
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS DA HOMOSSEXUALIDADE EM *EL PÚBLICO* DE GARCÍA LORCA

Sueli Maria de Oliveira Regino (UFG)
mariaregino@yahoo.com.br

RESUMO: Este trabalho examina, por meio da hermenêutica simbólica, as representações da homossexualidade na peça *El público* de Federico García Lorca. Tais representações se revelam nos mitemas recorrentes, os quais conduzirão aos mitos diretores da narrativa. A retirada das máscaras, que escondem verdades íntimas das personagens, evidencia os duplos e as sucessivas metamorfoses, expondo as relações de poder entre as personagens e o comportamento de uma sociedade hipócrita, que castiga o que considera “delitos sexuais”.

PALAVRAS-CHAVE: homossexualidade; simbolismo; metamorfose.

No final da segunda década do século XX, as inovações inspiradas pelas vanguardas européias haviam atualizado aspectos literários e não literários da cena espanhola. A ação renovadora estendeu-se também à direção cênica e a outros elementos da realidade teatral, tais como música, cenários e figurinos, que receberam influências decisivas desse influxo modernizador. Contudo, um fator essencial e indispensável para a consumação do fato teatral restava ainda por ser transformado: o público.

Em entrevista a um periódico, no ano de 1934, Federico García Lorca critica duramente o público convencional, formado por uma burguesia “frívola e materialista”, que ocupava as poltronas das salas de espetáculos na Espanha de então. E foi esse público de espetáculos teatrais indiferente, desrespeitoso e arrogante que Lorca reproduziu em sua obra *El público*. Mais do que uma crítica ao público teatral, *El público* é uma discussão que contrapõe dois tipos de teatro, denominados “teatro al aire libre” e “teatro bajo la arena” pelo dramaturgo espanhol.

Ao “aire libre” era o teatro naturalista, superficial e de pronta assimilação por parte do público burguês convencional, ao qual se opunha o teatro “bajo la arena”.

Esse teatro tinha como propósito colocar em cena dramas autênticos, profundos e inquietantes, reivindicando sua autonomia frente à realidade objetiva. Um dos temas abordados no teatro subterrâneo de Lorca foi a homossexualidade e, por isso, em meados da década de 1930, na Espanha, esse seria um “teatro impossível”, para o qual nem atores e nem público encontravam-se ainda preparados.

Por meio da hermenêutica simbólica este trabalho pretende investigar as representações simbólicas da homossexualidade na peça *El público* de Federico García Lorca, que teve seus primeiros atos escritos no ano de 1929, no decorrer da estadia do poeta e dramaturgo nas cidades New York e La Habana. Nos textos desse período, essas representações se revelam nas imagens simbólicas e nos mitemas recorrentes. Esses últimos, ao se configurarem como as menores unidades de um discurso miticamente significativo, conduzirão aos mitos manifestos ou subjacentes que irão estruturar a narrativa.

No cenário do primeiro dos cinco quadros de *El público* vê-se uma grande mão impressa na parede ao fundo do cenário. Por si só, a mão constitui, simbolicamente, uma síntese do feminino e do masculino, já que tanto pode ser passiva, quando se fecha em concha para reter ou receber algo, ou ativa, ao segurar e manipular objetos. Em antigas culturas mesoamericanas, a mão estava relacionada aos mistérios dos deuses ctonianos e aos sacrifícios de sangue, sendo a representação da mão espalmada bastante freqüente na arte dos povos mexicanos, na qual surge “associada com caveiras, corações, pés sanguinolentos, o escorpião, a faca de sacrifício com lâmina de obsidiana” (Chevalier & Gheerbrant 1997: 591), ou seja, ligada a símbolos de morte sacrificial. Além disso, a mão individualiza o destino humano, sugerindo-o pela intrincada escritura das linhas das palmas. De forma geral, o simbolismo da mão envolve as idéias de atividade criativa, dominação e poder.

