

6

GARCÍA LORCA E O SURREALISMO: CONTRIBUIÇÕES AO ESTUDO DE *POETA EN NUEVA YORK*

GARCÍA LORCA AND THE SURREALISM: CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF “POETA EN NUEVA YORK”

Robson Batista dos Santos Hasmann

Mestrando do Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-
-americana (FFLCH – USP). Professor de Espanhol do Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). Bolsista Capes.

RESUMO

O artigo propõe-se a contribuir com o estudo de *El poeta en Nueva York*, livro póstumo de García Lorca e sobre o qual há várias discussões acerca de sua unidade. A crítica, partindo da biografia escrita por Ian Gibson, frequentemente considera fundamentais as vivências culturais e pessoais do poeta andaluz para o estudo dos poemas. Neste trabalho, porém, esse aspecto é trabalhado paralelamente com os “pressupostos” do Surrealismo francês. A fusão dessas duas perspectivas, a biográfica e a surrealista, demonstra ter havido uma efetiva preocupação estética. Ao mesmo tempo, se comparada a outras obras, fica claro um desenvolvimento das concepções artísticas do autor assassinado em 1936.

Palavras-chave: surrealismo; literatura espanhola; García Lorca.

ABSTRACT

The article aims to contribute to the study of *El poeta en Nueva York*, posthumous book of Garcia Lorca and about which there are several discussions about its unit. The critique, from the biography written by Ian Gibson, often has been considering essential cultural and personal experiences of the Andalusian poet for the study of his poetries. In this work, however, this aspect is drawn a parallel with the “assumptions” of French Surrealism. The merger both perspectives, biographical and surrealist, shows have been an effective aesthetic concern. At the same time, compared to other works, is a clear development of artistic conceptions of the author who was assassinated in 1936.

Keywords: surrealism; Spanish literature; García Lorca.

APRESENTAÇÃO

A fortuna crítica de Federico García Lorca é riquíssima. Por isso, o trabalho ou ensaio que pretenda ser “inédito”, original, novo, ou lançar luz sobre um aspecto intocável na obra do andaluz deve levar em consideração, entre outros aspectos, que ele é um dos autores espanhóis mais estudados e lidos depois de Miguel de Cervantes. Conscientes disso, não pretendemos iniciar uma nova linha dos estudos lorquianos; simplesmente propomos uma interpretação de *Poeta en Nueva York*, partindo de algumas leituras e conceitos do Surrealismo, sobretudo o francês.

Pretendemos ler a publicação póstuma, levando em consideração aspectos biográficos presentes no conjunto dos poemas, bem como os recursos estruturais. Farão parte, ainda, deste estudo, referências a obras anteriores de García Lorca, a fim de enfatizar que *Poeta en Nueva York* se construiu com preocupações que há muito participavam da estética lorquiana.

É inegável, de qualquer forma, que a convivência do poeta andaluz com Salvador Dalí e Luis Buñuel foi fundamental em sua formação. Nascido no *pueblo* de Fuente Vaqueros, na Andaluzia, Garcia Lorca foi estudar em Madri e ali, ao lado de sua formação intelectual, teve também várias discórdias, por conta do homossexualismo.

Ao lado de diversos outros intelectuais, como Rafael Alberti, Lorca é considerado pela crítica um integrante da Geração de 27. Com o objetivo de resgatar uma poesia mais clássica e de valorizar, principalmente, o barroco de Luis de Gôngora, essa geração envolveu-se em divergências intelectuais contra autores que estavam mais ligados aos movimentos vanguardistas franceses, sobretudo os surrealistas.

Especificamente sobre Lorca, vale destacar, também, que ele foi um dramaturgo muito respeitado e festejado em vida. Seus dramas

dos anos 20 retratam temas ligados ao ambiente rural da Andaluzia e mostram profundos conhecimentos do folclore e da música de tradição cigana.

A ligação com o teatro é mais intensa durante os anos que esteve à frente da companhia *La Barraca*. Projeto da segunda república espanhola, e por isso financiado pelo ministério da cultura, *La Barraca* visitava cidades da Espanha para levar o teatro clássico, além de divulgar as peças produzidas pelos dramaturgos da época.

Em 1936, no início da Guerra Civil Espanhola, Federico García Lorca foi assassinado. O livro *Poeta en Nueva York* é publicado apenas em 1940, nos Estados Unidos.

ORIGENS DO LIVRO

Eu estava na varanda lutando com a lua.
 Enxame de janelas crivavam uma coxa da noite.
 Em meus olhos bebiam as doces vacas dos céus
 e as brisas de longos remos
 batiam nos cinzentos cristais da Brodaway.¹
 (Dança da morte)

O leitor mais familiarizado com as obras clássicas do Surrealismo há de identificar, na epígrafe, uma referência ao filme *Un perro andaluz*, produzido, dirigido e escrito por Salvador Dalí e Luis Buñuel em fins dos anos 20. A luta mostrada pelo eu lírico, na varanda, remete à cena inicial, em que Luis Buñuel, afiando uma navalha na varanda de um apartamento, olha a lua e, logo após, aparece rasgando os olhos de uma mulher.

