

Simone Aparecida dos Passos

MULHER, DESEJO E MORTE:
DRAMATURGIA E SOCIEDADE NO INSEPARÁVEL TRIÂNGULO DE
GARCÍA LORCA

Uberlândia, 2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

MULHER, DESEJO E MORTE:
DRAMATURGIA E SOCIEDADE NO INSEPARÁVEL TRIÂNGULO
DE GARCÍA LORCA

Simone Aparecida dos Passos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária

Área de concentração: Poética do Texto Literário.

Uberlândia, 2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

- P289m** Passos, Simone Aparecida dos.
Mulher, desejo e morte : dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de García Lorca / Simone Aparecida dos Passos. – 2009.
116 f.
- Orientadora: Irlei Margarete Cruz Machado.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.
1. Garcia Lorca, Frederico, 1898-1936 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Poesia espanhola - História e crítica - Teses. 3. Amor na literatura - Teses. 4. Mulheres na literatura - Teses. 5. Morte na literatura - Teses. I. Machado, Irlei Margarete Cruz. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 860(091)

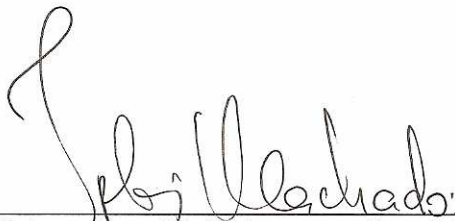
SIMONE APARECIDA DOS PASSOS

“MULHER, DESEJO E MORTE: DRAMATURGIA E SOCIEDADE NO INSEPARÁVEL TRIÂNGULO DE GARCIA LORCA”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 18 de fevereiro de 2009.

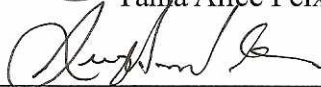
Banca Examinadora:



Orientadora: Irlei Margarete Cruz Machado



Tânia Alice Feix



Luiz Humberto Martins Arantes

Para Marta Maria dos Passos,
Venício Donizete dos Passos e
Alex Pereira Magalhães
meus sempre companheiros.

Agradecimento

Agradeço à sagrada natureza
os benefícios e o privilégio de participar desse mundo
e nele atuar
(ainda que como as formigas).

BERNARDA - ¿Lo sabes seguro?

PONCIA – Seguro no se sabe nada en esta vida.

(LORCA, 1975, p. 1502)

RESUMO

Mulher, desejo e morte: dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de Federico García Lorca investiga os textos *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936) como expoentes de um discurso social e individual do autor. Essa dramaturgia retoma a forma mítica de pensar o mundo, o conhecimento do sagrado primitivo e a experiência cíclica da natureza que o homem carrega consigo, ainda que regras venham se sobrepor a essas experiências. A mulher apresentada em suas vivências, sensações e pensamentos é tomada como sujeito. O dramaturgo volta o olhar para o corpo feminino e dá voz a essa mulher que sente, vive e quer ser amada, livre das imposições alheias, regida por seus próprios impulsos. Contudo, dentro da comunidade andaluza de que trata o texto, esse direito lhe é negado. Nessa organização, a mulher é confinada e ao mesmo tempo desprovida de espaço onde possa realizar-se em plenitude. A morte, então, revela-se como uma forma de libertação das amarras sociais e morais que a aprisionam e paradoxalmente sufoca esse espírito de revolta dentro da obra.

Palavras-chave

García Lorca, Teatro, Feminino, Desejo, Morte

RESUMEN

Mujer, deseo y muerte: dramaturgia y sociedad en lo inseparable triángulo de Federico García Lorca investiga los textos *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La Casa de Bernarda Alba* (1936) como exponentes de un discurso social e individual del autor. Esa dramaturgia retoma la forma mítica de pensar el mundo, el conocimiento de lo sagrado primitivo y la experiencia cíclica de la naturaleza que el hombre lleva consigo, aunque reglas se sobrepongan a las experiencias humanas. La mujer presentada en sus vivencias, sensaciones y pensamientos es tomada como sujeto. El dramaturgo vuelve la mirada hacia el cuerpo femenino y da voz a esa mujer que siente, vive y quiere ser amada, libre de las imposiciones ajenas, regida por sus propios impulsos. Sin embargo, dentro de la comunidad andaluza de que trata el texto, ese derecho le é negado. En esa organización, la mujer es confinada y al mismo tiempo desprovista de espacio donde pueda realizarse en plenitud. La muerte, entonces, se revela como una forma de libertación de las amarras sociales y morales que las aprisionan y paradójicamente sofoca ese espíritu de revuelta dentro de la obra.

Palabra-llave

García Lorca, Teatro, Femenino, Deseo, Muerte

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo I.....	15
A arte e Federico García Lorca.....	16
A escrita poética como expressão de sensações.....	23
Poesia e dramaturgia.....	27
Capítulo II.....	34
Fato e recriação.....	35
Ruptura e continuidade.....	41
Capítulo III.....	54
Drama de confinamento.....	55
Teatro, educação e tradição.....	65
Desejo e poder.....	77
O homem morto.....	90
Conclusão.....	95
Referências.....	100
Anexos.....	106

Introdução

*Esta luz, ese fuego que devora.
 Este paisaje gris que me rodea.
 Este dolor por una sola idea.
 Esta angustia de cielo, mundo y hora.
 Este llanto de sangre que decora
 lira sin pulso ya, lúbrica tea.
 Este peso del mar que me golpea.
 Este alacrán que por mi pecho mora.
 Son guirnalda de amor, cama de herido,
 donde sin sueño, sueño [...]
 con cicuta y pasión de amarga ciencia.*
 (“Llagas de Amor” – Federico García Lorca)

Tratar da dramaturgia¹ poética de Federico García Lorca significa olhar ao redor, sentir e reconhecer na natureza forças sempre presentes na vida do homem. Sua obra está embebida de afetos e paisagens da Espanha. Meu contato com essa dramaturgia primeiramente se deu por meio da atividade teatral, o texto sobre o palco, com toda sua profundidade poética, enunciado por estudantes do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, no ano de 2004. Meus estudos sobre o autor se iniciaram com o Projeto de Pesquisa, Ensino e Extensão “Aplicação do Método Stanislavski à Dramaturgia Poética de Garcia Lorca”, do qual participei como bolsista PIBEG; posteriormente, desenvolvi o trabalho monográfico *O sagrado e o profano: elementos de religiosidade levados à cena*. O prazer da descoberta dos textos lorquianos e sua representação² motivaram-me, ainda, a realizar a pesquisa

¹ Dramaturgia – A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou poética) da arte dramática que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Essa noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. [...] O objetivo final da dramaturgia é representar o mundo, seja sob a ótica de um realismo mimético, seja quando toma distância em relação à mimese, contentando-se em figurar um universo autônomo (PAVIS, 2005, p. 113).

² O projeto de Pesquisa, Ensino e Extensão *Aplicação do Método Stanislavski à dramaturgia poética de García Lorca* está registrado no SIEX e teve por objetivo a representação das peças: *Yerma* (1934), *Bodas de Sangre* (1933) e *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) com os alunos do curso de Educação Artística – Habilitação Artes Cênicas e a comunidade. Desse projeto, no entanto, foram encenados os espetáculos *Yerma*, *Bodas de Sangre* e *La careta que cai*. Esse último é uma adaptação feita de fragmentos de diversas obras do dramaturgo, uma homenagem ao centenário de seu

“Mulher, desejo e Morte: dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de García Lorca”. A abordagem do feminino condenado à submissão e relacionado à morte dentro da dramaturgia lorquiana despertaram-me para a qualidade poética e social de sua obra. O poeta coetâneo do dramaturgo, Jorge Guillén, destaca a profundidade da obra de Lorca. Para Guillén, Federico era “[...] una criatura extraordinária. ‘Criatura’ significa esta vez más que “hombre”. Porque Federico nos ponía en contacto con la creación, con ese conjunto de fondo en que se mantienen las fuerzas fecundas...” (GUILLEN, 1965, p. XVII).

Essa criação que Guillén aponta na obra de Lorca caracteriza-se pela sensibilidade e criação de imagem pelo poeta³. Sua obra possibilita refletir sobre o que se estende além do artístico e do imediato numa experiência que não se fixa apenas no objeto, mas dialoga com outros conhecimentos do mundo, plena de um léxico sedutor e sensível. A presente pesquisa investiga as peças *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936) como expoentes de um discurso social e individual do dramaturgo que traz à cena a denúncia de comportamentos sociais profundamente radicados no inconsciente coletivo e, portanto, recorrentes em diversas sociedades. Reconhecemos que essas peças dão voz à mulher que sente, vive e quer ser amada livre das imposições alheias, mas regida por seus próprios impulsos. Esse caráter político-ideológico e social dos textos caracteriza a literatura como possibilidade de registro poético-histórico. Nessa perspectiva, vemos a peça como criação individual, processo poético, dramático, histórico, antropológico, político, psicológico, enfim, um arguto objeto de compreensão da humanidade, do sujeito feminino.

Pode-se afirmar que trabalho artístico de Federico García Lorca traz o impulso originário da escrita, expressão do corpo sensível em forma de signos que o masculino expressa no feminino como reconhecimento. Em sua obra, a mulher não é vista com indiferença, mas como um ser em igualdade, ser que, a partir da natureza, explica o que sente, sendo essa sensação possível para todos. Nos textos analisados

nascimento. Desse projeto de pesquisa, ensino e extensão também se originou o grupo de estudos sobre Federico García Lorca. Encontram-se, ao final deste trabalho, algumas imagens dos espetáculos representados (anexo 1 e anexo 2).

³ A palavra poeta, nesse trabalho, retoma as origens aristotélicas do vocábulo. Pensaremos a poesia em um contexto mais amplo identificando-a com a própria arte, como linguagem, não necessariamente a verbal.

nessa pesquisa, a mulher é tomada como sujeito que apresenta suas vivências, sensações e pensamentos sob a ótica masculina sensível de Lorca. Sua escrita é emblematicamente a afirmação da mulher que, mesmo não caracterizada como sujeito ativo, é capaz de romper as leis criadas pelo homem, cedendo a seus impulsos mais urgentes. Malvine Zacberg escreve que “a escrita é um meio privilegiado não somente de viver, mas de representar – no sentido duplo, representação imaginária e representação política [...]” (ZALCBERG, 2007, p. XII). A obra lorquiana é, assim, vista como ferramenta importante para o conhecimento da representação dessa mulher, e a analogia se torna um recurso imprescindível para a compreensão da obra do dramaturgo. Um exemplo belo é a cena em que as personagens María e Yerma conversam sobre gravidez. María revela, por meio de uma metáfora, o sentir que ela experimenta. As personagens dizem:

Yerma – (*Con curiosidad*) ¿Y qué sientes? [...]

María – ¿No has tenido nunca *un pájaro vivo apretado en la mano*⁴?

Yerma – Sí.

María – Pues, lo mismo... pero por dentro de la sangre.

(LORCA, 1965, p. 1281)

A metáfora utilizada por María utiliza aguça nosso corpo e nosso sentimento para compreendermos a sua sensação. Qualquer homem ou mulher pode ter entre as mãos um pássaro e experimentar o frêmito e a temperatura desse pequeno e desprotegido ser. A partir da singularidade da sensação individual, pode-se dizer o que sentimos quando temos uma ave frágil entre as mãos e, por consequência, somos levados a compreender María. Esse é o convite da dramaturgia de Federico García Lorca: sentir como o outro sente. Nos dizeres de Irley Machado:

A fascinação que exerce sobre nós a poesia de Lorca se encontra no desnudar brutal de forças misteriosas, ocultas na natureza, forças que transcendem os seres e se afrontam através deles. [...] Toda a obra de Lorca é altamente sinestésica. Ela toca nossos sentidos, e nos faz descobrir a pulsão erótica sem a qual a vida seria impossível. As associações de idéias são ricas e as metáforas bem incorporadas, como se o poeta nos descrevesse uma paisagem de cheiros e sabores elementares, penetrantes e perturbadores (MACHADO, 2008, p. 3).

⁴ Grifo meu.

A poesia do dramaturgo está próxima do prazer primordial, pelo poder de síntese desperta o leitor, aguçando sua percepção sinestésica. A escrita poética de Lorca remete o leitor ao gozo, à metáfora, à busca da sensação, ao sentir humano. O texto pede uma compreensão corpórea, uma experiência de sensações. Essa dramaturgia explora o que os personagens sentem.

Por meio do exercício cênico, o desconhecimento de determinadas sensações pode ser remediado pela apreensão de sensações análogas. Para uma atriz representar bem o personagem de uma mãe, não é preciso que tenha passado pela experiência da maternidade. Um recurso que atores podem usar na construção de seus personagens é o método Stanilavski de interpretação, que propõe uma representação realista a partir da memória emotiva⁵, ou seja, a construção dos personagens se dá de forma analógica por um sentimento semelhante que o ator tenha vivido em alguma situação. O ator ou atriz aproveita suas sensações e seus sentimentos para construir outros e interpretar seu papel de forma realista, de forma a convencer o público. E também dessa maneira pode se dar a interpretação e a compreensão de um texto, não pela experiência real, mas pela associação de sensações.

Observando o feminino e o cotidiano de sua comunidade, García Lorca se dispõe a criar o outro. Essa capacidade performática do artista, segundo o dramaturgo, faz com que este seja habitado e submetido pela ação do duende⁶, uma força criadora que se realiza em *poiese*. A metafórica definição de construção poética lorquiana dialoga com a de Paul Zumthor, sob o aspecto da performance. A poesia, estando além da forma e da concretização, é o que trataremos no primeiro capítulo, em que a reconhecemos como uma sensação corpórea: uma linguagem antropológica, um jogo. Lorca afirma que o toureiro em uma arena se encontra pleno de uma força que na natureza, dada sua característica criativa, pode ser vida ou morte, uma pulsão irremediável. Em suas palavras:

⁵ A memória afetiva é um recurso do teatro realista, “do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também sua memória afetiva pode evocar sentimentos. Segundo Stanislavski os atores “recorrem principalmente aos seus próprios sentimentos, impressões e experiências. Também adquirem material na vida que os rodeia, real e imaginária, nas reminiscências, nos livros, na arte, na ciência, em todo tipo de conhecimento, viagens, museus e, principalmente, na comunicação com outros seres humanos (STANISLAVSKI, 2004, p. 230).

⁶ O termo duende, segundo Lorca criado por Goethe, designa que a criação é uma atividade laboriosa, uma luta diária, um estilo de vida, um fardo que carrega e que não consegue despir.

Todas as artes são capazes de duende, mas onde encontra mais terreno, como é natural, é na música, na dança e na poesia falada, pois essas necessitam de um corpo vivo que interprete, porque são formas que nascem e morrem de modo perpétuo e alçam seus contornos sobre um presente exato. (LORCA, 2000, p. 116)

Os estudos literários muitas vezes se prendem unicamente ao texto escrito, desconsiderando a importância de tratá-lo sem distanciá-lo de sua relação com a corporeidade e do cotidiano do autor. As questões que aludem às experiências vividas por quem propõe o texto e por quem o lê devem ser consideradas para que a obra possa ser compreendida em sua totalidade – será este o aspecto tratado no segundo capítulo do presente trabalho. O fato cotidiano e também a presença da morte nos enredos das obras analisadas são a musa inspiradora que deve ser percebida como uma questão cultural. Existe uma performance inevitável na expressão do poeta, uma vez que sua criação se dá pela experiência do vivido. Os temas populares entrelaçados a sua realidade são característica eminente em sua expressão poética. Arrastado pela memória resgatada, o poeta constrói a presença onírica e ao mesmo tempo física do corpo que morre. O conceito de memória étnica perpassa a construção poética de Garcia Lorca, pois ele escreve sua obra a partir do mundo que o rodeia: do já visto e sugerido por meio do imaginário ou a partir de uma experiência real.

Estudioso da tradição espanhola e consciente dos aspectos políticos e sociais do presente, Lorca vê além do que é mostrado, e, mais que uma lembrança, a morte como tema é uma realidade, uma experiência que caracteriza o feminino – disso tratará o terceiro capítulo. Sua literatura se faz estandarte da procissão do tempo, anunciadora das crenças do povo que com ele caminha. Graças à percepção do escritor disposto ao trabalho laborioso da escrita, temos o fotograma de sua visão de mundo. Sua arte é objeto de sua catarse⁷ e de seu povo; ela se coloca como um pensar a sua sociedade pela exposição imagética do cotidiano, pelas metáforas poéticas. O dramaturgo buscou em diversas observações cotidianas o material para a sua escrita. Um homem brilhante que soube reconhecer na história local traços arquetípos que tornaram sua obra universal e sempre atual, uma reflexão sobre quem somos no mundo. Federico García Lorca foi um ser deslumbrado pela existência,

⁷ A Catarse (do grego Katharsis) na *Poética* Aristóteles significa a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade) por parte do espectador que se identifica com o herói, para nós esse termo também se aplica ao escritor na sua pulsão criativa e comunicativa.

como ele mesmo intitulou um de seus desenhos, datado de 1934, “*Solo él misterio nos hace vivir. Solo él misterio*”⁸. A existência em sua complexidade chama atenção na obra do autor, em que viver é o próprio mistério: “*Son guirnalda de amor, cama de herido, donde sin sueño, sueño [...] con cicuta y pasión de amarga ciencia.*”

⁸ Esse desenho do poeta está anexado ao final do trabalho (Anexo 3).

Capítulo I

A Arte e Federico García Lorca

*Director – Usted, como poeta, no tiene derecho de descubrir
el secreto con el cual vivimos todos*

*Poeta – Sí, señor. [...]
(LORCA, 1975, p. 98)⁹*

Estudante de Direito e amante das artes, Federico García Lorca, se viu cada vez mais envolvido nos estudos sobre literatura e sua realização; segundo Piero Menari (1983), “*desde los comienzos de su actividad poética [...] manifestó para consigo mismo [...] exigencia artística que siempre lo caracterizó*” (MENARI, 1983, p.07). A literatura sob forma de poema, prosa, canção e drama foi objeto de análise e prática desse artista habituado ao estudo dos clássicos, mas que experimentou o ultraísmo e o surrealismo em sua obra. Sua escrita era uma necessidade de expressão, de vida, e paradoxalmente o levou à morte. Sua atitude de poeta comprometido socialmente com seu povo, o poder transformador de sua palavra, que o tornaram “*mas peligroso con las palabras que con una arma en la mano*”, serviram para justificar sua morte por seus inimigos.

Por diversos momentos na dramaturgia de Lorca, os personagens parecem tomar o discurso do dramaturgo. Leonardo, personagem de *Bodas de Sangre* (1933), diz que “*Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima*” (LORCA, 1975, p. 1214), e Lorca não se calou, consumiu-se em sua *poiese*: a arte. O poema *Este es el prólogo*, do dramaturgo, permite conhecer a dimensão da poesia que o permeou:

*Dejaría en este libro
toda mi alma.
Este libro que ha visto
conmigo paisajes
y vivido horas santas¹⁰.*

⁹ *Retabillo de don Cristóbal* - Peça infantil para atuação de títeres escrita pelo dramaturgo nos idos de 1931.

¹⁰ Encontra-se no anexo 4 o texto na íntegra.

Ao ler o poema, parece-nos que o corpo todo do artista está integrado com a vida que sente, ínfima e espetacular. Sua criação artística revela o andaluz que se apropria dos charcos da Vega¹¹ e também das formas idiomáticas, acervo de imagens e motivos de argumentação. Sobre essas fontes do dramaturgo, diz o crítico Erich Eich (1970):

no son, en último extremo, más que formalidades que pueden manejarse a voluntad. Pertenecen al mundo en que el andaluz se halla enclavado, y si entre Lorca y su pueblo no existiese relación más íntima que la establecida por esa comunidad ambiental, no habría razón para otorgar precisamente a Lorca un puesto singular entre la muchedumbre de poetas andaluces. [...] Lorca se distingue por haber dada expresión particularmente pura y absoluta a las estructuras más hondamente arraigadas del andaluz y, en sentido amplio, del español. En consecuencia, el análisis de las estructuras lorquianas debería facilitarnos, en el mejor de los casos un testimonio sobre el español en general (EICH, 1970, p. 15).

Contudo, essa apropriação que Lorca faz da cotidianidade transcende, construindo matérias poéticas que ultrapassam as fronteiras culturais e levando, aos mais distintos povos, a comunicação por meio do encontro de sensações. O que sente cada personagem é matriz para extrapolar o sentido denotativo do texto e chegar aos aspectos ideológicos da dramaturgia lorquiana.

Em uma conferência sobre a imagem poética de Dom Luís de Gôngora¹², poeta de grande influência na arte de Lorca, o dramaturgo enumera as características de uma boa poesia. Para ele:

Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas (LORCA, 2000, p. 55).

A poesia dos sentidos é o que ele encontra na obra de Gôngora e o que busca realizar em toda a sua produção. A sensação é, pois, o que funda o ser, porque, quando sente, o homem sabe que existe. Saber-se sentindo o universo que o rodeia e poder expressar esse sentido pela objetividade da palavra é o que traz essa

¹¹ O termo de origem pré-romana designa uma planície fértil entre as montanhas.

