



# Miguilim

revista eletrônica do netli  
volume 6, número 2, Maio-Ago. 2017

## GARCÍA LORCA TEÓRICO DA VANGUARDA: SURREALISMO, DESTRUIÇÃO E MORTE EM ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS



## GARCIA LORCA VANGUARD THEORIST : SURREALISM, DESTRUCTION AND DEATH IN ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

Bruno VERNECK  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR  
RECEBIDO EM 14/04/2017 • APROVADO EM 26/08/2017

---

**Abstract**

---

Federico García Lorca, one of the main names of the vanguards of the early twentieth century, has in his work a blatant harmony between classical and vanguardist elements. This work tries to think this tension regarding the play "Así que pasen cinco años" and to map out how these two seemingly opposing aesthetics are arranged in the interior of this play, orchestrated by the genius spanish playwright, questioning one of the best known assumptions of creation linked to aesthetic surrealist: the automatic writing.

---

## Resumo

---

Federico García Lorca, uma das principais figuras das vanguardas do início do século XX, possui em sua obra uma harmonia ruidosa entre elementos clássicos e a pulsão vanguardista. Este trabalho procura pensar esta tensão a partir da peça *Así que pasen cinco años* e mapear como estas duas estéticas tão aparentemente opostas se arranjam no interior desta peça, orquestradas pela genialidade do dramaturgo espanhol, questionando um dos mais conhecidos pressupostos da criação ligada a estética surrealista: a escritura automática.

---

## Entradas para indexação

---

**Keywords:** Federico García Lorca. Surrealism. Classical theatre. Moderns Spanish theatre. Historical vanguards.

**Palavras-chave:** Federico García Lorca. Surrealismo. Teatro clássico. Teatro espanhol moderno. Vanguardas históricas.

---

## Texto integral

---

As peças *Así que pasen cinco años* (1931) e *El público* (1933) ocupam na obra dramática do escritor espanhol Federico García Lorca o que se convencionou chamar na crítica como teatro impossível<sup>1</sup>, por seu caráter insólito e experimental. O reconhecimento de elementos vanguardistas nas obras, que foram escritas quando estas estavam a pleno vapor, não deve limitar a percepção de que, por trás da construção vanguardista, há um Lorca crítico quanto aos rumos do teatro espanhol, buscando perceber como esta crítica se formaliza nos elementos estruturais das obras e propõe caminhos de renovação. Famoso por suas peças ligadas aos costumes de uma Espanha arcaica, sobretudo a partir de *Bodas de Sangre* (1933), as primeiras obras do dramaturgo sempre ocupam posição coadjuvante e raramente são alvos de debates e revisões críticas. Assim, este trabalho se propõe a revisitar e analisar *Así que pasen cinco años* a partir deste movimento vanguardista de destruição de um teatro omisso e a reconquista de sua autoridade sobre o público e também buscando nesta peça inaugural as características que projetaram Lorca para a lista dos mais célebres dramaturgos do século XX.

*Así que pasen cinco años* coloca os dilemas de um protagonista em torno de seu casamento, ou melhor, da realização deste. Num primeiro momento poderíamos

pensar em um drama convencional do século XIX, mimetizando a realidade burguesa, mas o tratamento conta com técnicas legitimamente vanguardistas: o tempo, grande protagonista, é mítico, já instaurado pelo subtítulo: *leyenda del tempo*, carregando a suspensão temporal sob a qual a peça se constrói. Os diálogos se estruturam em falas que frequentemente direcionam para o inesperado: a peça inicia com uma memória de infância narrada pelo protagonista – o Jovem – que é interrompida pelo Velho para refletir sobre as propriedades do verbo “lembrar”. Cenas como esta se repetem diversas vezes no decorrer da obra. Além destes diálogos, personagens que carregam em si o poder de reforçar o tom onírico estão sempre atravessando a obra, como o Menino morto e o Manequim. Na aparição destes o discurso prosaico se converte em poesia. Tanto o Menino e a Gata irmanados pela morte, como o Jovem e o Manequim irmanados pelo abandono, sucedem momentos da peça em que a ação se desenrola para dar prosseguimento ao enredo.

