre figura alguma tensão fundamental à condição humana, aparece como “uma imensa armadilha que se abre aos passos dos imprudentes” (PEYRONIE, 1998, p. 558), mas também se ligará à ideia de uma salvação possível, por meio do enfrentamento do mal.



Em *Comedia sin titulo*, quando o dono do teatro afirma que a pólvora mata a poesia, o Autor responde: “¡O la salva!” (LORCA, 1991, II, p. 1087). Nas obras desse período, o fogo de uma realidade brutal acaba por substituir a água poética, presença constante nas obras antecedentes. O fogo avança sobre a água simbólica, manifestando-se como o calor abrasador que se ergue da terra e percorre as pernas e o ventre de Adela em *La casa de Bernarda Alba*. Surge ainda, em *Comedia sin titulo*, como a ameaça das balas dos fuzis e das bombas lançadas nos bombardeios aéreos. Nesse último texto, é com o fogo de um grande incêndio que o único ato se encerra:

AUTOR (saliendo)

Aquí, ¡aquí! Decid la verdad sobre los viejos escenarios. Clavad puñales sobre los viejos ladrones del aceite y el pan. Que la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas.

VOZ

¡El fuego!

VOZ (Más lejana.)

¡El fuego!

AUTOR (saliendo)

¡Y el fuego! (LORCA, 1991, II, p. 1095).

Ao descrever os esquemas do movimento rítmico e do gesto sexual, Durand pondera sobre o fogo gerado por fricção e define-o como elemento sacrificial por excelência, pois destruir totalmente o sacrificado é condição essencial para sua regeneração. Uma gigantesca constelação mítica liga a sexualidade, a música, o ciclo, a cruz, a fricção, o movimento giratório, o sacrifício e o fogo. A maior parte dos instrumentos primitivos que utilizam tecnologia rítmica, como a roda, a roca, o torno da olaria, o antigo isqueiro de fricção oriental e os instrumentos musicais por fricção de cordas, como os violinos, foram criados pelo esquema imaginário de um ritmo cíclico e temporal. Pouco a pouco, estruturados pelo ritmo circular e pelo gesto sexual, esses modelos de artefatos libertaram-se do esquema cíclico do eterno recomeço, assumindo um novo significado: o messiânico. De acordo com Durand:

o tempo já não é vencido pela simples segurança do retorno e da repetição mas sim porque sai da combinação dos contrários um “produto” definitivo, um “progresso” que justifica o próprio devir porque a própria irreversibilidade é dominada e tornam-se promessa os meios da sua própria produção [...] pela fenomenologia do fogo e pela das árvores apreendemos a passagem de arquétipos puramente circulares para arquétipos sintéticos que vão instaurar os mitos tão eficazes do progresso e os messianismos históricos e revolucionários (DURAND, 1989, p. 231).

Dessa forma, uma nova dimensão simbólica é introduzida na figura do jovem sacrificado, de que o fogo é um protótipo. Assim como em *Mariana Piñeda*, o



jovem sacrificado se tornará uma vítima propiciatória e sua morte alcançará um novo valor: o da morte fecunda, já que muitos serão beneficiados pelo seu sacrifício.

2. A sagração do mistério da morte

O avanço das preocupações sociais e políticas em *Comedia sin titulo* faz desse um texto distinto das obras que o antecederam. García-Posada observa que a projeção da luta revolucionária e contra-revolucionária sobre um teatro em que o diretor ousa desafiar as leis estabelecidas pelo drama criará nessa obra “um universo alucinante e premonitório do destino trágico que em breve se abateria sobre a Espanha e o mundo” (GARCÍA-POSADA, 1992, p. 18). Numa entrevista a *El Sol*, em dezembro de 1934, ao responder a uma pergunta sobre a força destrutiva da tirania, García Lorca afirmou: “Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega” (LORCA, 1991, III, p. 614). Em 1935, em sua “*Charla sobre teatro*”, o poeta dizia-se um ardente apaixonado pelo teatro de ação social e no dia 10 de junho de 1936, em sua última entrevista - realizada pelo caricaturista Bagaría e publicada no jornal *El Sol* - Lorca se declara um espanhol integral e reitera seu compromisso, como homem e artista, com a realidade de seu tempo:

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. 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, 1991, III, p. 681).