¹² Gôngora - Poeta espanhol (1561/1627). Líder da corrente literária autodenominada *cultismo*, desenvolve um estilo pessoal, o *gongorismo*, marcado pelo uso acentuado de hipérboles, metáforas obscuras e dubiedades.

dramaturgia, na qual se mesclam cantigas e expressões populares do andaluz. O conhecimento empírico do povo se torna, em determinada medida, o saber de Lorca. Um conhecimento que é cumulado através do contato entre as pessoas e com a natureza. Nietzsche escreve que “a canção popular nos parece antes de tudo como espelho musical do mundo, como comédia primordial que procura a si uma imagem de sonho paralela e que a exprime na poesia. (NIETZSCHE, 2007, p. 53)”. Diante dessa afirmação e dos temas tratados por Lorca em seus textos, encontramos uma sabedoria ancestral. Um exemplo está no diálogo entre Yerma e Vieja 1ª. As informações da personagem são constatações empíricas, o passado adquire importância para a educação do presente. Vê-se no texto:

Yerma- Hace tiempo estoy deseando tener conversación con mujer vieja. Porque yo quiero enterarme. Sí. Usted me dirá...

Vieja 1ª – ¿Qué?

Yerma – (*Bajando la voz*) Lo que usted sabe. ¿Porqué estoy yo seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo? No. Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea, aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos. [...]

Vieja 1ª – A otra mujer serena yo hablaría. A ti no. Soy vieja, y sé lo que digo (LORCA, 1965, 1288).

Nesse trecho, as mulheres falam de suas experiências, mas, para compreendê-las, é preciso de alguma forma estar “madura para sentir”. A percepção tem que estar aberta para se concretizar o aprendizado e se obter o conhecimento. Yerma vive uma ânsia desmedida pela maternidade, mas o que sente é a secura de um corpo que não acolhe o prazer para sua realização. Ela recorre à Velha para compreender a ausência em seu corpo do elemento que a tornaria fértil. Essa lhe diz que não há segredo, que é suficiente desejar o marido. Enuncia a velha:

Vieja – Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos legan como el agua. ¡Ai! (LORCA, 1965, 1288)

Essas palavras da velha revelam a percepção delicada e ampla do sentido corporal e da relação mulher/natureza. O corpo aberto aos cinco sentidos está presente na expressão poética da vida. Devemos nos lembrar da importância da metáfora para o texto de Lorca, ela não é gratuita, pois assume o caráter comunicativo e mimético.

Em seus textos *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936), a divisão se dá por quadros. A partir do século XVIII, é comum a dramaturgia usar essa nomenclatura referindo-se a uma concepção pictórica da cena, a uma unidade obtida pela criação de uma atmosfera diferente a cada cena. Em *La casa de Bernarda Alba* (1936), encontramos essa divisão e, como complemento a ela, há uma indicação textual que faz referência à arte da fotografia. O texto diz: “*El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico*”. A peça teatral torna-se a fixação de um momento para a foto. A fotografia e o quadro fixam um momento presente, o tempo torna-se imagem. Nessa característica de um presente estático, o texto dramático se coloca em semelhante situação, pois ele é o presente constante da obra escrita (ou encenada). Essa marcada qualidade de imagem também é encontrada em *Yerma* (1934) e *Bodas de Sangre* (1933) que se ordenam estruturalmente por quadros. O caráter estrutural de sua obra nos permite fazer observações de fatos cotidianos que se presentificam a cada contato no texto: são imagens subjetivas.

A imagem sempre teve um importante papel para a construção da metáfora. Em Lorca as metáforas não se originam apenas de sua construção poética, teatro e poesia, mas também por meio de seus desenhos. O dramaturgo fez inclusive uma exposição apoiado por Salvador Dalí. A experiência poética de García Lorca se realiza, portanto, em distintas linguagens. A *poiese* a que se dedica transcende questões de forma e conteúdo; o poeta se apropria da realidade e dos signos de sua comunidade para a sua criação artística, servindo-se de diferentes matérias. Nascido em Fuente-Vaqueros, um município situado a sudoeste de Granada e apaixonado pelas raízes culturais de seu povo, soube entrelaçar as artes. O poeta se negava a tolher o espírito, chama que nos habita e aquece nossas relações interiores, permitindo simultaneamente o poder de comunicação. O Rouxinol da Andaluzia, como carinhosamente é chamado, por sua ascendência musical, nasceu no dia 05 de junho de 1898, filho da professora Dona Vicenta Lorca e de Federico García Rodríguez, comerciante bem sucedido. A família García Rodríguez tinha em sua genealogia poetas e cantores. Pela convivência familiar com a arte e do incentivo materno pelo gosto literário, logo cedo o dramaturgo se viu sob o encantamento da comunicação poética. Das aulas de piano, surgiram canções e poemas que

embalariam as noites dos companheiros da Residencia de los Estudiantes¹³ e de muitas conferências. Segundo Yan Gibson (1989) do pátio da casa de Fuente-Vaqueros, com Lorca ainda menino, já se viam, em meio à música, as primeiras encenações com os bonecos que se casavam e lutavam para viver. A arte de Federico García Lorca nasceu em suas brincadeiras de infância e se estendeu durante toda a sua breve vida, até sua morte em 09 de agosto de 1936¹⁴. Sobre aquele contexto histórico, escreve Clenir Bellezi de Oliveira:

[...] o exército liderado por Francisco Franco se insurgiu contra o Governo Republicano, dando início à guerra civil espanhola. O povo saiu às ruas para impedir o golpe, e a Espanha viu-se dividida em áreas dominadas pelos fascistas que se autodenominavam nacionalistas e outras, pelas democratas socialistas. Dado o caráter ideológico das forças que se enfrentavam, o conflito tornou-se internacional. (OLIVEIRA, 2007, p. 37)

Esse acontecimento que dividia a Espanha em dois grandes blocos de poderes e de lutas não tinha a clara manifestação político-partidária do dramaturgo, no entanto, sua postura muito mais próxima aos ideais democratas socialistas foi desencadeadora de investidas contra ele. Apreciador de Fernando de los Ríos¹⁵ e de sua postura de educador, Lorca se empenhou na direção do grupo universitário de teatro. O trabalho em *La Barraca*¹⁶ proporcionou, na prática, a articulação das linguagens artísticas que o dramaturgo experimentava, atento ao objetivo de levar cultura ao povo, mas isso acabou por comprometê-lo com o regime ditatorial que se erigia.

Os ideais políticos dessa companhia de teatro eram muito mais ideais de educação, conhecimento e cultura do que políticos, propriamente ditos. No entanto, essa experiência única de contato com a massa, valendo-se de um teatro de repertório

¹³ A Residencia de Estudiantes de Madri, fundada em 1910, era fruto das ideais renovadoras que se tinham iniciado na Espanha, e tem por um de seus idealizadores Francisco Giner de los Ríos.

¹⁴ A Guerra Civil espanhola (1936-1939) foi o acontecimento mais traumático ocorrido antes da 2ª Guerra Mundial. Nela estiveram presentes todos os elementos militares e ideológicos que marcaram o século XX.

¹⁵ Fernando de los Ríos Urruti (Ronda, 1879 - Nova Iorque, 1949) foi considerado uma das mais destacadas figuras do pensamento socialista espanhol contemporâneo, por sua constante defesa da liberdade e da democracia, sem concessões a qualquer tipo de aspiração totalitária.

¹⁶ *La Barraca*: grupo de teatro universitário dirigido por Federico García Lorca. O grupo fazia parte do projeto governamental da Segunda República como Missões Pedagógicas, e pretendia levar o teatro clássico espanhol a lugares de pouca atividade cultural na península ibérica.

que proporcionou sua vivência como ator, encenador e escritor lapidou ainda mais a sensibilidade de Lorca para a construção da trilogia *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936), obras resultantes de um processo de maturidade. Textos que abordavam, longe do partidarismo político, a situação da mulher na sociedade, seus anseios por liberdade de escolha e de realização. Em sua obra, a Espanha se via expressa com o fogo da paixão de um dramaturgo que se valia das histórias do povo, do sagrado e do profano, do cristão e do pagão sob o filtro da violência. A escolha das paisagens e das sensações de sua gente tornou o dramaturgo universal, pois cada personagem criado não deixa de ser uma projeção do homem que sofre na alma a mesma ação da sua própria natureza de homem e de ser no mundo. O fato de o poeta apresentar a mulher que ora opta por seguir as normas sociais, ora por transgredi-las, coloca em questão os padrões dos comportamentos vigentes.

Lorca é um homem que viveu o seu tempo e lançou imagens ao público que ressoam como um eco. O exercício constante de sua arte o transformou em um homem capaz de ultrapassar o que era visível imediatamente para chegar a um sentimento profundo de ser e de estar na humanidade. Ele fez do teatro ferramenta de comunicação reflexiva. Nas palavras da personagem Figura de Guizos de *El público*, existe a procura do verdadeiro homem. A personagem diz:

Figura de Pámpanos- ¡Acabarás por dejarme ciego!
 Figura de Guisos – Ciego, porque no eres hombre. Yo sí soy un hombre. Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando se despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por un diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo cortar una roca con la uña de un recién nacido. (LORCA, 1975, p. 113)

E, com essa sensibilidade, o dramaturgo, utilizando-se da metáfora, manifesta o sentir que assume no contato com o outro, a partilha e o fluxo reflexivo sobre a condição humana na sociedade. Lorca, ao escolher a dramaturgia, consegue fundir diferentes artes na linguagem teatral, recursos imagéticos e auditivos que retomam a sensação como recurso de compreensão de si mesmo e do outro. Sua prosa vem carregada de poesia, seus textos dramáticos criam imagens fotográficas, sua música impregna de magia seu teatro, e seus desenhos ilustram suas palavras. A palavra

escrita em Lorca vem carregada de signos, seu texto dramático se torna revelador de tradições, psicologias e realidade do homem espanhol, apesar de muitos considerarem que um *“poeta, no tiene derecho de descubrir el secreto con el cual vivimos todos”*.

A escrita poética como expressão de sensações

*El canto quiere ser luz
En lo oscuro el canto tiene
Hilos de fósforo y luna.
La luz no sabe qué quiere.
En sus límites de ópalo,
Se encuentra ella misma,
Y vuelve*
(LORCA, 1999, p. 29)

Antes de abordarmos verticalmente as peças *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936), procuremos entender o quão performática é a origem da escrita e, nesse caso, a escrita de Federico García Lorca. Quando retomamos a origem da escrita e sua necessidade social, compreendemos a predisposição poética a que somos acometidos consciente e inconscientemente. A poesia, como escreve Lorca, é:

Poesía es amargura,
miel celeste que mana
de un panal invisible
que fabrican las almas
[...]
Poesía es la vida
que cruzamos con ansia
esperando al que lleva
sin rumbo nuestra barca.
(LORCA, 1999, p. 300)

Assim, tocados pela *psique* humana e ao mesmo tempo divina tornamo-nos comunicadores por excelência, emitindo sensações. A história da comunicação nos diz que na origem dos tempos houve um momento em que nosso pensamento não era verbalizado através de códigos e a enunciação e a compreensão se davam pela inteireza do ser na conjunção do canto e da dança. Todo o corpo era usado como meio de expressão no relato de acontecimentos, sentimentos e sensações. Essa

ocorrência está longinquamente localizada nos períodos Paleolítico e Neolítico, marcando o surgimento da *mimesis* e da *poiesis* humana.

As comunidades primitivas entoavam canções de grande força expressiva de forma oral e corporal: um murmúrio de interioridade se expandia pelo espaço através do corpo e da voz. O campo semântico do balbucio e da corporalidade associava, nos primórdios, mais do que a linguagem verbal, a corporal e a melódica, assumindo um caráter de transcendência. Música, poesia e religiosidade se mesclavam, conduzindo o homem ao êxtase da expressão de ser no mundo através de uma comunicação poética. Tomado de sensações, esse homem primeiro utilizava não só uma linguagem convergente, mas também divergente emitindo o concreto e o abstrato, o humano e o divino, instaurando, assim, uma profundidade compreendida no limiar onde hoje se separam as distintas linguagens, da arte, da religião e da vida propriamente dita.

O corpo e a voz, emaranhados às sensações, ao sentimento e ao pensamento, expunham a representação da re-vivência do si mesmo para existir com o outro e no outro. A comunicação, feita do si mesmo, unia a compreensão do nós e também o diferenciava desse, indo além, criando-se assim as primeiras noções de divindade, arte, ciência e outras nuances. A partir do conhecimento integral das possibilidades do seu corpo, o homem tornava-se ele mesmo e ia além, erigindo conhecimento. Nietzsche (2007) escreveu que o processo de individuação era conscientizado por meio da inteireza do corpo:

cantando e dançando, o homem se manifesta como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a caminhar e falar e está a ponto de, dançando, voar pelos ares. Seus gestos revelam uma encantadora beatitude. Assim como agora os animais falam e a terra produz leite e mel, também a voz do homem ressoa como algo sobrenatural: ele se sente um deus; agora seu é andar é tão nobre e cheio de êxtase como aquele dos deuses que viu em sonhos. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: potência estética da natureza inteira, [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 31).

Como afirma o filósofo, o código de comunicação estava no homem por completo, e tornava-se a concretização de seu imaginário. Assim, a palavra ainda não existia como arbitrariedade, estava unida à corporeidade, e nessa originária simbiose a “sensação de poeta” estava contida, adquirindo a forma de oralidade. Para Alfredo Bosi (1977), essa influência corporal ainda se encontra reflexo na palavra escrita:

A forma do poema, vista nas suas constantes (*nomes concretos, figuras, recorrências de som...*) talvez seja uma sobrevivência de esquemas orais antiqüíssimos. O que já exerceu uma função coesiva nas comunidades arcaicas reproduz-se, com funções análogas, no produto poético individual. Os cantos sagrados eram emissões da voz e do corpo inteiro que se repetiam e alternavam expressões de encantamento, fusão afetiva com a comunidade, aleluia ou esconjuro. A comunidade era possuída pela voz e pelo gesto com que impetrava as forças divinas espalhadas pela Natureza. Na poesia, esse movimento sobrevive na dinâmica da forma que realiza exercícios de analogia entre os seres (metáfora) ou de contigüidade (pela metonímia). E a dança em círculo cumpre-se no eterno retorno do ritmo (BOSI, 1977, p. 122).

Com efeito, o verbo como elemento de arbitrariedade organizou profundamente o convívio da comunidade, e aos poucos sua qualidade abstrata e sua duração reduzida geraram a necessidade do registro escrito. A palavra, som sem forma, que se perdia no tempo-espaço, foi tornada imagem, forma concreta durável.

Esse advento da escrita tornou-se um importante acontecimento sociocultural e passou a intervir na criação e comunicação poéticas do homem. Para Paul Zumthor, as origens da escrita

estão provavelmente ligadas ao Oriente Médio, a necessidades econômicas, ao passo que na origem a poesia não se liga a nada disso. Mas isso se passa diferentemente na China, onde a escrita, aparentemente, provém dos rituais. A convergência é então gritante. Ademais, não resulta dessas semelhanças que se pudesse dar à escrita o crédito de ser, ela mesma e de maneira suficiente, a portadora do desejo intemporal que anima a humanidade, provavelmente desde os primeiros dias (ZUMTHOR, 2000, p. 58).

Mas o que fica evidente na cultura ocidental, hoje, é que, independente do impulso original, nos apoiamos sobre a escrita em qualquer área de nossas relações. É ela que tem dado validade aos nossos contratos sociais, pensamento e inserção na comunidade. Com o registro textual, a poesia enunciada deixou de ser exclusivamente auditiva e passou a “concentrar-se em valores intelectuais”, ela se despreendeu das motivações imediatas e carregou-se de valores simbólicos. Ao ganhar um sentido mais complexo, a representação do mundo e do si mesmo, tornando-se rito, lei, arte, memória, ciência, abstração (e paradoxalmente mais concreção), passa a ocupar grandemente nossa organização comunitária e social. Compreendendo a escrita como ferramenta, linguagem e necessidade humana, ampliamos nossa

interpretação do “um” que quer compartilhar com o “outro” toda uma infinidade de ser no mundo. Assim, podemos afirmar que este canto de Lorca, ao buscar sua expressão, é ao mesmo tempo concretude e abstração, palavra e luz em “*sus límites de ópalo*”, palavra força.

Poesia e dramaturgia

*Siento
que arde en mis venas
sangre,
llama roja que va cociendo
mis pasiones en mi corazón.
(Siento – Federico García Lorca)*

O presente estudo interessa-se pela dramaturgia poética de Federico García Lorca, palavra escrita tornada arte para ser levada a cena. Entende-se aqui a palavra como *arte* e manifestação autônoma. Inúmeros são os que já se debruçaram sobre esse tema tentando arrancar do si mesmo e da alteridade o que viria a ser essa manifestação humana. Sobre o universo artístico, Jorge Coli (2000) declara a existência não de uma, mas de várias artes, classificando-as como divergentes, contraditórias; além disso, segundo o autor, essas diversas artes frequentemente se pretendem exclusivas, propondo-se como solução única. Essa afirmação de Coli quanto às divergências deve ser revista, pois a diferença de materialidade não significa que as artes são contraditórias, mas que existem diferentes formas materiais de construção da linguagem e de expressão. A escolha do tipo de arte como instrumento de comunicação e expressão cabe ao artista. Ao eleger a linguagem com a qual mais se identifica como instrumento para sua comunicação poética e/ou artística, o artista necessita aliá-la a sua técnica, realizando assim sua pulsão criadora e transformadora diante do mundo.

A palavra escrita pode se apresentar em diferentes materialidades artísticas, por isso, tratar da diversidade e da especificidade de linguagens é necessário para uma apreciação íntegra de uma obra. Não existe arte ou obra que substitua outra. Mesmo em se tratando de artes que têm a mesma materialidade, ou se servem da palavra matéria prima, é preciso estar atento aos elementos que constituem cada obra. A análise de um romance recorrerá a uma gama de conhecimentos que não encontram a mesma aplicabilidade no poema, nos caligramas, nas canções e assim por diante. No que se refere ao texto dramático, sua análise textual e espetacular

requer procedimentos próprios que se tornam complementares. Texto e cena não devem ser concebidos como pólos, mas como continuidade. Para Lorca, texto e cena não se dissociam, literatura e teatro constituem sua arte, para isso, “*hay que desterrar de una vez todas esas cantinelas ineptas de que el teatro no es literatura y tantas otras. No es más ni menos que literatura*”. (Apud, GARCÍA-POSADA, 1980, p.11)

O tratamento que o dramaturgo dá a sua produção artística interessa pela confluência e divergência com que são tratados teatro e literatura. Nas reflexões aqui propostas sobre essas artes, com vistas ao texto teatral, sentiu-se a necessidade de aproximação com a natureza de cada uma, bem como o entendimento de suas particularidades e do pensamento de Lorca. O ponto de partida para análise do texto teatral é a leitura da *Poética* de Aristóteles, que trata da poesia e de suas espécies em que o gênero dramático se insere. O primeiro capítulo do tratado filosófico traz a seguinte enunciação:

Falemos da poesia – *dela e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas*¹⁷, da composição que se deve dar aos Mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação [...] (ARISTÓTELES, 1992, p. 17).

Entendemos que, nos moldes aristotélicos, o drama está diretamente ligado à poesia, possui a mesma natureza. Certamente a *mimesis* aristotélica é conceito intercessor deste paradoxo que difere os gêneros textuais, que, apesar de toda a historicidade, continuam válidos como alicerces para a construção do conhecimento sobre literatura e teatro. Para tanto, o que mais nos interessa nesse momento é a capacidade representativa e da constituição do texto, elo entre teatro e literatura. A conjunção *mimesis*, literatura e teatro faz-nos pensar mais nitidamente no homem social, na cultura e no texto teatral como revelador de tradições, organizações sociais, psicologias de épocas, entre outras constatações. Para tanto, é necessário avivar a origem do teatro. Estudos nos revelam que ele é tão velho quanto o homem. Vejam-se as palavras de Martin Esslin sobre o drama:

[...] atividade, anseio humano ou instinto – que se corporifica no drama é tão profundamente emaranhada na própria natureza humana, que é praticamente impossível traçar uma linha divisória precisa no ponto em que termina uma espécie de atividade mais geral e começa o drama propriamente dito. (ESSLIN, 1978, p. 12)

¹⁷ Grifo meu.

Consoante a essa afirmação, implica ainda sublinhar que as primeiras manifestações do teatro apontam para sua origem ritual e religiosa, sendo a palavra escrita fruto dessa relação. No começo, um ritual celebrava as colheitas, a fertilidade, a vida e a morte. Esse ritual abrangia aspectos corporais e vocais, a celebração entoava uma litania, portanto, servia-se de um texto. Esse texto que se configurava como literário, porque sua função transcendia o aspecto prático, gozava de aspectos criativos e, unido a sua representação ritualística, transformava-se em teatro. Assim, tanto a expressão oral tornada literatura quanto a sua representação estiveram ligadas à humanidade desde seu princípio. Primeiro existiu uma atividade humana ligada à narrativa oral que registrava a cotidianidade das comunidades primitivas. Antonio Candido assim declara: “A poesia das comunidades primitivas permite avaliar a importância da experiência cotidiana como fonte de inspiração, sobretudo como referência as atividades e objetos fortemente impregnados de valor pelo grupo” (CANDIDO, 1985, p. 30).

Com o advento da linguagem escrita, tanto o teatro quanto a literatura foram intimamente modificados. A poesia deixou de ser exclusivamente arte oral e passou a “concentrar-se em valores intelectuais”. O registro escrito dos eventos do cotidiano humano ou do seu imaginário modifica-se e transforma-se em mais um elo que liga a arte literária à teatral, colocando-a sob o signo da palavra escrita. Na re-vivência do mito e da vida, a palavra emaranhava-se à concretização do corpo na representação, na construção do imaginário como expressividade humana. Desde a origem, o texto dramático pressupõe a ação, a atitude dentro de determinado espaço-tempo. Esslin esclarece que “Em grego, a palavra drama significa apenas ação. Drama é ação mimética, ação que imita ou representa comportamentos humanos” (ESSLIN, 1978, p. 17).