E são as disputas de poder entre as personagens que estabelecem a tensão dramática em *El público*. A arrogância autoritária do Diretor e a submissão de Gonzalo são os primeiros indícios de um sadomasoquismo crescente, que alcançará o seu ponto máximo com a metamorfose do Hombre 3. González afirma que, subjacente a toda obra lorquiana, sob as diferentes temáticas, há sempre uma estrutura que revela relações de dominação (1982: 36-37). Em *El público*, essa estrutura aponta para a impossibilidade de êxito em qualquer tipo de relação enquanto a força vital do erotismo, ou do amor, permanecer convertida em uma relação sadomasoquista, em uma relação de dominação. Se o amor não pode se manifestar plenamente, ele recua, dando espaço para a morte, que se traduz pela incapacidade de dar e receber amor.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud demonstrou que o instinto sexual contém sempre um elemento sádico, estabelecendo uma relação de oposição entre Eros, o instinto da vida, e Tânatos, a morte (1969: 135-250). Essa relação permite a compreensão da dualidade que permeia os processos metamórficos de grande recorrência em *El público*. O metamorfoseado morre para uma forma de vida, renascendo em outra, já que a metamorfose pode se configurar como a aventura de um novo nascimento, de um nascimento puro, ao qual os pais não estão associados (Brunel 1974: 148).

Sucessivas metamorfoses são sugeridas no segundo quadro de *El público*, quando as duas “Figuras”, a de Pâmpanos e a de Cascavéis, propõem um inquietante jogo de transformações: “¿Si yo me convirtiera en nube?” — pergunta o que dança — “Yo me convertiría en ojo.” — responde o que toca flauta. “¿Si yo me convirtiera en caca?” “Yo me convertiría en mosca.” “¿Si yo me convirtiera en manzana?” “Yo me convertiría en beso” (Lorca 1991: II.611). A harmonia que conduz o diálogo, levando o segundo a desejar transformar-se sempre em função da transformação do primeiro, é quebrada quando Pâmpanos responde que se transformaria em punhal se o outro se transformasse em um peixe-lua. A partir daí a relação torna-se conflituosa, com afirmações contraditórias, especialmente quanto à sexualidade das personagens, e um suceder de mútuas acusações e recriminações.

O simbolismo fálico da flauta da Figura de Pâmpanos torna-se evidente quando essa personagem afirma que se não tivesse a flauta, o outro não escaparia à lua, “a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer” (Lorca 1991: II, 612). Nesse quadro, como também acontece no primeiro, a mulher é foco de discórdia entre as personagens. O conflito entre eles surge justamente quando a pergunta de Cascavéis envolve a imagem da mulher, representada pelo hibridismo simbólico do peixe-lua. Ao ameaçar a Figura de Cascavéis com o punhal, Pâmpanos expressa sua repulsa ante uma transformação que aproximaria o parceiro da figura feminina. Em resposta, Cascavéis diz: “¿Pero? ¿por qué? ¿Por qué me atormentas? ¿Como no vienes conmigo, si me amas, hasta donde yo te lleve? Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en luna llena, ¡pero en cuchillo!” (Lorca 1991: II.612) — ao que responde a Figura de Pâmpanos: “Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases” (Lorca 1991: II.612). A resposta de Pâmpanos aponta para um aspecto peculiar da relação homoe-rótica entre as personagens: são homens que se sentem homens e que, recusando-se a renunciar a sua masculinidade, amam outros homens.

A Figura de Pâmpanos, um desdobramento de Gonzalo, representa a imagem do homossexual íntegro, que busca para seu amor um homem verdadeiro, não aceitando ceder diante da perigosa sedução da mulher. Em “*Oda a Walt Whitman*”, poema escrito no mesmo período em que Lorca produziu *El público*, está presente a idealização de Whitman como um homossexual que permanece livre da vergonha e da promiscuidade, “um arquétipo de homem, sem traços efeminados” (Gibson 1989: 339). As duas figuras, Cascavéis e Pâmpanos, reavivam com seu diálogo um conflito que percorre de forma obsessiva a obra de García Lorca e que se apresenta em *El público* com uma ampla gama de matizes. Esse conflito se expressa, de acordo com Inés Marful Amor, na perene cisão do homem lorquiano, dividido “entre sua paixão homófila e uma tendência à mulher que, de maneira tão tenaz como invariável, o conduz à morte” (1991: 142).