Este protagonista, chamado Jovem, poderia remeter a um dos mais importantes símbolos da vanguarda: a pulsão de renovação da juventude e rompimento com o “antigo”<sup>2</sup>. Mas o protagonista não cumpre essa função, trilhando o caminho oposto. O seu grande objetivo é o casamento, viver as convenções ligadas ao matrimônio e, para tal, espera cinco anos até que a noiva retorne. No primeiro diálogo o Jovem trata com a Datilógrafa, vemos que a presença de um outro personagem é fundamental: o Velho, uma vez que as personagens se complementam e se confundem no discurso. O Velho afirma que “¡Esperar es creer y vivir!” e assim vive o Jovem, em entusiasmo, à espera da Noiva. Velho e Jovem são faces de uma mesma personalidade separadas pelo tempo.

Este tempo, tema que não só é recorrente como fundamental para a compreensão da peça, é tematizado diversas vezes e é a partir dele que podemos notar os primeiros movimentos iconoclastas desta peça de Lorca. O Menino, o Jovem e o Velho são três momentos do ciclo biológico da vida: a infância, mais próxima do nascimento, a juventude e a velhice, que estaria mais próxima da morte. Mas nesta peça o único a terminar a ação vivo é o Velho. O Menino já está morto no início da peça, aparece como um fantasma entre os vivos, colaborando para a desestruturação do realismo; e o Jovem morre ao fim da peça. É como se a obra subvertesse o tempo concebido como natural, assim como vai trabalhar com os prazos que ditam as regras da sociedade: os cinco anos, que dão título à peça, são recebidos pelo Jovem como a impossibilidade da realização do desejo, discussão a ser retomada adiante.

Apesar dos personagens, diálogos e elementos insólitos, o desenrolar da peça é linear: o Jovem fala de sua noiva na biblioteca, vemos o amor reprimido da Datilógrafa; em seguida, no segundo ato, conhecemos a Noiva e vemos a promessa de casamento do jovem ruir; no terceiro ato, a busca pelo amor da Datilógrafa e os cinco anos que os separariam, seguida pela morte do Jovem depois de um desentendimento numa mesa de jogo, ou seja, apesar dos rasgos surrealistas, *Así que pasen cinco años* ainda mantém um enredo com certa linearidade. Na concepção aristotélica, a fábula dramática deveria sustentar um nó, uma peripécia e o desenlace. Nesta peça, o casamento estaria como nó da peça, a recusa da Noiva como a peripécia e o desenlace trágico seria o desamor e a morte do Noivo.

Esta incursão da obra por uma estrutura dramática tradicional se contrasta com as características da vanguarda surrealista. À primeira vista pareceria um projeto pelo meio do caminho, que ainda não conseguira se libertar do modelo clássico, por isto é necessário pensar em um discurso paródico que norteia a peça toda, pensá-la como uma obra que encena as convenções teatrais. O primeiro quadro do terceiro ato é onde estas questões ficam mais explícitas e adicionam outras camadas de significação a estes elementos clássicos.

Bosque. Grandes troncos. En el centro, un teatro rodeado de cortinas barrocas con el telón echado. Una escalerita une el tabladillo con el escenario. Al levantarse el telón cruzan entre los troncos dos Figuras vestidas de negro, con las caras blancas de yeso y las manos también blancas. Suena una música lejana. Sale el Arlequín. Viste de negro y verde. Lleva dos caretas, una en cada mano y ocultas en la espalda. Acciona de modo rítmico, como un bailarín. (LORCA, 2006, p. 77).