O texto dramático vem, portanto, carregado de ação. Nele devemos salientar a presença do corpo, da sensação. Anatol Rosenfeld (1993) retoma a origem da palavra escrita como expressão do imaginário que se faz código e assume a qualidade oral e corporal do texto. Segundo o autor,

O que de fato, “funda” a literatura são as sonoridades das palavras e orações que, quando a obra literária é lida, são “codadas” (apreendidas como o “ouvido interior”), e diretamente dadas quando ela é recitada. Por isso, a literatura costuma ser classificada

como arte auditiva. No entanto, o que de fato “constitui” a literatura são as unidades significativas projetadas pelas orações. Através delas e de seus contextos objetuais se manifestam às camadas mais profundas da obra – o mundo imaginário de um romance, poema ou peça (ROSENFELD, 1993, p. 36).

Assim, o que se coloca como um divisor e conector dessas duas artes autônomas e ao mesmo tempo complementares é a condição do corpo (ação) e da palavra. No primeiro existe a supremacia da ação, enquanto, no segundo, a da expressão. Embora a palavra seja de grande interesse para a literatura, ela também é relevante para o teatro, considerando a efemeridade da representação teatral, pois a palavra eterniza no texto o dramaturgo e os comportamentos que ele denuncia. O teatro liga-se à literatura: a palavra, mais que registro, torna-se ação. Rosenfeld, ao tratar da importância da palavra para a linguagem teatral e literária, observa:

Na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro são os atores/ personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. Na literatura a palavra é fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra (ROSENFELD, 1993, p. 21)

Mais importante do que separar essas artes autônomas é considerar que elas, dentro de sua especificidade, são expressão do homem. Este estudo está localizado entre a literatura e o teatro de Federico García Lorca – o objeto da pesquisa, o texto dramático –, ou, nas palavras do crítico Rosenfeld, no “teatro literário”. Quando falamos da dramaturgia lorquiana, vemos o ultrapassar do rigor do encadeamento de idéias, a poesia numa riqueza simbólica não mensurável e a articulação de belíssimas cenas. Até mesmo porque, para o dramaturgo, o teatro era composto pelo texto e pela cena.

A dramaturgia poética construída por Federico García Lorca propaga-se através do teatro. É na cena que ela se concretiza pela ação e pela própria oralidade. No entanto, dada a efemeridade da representação, o texto necessita do registro escrito que preserva as idéias e a poesia do autor. Em Lorca a palavra é usada de forma criadora e recriadora de mundos. O dramaturgo serve-se dela para falar de si mesmo, do que habitava fora dele, das intercessões entre ele e o outro, entre o outro e o mundo. Sobre a criação literária, Antonio Candido (1985) diz ser esta mais do que transmissão de noções e conceitos, pois ela

[...] corresponde a certas necessidades de representação de mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada. Mas isso só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo (CÂNDIDO, 1985, p. 55).

Compartilhando do que diz Candido e estendendo sua afirmação à dramaturgia de Lorca, podemos entender a importância dos sentidos para a compreensão do que denuncia o dramaturgo. A escrita dramaturgicada é nesse sentido, a resultante da conjunção do corpo humano e suas vivências, como também é uma resposta às influências do meio sob forma de signo destinado a comunicar imagens e sensações. O que queremos dizer é que sua dramaturgia é uma construção performática e seu desvelamento também passa por uma performance, uma vez que escritor e leitor reconhecem elementos comuns dentro da obra literária. Paul Zumthor afirma que a performance é o único modo vivo de comunicação poética, e acrescenta:

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, ação do locutor e, em ampla medida a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na seqüência das frases: dessas, elas engendram o contexto real e determinam o alcance. Habitados como somos, nos estudos literários, só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar nele (ZUMTHOR, 2000, p. 35).

Diante dessa afirmação, podemos concluir que, mesmo concentrado somente no texto, o leitor não pode negar que o sentimento, a sensação e o contexto do autor são importantes para a compreensão da obra. Por consequência, a performance torna-se extremamente importante para a produção, compreensão e prazer do texto, pois ela se dá de maneira histórica. O corpo do leitor tende a vivenciar virtualmente as informações do escritor, evocando seu referencial pessoal de percepção de mundo. Escritor e leitor fazem sob o suporte do texto literário uma intercessão de sentimentos. A palavra escrita é o veículo que conduz os dois extremos dessa comunicação a uma comunhão que transcende os signos e os símbolos, tocando a alma de ambos.

Retomando a especificidade do texto dramático, podemos dizer ele exige um diálogo entre sujeitos em diferentes formas, tempos e espaços. De acordo com Anne Ubersfeld (1998), o discurso dramático assim pode ser caracterizado:

Es discurso, a un tiempo, de un emisor-autor, en cuyo caso puede ser pensado como totalidad textual – articulada – (el discurso de Racine en *Fedra*) y es discurso, de igual modo e inseparablemente, de un emisor-personaje y, en ese sentido se trata del discurso solo articulado sino fragmentado cuyo sujeto de la enunciación es el “personaje”, con todas las incertidumbres que envuelven la noción de personaje (UBERSFELD, 1998, p. 176).

Nessa complexidade de emissores que se articulam dentro da dramaturgia, o texto estabelece uma relação particular com o tempo e com a interpretação. Há em cada texto uma situação que o antecedeu e que conseqüentemente antecede sua encenação. Se pensarmos em uma tragédia, todo mito antecede a própria história que o texto conta, assim como a existência dos próprios personagens. Pensemos na tragédia que tem por título *Medeia*. O texto é apenas o desfecho da fábula anterior. Sobre essa noção de desfecho, diz João das Neves:

Não podemos esquecer que um texto teatral é sempre um “corte” em uma ação que começou antes dos acontecimentos que estão se desenrolando diante de nossos olhos e tem uma conseqüência futura. Neste sentido, podemos dizer que na verdade, uma peça nunca termina e que a ação anterior necessita estar incorporada ao presente, pois, é no presente que os acontecimentos se desenrolam para o espectador (NEVES, 1977, p. 58).

Quando pensamos nessa característica atemporal do texto, concordamos com a assertiva de Alfredo Bosi sobre o poeta e a relação com seu tempo:

Mesmo quando o poeta fala de seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz quando poeta, de um *modo* que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato (BOSI, 1977, p. 112).

Consoante às afirmações de Bosi e Neves, podemos diagnosticar que na dramaturgia de *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba*

(1936) o dramaturgo Federico García Lorca, utilizando-se de sua natureza de poeta, sustentou não só seu espírito, mas foi conciliador de diferentes discursos para que erigisse uma obra significativa e artística. É possível, na leitura dos textos lorquianos, identificar sensações que existem em diferentes culturas e tempos. O ofício de Lorca com a palavra transforma seus personagens não em alegorias de uma comunidade específica, mas toca o arquétipo das relações, uma busca e ao mesmo tempo reconquista da palavra escrita que se originou na oralidade e na corporeidade do homem. A metáfora, mais que uma comunicação comparativa na obra desse dramaturgo, é linguagem objetiva. Ela tem o fascínio da comunicação primeira. A partir do que vive, fala e sente cada *dramatis personae*, compreendemos um pouco da dimensão da palavra como imagem sinestésica, como “ *arte em mis venas sangre [...], cociendo mis pasiones en mi corazón*”.

Capítulo II

Fato e recriação

*Bajo el agua
siguen las palabras.
Sobre el peinado del agua
un círculo de pájaros y llamas.
Y por los cañaverales,
testigos que conocen lo que falta.
Sueño concreto y sin norte
de madera de guitarra.
(Burla de Pedra a caballo
I Lacuna – Federico García Lorca)*

A criação artística de Federico García Lorca não se desvincula do fato real, histórico e impactante. Em *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*, o dramaturgo está imerso e motivado por acontecimentos próximos de sua cotidianidade. O elemento motivador para a escrita de *Bodas de Sangre* (1933), segundo Virginia Calvache (1998), é um fato acontecido em Níjar¹⁸ e divulgado pela imprensa de Granada. Nas palavras da autora:

Corría el caluroso verano de 1928. Durante una de sus estancias estivales en su casa de la Huerta de San Vicente, Federico García Lorca descubrió en las páginas de sucesos de *El Defensor* de Granada la crónica de una tragedia ocurrida dos días atrás en el campo de Níjar (Almería). Poco después, desde la Residencia de Estudiantes, telefoneaba a Margarita Xirgu para comentarle que ya tenía argumento para un nuevo drama. El diario contaba la historia de una mujer de 20 años, Francisca Cañada Morales, que, horas antes de celebrar su boda, se fugó con su primo, Francisco Montes Cañada, diez años mayor que ella, de quien siempre estuvo enamorada. En un cruce de caminos y agazapada detrás de unas palmas, la muerte se abalanzó sobre ellos. (CALVACHE, 1998, p. 2)

Nessa leitura, Lorca encontra uma paixão mal resolvida e a violência da imposição da honra e de um contrato social de casamento. O fato histórico em Níjar

¹⁸ Cidade da província de Almeria que fica a sudeste da Espanha.

o motiva na criação do trágico triângulo Noivo-Noiva-Leonardo, ao mesmo tempo realidade, lenda e literatura, dada a proporção que a história tomaria.

A situação de aprisionamento das relações, a não possibilidade de escolha, a discussão de toda uma tradição e a violência com que se manipula o destino alheio são questões levantadas pelo texto. A situação da mulher na sociedade, a força das instituições, o sujeito desprovido de sua individualidade permeiam a sociedade espanhola em seus rígidos padrões. Vemos nesse drama uma mulher apaixonada que encobre seus sentimentos obedecendo aos valores e comportamentos exigidos por seu núcleo familiar e negando suas necessidades e seus desejos pessoais. O personagem da Noiva, embora contenha os mesmos elementos do fato real acontecido anteriormente, e tornado notícia é recriado poeticamente por Lorca, gerando o que se poderia chamar de reflexo distorcido da realidade.

Em *Yerma* (1934), o fato se dá no contexto familiar de Lorca. A memória da primeira esposa de seu pai era assunto que denunciava a infelicidade da mulher sem filhos. O sentimento da mulher condenada por não procriar manifesta-se com toda força no drama. O fato motivador está mais próximo, é contado por familiares. Federico García Rodríguez, pai de Lorca, casou-se com Matilde Palácios, com quem viveu por muitos anos em Fuente-Vaqueros, sem que tivessem filhos. Segundo o estudioso Ian Gibson, a memória desta que poderia ter sido a mãe do dramaturgo sempre esteve presente na casa dos Rodríguez García.

O sofrimento da mulher que não tem filhos é o fio condutor da obra, que revela ainda amores que não se realizam, invenções difamatórias, o cerceamento dos desejos, a esterilidade dos homens, rituais pagãos de fertilidade, enfim, temas que constroem o universo da representação. Um encontro entre o fato e o imaginário está presente nessa dramaturgia que agrega criação e morte, verso e reverso, em um texto que não encontra berços, mas sim o vazio da existência. Essa característica dos textos de Lorca pode ser atribuída em função da influência dos escritos de Nietzsche sobre o dramaturgo, segundo Arturo Berenguer Carisomo (1968). Esse vazio da existência está muito claro na personagem Yerma. Diz a personagem:

Yerma – Lo tendré porque lo tengo que tener. Yo no entiendo el mundo. A veces, cuando ya estoy segura de que jamás, jamás. . . , me sube como una oleada de fuego por los pies y se me quedan vacías todas las cosas, y los hombres que andan por la calle y los toros y las piedras me parecen como cosas de algodón. Y me

pregunto: “¿Para qué estarán ahí puestos?” (LORCA, 1965, p.1328)

A depressão que se abateu sobre o mundo no início do século XX foi substancial para esse sentimento niilista encontrado na obra do dramaturgo. O indivíduo resignado que se rebela diante do sistema é derrotado, contudo, mais forte que as leis do contrato social parece ser a força da natureza personificada na morte que interrompe quaisquer projetos, reordenando as convivências humanas. O texto de Lorca surge para denunciar a vida, a revolta feminina ressurgue numa luta sem fim.

Essa dimensão também está em *La casa de Bernarda Alba* (1936). Esse é o último texto completo do dramaturgo, cabendo lembrar que foi terminado exatamente um mês antes de sua execução em Víznar. No documentário *El mar deja de moverse*, Ian Gibson afirma ter sido a morte de Lorca “algo inexorável como uma tragédia grega”, dadas as várias situações que confluíam para punir a família García Rodríguez. O dramaturgo tinha em suas mãos a palavra que feria muita gente, aguçando assim as querelas políticas¹⁹ em que sua família estava envolvida. Esse derradeiro texto, como numa espécie de “vingança literária”, tinha nomes de personagens correspondentes aos Roldan Benavides, família que tinha indisposições com os García Rodríguez. Pepe, Bernarda e outros nomes, assim como a caracterização dos espaços onde acontecem as cenas, insinuavam realidades da comunidade granadina. Como numa grande brincadeira poética, o drama falava de questões imediatas e também do imaginário espanhol, a “verdade” e a inventividade mesclavam-se numa história marcada pelo autoritarismo e pela inflexibilidade de leis. No momento em que é escrita essa peça, os ânimos políticos estão acirrados na Espanha. D. Vicenta Lorca – a mãe de Federico – e seu irmão Francisco García Lorca insistem para que mude os nomes correlatos à família inimiga citada. Lorca se nega e o texto é lido em público em fins de junho de 1936 na casa dos Condes de

¹⁹ O documentário dá a conhecer os resultados de uma investigação sobre a morte de Lorca, recorrendo a novos documentos sobre seu assassinio. O documentário defende que os García Rodríguez (família do pai do poeta) e os Roldán, famílias influentes da região de Granada, mantinham conflitos associados à posse de terras. Também agravavam a situação questões políticas – os García Rodríguez eram republicanos e os Roldán, da Ação popular – e a homofobia. Aproveitando-se do golpe militar de 1936, os inimigos dos García Rodríguez levaram a cabo “vários ajustes de contas pessoais”, culminando no assassinato do poeta em que um dos autores foi José Luis Trescastro Medina, marido de uma prima do pai de Garcia Lorca.

Yebes. Em verdade, pouco ou quase nada no texto equivale à realidade cotidiana dos Roldan Benavides, no entanto, apenas essa insinuação teria sido suficiente para acirrar os ânimos.

Em se tratando de “verdade” e “realidade”, pela criação do dramaturgo encontramos uma construção artística que se vale de muitos suportes para a sua concretização. O fato histórico está trabalhado por uma poética que compreende o conhecimento popular, as sensações do dramaturgo e uma atitude político-ideológica. Encontramos no texto personagens que enunciam a complexidade dos gêneros, de instituições e de subjetividades. Por isso, é importante conhecermos cada personagem para que possamos compreender a complexidade de sua existência literária. A qualidade da personagem dramática em uma obra, segundo Anne Ubersfeld (1998), é ser um mediador de comunicação. Prossegue a autora:

Se trata, pues, de un proceso de comunicación entre “figuras” – personajes que tiene lugar en el interior de otro proceso de comunicación: el que une al autor con el público; se comprende así que toda “lectura” que se oponga a la inclusión del diálogo teatral en el interior de otro proceso de comunicación no puede por menos de errar el efecto de sentido del teatro. Leer la escena de las confidencias de Fedra a Hipólito sin tener en cuenta la relación de Racine con el espectador es una lectura forzosamente reductora. Y es que ele diálogo es un *englobado* dentro de un *englobante* (UBERSFELD, 1998, p. 177).

Assim, as personagens da dramaturgia lorquiana são figuras que trazem mistérios a serem desvendados. Elas são seres que expressam diferentes psicologias, intenções, experiências e contextos humanos. A questão da *mimesis* em sua dramaturgia é de categoria adjetiva, a serviço da expressão da individualidade e da coletividade. Lorca percebe a figura em tensão, vista na aspereza do mundo real, e constrói os contextos de suas obras. A imagem das personagens nos põe em contato com duas perspectivas igualmente concretas e historicizadas, tendo a primeira o papel de prefigurar a segunda, que, por sua vez, não a reduplica, mas a completa. Nos dizeres de Waizbort:

Encarar historicamente a poesia não significava, como então era freqüente e não deixou de ser nos nossos dias, vê-la “de fora”, i.e., em seu serviço ou em sua correspondência com as instituições sociais, nem tão pouco “de dentro”, como prova de superioridade individual e de virtuosismo verbal. Significava, sim, identificar a linha sinuosa pela qual a voz do poeta pertence à alteridade sócio-

cultural e a alteridade nela se formula. Em vez de uma interpretação dissociativa, em que o primeiro plano era ocupado por uma figura única, fosse a individualidade poética, fosse a sociedade condicionante, lidamos com um fenômeno complexo, onde dominam a mescla, as interferências, as pressões e o jogo de múltiplas influências (WAIZBORT, 2004, p. 384).

Para pensarmos a dramaturgia de García Lorca, não devemos nos limitar a impressões imediatas, mas, como nos coloca Waizbort, é preciso considerar as interferências, as pressões e o jogo de suas construções artísticas. O conhecimento empírico do povo – sabedoria acumulada através da percepção, da natureza e motivações históricas – faz-se de pano de fundo de sua dramaturgia, tornando seu texto híbrido.

Quando falamos do hibridismo do texto lorquiano, estamos aludindo às muitas mudanças que o século XX experimentou. A percepção de mundo, as relações pessoais, a linguagem artística e a cotidianidade em geral se viram sob a influência de novas correntes de pensamento. As questões sociais, políticas e estéticas estão nesse século marcadamente influenciadas pela 1ª Guerra e o crescente avanço da racionalidade e da individualidade. O mundo está experimentando uma crise dos valores em que a sociedade está fundada, no que diz respeito à arte e à representação. Nesse contexto, o conceito aristotélico é invadido por outras possibilidades de criação artística. A estética está marcada pela passagem dessa teoria de representação, simulacro da vida, para uma reflexão filosófica de um indivíduo que se percebe fragmentado e talvez abandonado no mundo.

O presente estudo tem como objetivo estudar as protagonistas Noiva, Yerma e Adela, predestinadas ao amor não-realizado e interrompido pela morte. Para tanto, entende-se que, na dramaturgia estudada, essas personagens estabelecem diálogo com a morte, sobretudo a morte de um homem. Na *mes-en-scene* lorquiana, destacam-se o masculino que morre e o feminino que por ele chora, no entanto, essa morte ressalta ainda mais sua presença. As mulheres sofrem a dor de amá-lo e serem subjugadas a sua ausência-presença que cerceia as espontaneidades. Essa sensação do corpo resignado, trazida pelas várias metáforas de morte, expressa um sentimento de impotência, característica do feminino dentro de uma sociedade tradicional. Assim, em determinada medida, sua obra exprime a “verdade” e a “realidade” em forma de outras realidades: o texto, a leitura, a cena, as personagens etc. Como

metaforicamente podemos expressar pelas palavras do dramaturgo, “*Bajo el agua siguen las palabras*”. Dentro do texto dramático, a personagem converge para o homem se metamorfoseando através do tempo. Sua obra é, nesse sentido, resultante de um repertório de vivências, de uma percepção especial do feminino, uma resposta às influências do meio para a criação artística.

Ruptura e continuidade

*Y el mar deja de moverse.
-¿Cómo, cómo fue?
-Así.
(Federico García Lorca)*

A queda das figuras simbólicas e das barreiras uma vez existentes no contracenar entre as classes sociais demonstra a possibilidade de participação de todo e qualquer homem na arte. A liberdade da fala do escravo, empregado, ou oprimido está em pé de igualdade com a do homem livre, patrão e opressor. Se em *Medéia*, por exemplo, a ama sofre suas dores em cenas paralelas às de sua patroa, agora, no drama moderno, as criadas estão lado a lado com seus patrões e colaboram em suas ações. Nos dramas lorquianos, as classes sociais diferentes convivem no mesmo espaço e dialogam entre si, sendo mesmo possível o desenvolvimento de afetos entre classes. Victor, o pastor, será o homem que despertará em Yerma seu desejo de mulher; a Criada é a conselheira da Noiva para que se realize o casamento entre ela e o Noivo; La Poncia, ao que parece, é a pessoa mais próxima de Bernarda e conselheira de Adela. As relações de gênero, institucionais e entre patrões e empregados são expostas com ênfase nas relações de intersubjetividade. O referencial de tragicidade que a tradição literária oferecia torna-se relativizado no drama moderno, os contornos rígidos do ambiente são desfeitos, o sujeito e sua personalidade tornam-se mais complexos, se fazem fluidos, as sensações se tornam individualizadas. Agora, a palavra evoca sensações, símbolos, história possíveis do homem individual. Graças à percepção do dramaturgo e ao seu saber poético indistintamente usado, temos o fotograma de sua visão de mundo. O texto é um olhar sobre a cotidianidade de uma época: o pátio, a estrebaria, os quartos, o sino que badala e os homens que sofrem e agem protagonizando o romper e a construção das fronteiras que os separam. O drama está muito mais dentro das personagens do que fora delas.

A modificação da percepção e uma nova consciência de mundo vão invadindo a percepção dos artistas, críticos de arte e do homem comum. No século XIX, tem-se a visão da obra de arte não como uma “cópia” ou “imitação” da realidade, existe a permuta do modelo estático para o modelo em movimento guardado na memória. Essa é uma transformação que se dá nas diversas linguagens artísticas e é vestígio de uma nova forma de se perceber e sentir o mundo. Segundo Subirats, há uma crise da concepção artística. Nas palavras do autor:

A ruptura ou a crise dessa concepção artística da cultura está ligada a duas atitudes já definidas no pensamento do século XIX: a crítica da “alienação” e a progressiva implantação de um espírito positivo nas acepções dominantes da sociedade e de sua evolução histórica (SUBIRATS, 1989, p. 12).