No prólogo de *Impresiones e paisajes*, prosa poética escrita quando Lorca tinha dezoito anos, já se delineia uma intenção que iria marcar sua dramaturgia: “*Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana*” (LORCA, 1991, I, p. 133). Em março de 1934, no decorrer de um dos intervalos da representação de *La niña boba*, de Calderón de la Barca, em outra entrevista, Lorca aproxima a representação teatral de formas litúrgicas como a da missa:

Y no olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre, que lo lleva en lo más noble de su alma y cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas. El santo sacrificio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía. (LORCA, 1991, III, p. 453).

O poeta mostra-se consciente da origem religiosa de seu teatro, forjado pelas mesmas forças arcaicas que desencadeavam os delírios báquicos no decorrer dos rituais e sacrifícios ao deus do êxtase e do entusiasmo. Suas duas tragédias, *Bodas de sangre* e *Yerma*, aproximam-se das celebrações rituais dos antigos mistérios religiosos e das representações de lendas iniciáticas, distinguindo-se



pelo modo pré-lógico de sentir e recriar o mundo. Na primeira tragédia, os mitemas atualizam mitos relacionados a divindades primordiais, como as Parcas, a Lua andrógina, e antigas deusas da terra e da vegetação. Na segunda, o mitema da mulher que anseia ser fecundada também atualiza mitos ancestrais, relacionados às divindades da terra e da vegetação. Nesse texto, o mitema da jovem mulher condenada à esterilidade por ter como parceiro um homem sombrio conduz a uma das versões do drama agro-lunar: o mito de Perséfone, personificação do grão-semente, que se torna estéril ao se casar com Hades, o senhor dos mortos e das riquezas do subsolo.

A Grande-mãe e o Filho sacrificado, arquétipos que participam do grande complexo simbólico do drama agro-lunar, estão presentes desde os primeiros textos de García Lorca. Esses arquétipos forjaram não apenas o universo mítico-simbólico de peças como *El público*, *Bodas de sangre* e *Yerma*, mas também o próprio mito pessoal do poeta, revelando quanto o imaginário lorquiano foi mobilizado pelas potencialidades funcionais que esses arquétipos representam. O sacrifício do Filho é a sagração de um notável mistério: o da morte que é vencida pela promessa de um recomeço. Ao morrer, o Filho transforma, com seu sacrifício, o sentido da própria morte, que passa a se apresentar como a vitória real sobre o tempo e sobre toda a limitação angustiante, determinada pela violência do mundo ou da natureza.

Nas peças do teatro *bajo la arena*, é possível observar como, em Lorca, o cristianismo contestador da adolescência toma novas feições. A identificação com a figura de Cristo - especialmente no que diz respeito à sua missão evangélico-messiânica e à sua promessa de redenção para as minorias excluídas - tornou-se mais completa. O sacrifício do Cristo lorquiano, um Cristo ligado à constelação dos símbolos aquáticos, apresenta características que o aproximam de antigos ritos pagãos, nos quais o sacrificante se identifica com a vítima. No drama agro-lunar, o sacrifício do Filho é a sagração do mistério da morte que é vencida pela promessa do recomeço, numa representação da vitória real sobre o tempo e sobre toda a limitação angustiante determinada pela violência do mundo ou da natureza.