Entende-se que essa referência ao filme não é gratuita. Para que seja evitado o longo relato de Vidal (2004, p. 281) sobre o *perro* e

¹ Optamos por traduzir os trechos dos poemas citados para evitar a necessidade de uma reinterpretação a partir das traduções já existentes.

o *andaluz* presentes no título, apresenta-se apenas o seguinte fragmento: “¿por qué un *perro* y no otro animal o palabra para aludir a Lorca o su mundo poético? [...] Dalí asoció el perro en sus cuadros a Federico (de forma persistente), a su propia persona (también de manera reiterada) y a Luis Buñuel (más esporádicamente).”

Outro fato que ajuda a considerar os verso de “Danza de la muerte” como uma referência ao filme de dois dos maiores representantes do Surrealismo fora da França, são as opiniões de Salvador Dalí e Luis Buñuel sobre o *Romancero Gitano*. Assim se manifestou Dalí, um dos melhores amigos de Lorca na época da Residencia de Estudiantes, em Madri:

“Sua poesia cabe exatamente dentro da tradicional, nela advirto a poesia *mais influente que já existiu*: mais! ligada absolutamente às normas da poesia antiga, já incapaz de nos emocionar nem de satisfazer nossos desejos atuais. A sua poesia está ligada de pés e braços à velha poesia — Você talvez ache atrevidas certas imagens, ou encontrará uma grande dose de irracionalidade nas suas coisas, mas eu posso dizer que a sua poesia se move dentro da *ilustração* dos lugares comuns mais estereotipados e mais conformistas.”²

“Vi Federico em Madri, voltamos a ficar íntimos; assim o meu juízo lhe parecerá mais sincero se lhe digo que seu livro de romances me parece, e parece às pessoas que têm saído de Sevilha, muito ruim. É uma poesia que participa do mais fino e *aproximadamente* moderno que deve ter qualquer poesia de hoje para que um Andrenios, um Baezas e os poemas maricas e Cernudos de Sevilha gostem. Mas daí a ter algo a ver com os verdadeiros, excelentes e grandes poetas de hoje existe um abismo.”³

O famoso biógrafo de Lorca, Ian Gibson, aponta essas duas cartas como as responsáveis pela partida de Lorca para Nova Iorque. Ainda no entendimento do biógrafo, diversos textos de *Poeta en Nueva*

2 (Carta de Salvador Dalí a Lorca. In: VIDAL, Augustín Sánchez. Buñuel, Lorca, Daí: o enigma sem fim. p. 232).

3 (Carta de Luis Buñuel a Salvador Dalí. idem, p. 234).

York mostram a angústia sentida pelo poeta devido às palavras dos antigos companheiros. Desde a perspectiva utilizada neste trabalho, não é possível considerar a existência de uma relação direta entre as questões. De qualquer maneira, vale ressaltar que o livro contém imagens que recordam o filme *Un perro andaluz* e, obviamente, está construído com procedimentos surrealistas.

POETA EN NUEVA YORK: LIVRO SURREALISTA?

A crítica literária espanhola, já em fins da década de 80, discutia se o livro escrito por Lorca durante sua permanência na América poderia ou não ser considerado surrealista. Os argumentos, tanto de um quanto de outro lado, baseavam-se mais em conceitos biográficos do que na obra em si. Aqueles que acreditavam na base surrealista justificavam sua posição considerando as relações passadas entre o poeta, Salvador Dalí e Luis Buñuel na Residencia de Estudiantes, durante os anos 20. Já aqueles cujo argumento sustentava apenas a apropriação de alguns procedimentos surrealistas defendiam que Federico Garcia Lorca havia já, há alguns anos, em carta a Sebastián Gasch escrito que estava tentando explorar novas formas de criação poética. O poeta se referia especificamente a dois textos em prosa: “Nadadora sumergida” e “Suicidio en Alejandría”.

Nessa carta, Lorca expõe que esses dois textos “responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura [...] desligada del control lógico pero [...] con una tremenda lógica poética.” E enfatizava: “No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina [...] Naturalmente están en prosa, porque el verso es una ligadura que no resisten.”⁴

O poema “Santa Lucía y San Lázaro”, que manifesta o “encantamento” de um estrangeiro, cheio de suspense e ansiedade em uma

⁴ *apud* HIGGINBOTHAM, p. 248. A mesma citação, com menos ou mais detalhes, pode ser encontrada na biografia escrita por Gibson e no livro de Vidal, ambos na referência desde trabalho.

cidade recém descoberta, pode ser considerado um precursor dos poemas de *Poeta en Nueva York*.

Ainda que a discussão estritamente biográfica e/ou acerca de encaixar Lorca em uma corrente literária não pareça ser das questões mais relevantes, acreditamos na necessidade de reconhecer a presença de características fortemente ligadas ao Surrealismo⁵. Para os limites deste trabalho, são apontadas apenas duas. A primeira delas seria a atitude anti-intelectualista de Lorca. Essa atitude, se considerados dias vividos em Nova Iorque, é mais explícita. Gibson (1989) relata com detalhes a convivência de Lorca com os Negros do Harlem que, se comparada aos companheiros da Universidade de Columbia, seria festiva, alegre e solidária.

Por outro lado, a maior das características, que interessam mais imediatamente, é a imagem poética, compreendida como a junção de realidades opostas cujo objetivo é a criação de uma outra, completamente distinta das duas precedentes. Com efeito, sem abandonar a leitura biográfica, defendemos que a presença surrealista no livro *Poeta en Nueva York* deve ser pensada a partir de conceitos da teoria literária, juntamente com os princípios do Surrealismo tal como aparecem nos manifestos de André Breton.