Assustado com a chegada da personagem anunciada pelo menino, Cascavéis pede ao outro que não se mostre, pois sente sua própria vida ameaçada. Em seguida, diz que tudo entre eles era um jogo: “Jugabamos. Y ahora yo serviré al Emperador fin-

giendo la voz tuya” (Lorca 1991: II.616-617). A figura de Pâmpanos replica que já não há mais o que se possa fazer: “Tú has roto el hilo de la araña y ya siento que mis grandes pies se van volviendo pequeñitos y repugnantes” (Lorca 1991: II.617). Em resposta, Cascavéis, pateticamente, lhe oferece um pouco de chá. Essa referência ao chá, no final do diálogo entre Pâmpanos e Cascavéis, remete à “Residencia de Estudiantes,” onde teve início a intensa e atormentada amizade entre Lorca e Salvador Dalí. As mútuas queixas, ofensas e agressões trocadas pelas personagens talvez espelhem o clima que marcou a deterioração da relação entre o pintor e o poeta, levando esse último à depressão e à fuga para NewYork.

A angústia decorrente do fracasso nas relações com Salvador Dalí e Emilio Aladrén apresenta-se de forma patente na produção nova-iorquina de Lorca. O poema “*Fabula y rueda de los tres amigos*”, da primeira parte de *Poeta en Nueva York*, traz os nomes de Emílio, Enrique e Lorenzo. No caso de “Emilio”, há uma referência direta a Aladrén; “Enrique”, que também é o nome de uma personagem de *El público*, parece representar, tanto na peça teatral como no poema, a figura de Dalí, enquanto o nome “Lorenzo”, que começa com as mesmas três primeiras letras de Lorca, tanto poderia estar relacionado ao próprio poeta, como também se referir a Jorge Zalamea, um colombiano com quem Lorca manteve, no decorrer do ano de 1928, uma intensa relação (Gibson 1989: 249-252):

Enrique,
Emilio,
Lorenzo.
Estaban los tres helados:
Enrique por el mundo de las camas;
Emilio por el mundo de los ojos y las heridas de las manos;
Lorenzo por el mundo de las universidades sin tejados. (Lorca 1991: I.449)

O “Um” buscado pelo Imperador poderia ser, de acordo com Inés Marful Amor (1991: 144), uma alusão à integridade homossexual. Por não se deixar transformar pela passagem do biombo, Figura de Pâmpanos, um desdobramento de Gonzalo e do Homem 1, será o único a se manter, durante algum tempo, coerente com seus ideais homoeróticos. No entanto, ao ceder às carícias do Imperador, é acusado de traição por seus companheiros. O texto sugere que a atitude da Figura de Pâmpanos não deve ser considerada como um ato de entrega ou submissão voluntária, mas como algo circunstancial e inevitável. Pâmpanos entrega-se ao imperador, um símbolo de força e poder, após ter se despojado das folhas vermelhas de parreira que lhe cobriam o corpo e o que oferece é uma nudez branca de gesso, algo que o imperador “lo tiene porque nunca podrá tener” (Lorca 1991: II.619), por tratar-se de uma entrega sem amor.

A metamorfose múltipla é um mitema recorrente que conduz ao mito de Dioniso, o deus das transformações. Na conferência “*La imagen poética de Don Luis de Góngora*”, pronunciada no Ateneo de Granada, em 1926, García Lorca refere-se à figura do deus Baco, o Dioniso romano, narrando uma lenda pouco conhecida:

Procede (Góngora) por alusiones. Pone a los mitos de perfil, y a veces sólo da un rasgo oculto entre otras imágenes distintas. Baco sufre en la Mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en hiedra, Baco, para poder continuar la danza, se convierte en vid. Por último, muere para convertirse en higuera. Así es que Baco nace tres veces. Góngora alude a estas transformaciones en una Soledad de una manera delicada y profunda, pero solamente comprensible a los que están en el secreto de la historia:

Seis chopos de seis yedras abrazados
tirsos eran del griego dios, nacido
segunda vez, que en pámpanos desmiente
los cuernos de su frente.