A dramaturgia de Lorca tanto nos aspectos textuais como de encenação apresenta essa mudança epistêmica da arte. Ela se apresenta como fruto da modernidade, consciência da mudança no modo de ser e representar do homem. O conceito aristotélico enrijecido pela concepção renascentista cede lugar à episteme moderna, mas sem abandonar os antigos preceitos. A arte em suas diversas linguagens expressava as transformações da vida referencial. A literatura no século XX é marcada pelo experimentalismo, e nomes como Virginia Woolf, Proust e Joyce tornam a representação literária múltipla e diversa face ao que anteriormente se havia produzido. Rosenfeld, referindo-se ao romance da modernidade, escreve:

Nota-se no romance [...] uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance à da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos” (ROSENFELD, 1993, p. 80).

Assim, o indivíduo era tornado diferente no romance moderno, relativizado. Essas irrupções também chegam ao teatro, e o drama moderno passará por uma crise e mudará sua perspectiva. Os temas abordados e mesmo a situação das personagens serão díspares da *mimesis* antiga. A poesia dramática antiga, denominada tragédia, por exemplo, tinha por objetivo representar os feitos do homem superior. Esse homem estava intimamente ligado à organização da *polis*, sua figura era ícone de sua cultura e sua trajetória dentro do texto tinha por objetivo tratar do sublime, do herói e

dos deuses para a construção moral do ser. A dramaturgia moderna rompe com esta figura modelar e, na dramaturgia de Lorca, retoma o sentido primeiro da escrita. O texto é sensação a ser transmitida. Originariamente, as manifestações de teatro e literatura apontam para uma origem ritual, a palavra assume um valor simbólico que transcende a comunicação imediata. Ela torna-se signo que aniquila o homem, mostra a realidade dos deuses e paradoxalmente humaniza a divindade, mostrando a realidade dos homens. Essa palavra mágica de campo semântico infinito agrega valor religioso, moral, cultural e outros organizadores sociais. A palavra na dramaturgia de Lorca assume essa força significativa transcendente. É preciso, ao contato com ela, desvendar seus sentidos, porque sua escrita é sobretudo poética. O drama assume a síntese de palavras geradoras e resultantes da experiência sensível.

Os textos dramáticos *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) retomam características do texto ritual quando o homem é invadido pela força da natureza que o governa. Com esse elemento constitutivo de sua dramaturgia, Lorca traz a anterioridade do homem. O texto toma forma do canto, da dança, do louvor à natureza e sua personificação, tudo isso manifestado na figura da mulher. A dramaturgia retoma o conhecimento do sagrado primitivo e a experiência cíclica da natureza que o homem carrega consigo. São estes os pilares que sustentam o texto, ainda que as regras do racionalismo estejam sobrepostas às experiências rituais. A cultura caminha para a perda do valor de culto e para a normatização dos comportamentos; essa dramaturgia toma por bordão o conhecimento empírico cumulativo das sensações corpóreas.

Sabemos que, originariamente, o comportamento humano se deu muito mais pelo impulso natural, por ações contempladas pelo instinto de sobrevivência e de preservação da espécie e que, com o advento do pensamento jeovísta, a era cristã e o crescente racionalismo, paulatinamente a relação do homem com o seu corpo e a natureza se modificou. Um crescente sentimento de resignação se instaurou, porque as normas de conduta social se fizeram cada vez mais rígidas e mais importantes socialmente. O ser participante de um grupo se problematizou em questões de gênero, raça, situação econômica, religião e outros diferenciadores de indivíduos.

A religião desde os primórdios foi um grande ordenador comportamental da sociedade. Ela, como a arte, transpõe no mesmo espaço e tempo o humano e o divino. Havemos de pensar que o cristianismo mudou sobremaneira a concepção do

homem sobre o mundo, e isto muito influenciou a arte, que foi sua servidora como também sua inimiga. A religião orientou não só a relação do homem com o sagrado, mas, da mesma maneira, determinou a moral, hábitos, cultura, arte etc. A localização verticalizada do céu e do inferno cristãos reforça a idéia de hierarquias e de ordenação que o racionalismo aproveitou para a sua fixação. A modernidade, herdeira rebelde do cristianismo, romperá com o paradigma da linearidade e da verticalidade e se voltará para o homem primeiro. Muitos serão os artistas que buscarão expressar-se utilizando elementos da arte primitiva em sua expressão. Federico García Lorca foi educado em uma Espanha católica, no entanto, essa formação religiosa está enraizada em uma longa tradição pagã. O território espanhol conviveu por séculos ocupado por povos que expressam diferentes credos. Sobre esse contexto, diz Gibson:

Entre 711 e 1492 a Espanha foi terra de três religiões, com uma combinação única de culturas e, via de regra, com um grau extraordinário de tolerância. Apenas muito ocasionalmente, durante quase oito séculos de dominação islâmica, os cristãos (chamados moçarabes) e os judeus foram molestados. [...] A frutífera coexistência das três religiões desapareceu em trágicas circunstâncias quando terminou a “Reconquista”, com a queda de Granada em 1492. Um reinado de terror contra judeus e muçulmanos foi iniciado pelos reis Fernando e Isabel, que haviam unido as coroas de Aragão e Castela vinte anos antes e estavam dispostos a conquistar a unidade nacional (GIBSON, 1992, p. 30).

Dentro do texto de Lorca percebemos a convivência entre cristianismo e panteísmo, homem civilizado e instintivo. Vemos aqui o paradoxo das relações humanas, em que razão e sensação são segmentos de um mesmo corpo que se antagonizam. Segundo Octavio Paz, toda uma geração de artistas viveu essa tendência de ruptura e religação. Nas palavras do escritor mexicano:

A tradição do moderno encerra um paradoxo maior do que o que deixa entrever a contradição ente o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, pois o tempo transcorre com tal celeridade, que as distinções entre os diversos tempos – passado, presente, futuro – apaga-se ou pelo menos se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes (PAZ, 1984, p. 22).

As barreiras que cindiam passado, presente e futuro, corpo e alma, são de característica fluida dentro da arte do século XX. Os dogmatismos da forma e do

conteúdo são suplantados por uma arte que compreende a subjetividade, a experiência cumulativa e o homem diante do atemporal. O texto dramático em García Lorca seguiu por uma via que dialogou com seu tempo, o dramaturgo, em sua obra, inscreveu o homem moderno que vivia o paradoxo da tradição em debate e a ancestralidade. O tempo-espaço nos seus textos convergiu extremidades do ser e pensar o mundo.

O texto dramático tem como característica congregar mais de um tempo-espaço, pois, ao ser encenado, faz emergir a concretude do texto em diferentes tempos e espaços, e essas diferentes realidades se encontram e convergem para a construção narrativa do texto. Tal consciência crítica acerca das várias dimensões em que uma obra é percebida se dá com maior nitidez no século XX. O tempo-espaço foi influenciado sobremaneira na expressão artística e na percepção de mundo do homem desse século. Gonçalves diz: “entre os *modelos* paradigmáticos no século XIX e no século XX, sendo um estático e o outro fluido. [...] o século XX encontrou [...] a arte do tempo interior.” (GONÇALVES, 2005, p. 50). O tempo, dentro da dramaturgia estudada, assume a quarta dimensão porque se intensifica, sendo mais um influenciador da obra. Chama a atenção em *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* a ruptura com contextos cronológicos, chegando o texto a tocar o tempo imemorial pela via do mítico. Sobre essa característica de Lorca, reflete Irley Machado:

O autor passa sucessivamente de realidades internas à realidade externa e elimina as contradições entre a ação e o sonho, assim cria imagens audaciosas capazes de forçar o senso comum. Sua poesia híbrida, mas autêntica, (clássica pela forma, popular pela temática) se abre sobre os ritmos populares e os ecos de uma tradição. Ela se associa à luminosidade de seu país, uma plenitude de vida e certas sonoridades orientais ou como diz Carlos Spinedi: é finalmente um mítico e mágico (MACHADO, 2007, s/e).

Por meio dessa característica de justapor diferentes tempos e temas, a dramaturgia de Lorca se corporifica numa híbrida construção. *Bodas de Sangre* (1933) é o texto em que o autor mais se permite quebrar abruptamente a cronologia do tempo linear. O enredo é iniciado de forma realista, no entanto, essa estrutura é desfeita pela aparição das personagens Lua e Mendiga. Todavia, percebemos antes mesmo da aparição dessas personagens o desejo de ruptura com o tempo linear, que

aparece no Segundo Ato, quando Noiva e Leonardo se encontram. O reencontro dos amantes na manhã do casamento da moça reaviva o tempo passado em que se enamoraram. Leia-se o texto:

Leonardo – Después de mi casamiento he pensado noche y día de quién era la culpa, y cada vez que pienso sale una culpa nueva que se come a la otra; pero siempre hay culpa!

Novia – (*Templando*) No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrasta, y sé que me ahora, pero voy detrás (LORCA, 1965, p. 1214).

A personagem se sente arrastada pela voz daquele que outrora foi sua paixão correspondida. A sensação de embriaguez das palavras sentida pela moça alude a uma deturpação do tempo e da realidade em que ela vive. Estar embriagada supõe uma falta de consciência plena do que se vive. O êxtase dionisíaco convida ao prazer sem culpas e, numa sociedade tradicional, tal sensação é condenada. Essa fluidez do tempo, que as palavras de Leonardo desencadeiam na Noiva, pode ser interpretada como o desejo dos amantes de retomarem o passado no tempo presente. Existe uma memória latente do desejo não realizado e que de alguma forma ainda vive nos corpos das personagens. O passado é tornado presente e este se desfaz pela consciência do que é vivido. Ivonete M. Silva discorre sobre a vontade de burlar o tempo, que se afirma como uma atitude revolucionária: “Ao tentar subverter determinada ordem, todas as revoluções e todos os revolucionários tentaram subverter o *Tempo*. A destruição da ordem ou o ‘Tempo desfavorável’ implica no retorno a um mundo de perfeição, idealizado” (SILVA, 2006, p. 91).

A Noiva e Leonardo, quando novamente se reencontram, são acometidos pela embriaguez da palavra e fogem. Fugir significa romper com os preceitos de sua comunidade para viverem sem culpa a plenitude do prazer que idealizaram. Eles tentam destruir um tempo e instaurar um novo que não é mais possível, porque a fuga dos padrões a que eles estão subordinados tem como desfecho a morte. As personagens decidem partir para um lugar “*adonde no puedan ir estos hombres [...] que nos cercan*” e viver nessa fuga a realização de seus desejos anteriores que foram frustrados. Esse lugar buscado, onde os homens não tolhem os impulsos dos amantes, não existe porque Leonardo é morto e a Noiva permanece viva. Antes de os amantes

sucumbirem à violência da sociedade que os persegue para ordenar o tempo linear e os contratos sociais feitos, surgem as personagens alegóricas Lua e Mendiga, e assim percebemos com mais clareza a ruptura do tempo e do espaço. Lua e Mendiga alteram a velocidade, o tempo, o espaço e a natureza dos acontecimentos. A lua, imagem a que vários poetas, tanto os primordiais quanto os contemporâneos, renderam-se, permite infinitas interpretações, a depender dos contextos. Ela pode estar associada aos amantes, aos ciclos das colheitas, à fertilidade e muitas outras acepções. Em *Bodas de Sangre* (1933), conclamada pelos Lenhadores, a recepção da lua é o reconhecimento do ciclo da natureza, o curso da vida, enfim, o fechar para a morte. Esses personagens que estão à noite em meio a um bosque possuem um especial contato com a natureza, pois, ao mesmo tempo que a dominam com seus machados, adoram-na porque são seus conhecedores. Eles a princípio parecem desintegrados das vidas de Noiva e Leonardo, mas, como o Coro grego, anunciam e denunciam pontos importantes do drama, sobretudo a chegada da alegoria da morte conjugada nas personagens Lua e Mendiga. Essas personagens podem ser interpretadas como um duplo: céu e terra, sublime e grotesco, de que a morte muitas vezes é caracterizada. Diz o coro de lenhadores:

LEÑADOR 3º-Ahora sale la luna. Vamos a darnos prisa.
(Por la izquierda surge una claridad.)
 LEÑADOR 1º.- ¡Ay luna que sales!
 Luna de las hojas grandes.
 LEÑADOR 2º.- ¡Llena de jazmines la sangre!
 LEÑADOR 1º.- ¡Ay luna sola!
 ¡Luna de las verdes hojas!
 LEÑADOR 2º-Plata en la cara de la novia.
 LEÑADOR 3º.- ¡Ay luna mala!
 Deja para el amor la oscura rama.
 LEÑADOR 1º.- ¡Ay triste luna!
 ¡Deja para el amor la rama oscura!
(Salen. Por la claridad de la izquierda aparece la LUNA. La LUNA es un leñador joven con la cara blanca. La escena adquiere un vivo resplandor azul) (LORCA, 1965, p. 1248).

Essa evocação dos Lenhadores traz à cena a representação da morte que persegue os amantes fugitivos. A aparição de tais figuras que contemplam “realidades” e “tempos” diferentes pode ser considerada um indício de surrealismo na obra de Lorca. Segundo Malaquias (2007, p. 30), “Morte e sonho. Realidade e devaneio. Sob as sombras patéticas da paixão [...]”, são absorvidos os amantes. Esse

experimentalismo de Lorca, segundo Ian Gibson (1989), sofreu duras críticas quando da encenação da obra. Os críticos consideraram que a quebra cronológica dos fatos representados trazia confusão à interpretação. A *mimese* clássica ainda era a referência do início do século XX e essa mudança paradigmática não caiu no gosto da crítica espanhola durante a representação do texto. O tempo linear foi rompido, figurando-se em um tempo onírico em que a Lua buscava o auxílio de uma mendiga para que a Morte cumprisse sua função. Nessa construção encontrava-se uma criação artística distanciada do referencial católico e contemplava-se um panteísmo há muito submerso pela cotidianidade cristã. A natureza como interventora e personificada assume, então, uma condição em que catolicismo e paganismo paradoxalmente convergem e divergem. No texto, Deus é evocado, mas é a natureza deusa que se manifesta. Sobre o caminho que a navalha perfaz na passagem da vida para a morte, dizem as personagens:

Luna – Voy a alumbrar las piedras. ¿Qué necesitas?
 Mendiga – Nada.
 Luna – El aire va llegando duro, con doble filo.
 Mendiga – Ilumina el chaleco y aparta los botones,
 que después las navajas ya saben el camino.
 (LORCA, 1965, p. 1251)

O caminho que conduz à morte é o que a duplicidade dessas personagens constrói. A lua, elemento natural, símbolo de mudança e governo da feminilidade, remete ao tempo primordial em que atua no plano da divindade. Aqui ela se coloca como a natureza interventora na vida do homem. Esse caráter místico pode também ser interpretado como a personificação de vários tempos presentes. Isso porque os fugitivos tentam voltar ao passado no tempo presente; o Noivo quer a morte de seu rival, a limpeza de sua honra, e a persegue nesse tempo presente; a Mãe, o Pai e toda a comunidade se unem na caçada dos fugitivos, querendo igualmente lavar a honra maculada das famílias e da sociedade. Essas personagens buscam veemente viver o presente, quando na verdade toda a sua corrida se resume pela reordenação do passado. Noiva e Leonardo buscam o tempo que perderam afastados um do outro; o Noivo busca a Noiva que o deixou; os pais querem fazer valer o contrato social por eles celebrado; a comunidade busca reaver a moral rompida. Como a Noiva se embriaga nas palavras de Leonardo e desfaz a barreira entre os tempos, todos os

envolvidos nesse drama estão em um tempo buscando outro. A construção do momento em que o tempo cronológico é quebrado pode ser vista como uma anulação da diferença dos tempos. Assim, a morte nos parece o ordenador do tempo que mata o passado, no presente, de forma que o futuro não se construa pelo presente, mas pelo passado. A morte está em todas as personagens, nos que a buscam e nos que dela fogem, fazendo convergir todos os desejos humanos.

O encontro entre a personagem mítica e os desejos pertencentes às realidades simultâneas das demais personagens se realiza na cena por meio da ruptura do tempo. Octavio Paz afirma:

Para os primitivos, o modelo intemporal não está depois, mas antes, não no fim dos tempos, mas no começo do começo. Não é aquele estado ao qual chegará o cristianismo, seja para salvar-se ou perder-se, na consumação do tempo: é aquele que devemos imitar desde o princípio (PAZ, 1984, p. 27).

A situação primordial que encontramos nesse drama nos põe o ciclo da natureza como força incontida a arrastar os homens que ingenuamente pensam ser suas leis mais fortes “*que la sangre*”. Mas, inevitavelmente, as mulheres na dramaturgia são associadas à morte. Todas as protagonistas de Lorca estão em estreito contato com o luto. A mulher no contexto lorquiano é a personificação da morte, ela é quem carrega o jugo do ciclo da natureza: vida e morte.

A imagem de seres que trazem uma nova dimensão de tempo e espaço à representação também surge em *Yerma* (1934). Nesse segundo drama, os personagens Macho e Fêmea resgatam o tempo anterior em que a natureza é a regente divina. É pela dança dessas figuras e por seu discurso que o tempo do drama se transmuda. A dança e a música são recorrentes em outros trabalhos do autor, sendo o estudo da sonoridade uma questão que perpassa a obra de Lorca. Os sons da Andaluzia e a dança encantam ao dramaturgo. Na cena entre Macho e Fêmea, podemos reconhecer a ancestralidade da comunicação e o teatro como rito. A dança pagã é a forma de despertar a libido que está resignada e de representar a relação entre o masculino e o feminino. Nietzsche escreveu que, pela dança, um novo tempo é instaurado. Segundo o filósofo:

Em quase todos os lugares o objeto dessas festividades é uma licença sexual desenfreada, cuja onda exuberante rompe as

barreiras da consangüinidade e submerge as leis veneráveis da família; é realmente a bestialidade mais selvagem da natureza que se desencadeia aqui, numa mescla de volúpia crueldade, que quase sempre me apareceu como a verdadeira “beberagem das bruxas” (NIETZSCHE, 2007, p. 34).

Uma licença sexual é de fato o que acontece na romaria em que está Yerma. Há relatos de que Lorca teria tomado como motivador da cena um semelhante ritual que acontecia em Moclin, numa celebração que misturava ritos pagãos e cristãos. Essa romaria em que homens e mulheres rompem as barreiras que os cerceiam para uma experiência sexual desculpabilizada é ironicamente a celebração que revela a morte de João. Yerma usa de vários ritos, orações e conselhos para conquistar um filho de seu ventre com o esposo. A caminhada religiosa que ela faz na romaria pagã é mais uma tentativa de realização de seus desejos. Como dizem as suplicantes da romaria:

CORO DE MUJERES.-

Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra.

(*Se arrodillan.*)

YERMA.- El cielo tiene jardines

con rosales de alegría,

entre rosal y rosal

la rosa de maravilla.

Rayo de aurora parece,

y un arcángel la vigila,

las alas como tormentas,

los ojos como agonías.

Alrededor de sus hojas

arroyos de leche tibia

juegan y mojan la cara

de las estrellas tranquilas.

Señor, abre tu rosal

sobre mi carne marchita.

(*Se levantan.*)

MUJER 2ª-

Señor, calma con tu mano

las ascuas de su mejilla.

YERMA.- Escucha a la penitente

de tu santa romería.

Abre tu rosa en mi carne

aunque tenga mil espinas.

(LORCA, 1965, p. 1338)

Porém, o florescer de Yerma não acontece, como em *Bodas de Sangre* (1933), o desejo da protagonista a aproxima do caminho da morte. E são as figuras paralelas a sua realidade que vêm trazer à cena essa sua condição imutável e re-

ordenadora. Tanto no primeiro texto quanto o segundo, é um par de personagens que traz a morte de que serão acometidas as personagens femininas. E é também pela dualidade das personagens Lua (céu) / mendiga (terra), Macho (masculino) / Fêmea (feminino) que é trazida à cena a mudança do tempo cronológico e a mudança da lei dos homens pelas leis naturais.

No drama *Yerma* (1934), as personagens Macho e Fêmea representam o corpo sensual que sente prazer e gera a vida. É pelo encontro masculino e feminino que existe a realização da vida, o ato da fertilização. No entanto, diante dessa imagem mística do encontro criativo entre masculino e feminino, a personagem Yerma se depara com o que nela não existe. As personagens representam o avesso de sua relação com João, que é a de um casal não criativo, morto. Dançando, as personagens Macho e Fêmea criam a vida, enquanto Yerma e João, como personagens que não se embalam por seus desejos homem/mulher, geram a morte. Contraditoriamente, é buscando a vida na gestação de um filho que Yerma encontra a morte, ela é uma mulher morta.