Breton, ao discursar sobre a imagen poética e a produção de realidades a partir desta, explica que: “Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...” Mais adiante, ao tentar classificar e agrupar as imagens, expõe o seguinte:

No voy a ocultar que para mí la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea

⁵ Fundamental neste aspecto é relembrar as discussões sobre uma postura dogmática dos surrealistas. Atitude contraditória dentro do próprio movimento, já que ele propunha a libertação do ser.

debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional, se desarrolla después débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa.

Apostando na possibilidade de análise da metáfora surrealista, ou seja, da imagem poética formada a partir das realidades opostas, Riffaterre escreve o ensaio “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”. Nesse texto, o semiótico francês procura lançar luz sobre os testemunhos dos poetas sobre a arbitrariedade, tal qual a descreve Breton, e sobre a escritura automática. Seu interesse se opõe aos críticos da época, que consideravam a compreensão do texto surrealista com foco nos elementos externos ao texto. Para ele, os críticos tratavam de atribuir à metáfora surrealista ao subconsciente do autor ou à escrita automática.

Voltando às discussões sobre García Lorca e o Surrealismo, vale destacar as palavras de Willer:

Ian Gibson corrigiu e retificou alguns chavões associados à figura de Lorca. Mostrou como ele já vinha dialogando com o surrealismo ao longo dos anos 20, principalmente no período mais frenético de sua relação com Dalí, quando o artista catalão também escrevia prosa poética e o poeta andaluz produzia desenhos oníricos. Além disso, Lorca parece sempre haver achado que o poeta era uma espécie de médium, veículo de uma fala não necessariamente sua, vinda de outro lugar, expressão de uma alteridade, o “duende”, conforme sua palestra de 1933 sobre essa versão andaluza do “daimon” grego, do delírio inspirado de Platão. Para Gibson, a imagética lorqueana, além de recuperar a metáfora gongórica, e de apresentar afinidade com o surrealismo, tem raiz andaluza, em um modo regional de expressar-se.

O poema abaixo, do livro *Poemas del cante jondo* pode ajudar a esclarecer como a poética de Lorca anterior a *Poeta en Nueva York*. Em “Malagueña”, o poeta estiliza uma típica cena andaluza. Em outras palavras, as imagens utilizadas, se não chegam ao extremo de unir realidades opostas, conforme propõem os surrealistas franceses, tampouco é referencial.

Malagueña

A morte
entra e sai
da taverna.
Passam cavalos negros
e gente sinistra
pelos profundos caminhos
do violão.
E há um odor de sal
e o sangue de fêmea,
nos nardos febris
da marina.
A morte entra e sai,
e sai e entra
a morte
da taverna. (LORCA, 1992, p.211)

Ainda sobre os antecedentes, vale a pena discursar um pouco sobre o que Lorca expressou em conferência *Teoria e jogo do duende*. Lorca se propõe a “dar uma simples lição do espírito oculto da dolorida Espanha”. Cita uma frase de Manuel Torres, compositor e músico também andaluz, por quem o poeta tinha grande admiração: “Tudo o que tem sons negros tem duende”. Manuel Torres se referia ao poema “Nocturno de Generalife”, de Manuel Falla, também amigo do poeta nos tempos da Residencia de Estudiantes.

Ainda nessa conferência, ao explicar sobre as diversas formas de o artista criar, Garcia Lorca expõe, sobre a inspiração das musas e a inteligência (referência à construção racional da obra), que

“a musa desperta a inteligência, traz paisagem de coluna e

falso saber de lauréis, e a inteligência é muitas vezes a inimiga da poesia, porque imita demais, porque eleva o poeta a um título de crédito de agudas arestas e o faz esquecer que de repente as formigas o podem comer ou pode cair sobre sua cabeça uma grande lagosta de arsênico contra à qual não podem as musas que existem nos monóculos ou na rosa de frágil lasca⁶ do pequeno salão.”

Se observados os postulados da *Teoría* e recordada a carta a Sebastián Gasch, será possível identificar, *a priori*, contradições no pensamento de García Lorca: um movimento entre a racionalidade e a “inspiração” do duende. No entanto, essa aparente contradição deve ser entendida mais como uma dialética de preparação, a qual demonstra que o poeta andaluz refletia sobre seu fazer artístico. É essa reflexão a geradora de uma obra ampla, rica e abissal. Nesse sentido, não haveria como atribuir-lhe rótulos como o de folclorista. Tampouco haveria como pressupor que o conjunto dos poemas reunidos em *Poeta en Nueva York* seja um amontoado, sem unidade.

ESTRUTURA DE POETA EN NUEVA YORK

Poeta en Nueva York é composto por dez partes. A organização do livro em nada parece aleatória. A primeira parte, “Poemas da solidão na Universidade de Columbia”, está marcada por reflexões iniciais sobre o eu lírico. Destacam-se, nessa parte, dois poemas referentes à infância (temática abordada com mais vagar um pouco adiante).