El Baco de la bacanal, cerca de su amor estilizado en hiedra abrasadora, “desmiente”, coronado de pámpanos, sus “antiguos cuernos lúbricos”. (Lorca 1991: III.241)

Rafael Martínez Nadal, grande amigo de Lorca desde os tempos madrilenos da juventude do poeta, conta ter sido na apresentação dessa conferência, realizada no final da primavera de 1928, no salão da “Residencia de Estudiantes,” que ouviu pela primeira vez referências à lenda de Baco e Ciso. Nadal se recorda de ter perguntado a Lorca, um ou dois dias depois do evento, onde havia lido a fábula e, embora não mencionando nenhum autor, o poeta, entusiasticamente, ampliou, modificando em parte, o que já havia dito na conferência:

Baco, em forma de bode, tocava um dia a flauta, recostado em uma árvore para que, à sua melodia, dançasse o belo Ciso, já que dançando era a única forma que tinham de se amar. De repente, ocorre um terremoto. A terra sobre a qual pisava Ciso se abre, fechando-se rapidamente em seguida e aprisionando as pernas do adolescente que, no mesmo instante, começou a se transformar em hera. Baco, angustiado, aproximou-se ainda mais do bailarino e, por sua vez, converteu-se em videira, para que assim, abraçados, pudessem continuar a dança, movidos pelo vento. (1992: 123)

De acordo com Nadal, a lembrança dessa versão oral da lenda, ainda mais que a leitura da versão conhecida, ajudou-o a identificar o modelo e o significado da segunda cena de *El público*, especialmente no momento em que Cascabeles diz a seu companheiro: “Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte” (Lorca 1991: II.612). Trinta anos depois da conferência realizada na *Residencia*, quando pesquisava as origens dessa dança-desafio entre as duas personagens de Lorca, Nadal surpreendeu-se com a grande dificuldade em encontrar referências à lenda, já que os autores clássicos mais conhecidos não fazem nenhuma referência a Baco e Ciso. Depois de uma busca minuciosa, descobriu na primeira parte

de uma edição de 1737 do livro *Theatro de los dioses de la gentilidad*, de Fray Baltasar de Vitoria, escrito em 1620, um capítulo dedicado à hera, no qual é narrada a história do deus e do bailarino. Fray Baltasar cita como fontes a Natal Cómite, Claudio Minoes e Fausto, autores do Renascimento, de difícil identificação.

Para melhor compreensão da presença do mito de Baco e Ciso na obra lorquiana, Rafael Martínez Nadal retorna aos versos de Góngora, citados por Lorca, apresentando a estrofe completa:

Seis chopos, de seis yedras abrazados,
tirsos eran del griego dios, nacido
segunda vez, que en pámpanos desmiente
los cuernos de su frente
y cual mancebos tejen anudados
festivos corros en alegre ajido,
coronan ellos el encanecido
suelo de lilijs, que en fragantes copos
nevó el mayo, a pesar de los seis chopos. (Nadal 1992: 130-131)

Góngora vê na imagem dos choupos abraçados pela hera, não só os tirsos, mas também os jovens que os ostentam, dançando alegremente. García Lorca, que conhecia a história do deus Dioniso, o duas vezes nascido, despreza a lenda e “considera como três nascimentos o que na verdade foram três transformações” (Nadal 1992: 131). A primeira metamorfose do deus foi em bode, para salvar-se das perseguições da ciumenta Hera, depois em videira — por amor ao bailarino Ciso transformado em hera — e, finalmente, em figueira. Segundo Nadal, Lorca vê nesse jogo de metamorfoses por amor “uma intenção que dá aos versos ‘*Que en pámpanos desmiente / los cuernos de su frente*’ um novo e profundo significado” (Nadal 1992: 131).

O verbo “desmentir” significa para Lorca que, por amor, o deus transforma seus antigos “cornos lúbricos”, os do Baco das bacanais, “em pacíficos pámpanos que darão uvas e vinho para alegria dos mortais” (Nadal 1992: 131). No simbolismo dos chifres, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1997: 233-235), pode-se identificar um princípio ativo, masculino por sua força de penetração, e um princípio passivo, feminino, por sua abertura em forma de lira e seu uso como receptáculo. Na ótica lorquiana, o corno lascivo do deus Baco transforma-se, por amor ao jovem bailarino, em um feminino corno de abundância. Dessa forma, como no primeiro quadro, é o mito de Dioniso que domina, num universo de transformações.