Dos dramas até agora estudados, a apresentação da morte é feita por personagens que não têm uma relação direta com as protagonistas. Entendemos por relação direta uma convivência familiar, laços de amizade, acordos ou quaisquer outros que os tornem participantes de um mesmo ciclo relacional. Essa apresentação feita por personagens secundários que pontualmente aparecem no drama como força da natureza influencia a vida do homem. Podemos reconhecer nessas personagens a força da natureza exterior que está diante de nossos olhos, mas também a força que se encontra em nosso interior. Em *La casa de Bernarda Alba* (1936), não existe a presença desse elemento dual paralelo à vida das protagonistas. Agora o próprio homem é o norteador da ação do enredo e se faz duplo. Nesse drama, podemos ver o homem como natureza que modifica o curso do próprio destino e da comunidade. A figura de Pepe Romano, dentro do enredo, é marcada pela ausência física e pela presença de sua energia na vida de todas as personagens; é ele quem se duplica na peça como impulso da natureza, de uma só vez de vida e de morte. Nesse texto, o homem é o desejo personificado. Aqui, diferentemente de *Bodas de Sangre* (1933) e *Yerma* (1934), a figura masculina está ausente fisicamente, mas envolve o feminino e a tragédia. A dualidade aqui se expressa em Pepe Romano, a um só tempo senhor e vítima na dramaturgia. Nessa obra, “deus” se faz presença/ausência na figura de

Pepe Romano, que a partir do ritual fúnebre de Antonio Benavides torna-se adorado e odiado pelas mulheres da casa. O mítico se personifica no homem. O personagem assume, na ausência cênica, a presença através da enunciação das personagens femininas, a sua materialidade. Sabemos de sua existência, mas jamais é visto ou ouvido nas indicações textuais. Ele esteve entre as que o adoram, deixa sua marca subjetiva, mas sua presença física não se realiza. Entretanto, a referência ao paganismo aqui não existe como nos outros dois textos analisados, a cena ritual não envolve diretamente os personagens da obras, e sim é narrada. La Poncia é quem expõe os acontecimentos da vila para Bernarda e, por sua fala, entrevê-se a força do instinto entre homem e mulher na realização da sexualidade pagã ritual:

BERNARDA. ¡Fuera de aquí todas! (*Salen.*)

PONCIA. Ella lo ha hecho sin dar alcance a lo que hacía, que está francamente mal. ¡Ya me chocó a mí verla escabullirse hacia el patio! Luego estuvo detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres, que, como siempre, no se puede oír.

BERNARDA. ¡A eso vienen a los duelos! (*Con curiosidad.*) ¿De qué hablaban?

PONCIA. Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar.

BERNARDA. ¿Y ella?

PONCIA. Ella, tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!

BERNARDA. ¿Y qué pasó?

PONCIA. Lo que tenía que pasar. Volvieron casi de día. Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza.

BERNARDA. Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo.

PONCIA. Porque no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que fueron con ella son también hijos de forastero. Los hombres de aquí no son capaces de eso.

BERNARDA. No; pero les gusta verlo y comentarlo y se chupan los dedos de que esto ocurra.

PONCIA. Contaban muchas cosas más.

BERNARDA. (*Mirando a un lado y otro con cierto temor.*)
¿Cuáles? (LORCA, 1965, p. 1455)

O fato de a cena ritual pagã não se realizar concretamente com as personagens da casa não anula a influência do rito, de sua percepção e do instinto como desencadeador da ação. Em *La casa de Bernarda Alba*, o homem tenta dominar seu destino, conter o instinto e rechaçar as práticas pagãs, a sexualidade e as

espontaneidades. Mas isso não se realiza porque a morte de Adela afronta todos esses desejos racionais da sociedade patriarcal e a tradição deixa de ser cumprida.

Nas religiões ocidentais, o fim das divindades tem sido a morte, os deuses adorados são mortos pelos homens. Se se pensar que o drama moderno torna o homem senhor de seu destino, vê-se que a morte também é o fim de todas as protagonistas estudadas. Como a Noiva não pode realizar seu desejo de mulher ardente e está relacionada com a morte dos homens que a desejam, ela conseqüentemente será mortificada por sua comunidade, que a excluirá de seu círculo. O mesmo acontecerá com Yerma que, não aceitando a natureza estéril de seu relacionamento com João, será também excluída e mortificada por sua comunidade. Adela, não se submetendo à rotina da solidão e do confinamento, retira-se da vida. A morte é a solução encontrada para obter sua liberdade. Essas mulheres tornam-se libertas pela morte, rompem com tradição, porém esta não rompe com as mulheres. E tudo acontece assim como se “*Y el mar deja de moverse. Así.*”

Capítulo III

Drama de confinamento

Silencio de cal y mirto.
Malvas en las hierbas finas.
(*La monja gitana* -
Federico García Lorca)

Nos dramas lorquianos, a força da natureza é modificadora da ação humana. Por meio do impulso criativo, o desejo da mulher conduz o drama e ganha uma dimensão divina, o instinto se faz maior que o homem. A força que habita dentro e fora da humanidade converge numa ação sensível instigada pelo meio. Para Peter Szondi,

O drama da época moderna surgiu no Renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão do mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro da comunidade. (SZONDI, 2001, p. 29)

O homem comum passou para a cena como protagonista, seus anseios e dores pessoais ergueram-se sobre o palco: as mulheres e suas clausuras, a natureza e sua força incontida, os homens e suas leis morais, o desejo e a morte presentes na realidade inventada, tornam-se arte literária. A presença divina na dramaturgia lorquiana não se encontra na forte presença do misticismo e do culto à natureza, numa idéia panteísta. A religiosidade do texto lorquiano celebra as forças naturais de que todos somos acometidos. Mais que uma doutrina de deuses punitivos, o que se destaca de sagrado em sua dramaturgia é a presença de nossos instintos naturais. As energias que emanam dos seres são o que determina o comportamento e a sobrevivência de cada um. A fé cristã e a pagã são expostas no discurso das personagens de todas as obras estudadas. A finalização de cada enredo parece

expressar uma rendição às forças da natureza, a uma divindade maior. As personagens fatigadas de se negarem aos desejos caem num redemoinho que absorve qualquer tipo de doutrina. Yerma, como mulher que exalta a educação dos padrões masculinos, condena-se à esterilidade; a Noiva continua seu caminho de dúvida, da não-escolha por realizar-se como mulher; Adela é quem quebra essa não ação feminina, entregando-se a Pepe, contudo, encontra-se com a morte por meio da atitude inflexível de Bernarda. A lei, a moral e todas as outras considerações que as personagens assumem levam-nas ao ciclo da morte que anula todas as leis do espaço humano.

Raymond Williams, em seus estudos sobre a arte dramática no período moderno, caracteriza vários tipos de tragédia moderna. A tragédia privada é a especificação que mais se aproxima dos dramas lorquianos estudados. Segundo o autor,

Há um tipo de tragédia que termina como o homem nu e desamparado, exposto à tempestade que ele mesmo desencadeou. Esse pôr-se a descoberto na luta tem sido um impasse comum ao humanismo e ao liberalismo. Mas há um outro tipo de tragédia, superficialmente muito parecido com esse, que na verdade começa com um homem nu e desamparado. Toda a energia primária centra-se nesse ser isolado que deseja, se alimenta e luta a sós. A sociedade é, na melhor das hipóteses, uma instituição arbitrária para impedir que essa horda de criaturas destrua umas às outras. E quando essas pessoas isoladas se encontram nos chamados relacionamentos, as suas trocas são, inevitavelmente, formas de luta (WILLIAMS, 2002, p. 143).

O homem desamparado e nu desde o princípio de sua história é o que se encontra na dramaturgia de Federico García Lorca. As personagens femininas desde o início dos enredos dramáticos encontram-se numa situação pouco favorável a qualquer atitude emancipada ou mesmo que expresse individualidade diante de sua cultura. Elas estão confinadas no espaço territorial e no espaço cultural regidos por leis inflexíveis, padronizantes. Peter Szondi, em sua categorização dos dramas na era moderna, tratará sobre o drama de confinamento:

O confinamento que se opera aqui nega aos homens o espaço de que necessitam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio. O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica. O estilo dramático, ameaçado de destruição pela

impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo (SZONDI, 2001, p. 112).

Em meio à crise do drama, o confinamento é a possibilidade do diálogo, da réplica. Tal nomenclatura serve como tipificação para *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) devido à compreensão de que a idéia de confinamento melhor se aplica às personagens Yerma, Noiva e Adela, uma vez que estas são encerradas em suas casas e destituídas de suas liberdades humanas. Essa definição se aproxima mais das características das personagens lorquianas. A resignação dessas mulheres está no espaço privado e também no público, na cultura local e na universal. A convivência entre as personagens nos dramas estudados apresenta-se como uma relação intersubjetiva difícil. Os pais determinam as normas para seus filhos, a réplica ou questionamento sobre elas não é permitido. Os padrões mandam em seus empregados sem que a eles seja permitida qualquer oposição. Os chefes de família governam despoticamente todos os seus e a sua ordem é a que prevalece, independentemente de qualquer desejo.

Em *Bodas de Sangre* (1933), por exemplo, encontra-se a personagem Noiva confinada nas terras distantes de seu pai. O único espaço que a moça conhece são as lavouras de rami²⁰ que circundam sua casa. Pode-se interpretar esse espaço como um invólucro que guarda a moça. Os tecidos, mais que despertar a beleza, têm por função esconder, cobrir corpos, objetos, móveis... A Noiva está imersa nas plantações de rami, fibra que a contém. Esse espaço limitado da moça quando da saída de casa para o casamento gera ainda mais incertezas na personagem. As plantações são o espaço exterior que conhece, é a sua referencialidade. Sair dele é de certa forma sair de si mesma, e pode significar perder o domínio de si mesma. Ela é uma jovem introspectiva, só seu pensamento a conduz às terras próximas do mar de onde veio a mãe, porém, ela nunca sai de casa presa aos afazeres domésticos, como relata o Pai:

Padre – Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes. (LORCA, 1965, p 1198)

²⁰ Planta esta que produz fibra para tecido

O silêncio e a introspecção da Noiva somente são quebrados verdadeiramente quando ela está com a Criada e ousa manifestar a complexidade dos seus sentimentos. A insubmissão da criada e o convívio intersubjetivo entre as personagens demonstram ruptura com a *mimesis* antiga, em que não contracenavam criados em estreita relação com seus senhores. Cabe lembrar que o drama moderno se caracteriza pela multiplicidade dos indivíduos sociais envolvidos no enredo e por sua aproximação do cotidiano.

Leonardo é outra personagem que altera a relação entre personagens de diferentes contextos sociais, um homem sem posses que busca firmar-se como sujeito e conquistar respeito. A discussão com a Noiva revela o sentimento da personagem:

Leonardo - ¿ Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo. Pero dos bueyes y una mala choza son casi nada. Esa es la espina. [...] A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. Y la plata, que brilla tanto, escupe algunas veces (LORCA, 1965, p. 1213).

O homem ferido pela impossibilidade financeira de conquistar o ser amado é o que vemos em Leonardo, ferido em seu orgulho e abstinido de sua conquista de macho. A situação econômica e a impossibilidade da realização amorosa desejada gera nele uma agressividade latente. O personagem da Mulher de Leonardo diz que ele “*no tiene sangre tranqüilo*”. É comparado ao cavalo dentro da obra, em uma da canção de ninar que a Mulher canta para embalar o filho:

MUJER.- (*Bajo*) Duérmete clavel,
Que el caballo no quiere beber.
más fuerte que el agua.
MUJER.- Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.
SUEGRA.- Duérmete, rosal.
que el caballo se pone a
llorar.
MUJER.- No quiso tocar
la orilla mojada
con el río muerto
sobre la garganta,
¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!
¡ Ay dolor de nieve,
caballo del alba!
SUEGRA.- ¡No vengas! Detente,

cierra la ventana
 con ramas de sueños
 y sueños de ramas.
 MUJER.-Mi niño duerme.
 SUEGRA.-
 Mi niño se calla.
 MUJER.- Caballo, mi niño
 Tiene una almohada. (LORCA, 1965, p. 1186)

Esse cavalo que busca outros pastos é o mesmo Leonardo que foge com a Noiva. Ela queima de desejo pelo homem que despertou seu ser mulher. No entanto, essa resignação a que foi submetida jogou cinzas sobre as brasas que a queimavam sem apagá-las, sufocou-as. O rompimento entre os enamorados devido a regras sociais é menor do que a força da natureza que os arrasta possuídos pela paixão. E é justamente essa força represada que os levará à fuga após o casamento da Noiva e ao desfecho trágico. Em *Bodas de Sangre* (1933), pode-se dizer, sucintamente, que a Noiva tem um casamento marcado e sobre esse compromisso também está selado um dote em terras que cumpre o contrato social. Ela continuará moradora de suas terras, encerrada em sua distante casa. Criada sob os olhos paternos por uma criada, sem a presença da mãe, o que conhece como espaço é somente sua terra coberta de rami, sua casa na pedra em que “*Echan fuego las paredes*”. O casamento para ela será oportunidade de conhecer outros espaços, de sair do confinamento em que sua mãe, mulher acostumada à liberdade, viveu e morreu sufocada. Veja-se o texto:

Criada – En esas tierras no refresca ni al amanecer.
 Novia – Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica
 Criada - ¡ Así era ella de alegre!
 Novia – Pero se consumió aquí.
 Criada – El sino.
 Novia – Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes.
 (LORCA, 1965, p. 1206)

Nos dizeres da personagem, podemos entender que ela já sabe seu destino de consumir-se como mulher casada. Mas, por um lapso, ela pensa em liberdade, o que lhe causa confusão. No final, após o trágico desfecho, a personagem descreve esse sentimento à mãe de seu pretendido noivo:

NOVIA - Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aun que hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos. (*Entra una vecina*)
(LORCA, 1965, p. 1269).

O braço do outro que a arrasta é como a força da natureza que une os corpos dos amantes. A negação desse impulso natural, por uma sociedade que gerencia a ação desses dois desamparados e nus, é o que os conduz a morte. Dentro desse sentimento de impulsão e repulsão também está a personagem Yerma, como a protagonista de *Bodas de Sangre* (1933), mulher de posses que vivencia a clausura do feminino pelo ditames sociais. Os pensamentos da Noiva estão nos dois homens que conheceu e no que um e outro poderão fazê-la sentir. Yerma, porém, está com a cabeça repleta de pensamentos no filho que quer ter. O espaço que a personagem vive é limitado à casa que divide com as cunhadas e o marido. Nesse território continuamente vigiado ela não pode realizar-se nem escapar. Diz-lhe o marido:

Juan – Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas de casa
Yerma – Nunca salgo.
Juan – Estás mejor aquí.
Yerma – Sí.
Juan – La calle es para la gente desocupada. (LORCA, 1965, p. 1277)

Encerrada em casa, sob o olhar atento de suas cunhadas, do marido e da comunidade que maldiz sobre sua vida, Yerma vive obcecada pelo desejo latente da maternidade. Aqui a ruptura dos níveis também se dá pela afetividade por um homem, mas numa intensidade e audácia menor do que em *Bodas de Sangre* (1933). Victor, o pastor que lhe provocou “*un temblor que[...] sonaron los dientes*” quando atravessavam um riacho, é o amor juvenil idealizado que se esvai sem que por ele a protagonista tenha lutado. Como mulher casada, tudo o que pode fazer é gastar seus lençóis de renda com o marido, “*las sábanas de hilo se gastan*”. Seus desejos de adolescência proibidos, pela decisão paterna e por sua própria omissão, são agora

reforçados devido ao seu estado de casada. Vê-se, aqui, a repetição do amor juvenil proibido em virtude de querelas econômicas, porém, Yerma, diferente da Noiva, parece não se importar com o passado porque abre mão do homem amado e substitui essa paixão por um desejo incontido pela maternidade. Encerrada no espaço geográfico e no sonho da maternidade, todo o resto torna-se menor.

Em Yerma, as cunhadas são as personagens que intensificam o confinamento da protagonista. Com apenas uma frase enunciada durante todo o enredo: “— *Aquí está*” (LORCA, 1965, p. 1331), elas confinam a protagonista: perseguem-na por toda parte, vigiam-na. Esse comportamento é ordenado pelo marido receoso dos desejos da mulher e preocupado com a honra. Diante da menor insinuação de descumprimento para com sua vontade, ele a encerra na falta de diálogo sob um imperativo despótico. Yerma denuncia à sua vizinha Maria seu sofrimento:

María – Y tus cuñadas?

Yerma – Muerta me vea y sin mortaja se alguna vez las dijo la conversación.

María – Y tu marido?

Yerma – Son tres contra mí.

María – ¿Qué piensan ?

Yerma – Figuraciones. De gente que no tiene la conciencia tranquila. Creen que me puede gustar otro hombre y e no saben que, aunque me gustara, lo primero de mi casta es la honradez. Son piedras delante de mí. (LORCA, 1965, p. 1319)

O marido de Yerma tenta evitar que ela esteja com outro homem, sem saber que a idealização deste outro a habita constante e intensamente, embora o homem que ela deseje nada tenha de comportamento erótico e sim seja sublimado pela imagem do *filho* que ela ansiosamente deseja.

La Casa de Bernarda Alba diferencia-se dos enredos anteriores, pois, nesse texto, todas as mulheres, independentemente de sua categoria social, são vítimas do encerramento e da sociedade que as maldiz, determinando seus comportamentos. O texto denuncia o obstinado desejo de subjugar os indivíduos retirando-lhes todo sentimento de compaixão. As individualidades e a privacidade dos personagens são destruídas pela matriarca Bernarda. A construção do texto parece ser uma espécie de denúncia das tradições e regras de conduta, sobretudo, relativas à mulher, às individualidades. Bernarda é o personagem que centraliza toda a vida da casa e controla a ação, o pensamento e o desejo dos personagens. Yrago (1976) assim descreve a personagem:

Governadora despótica da fazenda familiar, insolidária com o próximo e tirana com quantos a rodeiam [...] Obsedada até o crime pela honra de suas filhas, vigiadas, reclusas entre as paredes da casa, precipita o trágico fim da mais jovem, Adela, ao conhecer-lhe a aventura amorosa com Pepe Romano. Bernarda considera com furioso determinismo o binômio sexual homem-mulher (YRAGO, 1976, p. 52).

A obra traz o clima sufocante de um Hades²¹. As mulheres aí perambulam como fantasmas, zumbis, sem vida, sem poder manifestar suas pulsões eróticas. São personagens submissos a uma ordem que não se altera, uma ordem ditada pela inclemente Bernarda. La Poncia, a criada que a serve há trinta anos, a descreve como uma tirana. O ambiente em que transitam os personagens é de angústia, de sufocamento, de inércia, como num dia de mormaço, quente, sufocante em que respirar se torna difícil e doloroso. Nesse espaço não há esperança de uma vida feliz. A casa representa uma grande prisão em que cada quarto é uma cela. Vigiadas sob mil olhos invisíveis, até os pensamentos essas mulheres sufocam. O que se deve fazer e dizer passa antes pelo crivo de Bernarda. O sentimento de clausura é algo constante na representação do drama. No entanto, contrapõe-se a essa clausura virtual a clausura real do personagem de Maria Josefa: vivendo trancafiada, é a única que se permite dizer o que lhe dá vontade. Há enfrentamento entre o extremo controle exercido por Bernarda e a manifestação inconsciente e, portanto, não controlada do desejo de Maria Josefa. A mãe de Bernarda, considerada louca, permite-se expressar abertamente seu desejo de vida e felicidade. Ela grita:

Maria Josefa – Me escapé porque quiero me casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres. [...] ¡Quiero irme de aquí ! ¡Bernarda! ¡ A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar! (LORCA, 1965, p. 1470).

A expressão incontida de Maria Josefa é contraposta ao comportamento das netas em tudo cerceadas, contidas e submetidas à mãe cruel que interfere em suas intimidades mais sagradas, acabando por fecharem-se tanto psicológica quanto fisicamente. Solitárias, enciumadas umas das outras, nada conseguem compartilhar, nenhum sentimento de solidariedade as habita. Mesmo as criadas, que não têm

²¹ Um mundo avernal, um mundo dos subterrâneos para gregos da antiguidade, o que corresponderia ao inferno dos católicos.

vínculos sanguíneos, mas somente de trabalho, parecem ter assumido o confinamento, a submissão e a aspereza dessas mulheres. Observe-se o diálogo da Criada com a Mendiga:

Mendiga (con una niña) – Alabado sea Dios.
 Criada (Irritada) - ¡ Por siempre!
 Mendiga – Vengo por las sobras.
 (Cesan las campanas)
 Criada – Por la puerta se va a la calle. Las sobras de hoy son para mí.
 Mendiga – Mujer, tú tienes quién te gane. Mi niña y yo estamos solas.
 Criada – También están solos los perros y viven.
 Mendiga – Siempre me las dan.
 Criada – Fuera de aquí! ¿Quién los dijo que entrarais? Ya hábeis dejado los pies senñalados. (*Se van. Limpia*) (LORCA, 1965, p. 1444)

A Criada rechaça a Mendiga que suja o espaço e como um cão faminto não divide nem as sobras. Poncia serve a Bernarda, mas a odeia. A convivência das filhas de Bernarda é uma constante troca de palavras cortantes. A presença das criadas é tornada fundamental no enredo, traz uma conotação irônica, ao mesmo tempo reveladora:

Poncia (*A voces*) ¡Ya viene! (*A la criada*) Limpia bien todo. Se Bernarda no ve reluciente las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan.
 Criada – ¡Que mujer!
 Poncia – Tirana de todos que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo tu te mueres durante un año sin que sin que le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara.
 ¡Limpia, limpia ese vidriado!
 Criada – Sangre en las manos tengo de fregarlo todo. (LORCA, 1965, p. 1441)

Conforme já mencionado, é com tirania que Bernarda trata as criadas e mesmo as pessoas de sua família. Sua atitude para com os seres que a rodeiam é sem compaixão, ela maltrata a todos que a cercam. O drama, que passa por uma crise, pelo confinamento das personagens, retoma sua característica dialógica. Contudo, o diálogo que agora se instaura é o das palavras afiadas que cerceiam o homem em sua liberdade. O ouvir, no drama de confinamento, é uma ação sofrida, porque a palavra não é de acolhimento, mas de incitação a violência e a réplica é novamente uma fala

cortante. Declara a personagem Criada, logo no início do texto *La casa de Bernarda Alba*: “*Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienas*” (LORCA, 1965, p. 1439). Essa indicação textual revela, desde o princípio, que tudo o que ouve a atormenta. As personagens estão acostumadas a serem golpeadas e agredidas pelas palavras, o estar só supõe uma liberdade de que poucas vezes se usufrui na casa em que trabalham. Ninguém está livre de ser golpeado, nem patrões nem empregados.