A última parte, “El poeta llega a La Habana”, composta por um único poema, é uma espécie de compensação das dificuldades e sofrimentos vistos em Nova Iorque e, em particular, em sua experiência pessoal. A identificação da exclusão, do preconceito, da opressão e

⁶ No original, “laca”, que pode significar, também, laquê, *spray* de cabelo. Nesse sentido, é possível perceber uma crítica à sociedade burguesa, como já fizera no início do texto ao afirmar que a burguesia espanhola ia para a Residência de Estudantes para “corrigir sua frivolidade de praia francesa”.

da tentativa de deixar a vida seguir de forma *natural* definitivamente se cristaliza com a chegada do poeta a Cuba. A maneira festiva de viver, a musicalidade, a aceitação do que é natural como parte da sociedade, tudo isso pareceu a Lorca o escape das situações vividas anteriormente, não apenas em Nova Iorque, mas desde a Residência de Estudiantes.

A seguir, é apresentada a trajetória do poeta durante as dez partes (ou *cantos*), a *flaunere* (ou peregrinação) do eu lírico. O objetivo, neste momento, é enfatizar quatro temas; alguns recorrentes no Lorca mais de *Romancero gitano* e de obras teatrais. Além desses temas, procuramos, com o cuidado exposto na abertura do trabalho, discutir alguns aspectos relevantes e reveladores, tanto do ponto de vista biográfico quanto textual. Em outras palavras, para a compreensão desses temas, devem ser considerados conhecimentos da tradição crítica biográfica e de leituras semióticas e formalistas.

PRINCIPAIS TEMAS

Ponto passível já na fortuna crítica do livro, os diversos estudos destacam que há, em *Poeta en Nueva York*, uma luta constante entre civilização e natureza. Aquela vista como opressora e responsável pelo impedimento da manifestação dos sentimentos, sentidos, da arte; esta, por sua vez, é a oprimida, a que quer libertar-se e extravasar. Dessa forma, o ser humano sofre os impedimentos que se impõe pelo dinheiro, principalmente.

Com diversas oscilações de intensidade, os outros temas abordados a seguir são ramificações desta temática maior. A seguir, os quatro temas.

1) A INCOMPATIBILIDADE ENTRE FORMA E CONTEÚDO

Em diversos poemas de *Poeta en Nueva York*, há alusões à incom-

patibilidade de forma e conteúdo, de poesia e vida se harmonizarem. Essa dicotomia reflete a luta da experiência estética por representar os sentimentos, as situações e a vida cotidiana.

O poema (“Poemas de la soledad en Columbia University”) que abre o conjunto da obra é significativo disso:

“Entre as formas que vão à serpente
e as formas que buscam o cristal,

E mais abaixo:

“Com tudo o que tem cansaço surdo-mudo
e mariposa afogada no tinteiro.” (LORCA, 2003, p.111)

A dificuldade de conciliação de elementos opostos e de cristalização de uma forma que consiga expressar esteticamente experiências pessoais aparece no poema “Amantes asesinados por una perdiz”. Escrito anos antes de o poeta ir para os Estados Unidos, mas refeito várias vezes. Nele encontramos uma referência a um amor homossexual que não se realiza devido a um assassinato cometido por uma mulher (a “perdiz”).

[...] uma maçã será sempre um amante, mas um amante não
poderá jamais ser uma maçã.
— Por isso morreram. Por isso. [...]” (LORCA, 2003, p. 193).

Essa dificuldade de conciliação engendra uma busca por uma forma distinta daquela que Lorca havia produzido em *Romancero gitano* e em obras antecedentes, terá como consequência o sentimento de solidão. Isso pode ser observado, basicamente, em dois momentos ao longo do livro.

Primeiramente, na sessão que abre a obra: são “poemas da solidão”. O tema volta à baila na sessão “Introdução à morte”, mais exatamente no poema “Nocturno del hueco”.

O vazio, o buraco, o oco expressos no título dialogam explicitamen-

te com o poema “Vuelta de paseo”: cristais e serpente reaparecem. Desta vez, o eu lírico, posto em uma praça, sente-se solitário devido à incompatibilidade entre ele e o lugar:

“nocturno del hueco”

Na grande praça deserta
mugia a bovina cabeça recém-cortada
e eram duro cristal definitivo
as formas que buscavam o giro⁷ da serpente. (LORCA, 2003, p.186).

Na mesma sessão, a temática é retomada em “Ruina”.

Minha mão, amor. As ervas!
Pelos rotos cristais da casa
o sangue desatou suas cabeleiras.

Tu somente e eu ficamos.
Prepara teu esqueleto para o ar.
Eu só e tu ficamos.

Prepara teu esqueleto.
Há que buscar, depressa, amor, depressa
nosso perfil sem sonho. (LORCA, 2003, p.191).

2) A PRESENÇA DA NATUREZA

Dentre as críticas que foram feitas a García Lorca a respeito de *Romancero gitano* por Salvador Dalí e Luis Buñuel, a principal foi a de que o livro era demasiadamente referencial, realista e provinciano, por deter-se ao universo cigano. Realmente, elementos da natureza abundam durante todo o *Romancero*. Lua, cavalo, água... são constantes. No entanto, com um olhar mais atento, percebemos que esses elementos não são apenas decorativos ou referenciais. Há, neles, uma carga metafórica muito significativa. Como imagens da morte, da

⁷ A tradução para o português apaga a polissemia. Se, por um lado, há referência ao movimento circular da serpente, ficando, assim, representada a Oroboros, por outro lado, sugere-se o significado que envolve o conhecimento da língua, no que tange à estrutura típica de um idioma. Assim, há que se entender a palavra, nesse contexto, como uma imagem da serpente e ao mesmo tempo como referência à estrutura linguística.

vida, do afeto ou do desamor, esses elementos se colocam constantemente em luta. Daí a oscilação entre momentos em que personificam sentimentos e acontecimentos bons e, outras vezes, ruins.