O palco no meio da floresta, ostentando cortinas barrocas, com a figura do Arlequim ao centro é uma clara referência ao grande teatro renascentista europeu dos séculos XVI e XVII. O Arlequim, personagem característico da *Commedia dell'Arte* italiana, era aquele que tinha seu amor pela Colombina obstaculizado, assim como o Jovem. As máscaras nos levam ainda mais longe, para o teatro grego, onde tinham a função de indicar o sentimento que a cena deveria provocar. Ainda no primeiro quadro do terceiro ato, uma jovem moça aparece vestida de túnica grega, para chorar a perda do amado. Posteriormente, se junta ao Arlequim na cena o Palhaço, de feição cadavérica que juntos subvertem, ao torturarem a tal jovem, a correspondência clássica dessas figuras e sua função quase obrigatória de provocar o riso. Há uma apropriação do teatro clássico e uma subversão dos símbolos convencionalmente ligados a ele.

O melodrama também tem lugar no diálogo final do Jovem e da Datilógrafa. O sentimentalismo exacerbado vai delineando a cena que acaba na nova negativa ao amor do Jovem: ele terá de esperar, novamente, até passarem cinco anos para que possam se casar. Agora e nunca se polarizam, não há possibilidade de futuro, apenas de presente, não é mais possível serem felizes para sempre, apenas é possível ser feliz hoje, por isso a dor do Jovem. Mais uma vez, dentro de uma referência, temos um movimento de destruição, aqui a destruição da ilusão do tempo eterno, resultando na frustração amorosa, assumindo as impossibilidades do homem, uma das discussões mais intensas e frequentes das obras modernas. Todo este diálogo com a história do teatro é parte da visão de Lorca como pensador da arte e de suas responsabilidades e objetivos como escritor.

Em sua "*Charla sobre teatro*", Lorca reflete sobre sua importância, desde uma função mais universal, em que o teatro seria "una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre", até "el latido social (...) histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu"

(LORCA, 1957, p. 33) ou, do contrário, estaria rendido à simples função de entretenimento.

García Lorca, enquanto pensador do teatro, acredita em sua função transformadora e na seriedade de seu trabalho como dramaturgo. Seu projeto teatral vai à contramão de um teatro que permite que o espectador fique em sua zona de conforto, para Lorca o teatro deve impor sua autoridade sobre o público e não perder seu objetivo primordial de vista: fazer arte.

“Desde el teatro más modesto al más encumbrado se debe escribir la palabra "Arte" en salas y camerinos, porque si no vamos a tener que poner la palabra "Comercio" o alguna otra que no me atrevo a decir.” (LORCA, 1957, p. 34). Neste trecho está em questão a necessidade de combater o teatro comercial e dar lugar às obras que prezem pela arte e, sobretudo, que não subestime o público, que o provoque, que o desafie. *Así que pasen cinco años*, nesse sentido, é uma peça modelar dentro destas reivindicações de Lorca sobre a arte teatral.

Se destruição é uma palavra central para as vanguardas, Lorca nesta peça trata de destruir todas as convenções teatrais, representá-las em seu avesso, para tirar o público de seu lugar de receptor passivo de um teatro que repete fórmulas. Os desvios da ação principal, encabeçada pelo Jovem, vão desestabilizando o eixo temporal e o realismo, entregando para o público a responsabilidade de preencher os vazios e compreender aquilo que está apenas sugerido.

No entanto, pensar neste projeto de teatro, que conte com técnicas altamente complexas na composição das peças, dentro da estética do surrealismo, poderia soar divergente ao mais significativo escrito sobre ela: o manifesto escrito por André Breton, que dentre várias reivindicações, coloca a escritura automática como importante princípio surrealista, deixando que o inconsciente tomasse as rédeas, buscando o estado puro, negando as mediações da razão. No entanto, é inegável a marca surrealista em *Así que pasen cinco años*, e esta relação implica em refletir sobre o surrealismo francês, de Breton, e o surrealismo espanhol, no qual Lorca se insere.