Em *El público*, Elena e Julieta são as únicas personagens com nomes indicados pelas rubricas e em ambos os casos remetem a mulheres míticas, ligadas a amores trágicos. Quanto a Enrique e Gonzalo, esses só existem de forma virtual, pois, na verdade, o que se tem no texto é uma sucessão de duplos e representações dessas personagens, como os homens, os cavalos, as figuras e os trajes. A consciência demonstrada pelo Homem 2 e o Homem 3 de que a morte do Diretor e do Homem 1 poderia libertá-los evidencia nessas duas personagens a condição de duplos.

Não é difícil reconhecer no Cavalo Negro, único dessa cor entre os brancos, um duplo de Gonzalo, que também se desdobra no Homem 1, na Figura de Pâmpanos, no Desnudo, ou no “Uno” buscado pelo Imperador. E por isso Julieta é chamada de louca ao refugiar-se nele, quando tenta escapar das investidas dos cavalos brancos. No embate entre a mulher e os cavalos, retornam à cena questões semelhantes às que estiveram presentes no primeiro e no segundo quadro, especialmente a difícil conciliação entre a atração hetero e homossexual diante da presença perturbadora da mulher.

De acordo com Marful Amor (1991: 146), a cena que abre o terceiro quadro de *El público* sugere que a derrota dos dois amantes ocorreu por terem os dois se deixado arrastar por desejos que contrariavam sua proposta homoerótica de um amor verdadeiro. Enquanto Cascabeles sucumbe por desejar Elena, o que determina a derrota de Pâmpanos é sua entrega ao Imperador. A vergonha e a culpa surgem decorrentes de uma ação que poderia ser considerada “contra a natureza” e a remissão dos amantes só seria possível por meio do exercício do amor.

Em *El público*, Lorca defende o erotismo de largo espectro, a pansensualidade e o amor em suas muitas possibilidades, inclusive a sado-masoquista e a homossexual. No primeiro quadro, logo após a entrada dos três Homens, ao ser cumprimentado pela encenação de Romeu e Julieta, o Diretor faz um comentário casual: “Un hombre y una mujer que se enamoran” (Lorca 1991: II.602), ao que o Homem 1 responde: “Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa” (Lorca 1991: II.602).

No quinto quadro essa mesma questão é retomada no momento em que os estudantes discutem sobre o tumulto que se seguira após a cena do sepulcro, quando o público descobrira que, ao dirigir *Romeu e Julieta*, o diretor escolhera dois atores do sexo masculino para a interpretação dos protagonistas. O drama de Shakespeare é representado a partir de uma perspectiva pansexual, que procura demonstrar como um amor verdadeiro pode encarnar-se em qualquer ser, animado ou inanimado, manifestando-se com dignidade em todas as suas variantes, inclusive a homoerótica. Esse enfoque do drama shakespeariano desafiará os condicionamentos morais e sociais de um público que retrata, no texto lorquiano, a facção burguesa da sociedade espanhola do entre-guerras.

As palavras finais do Hombre 1, encerrando a representação do “teatro bajo la arena”, na cena que reproduz a paixão de Cristo no Gólgota, remetem ao sofrimento e à solidão de *Poeta en Nueva York*, em cujos poemas Lorca deixa que transbordem as emoções que o dilaceravam: “Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca” (Lorca 1991: II.661).

Na “cena do pastor bobo”, diante de máscaras que se comportam como obedientes ovelhas — balindo ao comando de seu pastor e deixando patente sua incapacidade de assumir as atitudes de questionamento que geram as mudanças sociais — somente o amor, irrompendo com ímpeto, poderia trazer ao teatro sua redenção.

