

## **Os Títeres de Porrete: o encontro entre tradição e vanguarda na dramaturgia de Federico García Lorca**

Analisando a biografia de Lorca em conjunto com seu teatro, vemos sobressair a figura de um artista preocupado com a renovação da cena e sua recepção, que possuía como meta a realização de um teatro eminentemente popular, na linguagem e no acesso; Lorca desejava que seu teatro chegasse ao povo, excluído da cena do teatro burguês que dominava os palcos europeus na virada do século. Uma forma de expressão que o aproximava desses anseios era o teatro de títeres, com o qual o dramaturgo se encantara desde as praças e feiras de sua infância, vivida na região da Andaluzia espanhola. Entenda-se títeres, aqui, não como uma técnica específica, mas como o nome atribuído ao teatro de bonecos cujas funções eram realizadas em praças públicas por artistas ambulantes: os titeriteiros.

Este teatro, calcado na oralidade e na improvisação, era realizado com recursos escassos, utilizando-se de bonecos de luva com a face esculpida em madeira<sup>1</sup> e estabelecendo uma forte interação com seus espectadores. Trata-se de uma tradição de origem popular que remonta às feiras do século XVII, muito comuns na Europa, possuindo uma influência direta da *Commedia dell'Arte*, a começar por seu caráter itinerante e por sua dramaturgia proeminentemente farsesca, na qual identificamos um padrão de personagens-tipo similares aos da tradição que o antecede. Um teatro que veio assumindo características particulares conforme os países ou as regiões em que se desenvolveu, tornando-se conhecido pelo nome do seu personagem central<sup>2</sup>. Afeito à tradição de seu país, Lorca se referia mais à palavra *guiñol* do que ao termo títere ou marionete, e, com frequência ainda maior, ao designativo popular *Don Cristóbal*, conferido ao pícaro na região da Andaluzia<sup>3</sup>. Esta nomenclatura aparece no título de suas principais obras para títeres, a saber: *La*

---

<sup>1</sup> No Brasil esta técnica é conhecida como fantoche, mas preferimos comparar a tradição em foco com os nossos mamulengos pernambucanos, por seu caráter popular, cuja nomenclatura varia conforme a evolução do 'brinquedo' nas diferentes localidades: Casemiro Coco, na Paraíba, no Maranhão, em Sergipe e Alagoas; João Redondo, também na Paraíba, Maranhão e Rio Grande do Norte; Babau ou Mané Gostoso, no Ceará; Calunga, no Rio Grande do Norte; etc.

<sup>2</sup> Encontramos o *Punch*, na Inglaterra, o *Kasper* ou *Kasperle*, na Alemanha, o *Kasperek* na República Tcheca, o *Karagoz*, na Turquia, o *Petruchka*, na Rússia, o *Vasilache*, na Romênia, o *Jan Klassen*, na Holanda, o *Pulcinella*, *Pulcinelle*, *Polichinelle* ou outras variantes na Itália, França e outros países e, enfim, o *Guiñol*, na França e na Espanha. Estas referências foram compiladas em artigos das revistas *Móin-Móin*. Cf. *MÓIN-MÓIN*: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2005-. Anual. ISSN 1809-1385.

<sup>3</sup> Outras denominações específicas encontradas na Andaluzia são os *purchinelas* ou *porchinelas*, *juscarillas*, *curritos* e *chacoli*, de acordo com a enciclopédia mundial das artes da marionete. Cf. *ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE*. Montpellier: Unima – L'Entretemps, 2009. Verbetes Don Cristobal.

*tragicomedia de Don Cristóbal y la Seña* (1922<sup>4</sup>) e *El retablillo de Don Cristóbal* (1931), também chamadas genericamente de *Os títeres de porrete*<sup>5</sup>.