Em *La casa de Bernarda Alba*, o enredo acontece no espaço limitado dominado por Bernarda, que representa a condição burguesa da vila onde residem. O contato com o mundo exterior à casa é restrito, as personagens vivem quase que segregadas da sociedade. É como se entre aquelas paredes houvesse um outro tipo de sociedade cuja regente onipotente é Bernarda. Percebe-se nessa exacerbação de poder um reflexo da sociedade exterior que cobra determinados comportamentos. O julgamento e a punição das infrações sociais nesse drama de confinamento são, de certa forma, representados pela punição que se dá às habitantes da casa.

Conclui-se que as personagens Noiva, Adela e Yerma estão encerradas em ditames que não permitem se sentirem mulheres livres, sujeitos capazes de ir e vir motivadas por seus desejos. Presas em si mesmas, elas não podem dar-se ao prazer de caminhar livres de olhares maledicentes e comentários perversos tanto no espaço familiar como no espaço público. A figura feminina está encerrada nos corpos e desejos proibidos das personagens. Ela se encontra em um espaço geográfico de resignação e há um peso cultural que tenta destituí-la de si mesma. Essas mulheres ficam em “*Silencio de cal y mirto*”.

Teatro, educação e tradição

*Un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro,
si no está muerto, está moribundo;
como el teatro que no recoge el latido social,
el latido histórico, el drama de sus gentes y
el color genuino de su paisaje y
de su espíritu,
con risa o con lágrima, no tiene derecho a llamarse teatro,
sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama
“matar el tiempo”.*
(Federico García Lorca)

O teatro para Federico García Lorca assume uma função elucidativa, trazer à cena o cotidiano. Os comportamentos sociais condicionados levam a reflexões, transgressões e à inércia diante dele. Sua obra ganha uma dimensão didática, pois, para o dramaturgo, sua arte é feita para estar com o povo e com ele dividir conhecimento. Em *Charla sobre el teatro*, ele diz: “*El teatro es una escuela de llanto y risa y una tribuna libre donde los hombres poden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre*” (GARCIA LORCA, 1935 apud GARCÍA-POSADA, 1980, p. 21).

O teatro, para o dramaturgo, investia-se de ação educativa e, mais que isso, reflexiva. Nesse sentido, as missões pedagógicas²² ligadas à La Barraca foram um importante espaço de fixação desse pensamento didático e metodológico. Nelas ele teve a oportunidade de levar além a leitura dos clássicos da literatura e de suas próprias composições: vida e alma do povo. A preocupação teatral e educacional desse artista se revela em uma pedagogia que valoriza os elementos culturais de sua terra de forma mimética. O teatro que produz não tem somente a intenção do

²² Missões pedagógicas eram as atividades artísticas, sobretudo o teatro, que Lorca dirigia para levar ao povo. A literatura espanhola clássica, os grandes do ciclo de ouro espanhol eram o foco deste trabalho que percorria a Espanha pelo interior

divertimento, mas de uma conscientização do homem sobre si no mundo. García-Posada afirma que

para Lorca la función del teatro es a de promover el cambio de la sensibilidad comunitaria. No es su misión esencial el compromiso político o el adoctrinamiento específico de la masa, sino la transformación de los espíritus, sin la cual no hay mutación político-social posible (GARCÍA-POSADA, 1980, p. 21).

Para Lorca o importante é o sentimento do povo, pois somente quando se pode perceber na experiência do outro o que ele sofre é que existe qualquer mudança política. O espaço teatral, expressão mimética, leva o povo à catarse e à compreensão maior do sentido da vida. A tragédia como ilustração arrebatada a multidão: a compaixão, o horror e a piedade suscitados pelo herói põem o homem em suspenso diante de seu próprio mundo. Essa concepção do dramaturgo o tornou perigoso para o governo ditatorial que se instalaria na Espanha.

O perigo que traz a palavra de Lorca é seu estreito contato com a massa. A dramaturgia faz das personagens seres sociais facilmente identificados na comunidade. Yerma, Noiva, Adela, o Pai, a Mãe, a Cunhada, a Velha, os Lenhadores e outros corporificam pessoas encontradas no dia-a-dia. No texto dramático há a representação no sentido de um reflexo (espelho), e também de uma reflexão (pensamento); o dramaturgo esclarece: “*Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesia que levanta del libro y se hace humana*” (apud GARCÍA-POSADA, 1980, p. 12). Lembrando que, para Lorca, texto e teatro não se distinguem. Essa não dissociação entre teatro e literatura que ele propõe é uma eficaz forma de divulgação literária, isso porque a palavra escrita, muitas vezes, não chega até o coração do povo. A alfabetização na primeira metade do século XX, e mesmo o acesso à literatura, ainda não são em tudo populares. Nisso, o teatro lorquiano cumpre a tarefa de levar ao povo uma educação estética, artística e reflexiva. Esse projeto de pensar utilizando-se da encenação abria-se para diferentes formas de saber e compreender. O que se quer afirmar aqui é que a obra lorquiana, preocupada com o desenvolvimento cultural do povo, tinha o propósito de chegar a ele como instrumento de reflexão, por isso, os temas populares lhe eram tão importantes.

As peças *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) tratam com maestria o tema da mulher em uma sociedade agrária e essencialmente patriarcal. A orientação da mulher para o casamento, a função materna, a subserviência familiar estão presentes nessas obras como condutores do enredo e isso já é anunciado nos títulos dessa dramaturgia. Entende-se que o título de uma obra tem grande importância, pois ele faz uma apresentação prévia do enredo tratado, carrega-se de simbologia, antecipando relações que se estabelecerão, e sintetiza os argumentos do autor e dos personagens. Pensando na complexidade do nome de um texto dramático, Ryngaert afirma: “dar um título a uma peça é para o autor, uma forma de anunciar ou de confundir seu sentido (RYNGAERT, 1995, p. 36)”. Essa paradoxal afirmação do crítico convida a refletir sobre os nomes das peças aqui estudadas. Pode-se de antemão dizer que eles se carregam de interpretações simbólicas. *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) anunciam o universo feminino sobre o qual vão tratar. O casamento, a infertilidade e o confinamento já se antecipam no contato com o título. No primeiro texto, pode-se afirmar que a locução *bodas de sangre* revela o casamento como a morte da virgem, como o aniquilamento. Mais que a felicidade conjugal, o matrimônio suscita um acontecimento imerso no sangue, na morte e muitas vezes no renascimento. A moça primeiramente ficou noiva de Leonardo e esse relacionamento marcou sua vida. Esse primeiro noivo tenta resgatá-la do rito de morte, embora lhe proponha outra, a morte desejada na realização de sua pulsão erótica insaciada. Todavia, é preciso ressaltar que, na obra, esses dois personagens estão unidos por forças da natureza, pela sensação que queima seus corpos numa paixão avassaladora. Nessa instintiva união há um sentimento trágico que se anuncia. Nas famílias do Noivo e de Leonardo pesa o fardo de marca de sangue. Ao texto:

VECINA.- Tienes razón. Tu hijo va le mucho.

MADRE.-Vale. Por eso lo cuido. A mí me habían dicho que la muchacha tuvo novio hace tiempo.

VECINA.- Tendría ella quince años. Él se casó ya hace dos años, con una prima de ella, por cierto. Nadie se acuerda del noviazgo.

MADRE.-¿Cómo te acuerdas tú?

VECINA.-¡Me haces unas preguntas! ...

MADRE.-A cada uno le gusta enterarse de lo que le duele. ¿Quién fue el novio?

VECINA.-Leonardo.

MADRE.-¿Qué Leonardo?

VECINA.- Leonardo el de los Félix.

MADRE. -(Levantándose.) ¡De los Félix!

VECINA.-Mujer, ¿qué culpa tiene Leonardo de nada? Él tenía ocho años cuando las cuestiones.

MADRE.-Es verdad... Pero oigo eso de Felix que llenárame de cieno la boca (*Escupe*) y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar.

VECINA.-Repórtate; ¿qué sacas con eso?

MADRE.-Nada. Pero tú lo comprendes.

VECINA.-No te opongas a la felicidad de tu hijo. No le digas nada. Tú estas vieja. Yo, también. (LORCA, 1965, p. 1181)

Entre as personagens Leonardo, Noiva e Noivo existe um casamento de sangue; devido a esta união, eles se atraem e se repelem, mas trata-se, sobretudo, de uma anúncio da morte. Nesse momento, cumpre ater-se somente à morte do erótico vivenciada por essas personagens tendo em vista a união a que estão submetidos. Sob o aspecto da civilização ocidental, a Noiva não pode conviver com esses dois amores. Ela precisa matar em si o desejo que sente por Leonardo. Nessa mortificação de Eros, segundo Herbert Marcuse,

Cada indivíduo contribui com suas renúncias (primeiro, sob o impacto da compulsão externa, depois internamente) e a partir “dessas fontes, tem vindo o acumular-se o patrimônio comum de riquezas materiais e ideais da civilização”. Embora Freud observe que esses instintos sociais “não têm porque ser descritos como sublimados” (porque não abandonaram suas finalidades sexuais, mas contemplam-se com “certas aproximações à satisfação”), considera-os “intimamente ligados” à sublimação. Assim, a principal esfera da civilização aparece-nos como uma esfera de sublimação. [...] A vida é a fusão de Eros e instinto de morte; nessa fusão, Eros subjugou o seu parceiro hostil. (MARCUSE, 1999, p. 86)

Diante da afirmação de Marcuse, compreende-se porque a personagem Noiva renuncia Leonardo como homem a se casar. É de maior interesse a união entre Noivo e Noiva em uma organização que prima muito mais pela posse material do que pela realização erótica. Assim, para a personagem Noiva é mais indicado socialmente renunciar a paixão do que vivenciá-la, uma vez que não estava em jogo somente a sua vida, mas de toda a sua família. Na sociedade em que vive, as bodas se realizam mais pelo aumento de posses do que pelo querer dos amantes, pela exigência do corpo e da alma. A personagem é obrigada a conter-se, pois é preciso juntar terras, essa é sua contribuição de mulher educada para a família.

Essa ideologia burguesa acaba por trazer a morte física e simbólica dos personagens. O eros contido em função da organização civilizada é ilustrado, sobretudo, na virgem que, guardada para o casamento, é esmagada pela força dos seus sentimentos. A personagem Noiva abstém-se do amor do primeiro homem que lhe tocou as tranças, mas aceita o outro que lhe propõe casamento. A virgem está morta pela sua impossibilidade de escolher e de amar. O comportamento disciplinar dado às mulheres na tradição patriarcal as obriga a matar todo o sentimento de amor que não seja permitido por suas famílias. E, assim, a Noiva, ao não desfrutar do amor de Leonardo e mesmo do Noivo, acaba por fechar-se em si mesma e morrer para o masculino e para uma vida criativa.

A mulher morta também está representada na peça *Yerma* (1934). A protagonista dessa obra, diferentemente da Noiva de *Bodas de Sangre* (1933), passa pelo rito do casamento cristão e vai conviver com o esposo. Contudo, a característica mortificada do casamento de que trata Lorca permanece, porque essa personagem não gera vida. O título *Yerma*, etimologicamente, significa seco, desértico. Uma natureza sem vida, árida e seca, característica da protagonista. Uma mulher que não gera filhos na organização social da personagem é vista com desprezo, porque é comparada a terra infecunda, não produtora. A mulher do campo, entre tantos afazeres que lhe compete, ainda tem por função gerar filhos para ajudar no trabalho da terra. Os filhos são garantia do aumento do patrimônio da família. *Yerma* realmente os deseja, mas seu caráter de mulher morta lhe impossibilita a realização de seu desejo. Sua morte se dá ao longo do texto, isso porque a falta de interesse do marido pela esposa, e mesmo a espera infundável por esse filho, matam-na a cada dia. Ela se sente terra infecunda.

A personagem Vieja 1ª, numa tentativa de orientação sexual, sugere a *Yerma* que saia com outro homem, que se entregue ao instinto de fêmea para que aconteça seu renascimento. Como mulher experiente, diz a Vieja 1ª :

VIEJA.-¡Ay, ay! Menos ¡ay! Y más alma. Antes no he podido decirte nada, pero ahora sí.

YERMA.-¡Y qué me vas a decir que ya no sepa!

VIE JA.-Lo que ya no se puede callar. Lo que está puesto encima del tejado. La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo, se porta-ron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva. En cambio, tu

gente no. Tienes hermanos y primos a cien leguas a la redonda. Mira qué maldición ha venido a caer sobre tu hermosura.

YERMA.-Una maldición. Un charco de veneno sobre las espigas.

VIEJA.-Pero tú tienes pies para marcharte de tu casa.

YERMA. ¿Para marcharme?

VIEJA.-Cuando te vi en la romería me dio un vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el Santo hace el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de tunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías. Anda. No te importe la gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle. (LORCA, 1965, p. 1344)

Mas Yerma se afronta e mostra inflexível ao chamado da natureza, os padrões e as leis de sua educação são mais fortes. Ela diz:

YERMA. -¡Calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy, seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Qué yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco.

VIEJA. - Cuando se tiene sed, se agradece el agua. (LORCA, 1965, p. 1345)

A personagem é incapaz de pensar que o seu desejo possa realizar-se de outra forma que não seja dentro de seu casamento. Ela responde a personagem Vieja 1ª:

YERMA.-Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. Lo mío es dolor que ya no está en las carnes. [...] (*Fuerte.*) ¡Marchita, sí, ya lo sé! ¡Marchita! No es preciso que me lo refriegues por la boca. (LORCA, 1965, p. 1345)

Para Yerma é muito mais importante permanecer a esposa fiel, pois, “beber de outras águas” significa macular-se. Obcecada pela idéia de ter filhos, compara-se todo o tempo com a natureza, mas não leva em conta que a natureza realiza-se por instinto e não por norma. Diz a personagem:

YERMA.-(*Se levanta.*) Porque estoy harta. Porque estoy harta de tenerlas y no poderlas usar en cosa propia. Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan,

que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí, en lugar de la boca de mi niño. (LORCA, 1965, p. 1317)

Yerma sente-se humilhada, e na verdade o é, porque na comunidade em que ela está inserida as pessoas julgam-na porque ela não cumpre sua função de mulher: ter filhos. Aqui vemos o quão importante é a auto-imagem para o indivíduo dentro do contexto social. Moshe Feldenkrais (1977), sobre o processo de construção corporal, argumenta que ele passa por questões hereditárias, educacionais e auto-educacionais; segundo o autor, o indivíduo tende “a identificar sua auto-imagem com seu valor para a sociedade.” (FEDLDENKRAIS, 1977, p. 35). Assim, pode-se afirmar que a auto-imagem de Yerma é negativa, pois ela é uma mulher, por consequência um indivíduo que deve ser submisso.

Observando as questões biológicas e hereditárias, encontra-se no discurso da personagem Vieja 1ª a afirmação de que a jovem é perfeita para a concepção de um filho. O fator familiar, que é um dos determinantes na constituição do indivíduo, concorreria de forma positiva porque Yerma é de boa casta. Porém, essa qualidade familiar é sufocada pelo modo de vida social que está muito arraigado na protagonista. Para ela, as questões que aprendeu sobre o comportamento da mulher casada são muito mais importantes do que sua realização pessoal. As afirmações que colocam a mulher impossibilitada de viver sua sexualidade com liberdade na escolha dos parceiros não encontram aceitação da personagem. Ela cumpre a determinação do rito marital com obediência e encontra-se de tal modo condicionada e fechada a outros conhecimentos que não os aceita em hipótese alguma. Quando a Velha sugere uma mudança de postura, a personagem não hesita em se sentir ofendida diante da sugestão de arrumar outro marido. Ela se encerra na cultura tradicional adquirida e não amplia seu universo de percepção pessoal. Não aceita nem mesmo educar uma outra criança, o filho de um irmão, como o próprio marido lhe sugere.

Conclui-se, portanto, que não é a virgem que está morta em Yerma, mas a mulher, porque ela se nega a realizar-se, embora seu corpo o desejasse. Há aqui a figura de uma mulher morta que não consegue aceitar o conhecimento de sua natureza feminina criativa e elimina a possibilidade de qualquer contato verdadeiro com o masculino. A terceira obra estudada, também assume o casamento cristão com

uma carga simbólica de morte. O título *La casa de Bernarda Alba* anuncia o espaço da matriarca Bernarda, uma mulher que exerce com tirania o poder sobre todos os que estão sob seu teto. A casa torna-se lugar fechado, de normas de fechadas, de sentimentos mesquinhos e de seres cada vez mais mortos, mas é sobretudo um lugar de educação. Durante todo o texto, o que percebemos é a dominação dos princípios masculinos, embora os homens relacionados no enredo não apareçam em cena e não enunciem qualquer fala. Bernarda, a dona da casa, é quem revela uma obsessão pelo cumprimento da tradição. A educação que transmite às filhas, preparando-as para o casamento, revela sua preocupação com a pureza, a castidade, e sugere um encontro frio entre masculino e feminino. Temos a ordem de Bernarda à La Poncia:

Bernarda - ¿Esta hecha la limonada?

Poncia – Sí, Bernarda. (Sale con una gran bandeja llena de jarritas blancas, que distribuye)

Bernarda – Dale a los hombres.

Poncia – La están tomando en el pátio.

Bernarda – Que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aquí. (LORCA, 1965, p. 1446)

Essa intenção de separar o masculino do feminino justifica-se no desejo de Bernarda em separar suas filhas dos homens de sua comunidade. Para essa mãe neurótica, nenhum homem é suficientemente bom para suas filhas. Assim, todas as pessoas são consideradas por Bernarda como de situação inferior. Pepe seria o homem capaz de levar ao altar a filha mais velha, feia e fanhosa, o que também nos parece uma grande ironia do texto. Diante dessa situação de inferioridade de toda uma comunidade em relação às habitantes da casa, e da tentativa tirânica de educar as filhas para serem mulheres alvas, limpas e superiores, viver sob o domínio da matriarca despótica e cruel representa para estas mulheres um grande suplício.

Esse desejo de separação para que não se macule sua família é ilustrado na imagem do chão gasto pela limpeza exacerbada e quase punitiva que a dona da casa exige das criadas. Bernarda é possuidora de um desejo asséptico, tudo para ela deve estar em seu devido lugar. Podemos fazer uma analogia entre chão (terra) e feminino na tentativa asséptica dessa mãe tirânica: para ela o feminino deve estar sempre só para ser puro, da mesma maneira que o chão deve estar sempre limpo. Os diferentes não podem estar juntos, não podem se misturar. A terra, símbolo do feminino, é negada, deve ser separada de quaisquer elementos que venham a sobrepor-lhe. O

chão, as louças, os móveis e tudo o mais que está sob o domínio de Bernarda não pode ser maculado, manchado.

A casa, nesse texto, é espaço que mortifica a sensualidade e a sexualidade. E, assim, as filhas deste espaço tornam-se cada vez mais “limpas”, e estão menos em contato com masculino, esterilizadas emocionalmente. Mas, em contraposição a essa imposição da autoridade de Bernarda, está o comportamento subversivo de Adela. A personagem, diferente da Noiva e de Yerma, é quem comanda seu corpo. Ela é discreta diante da mãe e ardilosa no ofício de enganá-la. Está expresso em sua imagem o fulgor da vida, o cintilar da juventude que anseia pelo amor. Angústias, irmã mais velha de Adela que é destinada a casar-se com Pepe, em nada compete com a irmã caçula. A primogênita, velha e já de sensualidade morta, é escolhida para realizar o casamento cristão. Podemos afirmar que ela já é mulher morta por sua submissão à lei da casa, pela impossibilidade da maternidade. La Poncia enuncia a Adela:

PONCIA. Deja en paz a tu hermana, y si Pepe el Romano te gusta, te aguantas. (*Adela llora.*) Además, ¿quién dice que no te puedes casar con él? Tu hermana Angustias es una enferma. Ésa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá. Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú. Alimenta esa esperanza, olvídalo, lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios. (LORCA, 1965, p. 1481)

Angústias, murcha pelo jugo exemplar a que foi submetida pela ação educadora de Bernarda, é a oposição da vivaz Adela. Essa última se entrega por desejo a Pepe e com ele vive a clandestinidade do amor. Nessa união se celebra o livre encontro entre masculino e feminino. Nesse tempo curto de liberdade, os amantes são descobertos, o princípio de vida nessas personagens é tornado prenúncio de morte. Adela, com a expulsão de Pepe, como as outras mulheres estudadas torna-se mulher morta. A lei subjuga-a a também se desfazer de seu desejo, a não escolher, e assim sucumbir na resignação. A casa de Bernarda Alba acaba por fechar-se em uma pureza hipócrita, e em uma miserabilidade que esteriliza e mata os desejos de Adela e de todas as outras mulheres. No espaço em que ocorre o enredo impera a lei do homem e não o desejo da mulher.