Nessa passagem, o mitema da máscara guarda o mesmo significado com o qual aparece no primeiro quadro, ou seja, a representação do comportamento de uma sociedade hipócrita, que castiga o que considera “delitos sexuais”. Da mesma forma, nessa cena, a referência a Creta ganha um novo sentido, já que o labirinto foi construído para o confinamento do Minotauro, um monstro parte humano e parte animal, fruto da intensa atração sexual despertada na rainha Pasífae por um touro sagrado. Nesse mitologema, tem-se de volta a questão do amor entre seres díspares, em torno da qual se desenvolverá boa parte do sexto e último quadro.

Nos textos do período nova-iorquino a distância entre Lorca e suas personagens quase desaparece. Não é difícil identificar o poeta granadino a suas personagens Gonzalo, Figura de Pâmpanos ou Hombre 1, em suas tentativas de conciliação com seu próprio homossexualismo, diante dos preconceitos e da repressão social. Em toda a produção desse período Lorca expressa muito de sua própria experiência pessoal e, em *El público*, especialmente no segundo quadro, o desprezo do centurião pelas Figuras e a agressividade com que as trata, amaldiçoando os de sua “casta”, refletem atitudes que o poeta deveria estar habituado a presenciar na Espanha, em atos de discriminação aos homossexuais.

El Público é um texto amargo, que expõe o tormento de “um autor condenado por uma sociedade injusta a mascarar seu verdadeiro eu” (Gibson, 1989, p. 339). Na produção desse período, as máscaras estão presentes como uma espécie de obsessão, presidindo jogos de desdobramentos e trocas de identidade. Os trajes, complementos da máscara na tarefa de esconder o verdadeiro eu, são elementos que se revestem de grande importância, por caracterizarem as metamorfoses em *El público*. Essas metamorfoses obrigam as personagens a uma retirada das máscaras, propiciando a exposição de verdades íntimas que deixam a nu as relações de poder que se estabelecem entre elas.

Em *El público*, Gonzalo, o que se despiu da máscara, apresenta-se nu. Primeiro como o *Desnudo blanco* do segundo quadro, fruto de lágrimas e sofrimento, depois, no quinto quadro, como o *Desnudo rojo*, o nu vermelho que se entregará em um sacrifício de sangue. Essa busca que leva ao desmascaramento — ao qual se expõem as personagens na cena do biombo — reflete também a angústia de seu autor, resultante do sentimento de viver uma vida marcada pela duplicidade, numa sociedade preconceituosa como a espanhola do início do século, que não permitiria um desnudamento das máscaras sexuais sem o repúdio social e a execração pública.

OBRAS CITADAS

BRUNEL, Pierre. 1998. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio.

———. 1974. *Le mythe de la metamorphose*. Paris: Armand Colin.

CHEVALIER, Jean & Alain Gheerbrant. 1997. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

FREUD, Sigmund. 1969 “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.” *Edição standard brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago.

LORCA, Federico García. 1991. *Obras completas II*. México: Aguilar.

———. 1991. *Obras completas III*. México: Aguilar.

GIBSON, Ian. 1989. *Federico García Lorca, uma biografia*. São Paulo: Globo.

GONZÁLEZ, Margarita Caffarena. 1982. “Algunas consideraciones sobre la puesta en escena de la obra de Federico García Lorca.” *Homenaje a Federico García Lorca*. Toulouse: Université de Toulouse - le Mirail.

MARFUL AMOR, Inés. 1991. *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Reichenberger.

NADAL, Rafael Martínez. 1992. *Así que pasen cinco años: tiempo y sueño en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Casariego.

SYMBOLIC REPRESENTATIONS OF HOMOSEXUALITY IN GARCIA LORCA'S *EL PÚBLICO*.

ABSTRACT: This article examines by means of the symbolic hermeneutic the representations of homosexuality in Federico García Lorca's play *El público*. The images and mythemes found in this text conduct to the identification of the narrative leading myths and reveal the form by which these representations occur. The masks that hides deep truths when are taken off reveal doubles and metamorphosis, exposing the power relations among the players and the behaviors of a hypocrite society that penalizes what it considers “sexual offenses”.

KEYWORDS: homosexuality; symbolism; metamorphosis.

Recebido em 28 de junho de 2010; aprovado em 31 de outubro de 2010.