O mesmo parece acontecer em *Poeta em Nova Iorque*, onde a lua está muito presente. Da mesma forma, esse elemento da natureza e da poética de Lorca oscila entre manifestações boas e negativas. É o que aparece em “Danza de la muerte”: “Eu estava na varanda lutando com a lua.” (LORCA, 2003, p. 139).

Apesar de altamente explorada pela crítica, é necessário ler as figurações da lua, entendendo-as como alegoria, no sentido que Walter Benjamin expõe na *Origem do drama barroco alemão* (1984).

Nesta obra, escrita nos anos 20, era preocupação do filósofo alemão pensar a História de uma maneira distinta dos historiadores positivistas, para os quais a organização do discurso projetava o ordenamento dos fatos. O conceito de alegoria seria, então, uma forma de contrapor-se ao discurso historiográfico cientificista e racionalista.

O que interessava a Walter Benjamin era que a História fosse compreendida de diversos pontos de vista. Assim, os diversos estilhaços da cultura e do tempo estudado deveriam fazer parte do discurso metodológico do historiador. Já que, então, a alegoria é linguagem, ela pode ser entendida como o uso de uma imagem para significar outra. Esta ideia, que está no cerne da concepção histórica do Barroco, aproxima-se do conceito de imagem poética do Surrealismo.

Em *Poeta en nueva York*, o eu lírico, diante de uma sociedade incompreensível, tenta unir os estilhaços, os fragmentos. Para conseguir compreender e cristalizar os estilhaços, a forma poética tradicional, tal como Lorca vinha cultivando nos poemas mais “tradicionais”, já não era mais possível. Era necessário rasgar o olho. E, consequentemente, a linguagem. A saída foi a criação de uma linguagem ale-

górica, na qual diversos elementos remetessem à morte. Entre eles, o cavalo e a lua.

Dessa forma, a luta entre civilização e natureza, tão bem marcada pela crítica lorquiana, se intensifica, pois a guerra se instaura, também, na linguagem. Que imagens privilegiar nessa busca pela compreensão dos estilhaços? Ao longo da obra, a sugestão às imagens e ideias relacionadas à simbologia cristã são frequentemente reiteradas. Como não é intenção deste trabalho fazer uma descrição minuciosa da temática cristã em *Poeta en Nueva York*, neste momento, apontamos como os elementos da natureza aparecem em alguns poemas. O poema “Panorama cego de Nova Iorque” oferece algumas pistas:

Se não são os pássaros
cobertos de cinza,
se não são os gemidos que batem nas janelas das bodas,
serão as delicadas criaturas do ar
que emanam sangue novo pela escuridão inextinguível.
Mas não, não são os pássaros,
porque os pássaros estão a ponto de ser bois.
Podem ser rochas brancas com a ajuda da lua,
e são sempre rapazes feridos
antes que os juízes levantem o pano. (LORCA, 2003, p. 156)

Seria redundante apontar as imagens do poema. Vale destacar, porém, que elas estão sempre em contraste. Os pássaros, frequentemente ligados à liberdade, surgem repletos de negativas. O “sangue novo” que viria também relacionado a algo positivo, a um recomeço, é emanado “pela escuridão inextinguível”. Assim, os pássaros já não podem ser eles mesmos, ou seja, a natureza se nega a si mesma, tenta ser outra, tal como aparece no poema “Morte”:

“Que esforço!
Que esforço do cavalo
para ser cachorro!
Que esforço do cachorro para ser andorinha!
Que esforço da andorinha para ser abelha!
Que esforço da abelha para ser cavalo! (LORCA, 2003, p. 183).

O esforço empreendido manifesta-se no nível do significante, pois, ainda que a estrutura sintática seja a mesma, a forma de organização dos versos é transformada na medida que os animais tentam se metamorfosear em outros.

Ainda com relação à natureza e à luta entre esta e a civilização, mais uma vez é preciso citar o poema “Danza de la muerte”. No início, o eu lírico anuncia a chegada do *mascarón*. Metonímia da chegada de navios repletos de negros, a carranca (el *mascarón*) representa, frente a Wall Street, um símbolo. Portanto, há que compreendê-lo como um elemento religioso, mágico. Wall Street, universo marcado pelo pragmatismo, enfrenta esse universo mágico. Paradoxalmente, García Lorca chamará o centro do capitalismo de selvagem:

Não é estranho este lugar para a dança. É o que digo.
A carranca dançará entre colunas de sangue e números,
entre furacões de ouro e gemidos de operários desempregados
que uivarão, noite escura, pelo teu tempo sem luzes.
Oh selvagem Norteamérica, oh impudica! Oh selvagem!
(LORCA, 2003, p. 139).

Nessa luta constante, a morte é um sentimento que perpassa as relações e os acontecimentos descritos.