Quando se pensa a casa nessa peça, relacionando-a com as outras casas das outras mulheres estudadas, depara-se com a vida doméstica, o espaço de convívio e educação dessas mulheres. As peças estudadas aludem o espaço familiar como condicionador e formador de comportamentos para o espaço público e, mais que isso, nele existem normas próprias que são seguidas pela família. Percebemos que a casa, na dramaturgia de Lorca, é um núcleo em que as ordens são estabelecidas independentemente das individualidades, vontades, sensações e sentimentos dos que não participam da gerência desse espaço. A interpretação, aqui, é a de que as mulheres são confinadas nesse espaço e ao mesmo tempo estão desterradas dele. Geograficamente as personagens se situam somente aonde o desejo do outro as leva. As moças enclausuradas em conventos ou destinadas ao matrimônio sem o seu consentimento povoam a literatura que narra as mudanças territoriais do feminino.

O feminino desterrado se assume como normalidade na sociedade tradicional, a casa onde as mulheres vivem suas infâncias são espaços passageiros anunciadores de um porvir que as encerrará em outro espaço. A casa é um espaço educacional por excelência, um exemplar reduto onde as normas devem ser cumpridas pela amabilidade e aceitação femininas. Nesse espaço, o pai legisla, a mãe faz cumprir as leis, as filhas obedecem e a comunidade é o juiz que sentencia todos os seres dessa organização. Considerada a família como instituição, a casa assume um significado que transpõe a questão do abrigo, ela se torna fundamental na formação do ser humano.

O espaço em que a família vive está envolto pela sinestesia das leis, sentimentos, sensações, histórias que o governam. Mais que isso, esse espaço é um determinante para as relações com o passado, o presente e o futuro, e agrega valores contraditórios nas relações estabelecidas. Na educação familiar da mulher são exigidos dela controle de sua afetividade e sexualidade. A obra lorquiana apresenta essa situação patriarcal a que o feminino está direcionado. A mulher, como ser desterrado fisicamente, é apresentado em sua dramaturgia na figura da mulher simbolicamente morta. Todas as mulheres são educadas para viverem sob o jugo de um marido legislador. Mas, até passar à condição de mulher casada, as leis da casa paterna governam seus sentimentos e condutas.

Por meio das características apontadas nessas mulheres, entende-se que a educação familiar das personagens se faz falha porque elas transgridem a tradição, os

padrões de comportamento exigidos pela comunidade. O desejo que estas mulheres sufocam, não podendo por elas ser contido nem pela disciplina da casa paterna, ou da casa do marido, termina por levá-las a uma ação impensada. Cada personagem, dentro de sua qualidade específica, é uma rebelde que busca realizar seu desejo passando por cima das normas humanas e sucumbindo vigiada sob mil olhos invisíveis da sociedade que a mortifica de corpo e alma.

Pode-se dizer, sinteticamente, que nas peças *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) estão mimetizadas as forças da ordem social dentro do espaço familiar. Em *Bodas de Sangre* (1933), o espaço em que vive a Noiva ilustra o confinamento, o desterramento e o determinismo do comportamento feminino. Como dito anteriormente, ela está fisicamente nas terras do pai, mas seus pensamentos estão distantes, nas “terras do mar”. Porém o destino determinado a ela é permanecer na terra do marido e ser uma boa esposa. O que parece, no entanto, é que esta mulher introvertida, de poucas palavras se perde em seus bordados, divaga e rompe com seu destino motivada pelo seu desejo. Em *Yerma* (1934), a casa paterna tem leis que são aceitas com verdadeira incondicionalidade pela protagonista, que se submete buscando a integridade de mulher honrada e cumpridora das leis pela figura do marido. Desejar, nessa peça, é subverter a ordem do macho estéril. Como a personagem Noiva, seus pensamentos fazem-na transgressora. A personagem fica olhando para o campo, pisa a terra, porém seu espaço não está onde pisa nem no que vê, está além, em seus sonhos. Em *La casa de Bernarda Alba* (1936), Adela cumpre fisicamente seu desejo, o que as outras o fizeram somente em pensamento. O espaço de Adela é também outro em que não está, ela atua com liberdade fora de casa, dentro do galinheiro, lugar bastante significativo no contexto da obra. A liberdade da moça se dá diante das galinhas, seres criados para serem mortos. As galinhas catam migalhas, vivem dentro de cercados e sob submissão de um só macho, uma metáfora do modo como vivem as mulheres da casa de Bernarda Alba. As personagens “migalham” pelo amor de um homem, vivem confinadas. Enfim, a personagem Adela vai para o espaço dos animais gozar da liberdade e da felicidade e mesmo da liberalidade sexual de que essas aves são caracterizadas. Adela aceita seu instinto de mulher de corpo e alma, celebra o encontro do corpo com outro corpo.

No teatro de Lorca, está colocada a tradição de sua gente, muitas faces de ser. Suas personagens estão repletas de características do feminino resignado de sua sociedade patriarcal. A tradição não deixa a cena, ela se coloca em destaque e, ao se fazer centro da representação, é objeto de crítica. A catarse do espectador o coloca diante de seus problemas sociais vividos diariamente, o homem e sua cultura. Nas palavras do dramaturgo “*el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrima, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego.*”

Desejo e poder

*¿Me he de quedar en plena vida
para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo?
[...] Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama
con los ojos tristes mirando al techo y se da media vuelta y se duerme?
(Yerma - Federico García Lorca)*

A educação da mulher para a vida pública na Espanha de Lorca era indesejada. Aquela que ampliasse seu conhecimento através da intelectualidade ou que manifestasse espírito liberal por vezes era discriminada. Nesse sentido, sua obra é duplamente revolucionária, porque evidencia um feminino rebelde que procura romper com os parâmetros da tradição e uma dramaturgia de cunho panteísta, temas rechaçados numa Espanha católica e patriarcal. García-Posada (1980) escreve que a arte do dramaturgo não se situa no âmbito do político-partidário, mas em uma subversão de valores profundamente arraigados nessa sociedade. Segundo o crítico, a obra de Lorca traz uma humanidade paradoxal:

[...] por una de esas extrañas paradojas inherentes al gran arte, una obra dramática que no es política – si por tal concepto se entiende la toma de posición concreta, partidaria o no – acaba siendo *absoluta y radicalmente subversiva*. Por el poeta está poniendo en cuestión todos los valores aceptos, todas las convenciones establecidas (GARCÍA-POSADA, 1980, p. 30).

Essa afirmação de García-Posada encontra-se exemplificada no culto ao feminino e na redenção à natureza, características marcantes da obra lorquiana. A subversão do dramaturgo está na busca da sensação, na retomada da palavra sensível, do contato entre os homens e mulheres, e no panteísmo declarado que golpeiam a linearidade do tradicional, impositora da não espontaneidade, de comportamentos padrões e da morte de eros.

Nas peças *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) é mimetizada a revolta do feminino submisso ao masculino e à lei por

ele inventada. As personagens Yerma, Noiva e Adela são mulheres que, vivendo confinadas no espaço de suas casas e de sua cultura, momentaneamente subvertem essa ordem. Desterradas de um chão próprio e não consideradas em sua condição de sujeito, elas figuram o herói, tentam solucionar um problema social, mas são impedidas pelo refreamento de suas atitudes. Numa alusão a Simone de Beauvoir (1986), ser mulher é algo que se aprende, é preciso reconhecer os valores necessários para a sobrevivência e, a partir deste reconhecimento, negar ou assumir comportamentos. Mas perpetuar formas de convivência ou subvertê-las tem seu preço. Nisso, as personagens analisadas são mulheres que, diante da tradição, são rechaçadas porque, conhecendo a norma cultural, tentam transpô-la e são punidas exemplarmente.

Identificamos nessas peças que a cultura de uma sociedade é um elemento importante para a constituição do indivíduo, Noiva, Yerma e Adela são seres sociais da comunidade espanhola do início do século XX: são mulheres que já têm determinado seu destino antes de serem consideradas suas necessidades individuais. Suas sensações, sentimentos e pensamentos moldam-se segundo a cultura estabelecida, como parte de um sistema educativo unilateral em que a autoridade familiar é a lei. Nem a subjetividade, nem o desejo individual são levados em conta, toda e qualquer espontaneidade é negada. Contudo, o corpo, antes de aceitar uma submissão à norma, sofre com a limitação de suas sensações e necessidades em detrimento da ordem. Assim, vemos nessas personagens um embate: corpo e norma, liberdade e autoridade. Um impasse que termina em determinada medida na realização do que não era permitido à sua condição de mulher. As personagens se disponibilizam a desejar e dionisiacamente se permitem sentir suas paixões e, ao agir, transformando-se no outro ou em si mesmas, encontram-se face a face com seu *factum*. O encontro com sua corporeidade, com seu desejo, faz com que invistam na realização de uma lei natural, não em leis escritas pelos homens.

Pensamos que a realização feminina é o desejo de cada personagem: cada uma a seu modo pensa em ocupar esse papel. A necessidade de se sentirem corpo sensível e sujeito, desconsiderando-se a tradição, é o que vivenciam as personagens em detrimento de uma anterioridade primeira. É a sensação que faz com que essas mulheres tentem romper os códigos morais, lançando-se à vivência de seu desejo que, segundo a psicologia, é

uma tendência tornada consciente de seu objeto. – A fome, por exemplo, é uma necessidade que procuro satisfazer e o meu desejo de comer, dela nascido, é a consciência que tenho dessa situação. [...] o desejo nasce da frustração. É ele que dá à vida afetiva a sua tonalidade, que suscita os sentimentos e as paixões, que está na origem, enfim, da existência ativa. (SILLAMY, 19--., 101)

Com certeza, o corpo desejante, contrapondo-se ao pensamento construído, é o que se pode perceber latente nessas personagens. Esse corpo anseia para uma vida natural e rompe com os valores da civilização, do homem como racionalidade que controla a si próprio. O desejo na obra de Lorca é visto como um impulsionar da mulher em sua tomada de atitude consciente. Uma consciência evocada pela sabedoria sensitiva nutrida através da emoção sensorial. Um desejo que nada tem de novo, mas que está encoberto pela camada civilizatória a que foram submetidas e que está submerso pronto a emergir. Considerado nosso processo de civilização, pode-se dizer que, historicamente, o desejo na ética tradicional é uma das mais primitivas paixões a ele se designa uma ordem racional controladora. Segundo Monzani (1995), até a Idade Média a hierarquia de paixões humanas supunha três pares fundamentais que se ordenavam assim: 1. amor/ódio, 2. desejo/aversão, 3. prazer/desprazer. A época moderna modificou essa ordem hierárquica, passando, a partir dos meados do século XVII, o segundo par a assumir o primeiro lugar. Essa mudança na ordem das paixões humanas é encontrada na dramaturgia estudada, em que melhor se vê o embate entre tradição e modernidade.

Ao tratar da sociedade tradicional que tem por objetivo uma ordenação social para o “Bem comum²³” por meio do cumprimento das regras e da submissão da mulher como parte dessa organização, Lorca revela o sentido e o lugar do desejo em sua sociedade. Não anuncia um comportamento novo, mas o que sempre esteve presente na organização tradicional e que foi reprimido. A Idade Moderna e sua “nova ordem” não inauguram um novo tempo, mas rememoram um velho tempo e trazem comportamentos primitivos de liberdade feminina, mas que do ponto vista de evolução da civilização ocidental apresentam estruturas relacionais novas. O que se mantinha como *status quo* tradicionalmente é contraposto por um comportamento

²³ Monzani diz que a sociedade tradicional se desenvolveu pensando no coletivo. Crescer, produzir e se organizar tem como meta o bem de todos e não do indivíduo. Assim, os comportamentos são regidos para o Bem comum, ou seja, todos agem de acordo com o que é melhor para o grupo social e não para o indivíduo.

primitivo, panteísta. A mudança paradigmática dos valores, como dito anteriormente, está posta na dramaturgia lorquiana pela atitude revolucionária das personagens femininas, justificada na força da natureza. A crítica de Claude Leinbenson esclarece que:

La revolte lorquienne, si elle renverse lès barrières sociales est aussi soumission aux forces qui nous habitent. Ces héroïnes n'ont pas une conscience politique, elles ne se révoltent pas contre leur sort. C'est la passion qui les obligera à briser leurs chaînes et à suivre leurs destin, entraînant leurs proches dans leurs chute (LENBERSON, 2006, p. 28).²⁴

Como menciona Leinbenson, não é uma atitude política que motiva as três personagens estudadas, mas, antes, sua necessidade individual. Nas peças, essas mulheres não são partidárias de uma revolução, ao contrário, sua atitude está muito mais sob a determinação cíclica da natureza de suas sensações, muito mais para perceber o que sentem como seres humanos. É a catarse o que interessa a Lorca, é a descoberta do outro pela experiência da sensação, a metáfora em forma de texto e de cena. Os textos *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) são um olhar para as sensações do corpo feminino. Pensa-se, aqui, que essas obras são uma oportunidade de dar voz à mulher, ao que ela sente e quer: ser amada, livre das imposições, regida por seus próprios impulsos. Na sociedade tradicional em que vivem as personagens, a vontade do homem não se configura como o mais importante motivador de sua ação, e nessa perspectiva a subjetividade e o desejo feminino, que são historicamente marginalizados, estão numa posição ainda mais problemática. Eles não são levados em conta e, associados à sexualidade como liberdade de escolha, atestam contra toda uma autoridade construída. Essa dramaturgia ganha um potencial político que incomoda enormemente as lideranças espanholas porque elege uma parcela social dominada cuja emancipação em nada interessa, pois isso traria mudanças fundamentais de poder. A sociedade espanhola, na época da escrita e encenação desses textos, estava fortemente marcada pelo

²⁴ A revolta lorquiana, se ela rompe barreiras sociais, é também submissão às forças que nos habitam. Essas heroínas não têm uma consciência política, elas não se revoltam contra sua sorte. É a paixão que as obriga a quebrar as correntes e a seguir seu destino, arrastando seus próximos em sua queda. (Tradução minha)

tradicionalismo, uma atitude civilizada, fruto de oitocentos anos de colonização moura, de um posterior cristianismo e influências judaicas e lutas políticas.

A constituição cultural, independentemente da religiosidade e de sua partição, tem no princípio masculino o dominador, mas, voltando-se à ancestralidade, tem-se o conhecimento de que a mulher era figura misteriosa e divina. Guardiã dos segredos em relação à vida e à morte do homem, recebia respeito e homenagem. O destronamento da deusa deixou o feminino divino submerso, instaurando a divindade masculina dentro da sociedade ocidental. M. Esther Harding escreve que:

A origem do poder masculino e da sociedade patriarcal provavelmente teve início quando o homem começou a acumular propriedades pessoais em contraste com propriedades comunitárias e descobriu que sua força e coragem pessoais podiam aumentar suas posses. Essa mudança no poder secular coincidiu com o início do culto do sol sob um sacerdócio masculino. Esse veio a substituir os cultos da lua, bem anteriores que permaneciam nas mãos das mulheres. A adoração ao sol era usualmente introduzida e estabelecida por um edital de um ditador militar. Isso aconteceu na Babilônia e no Egito, e provavelmente em outros países (HARDING, 1985, p. 60).

A predominância do masculino como detentor de poderes espirituais e religiosos, além dos econômicos e políticos, ficou sob o jugo do homem e, desde então, a mulher ouvida como sujeito deixou de ser interesse. A dramaturgia de Lorca retoma a mulher como objeto de culto, referência encontrada nas culturas primitivas. O pantéismo de sua obra se baseia na relação masculino e feminino, numa atitude criativa e natural que não se dá dentro do casamento ocidental cristão sob o jugo do pertencimento. Nessa dramaturgia se vê que os casamentos não são de interesse das mulheres, a escolha do marido não é algo pessoal, mas uma atitude tomada pela família com objetivo de ampliar rebanhos, terras e plantações ou por normas morais. O casamento não se revela a essas mulheres como forma de estar com o ser amado, mas muito mais como um jugo, uma sina que deve ser assumida e vivida como a única possibilidade. Em *Yerma*, por exemplo, o casamento da protagonista com João é uma escolha de seu pai, segundo ela mesma afirma:

Yerma – Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esa es la pura verdad. Pues el primer día me puse novia con él ya pensé... en los hijos. Y miraba en sus ojos. (LORCA, 1965, p. 1290)

Como diz Yerma, a única alegria que o marido pode lhe oferecer está relacionada à possibilidade de ter filhos, o corpo de João para ela não tem importância, não o vendo por inteiro, como homem e companheiro. Ela apenas sente seu corpo de mulher destinada à maternidade, e não a satisfação de seus desejos e fantasias de amor. A personagem tem na adolescência a experiência do despertar do desejo erótico. Essa experiência quase infantil com Victor, o pastor, nunca se deu com o marido. O feminino desejante do masculino é sensação abandonada por essa protagonista. Ela vive somente para ter filhos e cuidar deles. A personagem Vieja lamenta a mortificação dessa face de seu feminino, dizendo:

VIEJA 1ª-;Y resulta que estás vacía!

[...]

VIEJA 1ª-;Ay, qué flor abierta! Qué criatura tan hermosa eres. Déjame. No me hagas hablar más. o quiero hablarte más. Son asuntos de honra y yo no quemo la honra de nadie. Tú sabrás. De todos modos debías ser menos inocente (LORCA, 1965, p. 1290).

As flores abertas são belas, todavia, esconde-se nessa metáfora o fim trágico da beleza de toda flor cujo destino é murchar. Yerma murcha gradativamente. O casamento com João torna-a uma mulher cada vez mais estéril. Ela aceitou casar-se sob a figura da filha obediente e não da mulher desejante que nela se encontra sufocada. A obediência mutilara de alguma forma sua capacidade criativa; ao entregar-se a um homem que o pai reconheceu como melhor opção, ela nega-se a si mesma. Nesse sentido, ela é um ser destituído de desejo e de poder, sua vida é regida pela ação e escolha do outro. Tudo o que lhe resta é consentir aos desígnios traçados pela comunidade (família/cultura) a que pertence. Na história do casamento cristão, o consentimento da mulher passa a ter importância no final do Império Romano. A esse respeito, diz Vainfas:

se, por um lado, era uma transação entre o pai da moça e o noivo (ou seu pai), por outro lado, a vontade dos futuros cônjuges começava a ter alguma importância na questão. A norma jurídica segundo a qual *consensus facit nuptias* relacionava-se cada vez mais à iniciativa dos noivos, inclusive da mulher (VAINFAS, 1992, p. 26).

Mas o consentimento de Yerma é um sim que sufoca e nega a vida que nela habita, pois, ao deixar-se levar pela escolha do pai, desconsiderando seu desejo pessoal, ela reprime o impulso primitivo da própria sexualidade. Hebert Marcuse (1999) escreve que o comportamento de negação ao prazer em detrimento da participação na *realidade* coletiva é tendência da civilização que subjuga a espontaneidade a dominação; segundo ele:

[...] os desejos como a sua alteração da realidade deixam de pertencer [...] ao próprio sujeito; passaram a “organizados” pela sua sociedade. Essa “organização” reprime e transubstancia as suas necessidades instintivas originais. Se a ausência de repressão é o arquétipo da liberdade, então a civilização é a luta contra essa liberdade (MARCUSE, 1999, p. 36).

E, assim, Yerma, desejando ardentemente a maternidade, querendo tornar-se cuidadora de suas crias, não se realiza, pois sua sexualidade vem em segundo plano. A não necessidade do prazer em sua vida e a limitação de sua ação para que se realize seu desejo são seus mortificadores. Eliminada a possibilidade de estar com outro homem para que possa procriar e tornar-se criadora, essa mulher é vista com piedade e um sentimento de inutilidade. A própria personagem expõe, em sua fala, o que sua comunidade não lhe diz abertamente, mas ela sabe:

YERMA.-La mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, y hasta mala, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios. (MARÍA *hace un gesto para tomar al niño*) (LORCA, 1965, p. 1317).

Procurando realizar-se através do marido, acaba revoltando-se com a falta de erotismo deste e, em um grito de rebeldia, explode:

DOLORRES – Tu marido es bueno.

YERMA. - (*Se levanta.*) ¡Es bueno! ¡Es bueno! ¿Y qué? Ojalá fuera malo. Pero no. El va con sus ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches. Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.

DOLORRES.- ¡Yerma!

YERMA.-No soy una casada in-decente; pero yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola! (LORCA, 1965, p. 1329).

João é um homem limitado para amar sua esposa e, observando-a nessa busca obsessiva, ele desconfia dela. A protagonista procura o marido para realizar seu desejo de um filho, muito menos uma atitude afetiva do que instintiva. Motivada em princípio pela capacidade feminina geradora, mas extremamente construída pelo inconsciente coletivo cristão da maternidade, a protagonista transforma a vida do marido em algo do qual ele quer fugir, sentindo-se impotente e responsabilizado pela frustração da mulher. Ela deseja fazer com que os lençóis brilhem, enquanto ele, assustado com o comportamento dessa mulher transgressora, prefere dormir nos campos com as ovelhas.

JUAN - Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna. . (LORCA, 1965, p. 1288).

Sendo o ato sexual destinado somente aos liames do casamento e seu objetivo de procriação, o prazer não é sensação necessária a ser alcançada. Yerma transgredir pelas proporções que assume seu desejo materno. Aos olhos do marido, torna-se uma mulher que precisa ser vigiada, pois sua ânsia pode manchar a honra da família. Assim, ela é punida com a desconfiança do marido, que passa a duvidar de sua fidelidade. Yerma, cega pela sua vontade, parece não querer entender a verdadeira dimensão de ter um filho; ela diz a María:

MARÍA.-Dicen que con los hijos se sufre mucho.
YERMA.-Mentira. Eso ló dicen las madres débiles, las quejumbrosas. ¿Para qué los tienen? Tener un hijo no es tener un ramo de ro-sas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero esto es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene sangre para cua-tro o cinco hijos y cuando no los tiene se le vuelve veneno, como me va a pasar a mí. (LORCA, 1965, p. 1283).