As referidas peças apresentam críticas à preconceituosa sociedade espanhola que cercava Lorca com seus decadentes e retrógrados ideários religiosos e aristocráticos. São textos cômicos que utilizam vocabulário chulo, contêm insinuações maliciosas e são escritos num tom de ironia rústico, bem diferente dos clássicos que inscreveram o nome de Lorca no rol dos grandes dramaturgos da história do teatro. O próprio Lorca auto proclama este seu teatro como sendo *O Teatro de Porrete Andaluz*, ou, para usar uma terminologia menos lustrosa, todavia adequada à acepção popular do termo traduzido: *O Teatro da Porrada Andaluz*.

De acordo com a tradição popular, o personagem central (ou herói) é sempre uma figura irreverente que possui comportamento dissoluto e características físicas pronunciadas, tais como: narigão, corcunda, olhos esbugalhados ou bocarra. Na verdade é uma espécie de anti-herói que fala palavrões, muda as regras do jogo, questiona as autoridades, subverte a ordem e entra em toda espécie de confusão, resolvendo seus problemas com eficiente expediente; o porrete! Na *Tragicomedia* e no *Retablillo* o personagem de *Don Cristóbal* não é diferente destes heróis populares, e sua irreverência ainda aumenta em virtude de outros recursos. O *Dón Cristóbal* lorquiano é um velho tão libidinoso quanto o Pantaleão da *Commedia dell'Arte*, apresentando o mesmo aspecto de velhaco asqueroso. Sua construção se dá em oposição à beleza, pureza e juventude da personagem com quem se casa: Sinhá Rosinha. Ele representa também a figura detentora do poder econômico, com quem a mocinha só se casa devido aos nobres interesses “matrimoniais” do pai, no caso da *Tragicomedia*, ou da mãe, no caso do *Retablillo*: dinheiro.

Nas duas obras os embustes que vão construindo a trama aparecem desde as primeiras cenas, ora confundindo, ora revelando as verdades ou moralidades dissimuladas na ação dramática. Entretanto, há uma diferença notória entre a primeira obra, *Tragicomedia*, concebida na juventude de Lorca, e a segunda, *El Retablillo*, escrita quase dez anos depois. Na primeira, a despeito dos ares vanguardistas onde o prólogo é dado por um mosquito, vemos que Lorca ainda tateava na busca pela forma popular, prevalecendo ainda a estrutura do drama burguês. A segunda, por sua vez, é uma obra com ressonâncias mais populares, que, tanto por seu texto, como pelos relatos dos que assistiram a essas

---

<sup>4</sup> Data do primeiro manuscrito da peça, reelaborada posteriormente segundo o irmão e biógrafo de Lorca Francisco García Lorca (2007, p. 14-15).

<sup>5</sup> Existem entendimentos diferentes na crítica. Encontramos na literatura quem coloque esta denominação como título principal apenas da *Tragicomedia* (Cf. GARCIA LORCA, Federico. *Obra para títeres de Federico García Lorca*. Introdução de Francisco García Lorca. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, 1998 ou GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro*. Tradução de Oscar Mendes e Stella Leonardos. Rio de Janeiro: J. Aguillar, 1975 e quem apresente as duas obras sob o designativo genérico (Cf. GARCÍA-POSADA, Miguel. Introducción. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras, III : Teatro, 1*, edición de Miguel García Posada. Madrid: Ediciones Akal, 1996).

encenações, estava mais aberta às interações com o público, estimulado a participar das funções assim como ocorria no teatro de feira.

Em que pesem as diferenças entre a dramaturgia, podemos afirmar que ambas foram escritas nos moldes da tradição do popular teatro de *guiñol* andaluz, refletindo igualmente o desejo de Lorca de resgatar uma manifestação marginalizada e quase extinta na virada do século. Como outros artistas das primeiras décadas do século XX, Lorca assimilou, recriou e representou o repertório popular, tendo como parceiros Manuel de Falla, Salvador Dali, Luis Buñuel, Hernegildo Lanz entre inúmeros outros, que fizeram par ao poeta dramaturgo em projetos que nem sempre vieram a se concretizar; muitas vezes por sua natureza arrojada demais, cujas propostas só encontraram realização a partir do desdobramento dos ideais modernistas na contemporaneidade. Neste sentido, o próprio teatro de títeres, ou de *guiñol* proposto por Lorca foi além das propostas do tradicional teatro de bonecos, além de extravasar as obras que o próprio dramaturgo reconheceu como sendo concebidas para títeres<sup>6</sup>.