3) MORTE

A temática da morte, frequente tanto na poesia quanto no teatro lorquiano e que é retomada em *Poeta en Nueva York*, é representada pela luta dos personagens e do eu poético contra os elementos da natureza. Os diversos elementos utilizados para representar essa luta (lua e o cavalo, por exemplo), tão constantes no *Romancero gitano*, são recuperados, mas nem sempre significam apenas a morte.

A novidade, por assim dizer, é a presença da civilização, da sociedade capitalista. Chama atenção, também, nesse livro, o fato de o embate aparecer, inclusive, no nível do significante, tal como apa-

recem em “Amantes asesinados por una perdiz” e “Muerte”, citados neste trabalho.

Na sessão em que a morte talvez apareça mais intensamente, termina com o poema “Aurora”. O leitor ocidental atento às representações na poesia muito provavelmente identificaria o título desse poema com um direcionamento apolíneo dentro da sessão e do conjunto da obra. Ao iniciar a leitura, no entanto, nos damos conta de que tampouco a aurora anuncia uma nova vida:

A aurora chega e ninguém a recebe em sua boca
porque ali não há manhã nem esperança possível. (LORCA,
2003, p. 161).

A esperança impossível será mais densamente marcada com a ligação da morte e a infância, temática que iremos discutir mais adiante. Vale destacar, para finalizar esta parte, que a impossibilidade da esperança é tão forte que a desesperança parece se impor irrevogavelmente, pois “Todos os dias são mortos em Nova Iorque”

quatro milhões de patos
cinco milhões de porcos
duas mil pombas para o gosto dos agonizantes,
um milhão de vacas,
um milhão de cordeiros
e dois milhões de galos
que deixam os céus em pedaços.⁸ (LORCA, 2003, p. 203-204)

A opressão e o número exagerado de mortes estão marcados, nesse poema, inclusive, pelo uso da voz passiva. Perfeitamente harmônico, o conjunto dos versos nos remete à opressão como um tipo de morte. A opressão realizada pelas multiplicações e somas de Wall Street.

4) INFÂNCIA

Ao abordar o tema da infância nas primeiras obras de García Lorca,

⁸ Nueva York (oficina y denuncia).

Lara (2009) observa que “para o poeta a infância não é apenas um tema, mas uma atitude. A criança que o habita — e os dois são um mesmo ser — dispõe as palavras em combinações caprichosas, a elas conferindo sentidos como se fossem brincadeiras.”(p. 31). O autor apresenta a relação do poeta granadino com a tradição das *nanas*, destacando a conhecida conferência acerca dos efeitos das canções de ninar nos recém-nascidos.

Na citação é destacada a unidade formada do poeta adulto com o espírito infantil. A unidade representada em fragmentos é recorrente em *Poeta en Nueva York*. O destaque é para “Fábula y rueda de los tres amigos”. A dança empreendida por Emilio, Enrique e Lorenzo formam um ritmo cujo fim é a percepção de que a busca por uma forma pura (novamente a relação entre temas no conjunto) existe a desilusão: “compreendi que me tinham assassinado”.

Apesar dessa abordagem de Lara, é necessário olhar um pouco mais de perto como a infância está representada em *Poeta en Nueva York*.

No primeiro *Manifiesto do Surrealismo*, André Breton expõe que o homem, ao refletir sobre sua vida e ver-se cada dia mais descontente com seu destino, volta os olhos à sua infância, “que sempre lhe parecerá maravilhosa”. Segundo ele, o espírito que está imerso no surrealismo revive exaltadamente a melhor parte de sua infância. Acrescenta, por fim, que é graças ao surrealismo que os momentos e oportunidades da infância revivem em nós.

A temática da infância é tão recorrente em *Poeta en Nueva York* que, dos três poemas da primeira sessão, dois estão dedicados a essa temática. No primeiro, “1910 (Intermedio)”, há uma referência do eu lírico a seu passado. Já em “Tu infancia en Menton”, segundo poema da primeira sessão, o eu lírico se dirige a um interlocutor já maduro, cuja infância é agora uma “fábula”.

Poder-se-ia dizer que a escolha desses dois poemas logo no início representaria uma tentativa de organizar cronologicamente os textos da obra? Ainda que houvesse uma resposta afirmativa, seria inevitável a superficialidade desse entendimento, pois os textos devem ser vistos conjunto da obra, além de considerar (ou não) as palavras de Breton no *Primeiro Manifesto*.

Portanto, é no conjunto da obra que se devem ver as referências à infância. Primeiramente, “1910 (Intermedio)”:

Aqueles meus olhos de mil novecentos e dez
 não viram enterrar os mortos,
 nem a feira de cinza daquele que chora pela madrugada,
 nem o coração que treme encurralado como um cavaleiro
 de mar.

Aqueles meus olhos de mil novecentos e dez
 viram a branca parede onde urinavam as meninas,
 o focinho do touro, os cogumelos venenosos
 e uma lua incompreensível que iluminava pelos cantos
 os pedaços de limão seco sob o negro duro das garrafas.
 [...]

Não me perguntem nada. Vi que as coisas
 quando buscam seu caminho encontram seu vazio.
 Há uma dor de ossos pelo ar sem gente
 e nos meus olhos criaturas vestidas sem nudez! (LORCA,
 2003, p. 112-113).