3. A morte fecunda como mito pessoal

A posição que o homem assume diante da realidade da morte é essencial para as criações do imaginário e tem importante papel na ocorrência do fenômeno do duplo na literatura. Em Lorca, nas obras em que a morte avança sobre a vida, os duplos se sucedem, multiplicando-se em novas personagens, as quais, frequentemente, denunciam tendências pessoais do autor. Da mesma forma que a íntima conexão existente entre tudo o que Lorca escreveu leva um texto a explicar e ampliar o sentido de outro, encontram-se vinculadas vida e produção literária do poeta, que criou para si um mito pessoal. E tamanha é a força desse



mito que, na leitura da obra lorquiana, tem-se a impressão, em vários momentos, de que ele antevia sua própria morte. Lorca identificava-se com os pequenos animais que, muitas vezes, aparecem em seus textos como vítimas propiciatórias, sacrificados pela crueldade humana. Esses animais associam-se à mesma profunda ressonância de identificação com Cristo, observável em *El público* e *Comedia sin título*.

A representação da morte em Lorca encobre uma fantasia de ressurreição e esperança, que faz o espaço do teatro se converter em templo, em altar sacrificial. A morte fecunda, ou seja, aquela que se dá por meio da imolação ritual de um ser predestinado, visando a salvação de muitos outros, além de um poderoso mito pessoal, se apresenta como mito diretor na obra poético-dramática de Lorca. Esse mito se cristaliza em torno do drama agro-lunar, um complexo mítico-simbólico tão essencial que se tornou profético para o destino mesmo do poeta. O mistério que envolveu o assassinato de Lorca em Granada, o corpo que jamais foi encontrado e o silêncio imposto pela ditadura de Franco em relação à sua obra, são dados que fazem da morte do poeta a mais lorquiana das mortes.

Ao leitor atento da obra de García Lorca causa assombro o valor premonitório da data que aparece no original de *Así que pasen cinco años*, assinalando o dia em que seu autor considerou a peça terminada: “Granada, 19 de agosto de 1931”, ou seja, exatamente cinco anos antes de seu assassinato, ocorrido na cidade de Granada, a 19 de agosto de 1936. Ou ainda, a frase de uma das personagens, um dos duplos da personagem que sonha, ao afirmar que ao final de cinco anos haverá um poço onde todos eles cairão. É difícil também não estabelecer relações entre os trechos de alguns poemas e o fim trágico do poeta, tal como ocorre em “*Canción*”, em que o eu-lírico pergunta a duas pombas o lugar em que se encontra sua sepultura, ou ainda, em “*Fábula y rueda de los tres amigos*”, em que o eu-lírico retorna ao tema de seu assassinato e do corpo desaparecido, que jamais seria encontrado.

Entre as imagens recorrentes em *Comedia sin título*, como também na obra dramática desse período, o labirinto como espaço que aprisiona e a morte sacrificial ganham intensidade e se caracterizam como mitemas. Agrupados em grandes constelações simbólicas, como as da água e da vegetação, esses mitemas conduzem a mitos relacionados ao drama agro-lunar. O sincretismo entre o paganismo e a fé cristã, assim como a atualização do mito do Filho Sacrificado, também anunciam um mito cósmico, dominado pela ideia de um grande ciclo, o qual, ao se fechar, deixa exposta a possibilidade de um novo recomeço, deflagrado no momento em que se inverte a ampulheta de paredes de cristal que guarda as areias do tempo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- GARCÍA-POSADA, Miguel. “Introdução”. In: LORCA, Federico García. *Federico García Lorca: Obras V*, Madrid: Akal, 1992.
- LORCA, Federico. *Obras completas I*. Cidade do México: Aguilar, 1991.
- _____. *Obras completas II*. Cid. do México: Aguilar, 1991.
- _____. *Obras completas III*. Cid. do México: Aguilar, 1991.
- PEYRONIE, André. Labirinto. In BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- SHAKESPEARE, William. *Obra completa*, II. Tradução de Oscar Mendes e Cunha Medeiros. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1969.

Artigo recebido em: 27/06/2010

Artigo aprovado em: 23/08/2010

Referência eletrônica: REGINO, Sueli M. O. Mitemas do drama agro-lunar em *Comedia sin titulo* de Lorca. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n.5, pp. 77-88, Out. 2010. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoocritica/dmdocuments/05CC_N5_SRegino.pdf>