Sabemos que somente a partir do movimento iniciado pelas vanguardas a arte dos bonecos pôde evoluir, ocasionando a defasagem do termo teatro de títeres. Com o desenvolvimento das experimentações modernas e pós-modernas, a terminologia foi se tornando incapaz de abarcar todas as possibilidades que passaram a convergir para a animação de “entes” inanimados, e, assim, sombras, máscaras, objetos, imagens, figuras ou bonecos, construídos e animados a partir da utilização das técnicas mais díspares acabaram por se fundir num novo gênero, conhecido como teatro de animação<sup>7</sup>. Este teatro Lorca já praticava por vislumbrar uma constelação de possibilidades para o teatro que estavam muito além do que se podia compreender ou nomear naquele momento, confrontando os cânones do teatro realista que dominava os palcos espanhóis na virada do século. Seu desprendimento criativo somado ao diálogo que manteve com as tradições populares e com os ideais e estéticas de renovação modernista fazem de sua obra um caleidoscópio, cuja imagem varia de acordo com o movimento e o ponto de vista do observador, sem espaço para classificações reducionistas. Mas com espaço de sobra para que o espectador entre, convidado a passear por suas entrelinhas e participar do alegre e

---

<sup>6</sup> Francisco Porrás Soriano, titeriteiro e teórico espanhol do teatro de bonecos afirma que os dramas de Lorca - independente de terem sido escritos para títeres - foram concebidos *guiñolescamente*” (1995, p. 450, grifo nosso). Compartilho deste entendimento, cuja idéia está sendo trabalhada em minha dissertação de mestrado, prevista para ser finalizada em janeiro de 2011.

<sup>7</sup> Ana Maria Amaral, titeriteira, dramaturga, diretora e primeira pesquisadora e doutora desta seara de teatro no Brasil, o define como “a arte do irreal tornado real, é o invisível tornado visível [...] Arte ambígua, entre animado e inanimado, espírito e matéria” (AMARAL, 1995, p. 21). Para a autora este teatro possui estreitas ligações: “com os rituais primitivos, por seus aspectos animistas”; “com o teatro de máscara e com o teatro de bonecos”; “com o mundo da fantasia infantil e com o pensamento poético do adulto” (AMARAL, 1993, p. 20), características estas que refletem com segurança o espírito do teatro realizado por García Lorca.

popular evento teatral proposto nas obras que procuramos esboçar nesta pequena comunicação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. 2. ed. rev. São Paulo: Edusp, 1993.

ENCYCLOPÉDIE MONDIALE DES ARTS DE LA MARIONNETTE. Montpellier: Unima – L'Entretemps, 2009.

GARCIA LORCA, Federico. *Obra para títeres de Federico García Lorca*. Introdução de Francisco García Lorca. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, 1998. (Col. Titirilibros – Histórias para Títeres. v.9).

\_\_\_\_\_. *Teatro*. Tradução de Oscar Mendes e Stella Leonardos. Rio de Janeiro: J. Aguillar, 1975

GARCIA LORCA, Francisco. *Teatro de muñecos*. In: *Obra para títeres de Federico García Lorca*. Introdução de Francisco García Lorca. Zaragoza: Teatro Arbolé y Cultural Caracola, 1998. (Col. Titirilibros – Histórias para Títeres. v.9). p. 7-22.

GARCÍA-POSADA, Miguel. Introduction. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Obras, III : Teatro*, 1, edición de Miguel García Posada. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

MÓIN-MÓIN: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2005- . Anual. ISSN 1809-1385.

PORRAS SORIANO, Francisco. *Los Títeres de Falla y García Lorca*. Madrid: Unima Madrid, 1995.