Uma dicotomia é instaurada desde os primeiros versos quando o eu lírico afirma não ter visto a morte na infância. Desde um ponto de vista biográfico, em 1910, Garcia Lorca teria 12 anos. A compreensão da morte é algo extremamente abstrato, a cujo entendimento se chega pela maturidade, inclusive intelectual. Nesse sentido, parece que a infância seria um momento de maravilhosa alegria e felicidade. Federico Garcia Lorca, estaria, então, em consonância com o *Primeiro Manifesto* (BRETON, 1985). Porém, o conjunto da obra mostra o contrário.

A morte, mesmo que não seja vista durante a infância, é o que de primeiro o eu lírico se lembra ao sentir-se descontente com seu destino. Portanto, Garcia Lorca inverte a lógica do Surrealismo (pelo menos do que Breton expõe no *Primeiro Manifesto*). O eu lírico vê que a fuga do presente, que se lhe apresenta incompreensível, descontente, violenta, já não é mais possível, em um contexto onde as injustiças entram pelos olhos. A consequência é a incompreensão e a consciência de que a busca por um caminho seguro conduz ao vazio.

A partir disso, podemos compreender o que é afirmado no poema “Cidade sem sonho”: “não é sonho a vida”. A inversão das clássicas palavras de Segismundo na peça *A vida é sonho* demonstra, ao mesmo tempo, uma tomada de consciência (acontecida quando se faz a reflexão entre o passado infantil e o presente) e a demonstração de que a vida deve ser vista de outra forma.

Frente à desolação da infância remota e do presente de destruição causado pela civilização e o apego ao dinheiro, restaria pensar no futuro. Às crianças, à infância, restaria esperar. No entanto, o futuro, tal como prevê o conjunto de poemas, sem considerar a última sessão, tampouco é promissor. Não há mais esperança

Porque não há quem reparta o pão e o vinho,
nem quem cultive ervas na boca dos mortos,
nem quem abra os linos⁹ do repouso,
nem quem chore pelas feridas dos elefantes. (LORCA, 2003,
p. 215).

O que existe agora é “um milhão de ferreiros / forjando correntes para as crianças que hão de vir”. (LORCA, 2003, p.215-216).

Esse poema, no qual se expressa desesperança no futuro, está sob o título de “Grito hacia Roma (en la torre del Chrysler Building)”. O “grito” é contra a Igreja Católica. Por isso, abundam imagens ligadas

⁹ Definição do dicionário *Clave* (2000, p. 1107): Planta herbácea anual, de raiz fibrosa, com talos retos e ocós e com flores azuladas.

a ela, como o pão e o vinho, representantes do corpo e sangue de Cristo, respectivamente.

Aliás, a temática da infância destruída, tanto no passado quanto no futuro, ligada à Igreja fazem parte do poema “Crucificação”:

A lua pôde enfim ser detida pela curva branquíssima dos cavalos.

Um raio de luz violenta que escapava da ferida projetou no céu o instante da circuncisão de um menino morto.

[...]

As três crianças na periferia rodeavam um camelo branco que chorava assustado porque na alvorada tinha que passar sem remédio pelo olho de uma agulha. (LORCA, 2003, p. 209-210).

Os versos lembram a passagem bíblica na qual o Jesus anuncia, por meio das parábolas, que é mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no reino do céu. Verifica-se, portanto, que é novamente a infância ferida. E, como se não bastasse, a chaga da pobreza impedindo qualquer possibilidade de crença no futuro.

Não acontece diferente em “Nacimiento de Cristo”. A imagem do nascimento de Jesus se desenvolve em meio à neve de Manhattan. Cristo é representado dicotomicamente: ora por letra minúscula (“O menino chora e olha com um três na testa”), ora com maiúscula (“O Cristinho de barro teve os dedos partidos / nos fios eternos da madeira quebrada”— (LORCA, 2003, p.159). Como se percebe, a maiúscula indica uma representação já eternizada. O Cristo, comemorado em dezembro, já não é mais vivido, como pretenderia a tradição cristã; ele é mais uma imagem em meio aos anúncios das lojas e centros comerciais. Dentro do cenário de desolação do menino Jesus, chama a atenção a figura paterna. José, junto a seu filho recém-nascido parece

vislumbrar o futuro de sofrimento que espera o menino: “São José vê no feno três espinhos de bronze.” (LORCA, 2003, p.159).

Para subverter a lógica comum do mundo ocidental, Garcia Lorca provoca deslocamentos sintáticos e semânticos que potencializam a ideia de que não se pode ter esperança nem na religião nem na infância.

José é marcado já como santo, ou seja, a santificação está dada desde o primeiro instante porque o sofrimento precede ao futuro ideal e tranquilizador. Vale enfatizar que os espinhos, os quais mais tarde serviriam para coroar ao Cristo, podem ser vistos como uma referência às chagas, produzidas futuramente. Intui-se, portanto, mais uma vez, que o futuro previsto é de dor.

Semelhante dor tem o eu lírico em vários outros poemas da obra, entre eles “El niño Stanton”.

Ian Gibson relata que a criança do título era filho da família que o acolheu umas semanas na granja Castkills. Ao casal Concha Méndez e Manuel Altolaguirre é dedicada a parte “En la cabaña Del farmer (campo de Newburg)”. Stanton, descrito com ingênua tranquilidade, é o interlocutor do poema. No entanto, seguindo a hipótese de que há recorrência de mães que lamentam por seus filhos na obra dramática de Lorca (a mãe de Leonardo em *Bodas de Sangre* talvez seja o melhor exemplo), o eu lírico parece querer manifestar os sentimentos maternos. O lamento se deve à brutalidade com que, no poema, fica sugerida a chegada do câncer:

Às doze da noite o câncer saía pelos corredores
E falava com os caracóis vazios de documentos.
O vivíssimo câncer cheio de nuvens e termômetros
Com seu casto afã de maçã para que o biquem os rouxinóis.
(LORCA, 2003, p. 173).