Paul Ilie, em seu estudo sobre a modalidade espanhola de surrealismo, ressalta a partir da investigação do crítico italiano Renato Poggioli, que a característica básica do surrealismo é interna, se trata do “(...) cultivo de estados oníricos, la corriente de conciencia y la violencia psíquica de todas clases” (ILIE, 1982, p. 14), mas que existem divergências nas concepções surrealistas francesas e espanholas.

A primeira e mais fundamental divergência é que não houve na literatura espanhola expoentes autoproclamados nem manifestos sobre as concepções artísticas dos autores espanhóis com relação ao surrealismo, logo, poucas obras são surrealistas do princípio até o fim. Se até mesmo o conceito de escritura automática de André Breton, supunha “(...) una forma metafórica de sugerir muchos métodos diversos de expresión y liberación psicológica” (ILIE, 1982, p. 15), a questão aqui é mais complexa: na Espanha, nunca foi abdicada a função do escritor como criador, ou seja, não se abdicou a mediação racional. Ilie ressalta como característica fundamental do surrealismo espanhol:

“Su experimentación activa y vasta (...) [que] suplantó a la teorización escrupulosa, y frecuentemente, a diferencia de lo que ocuparía en Francia, no fue posible conocer sus principios artísticos hasta después de que sus obras hubieran sido producidas” (ILIE, 1982, p. 20).

Seguindo a perspectiva de Ilie, a vertente espanhola do movimento só pode ser teorizada e discutida quando olhamos para as técnicas empregadas nas obras. É apenas a partir do acabamento estético destas que o pensamento e a prática dos surrealistas espanhóis podem ser analisados.

Nesta peça de García Lorca temos um exemplo prático de um autor experimentando as técnicas surrealistas que tinha a sua disposição para trabalhar conjuntamente com sua visão e sua proposta para o teatro. O objetivo de Lorca é claramente negar o teatro comercial, destruir os acômodos criativos e renovar o teatro, assim, para garantir a efetividade deste movimento, nada mais potente do que as vanguardas que surgiam nos anos XX, “con la voluntad de romper no sólo con la literatura que les rodea y la inmediatamente anterior a ellos, sino con toda cultura recibida” (AGUINAGA, 1987, p. 306).

O Jovem tem seu encaminhamento trágico, sofrendo violentamente a perda de dois amores: a Noiva, que o abandona para fugir com o Jogador de Rugby, figura esta que por si só evoca a truculência de um esporte de embates, reforçando a fraqueza do noivo abandonado; e a Datilógrafa, que ao ser convidada para ocupar o lugar da noiva, fica guardada como uma mobília debaixo de uma capa branca para esperar até que passem cinco anos, que como já mencionado, cinco anos que se convertem no tempo da eternidade. O protagonista da peça é fraco, preso às convenções e à força de uma movimentação externa que ele não pode combater, tampouco compreender. Ele é impotente como um herói trágico, passa da esperança de viver o amor com a Noiva para a desilusão causada pelo abandono da Mecnógrafa, a mutação da fortuna o mergulha em uma falta de perspectiva tamanha que só a morte é a saída.

Este componente trágico da peça se junta à proposta de recriação do teatro, ou melhor, a retomada do teatro com sua autoridade e autonomia artística, feita por meio das técnicas de vanguarda em uma relação importante para compreender a obra de Lorca, como ilustra Paul Ilie:

(...) Debemos reconocer que la distorsión surrealista tiene sus raíces en la conciencia social. Es fácil seguir la evolución de la realidad desagradable a la España negra y de allí a Esperpento (...) Lorca avanzó abertamente desde el Harlem surrealista hacia las tragedias sociales de sus últimos años. (ILIE, 1982, p. 271).