Com relação à infância, resta, então, o que já se anunciara no terceiro poema da primeira sessão:

“Tua infância em Menton”

Sim, tua infância, já fábula de fontes.

[...]

Não me tampem a boca aqueles que procuram
espigas de Saturno pela neve

ou castram animais por um céu,

clínica e selva da anatomia. (LORCA, 2003, p.114-115)

Dessa forma, a infância, já perdida e retomada na maturidade, sem o deslumbramento de que fala Breton, é já uma fábula de onde se originam as imagens e situações presentes. O que resta é poder expressar, não ter a boca tampada, apesar de a “mariposa estar afogada no tinteiro”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que foi apresentado acerca da temática desenvolvida em *Poeta en Nueva York*, é necessário reforçar a unidade que atravessa o livro. Como foi apresentado, já no primeiro poema há o questionamento do eu lírico sobre a posição de sua poética no mundo e, claro, de seu próprio lugar. Nesse sentido, pensar a morte (tão frequentemente a ponto de muitos críticos apontarem uma profecia), está em harmonia com a maneira como a infância é apresentada.

Se no poema “Aurora”, no leitor, é quebrada a expectativa de anúncio de esperança diante do mundo repleto de dor, opressão e morte, é justamente em uma alegoria recorrente na obra lorquiana que a libertação faz-se presente: “Son de negros en Cuba”:

“Quando a lua cheia chegar irei a Santiago de Cuba” (LORCA, 2003, p. 235).

Em Cuba, como que uma redenção dos desafios enfrentados, como as compensações oferecidas aos heróis clássicos, o eu lírico e García Lorca encontram seu lugar.

Por esse caminho, vale lembrar, a propósito, a oposição ao rótulo

de folclorista, que durante alguns anos a crítica impôs a Lorca. Cultura cigana (presente nos primeiros poemas), o homossexualismo e os negros são vistos como temas afins pois nele Federico identifica semelhanças: opressão, marginalidade, exclusão social, impossibilidade de um futuro livre etc. Seria por acaso essa a preocupação das tropas franquistas ao assassinar o poeta, que não tinha ligação com partidos políticos, logo no início da Guerra Civil espanhola?

Foi essa consciência, não política, mas humana, que, a propósito, gera, no significante, uma repetição próxima a do apelo desesperado: “Não é sonho a vida. Alerta! Alerta! Alerta!”

Frente ao mundo repleto de estilhaços, tanto exteriores quanto interiores, recorrer a temas universais e ajustar uma forma poética que consiga manifestar os fragmentos realmente não teria como outro resultado um livro hermético. Vale lembrar, ainda, que García Lorca conviveu com um grupo de intelectuais cujo “modelo” literário foi o Século de Ouro, em especial a poesia de Luis de Gôngora, ilumina-se, mais uma vez, os motivos pelos quais *Poeta en Nueva York* está repleto de imagens poéticas e recursos estilísticos que beiram a ilogicidade.

“Beiram” (!), porquanto a unidade do livro é percebida por diversos aspectos. Assim, a crítica ao *Poeta* não deve restringir-se a aspectos estritamente biográficos, tampouco a leituras semióticas especificamente. Tal como pensado pelos surrealistas, o monismo (a indivisibilidade entre autor e obra), como crítica à poesia de Federico García Lorca, fica amplamente enriquecida.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. e pref. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CONCHA, Víctor G. de la. *El surrealismo: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1982.

GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca: 1898-1936*. Madrid: Plaza Janés, 1998.

GULLÓN, Ricardo. ¿Hubo un surrealismo español? In: CONCHA, Víctor G. de la. *El surrealismo: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1982, p. 77-89.

HIGGINBOTHAM, Virginia. La iniciación de Lorca en el surrealismo. In: CONCHA, Víctor G. de la. *El surrealismo: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1982, 240-254.

IBARRA, René. La “frontera” entre *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*: crisis o fractura. Los poemas en prosa de Federico García Lorca. Disponível em: <http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper1indice.htm>. Acesso: 23 set. 2010.

LARA, Idalmo Mendes. *A concepção literária e simbólica encontrada nas Canções de Federico García Lorca: estudo de casos*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, 2009. 116 p.

LORCA, Federico García. *El poeta en Nueva York*. 12. ed. Madrid: Cátedra, 2003.

_____. *Obras completas*. 22.ed. Madrid: Aguilar, 1992. Tomo I.

_____. *Teoría y juego del duende*. Disponível em: <<http://www.tinet.cat/~picl/libros/glorca/gl001202.htm>>. Acesso em: 23 set. 2010.

RIFFATERRE, Michael. La métaphore filée dans la poésie surréaliste. In: *La production du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 217-234.

ROUANET, Paulo Sérgio. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIDAL, Agustín Sánchez. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelo: Planeta, 2004.

Willer, Cláudio. Como ler García Lorca? Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/cw02c.html>>. Acesso em 23 set. 2010.