A partir dessa consideração de Paul Ilie e pensando na famosa trilogia da terra espanhola que segue cronologicamente *Así que pasen cinco años*, vemos que

ainda que a realidade social de Espanha, com suas amarras, vai se tornar o grande foco da discussão das peças de Lorca, mas grande parte das características da autoria de Lorca que podem ser encontradas em *Bodas se Sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba*, já estão nesta peça: o componente trágico; as ações que são apenas sugeridas e que necessitam que o espectador investigue seu sentido; a crítica à estagnação de Espanha, que aqui aparece com relação ao teatro, e que nas peças posteriores vai ampliando o seu alcance crítico; por fim, o teatro poético, versificado e que se vale da complexa construção de imagens líricas para aprofundar o sentido dramático e conferir caráter simbólico aos elementos da peça. Portanto, falar de um teatro de vanguarda, poético e social separadamente em Lorca é frágil, uma vez que essas características estão em jogo a todo tempo, entrelaçadas em todas as suas obras.

*Así que pasen cinco años* é uma peça de extrema relevância na obra de Federico García Lorca, pois conjuga várias discussões sobre a função do teatro em sua pulsão de renovação. Esta discussão advém de um autor que se ocupou dessas questões se propondo, a cada peça, dar um passo à frente na compreensão do palco como comunicação artística e veículo pelo qual se poderia mudar a sociedade. No percurso do Jovem, mergulhado nas ambiguidades do sonho e do pesadelo, amor e abandono, vida e morte, somos convidados a experimentar este mundo onírico criado por Lorca que, em contrapartida, nos faz questionar aquele em que nos encontramos.

## Notas

<sup>1</sup> Em seu estudo sobre Lorca, Ana María Gómez Torres afirma que com o teatro impossível "Lorca ha hallado la fórmula de un tratamiento dramático adecuado para el caótico mundo que quiere representar". In: *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Málaga: Arguval, 1995. p. 46.

<sup>1</sup> A importância da juventude como símbolo está discutida no capítulo "El siglo XX: Monarquía en crisis, república" In: AGUINAGA, C. B. et al. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) II*. Madrid: Editorial Castalia, 1987. p. 307.

---

## Referências

---

AGUINAGA, Carlos, PUERTOLAS, Julio & ZAVALA, Iris. El siglo XX: Monarquía en crisis, república In: \_\_\_\_\_. **Historia social de la literatura española (en lengua castellana) II**. Madrid: Editorial Castalia, 1987. pp. 281-382.

BRETON, André. Manifesto do surrealismo (1924) In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972**. Petrópolis: Vozes, 1997. pp. 174-194.



CAO, Antonio F. **Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro**. London: Tamesis Books, 1984.

GÓMEZ TORRES, Ana María. **Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca**. Málaga: Arguval, 1995.

ILIE, Paul. **Los surrealistas españoles**. Madrid: Taurus, 1982.

LORCA, Federico García. Charla Sobre Teatro. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1957. pp. 33-36.

\_\_\_\_\_. **Así que pasen cinco años**. Madrid: Cátedra, 2006.

OLIVA, César & MONREAL, Francisco Torres. Capítulo VI. Comedia renacentista y comedia dell'arte, Capítulo VII. El teatro Isabelino e Capítulo VIII. El teatro español del Siglo de Oro. In: \_\_\_\_\_. **Historia básica del arte escénico**. Madrid: Cátedra, 1994. pp. 123-216.

---

## Para citar este artigo

---

VERNECK, Bruno. García Lorca teórico da vanguarda: surrealismo, destruição e morte em *Así que pasen cinco años*. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 2, p. 73-80, maio-ago. 2017.

---

## O autor

---

**Bruno Verneck** é graduando em Letras da Universidade de São Paulo, atualmente é bolsista da FAPESP, desenvolvendo pesquisa científica junto ao Departamento de Letras Modernas (DLM) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), atuando na investigação de temas relativos às formas e processos históricos no teatro de língua espanhola (ênfase em dramaturgia comparada).