A fala de María é rechaçada por Yerma e demonstra a uniteralidade de sua ânsia materna, uma continuidade do que aprendeu. Para ela, os filhos somente causam felicidades, não existe outro sentimento que se contraponha à maternidade, que ganha um aspecto sagrado, desconsiderando-se que amar um filho é também atitude humana. Essa fixação que a personagem tem por um corpo genitor não é abordada em *Bodas de Sangre* (1933) e *La casa de Bernarda Alba* (1936), pois nessas peças são evocadas outras faces do feminino. Longe de uma sexualidade

associada à maternidade, os próximos enredos, falam muito mais da sexualidade refreada e por isso potencialmente explosiva. Há que se destacar que na obra lorquiana o princípio de autoridade domina as personagens que representariam o princípio de liberdade. O embate desses dois princípios termina pela sobreposição do primeiro ao segundo; a autoridade que controla o comportamento erótico é aquela que ao final reordena o espaço. A Noiva assim como Yerma possui um desejo impulsionador de sua transgressão. Ter uma paixão não realizada impede-a de prosseguir seus caminhos, o passado para ambas é trazido ao presente. Para a Noiva, Leonardo é, em sua vida, ainda uma sensação a ser sentida e descoberta. Ao final da peça, ela, diante da personagem Mãe, relata a força das emoções que a perseguem e a motivam, dizendo:

NOVIA.- Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río os curo, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes (LORCA, 1965, p.1269).

Um e outro estão dentro do coração da Noiva. Mas, numa atitude de ordenação do tempo e das sensações, ela foge com Leonardo para se permitir viver seu desejo. Parece-nos que ela tentou ao máximo cumprir a autoridade do contrato social, mas a força de seu sentimento, como explica a metáfora citada, a arrasta ao descumprimento da norma. Explicar-se é procurar justificar racionalmente o impulso que motiva seu desejo de estar com um outro. A personagem, confinada no universo patriarcal, não pode fazer uma escolha pessoal, mas os apelos de sua ancestralidade feminina fazem-na correr para o bosque em busca de si mesma e de Leonardo. A Noiva, assim como Yerma, consente no matrimônio e, em presença da família, assume o compromisso com o Noivo. No entanto, esse compromisso assumido está como que alicerçado sobre as cinzas de um antigo amor. Debaxo da superfície aparentemente tranqüila, escondem as brasas de uma paixão mal resolvida. A noiva, não mais conseguindo esconder e abafar o calor que a queima, foge após o casamento. O desejo a desatina e abre o caminho que a conduz aos braços de Leonardo. O contrato social estabelecido entre as famílias é esquecido, perde a importância. Mas, acima de um acordo familiar, está toda uma tradição que envolve esses dois núcleos familiares. A honra e a punição para o descumprimento do que

determina a civilização estão acima da compreensão e do afeto para com o outro. As famílias, juntas, procurarão os transgressores. O Noivo será acompanhado por toda a sua família na perseguição dos que agiram em função do desejo e em desrespeito às normas. Ele se comporta investido da racionalidade de sua comunidade. Ferido em sua honra, seu comportamento irracional torna-se racionalidade justificada através da lei que sua comunidade professa. Os homens têm poderes sobre as mulheres, e, embora a Noiva não tenha pertencido efetivamente ao Noivo, não tenha ainda consumado o casamento, no papel ela já o é, como diz a Mãe:

MADRE.- ¡Pero ya es la mujer de mi hijo! (LORCA, 1965, p. 1245).

Como sua propriedade, ele por direito pode perseguir e punir essa mulher desejante e transgressora. E porque está dentro da lei, a autoridade da personagem está autorizada a celebrar a morte. Leonardo e a Noiva não podem fugir, sua ação incoseqüente sela o destino de inação para as personagens; porque se encontram fora da organização do “Bem comum”, eles devem ser punidos exemplarmente para que a ordem e a lei voltem a ser estabelecidas para o bem de todos. Nesse momento a repressão ao desejo da Noiva será duplamente exercida, pela vontade familiar e pela sociedade que o braço do Noivo representa, assumindo o caráter punitivo. Assim, diz o Noivo à personagem Moço:

NOVIO.-(*Dramático.*) Oye. No hay más que un caballo en el mundo, y es éste. ¿Te has enterado? Si me sigues, sígueme sin hablar.

MOZO. 1º-Es que quisiera...

NOVIO.-Calla. Estoy seguro de encontrármelos aquí. ¿Ves este brazo? Pues no es mi brazo. Es el brazo de mi hermano y el de mi padre y el de toda mi familia que está muerta. Y tiene tanto poderío, que puede arrancar este árbol de raíz si quiere. Y vamos pronto, que siento los dientes de todos los míos clavados aquí de una manera que se me hace imposible respirar tranquilo. (LORCA, 1965, p. 1252).

Toda a comunidade está reunida para que volte a ordem civilizatória. O braço do noivo promete esta ação, a personagem Mãe determina a ação que irá fazer valer a lei e diz:

MADRE. ¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo? Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua...

VOZ.-Aquí hay uno.

MADRE. - (Al hijo.) ¡Anda! ¡Detrás! (Sale con dos mozos.) No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien...; ¡pero sí, corre, y yo detrás!

PADRE.-No será ella. Quizá se ha ya tirado al aljibe.

MADRE.-Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡ésa, no! Pero ya es mujer de mi hijo. Dos bandos. Aquí hay dos bandos. (Entran todos.) Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo. (La gente se separa en dos grupos.) Porque tiene gente; que son sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro. ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás! (LORCA, 1965, p. 1244).

Dois bandos se formam para perseguir a Noiva e seu amante, representando a sociedade que se sente ludibriada em sua ordem. As famílias têm de ser respeitadas em sua lei acima dos desejos individuais do homem e da mulher. A personagem Noiva defende-se de falsas acusações na tentativa de um diálogo entre iguais, entre mulheres. Ela afirma com convicção, não deixando margem a dúvidas de que conhece a essência de que são feitas as mulheres, como se pode ver no diálogo:

NOVIA -Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos:

MADRE.-Calla, calla; ¿qué me importa eso a mí?

NOVIA.-¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (Con angustia.) Tú también te hubieras ido (LORCA, 1965, p. 1269).

A Noiva sabe que o desejo da personagem Mãe, oculto sob o luto pelo marido “que era como um gerânio”, agora caberá a ela ocultar, ao viver o luto de seu próprio desejo. Seu fogo de mulher desejante usurpou a vida dos homens que não conseguiram realizá-la plenamente.

A face do feminino exposta em *Bodas de Sangre* (1933) mimetiza a mulher que, querendo viver a espontaneidade de um amor, é impedida pela lei familiar. Mas o segredo de seu corpo erótico encerrado nela é proclamado através de uma louca corrida cujo objetivo é realizar seu desejo individual. Galopando com o amante dentro de uma floresta escura, ela encontra a morte. O seu desejo se expressa nessa metáfora: na escuridão de seu inconsciente a personagem viu a luta de dois rivais, um

representado pela força instintiva e o outro pela racionalidade. No embate desses princípios opostos se oculta a face da morte. Instinto e razão terminam por se anularem e mortificam toda a vida que há nessa mulher punida, marcada para sempre. O feminino se enterra com seus amores que a faziam mulher desejada e desejante. A Noiva, assim como Yerma, mata simbolicamente as qualidades do feminino que mais a caracterizavam.

A morte também está presente em *La casa de Bernarda Alba* (1936). Mas, a personagem Adela, diferentemente de Yerma e da Noiva, não morre mais apenas simbolicamente. Ela presentifica a mulher que deseja e é desejada. Nessa peça, o amor encontra sua realização, o que não acontece nos outros textos. Adela é uma jovem que anseia por vida, ela deseja ser mulher na perspectiva do encontro do masculino com o feminino e, para isso, se faz dona de si mesma, um aspecto do feminino condenado pela sociedade patriarcal. Ela é a mulher mais flamejante que vive na casa de Bernarda e assim diz a criada La Poncia:

ADELA.- ¡Mí cuerpo será de quien yo quiera! (LORCA, 1965, p. 1478).

A personagem se sente dona de seu próprio corpo, e essa consciência a leva ao desejo satisfeito: vive a espontaneidade de seu princípio feminino corpo, entrega-se a Pepe movida pelo amor. Ela não se dobra ao princípio de autoridade e procura vivenciar sua sexualidade ainda que clandestinamente. Comparando-se os demais personagens, ela é a mais ousada, porque realiza seu desejo entregando-se ao primeiro amor. Sem medos aceita sua pulsão erótica e se realiza física e afetivamente. Clandestina e no silêncio de um amor que sussurra para não ser ouvido pelas irmãs rivais, pela mãe e por sua comunidade, Adela se faz mulher. O princípio de liberdade se evidencia nessa jovem sonhadora e rebelde. O casamento para ela é impossível porque, pela norma, Pepe não lhe é reservado. A tradição espanhola reza que a filha mais velha deve casar-se primeiro. Essa determinação arbitrária e injusta gera a revolta de Adela. A criada La Poncia, atenta a tudo o que acontece, percebe o perigo dessa imposição e, na tentativa de romper com a tradição, diz à Bernarda:

La Poncia – ¿ A ti no te parece que Pepe estaría mejor casado con Martirio o ..., sí!, con Adela?

Bernarda – No me parece.

La Poncia – ¡Adela es la verdadera novia del Romano!

Bernarda – Las cosas no son nunca a gusto nuestro.

La Poncia – Pero les cuesta mucho trabajo desviarse da la verdadera inclinación. A mí me parece mal que Pepe esté con Angustias [...] (LORCA, 1965, p. 1500).

Mas, como se percebe no texto, a criada não detém nenhum poder sobre as escolhas da patroa. E o que se seguirá se dá em função das escolhas de Bernarda. A trama de *La casa de Bernarda Alba* permite inúmeras interpretações sobre a tradição ocidental e espanhola, em que se manifesta o domínio masculino sobre a minoria feminina. Constatamos nessa tragédia a morte de eros e a estéril sequidão das relações. As simbologias das obras *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) se cruzam e se complementam numa idéia de que os espaços familiares em que as personagens se inserem anulam sua capacidade criativa, suas liberdades, e sufocam seu ser “mulher”. A tríade feminina estudada não consegue vencer a autoridade da lei dos homens e a via que percorrem todas essas personagens as conduz simbolicamente ou realmente à morte. A natureza revolta-se, mas novamente é contida pela ação moral do homem. A tensão entre os ciclos da natureza e a sociedade racional se configura. Podemos dizer que a primeira se faz mais forte, pois, invadidas por seus desejos, essas mulheres agem por instinto e não por razão para se desvencilharem da lei e da autoridade que estão sobre elas. Motivadas por uma ânsia latente, um desejo que as toma por inteiro, por assalto e condução, vivenciam uma realidade turva e definidora de seus destinos. Inevitavelmente essas mulheres têm de arcar com uma punição pela atitude desmedida de sua ação e sensação. Essas personagens agem por um conhecimento intuído, sensitivo e não racional, elas têm uma consciência própria, assumem uma postura de combate que as faz sofrer o rechaço social e se negam a somente “*quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo*”.

O homem morto

¡Cuando se muera muerto está!
(*La casa de Bernarda Alba*
Federico García Lorca)

A memória sob a forma literária é um indescritível patrimônio, o testemunho de um povo, suporte preponderante na constituição da identidade e da história de um país. Júlio Pimentel (2001), em seu estudo sobre a escrita borgiana, escreve:

Produzir registros de uma memória coletiva significa estabelecer referências de validade ampla, signos que sirvam como princípios de um grupo, uma classe, uma sociedade, uma cidade uma nacionalidade. [...] Ancorado na história, o escritor argentino sente-se de duas épocas, entre a herança de uma certa tradição gauchesca e os sinais irreversíveis da modernidade (PIMENTEL, 1998, p. 57)

Nesse exemplo, percebe-se que a memória erigida pela literatura é um dos pilares sustentadores da identidade coletiva e individual. A escrita literária registra vertentes culturais, valores em que o homem se afirma e se firma na terra em que habita. A narração de uma história viva em que o povo se reconhece indivíduo dentro de uma coletividade e como parte dela é um forte instrumento político e didático nas mãos de um escritor. Lorca, em sua obra, definitivamente é um dramaturgo que faz uso dessa qualidade literária.

O comportamento narrativo é essencialmente um instrumento de formação para o ser humano, Le Goff (1970) o classifica como “função social”, pois interfere diretamente nas organizações sociais, e o classifica em três tipos de memória – memória específica, memória étnica, memória artificial:

Podemos a este título falar de uma “memória específica” para a dos comportamentos de espécies animais, de memória “étnica” que assegura a reprodução de comportamentos nas sociedades humanas, e no mesmo sentido, de uma memória “artificial”, eletrônica em sua forma mais recente, que assegura, sem recurso ao

instinto, ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados (LE GOFF, 1994, p. 425).

Na classificação de Le Goff, entendemos que a literatura como registro mnemônico em sua função narrativa contempla-nos enormemente. Interessa-nos, nesse momento, a memória étnica ligada aos acontecimentos do coletivo, aos mitos fundadores, à construção cultural, às regras de convivência e outras nuances das organizações comunitárias. A literatura de Lorca emerge como exposição de toda uma comunidade.

A percepção do escritor sobre a sociedade em que vive é um canal seletivo e norteador de uma obra dramática, por excelência abarcadora de múltiplos discursos da sociedade. O dramaturgo sai de si mesmo e transpõe para o texto a subjetividade dos seres sociais por meio de metáforas, símbolos e outras formas de próprias ao texto dramático. O tema do casamento e da morte, tão recorrentes na dramaturgia lorquiana, são colhidos no cotidiano da comunidade andaluza e transpostos para o texto. Esses dois rituais são marcos de grande importância para a vida do homem e da mulher na sociedade tradicional. São eles os alicerces sobre os quais a comunidade se organiza, são momentos de celebração e demarcatórios da mudança de estado da pessoa. Casamento e morte são ritos de passagem que a princípio se apresentam como antagônicos, porém nessa dramaturgia tornam-se complementares, pois ligam-se ao movimento cíclico cotidiano ao qual todos são destinados na sociedade patriarcal. Entendemos que, na sociedade civilizada de que tratam as obras dramáticas analisadas, o tema maior se concentra na morte. Casar-se é permanecer vivo e perpetuar-se através da geração de filhos, enquanto morrer é continuar vivo na memória da família. Assim, tanto o casamento quanto a morte são comemorados e rememorados na existência.

As metáforas relativas à morte se multiplicam ao longo dos textos e transformam-se numa presença angustiante em todas as personagens. Esse fascínio pela morte está tradicionalmente ligado a cultura do espanhol. Segundo Lorca,

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera.

El chiste sobre la muerte y su contemplación silenciosa son familiares a los españoles (LORCA, 1965, p. 117).

Com isso, sua escrita dramática torna-se registro social, memória, realidade e subjetividade, testemunho dos valores e do pensamento da comunidade em que atua. O corpo e a sensação em Lorca não se desprendem das influências do meio, ao contrário, dialogam com ele. Segundo Bérqson,

O corpo é, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento. Entretanto, o corpo pode escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. Desse modo, é um centro de ação com influencia real e possui situação privilegiada. Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles (BERGSON, 1990, p. 11) .

Assim, pensar a dramaturgia e a sociedade tomando por referência a mulher, o desejo e a morte é aceitar que a literatura proposta por Federico García Lorca recolhe gestos poéticos de sua comunidade, é resultante dos embates do ser humano e de suas vivências. Essa literatura é uma resposta às influências do meio, destinada a emergir em imagens sobre o palco.

Nas obras estudadas, existe referência a um morto sempre lembrado em cena, esse homem é quem inspira a lei, o que o torna muito mais vivo e presente. Nessa sociedade, estar morto representa que a lei, as vontades do homem serão cumpridas, ainda que ele não esteja presente fisicamente. O morto é sempre alguém contemplado e respeitado, seus padrões prevalecem sobre os vivos. A força dos homens mortos sobre as personagens femininas exerce uma fatal influência. A morte ronda essas mulheres apegadas aos seus mortos. Esse apego das personagens termina por levá-las a sua mortificação de fato.

Pensamos que a contemplação da vida na figura da morte na dramaturgia estudada leva à condição do ser. Existe, pode-se dizer, um movimento de inércia nessa sociedade patriarcal que parece não evoluir. O que permanece é a norma e a regra do que não mais está presente, o passado é quem dita o futuro que se afigura como passado. A lei do homem foi outorgada e permanece *ad infinitum*. A atitude das personagens femininas se põe em confronto com as normas sociais. Duelam natureza e razão, mas a última prevalece, fria, unidimensional, que defende e assume a lei do masculino morto. Com isso, as personagens esbarram em tradições que

determinam a ação individual em detrimento da organização do coletivo: assim, natureza e sociedade, cada uma com sua ética intrínseca, conduzem ao desfecho trágico. Segundo Correia (2006),

O trágico aponta justamente para a fragilidade dos juízos humanos ao mostrar que o indivíduo nada pode perante uma força maior. O trágico está no homem e está além dele, pois é o primeiro quem conduz o “jogo”. É claro que o homem dá solução a muitas coisas, porém, isso se dá quando ele corresponde à dinâmica do real (CORREIA, 2006, p. 22).

O “ideal” para a sociedade andaluza é o organizado pelas relações arbitrárias dos grupos culturais sobre as minorias, e não o que anseia cada ser humano. Nisso, a tragicidade torna-se inerente à existência, cerne da própria vida, porque é matando o desejo individual que se constrói a coletividade e sua ordem. Quando, em função do “Bem Comum”, as personagens Yerma, Noiva e Adela são direcionadas por suas famílias a assumirem seus papéis sociais, esta atitude é justificada pelo fato de elas estarem inseridas em um contexto maior. Como revela o personagem do Pai em *Bodas de Sangre* (1933), os filhos são, nessa sociedade, continuadores da existência familiar:

PADRE.-Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos (LORCA, 1965, p. 1228).

Nisso, conclui-se que os filhos ajudam a construir o projeto anteriormente iniciado por seus ancestrais. Contudo, as personagens femininas Yerma, Noiva e Adela rompem com esse projeto, revelam seus desejos e por isso são punidas. A memória do macho morto reconduz as mulheres ao princípio de sua lei: manter o feminino sob seu domínio. A sociedade civilizada tem suas normas e seus fins e por isso os homens mortos ainda têm seus lugares no pensamento e no cotidiano dessas mulheres. Os enredos se iniciam com a morte do pai e se encerram com a morte dos filhos. As mulheres tornam-se estéreis. Os filhos deixam de existir enquanto indivíduos. Nessas personagens, portadoras de um início de revolta, mata-se a possibilidade da subversão. Elas, contidas por sua comunidade, são imobilizadas, morrem física e psicologicamente; nelas sufoca-se a revolta e preserva-se a

sociedade, mantendo-as submissas. O que nos ajuda a compreender a dimensão da vida, de que *“cuando se muera muerto está.”*

Conclusão

*En los libros de versos,
entre rosas de sangre,
van pasando las tristes
y eternas caravanas
(Este es el prologo –
Federico García Lorca)*

Sob o olhar do escritor, a literatura torna-se estandarte da procissão do tempo, como anunciadora das crenças do povo que com ela caminha. Graças à percepção do artista disposto ao trabalho laborioso da escrita, o leitor tem o fotograma de visão de mundo e uma possível percepção e memória da realidade. Considerada a performance e o corpo, entendemos que são extremamente importantes para a produção, compreensão e prazer do texto. Entendemos Mulher, desejo e morte na obra lorquiana como um tema espanhol. A poesia lorquiana passa pela experiência corpórea, os textos despertam para as imagens, os seres e os lugares vivenciados. As metáforas ultrapassam o sentido intelectual e buscam trazer sensações e imagens de um cotidiano vivido. Existe uma performance inevitável na expressão do dramaturgo, sua criação se dá pela experiência, pela memória. Os temas populares entrelaçados a sua realidade são características de sua expressão poética. Arrastado pela memória, constrói a presença onírica e ao mesmo tempo física do corpo que morre. O conceito de memória étnica perpassa a construção poética de Federico García Lorca, pois ele escreve sobre o mundo que o rodeia: do já visto e sugerido, seja por meio do imaginário ou pela experiência real. Entendemos que a literatura não é a realidade, ela vai além, expressa os hábitos, as crenças, os comportamentos e outras organizações sociais de forma metafórica. Mas existe, pelo texto literário, a construção de um espaço que se repete como já conhecido ou que possa acontecer. Em *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936), a realidade e os personagens são, alegoricamente, possibilidades da vida do espanhol. Assim, torna-se relevante a corporeidade e sua experiência com algumas sensações do escritor para que se possa compreender melhor a sua poesia. Reconhecer a

importância da terra, fascinar-se pela morte e perceber as sutilezas da natureza são experiências importantes na apreciação da obra lorquiana. Não estamos dizendo, aqui, que só espanhol compreenderá o que Lorca quer dizer, mas que, para compreender sua dramaturgia, tem-se que perceber a experiência do sensível que é sugerida em sua obra. É preciso leitor e escritor unirem suas almas sob o suporte da escrita em sentimentos comuns. A literatura é objeto de sua catarse e a de seu povo, ela se coloca como um refletir a sua sociedade pela exposição imagética do cotidiano, pelas metáforas poéticas, pelos artistas sobre o palco. Lorca buscou em diversas observações cotidianas o material para a sua escrita. As metáforas de que se apropria ultrapassam o sentido intelectual e buscam trazer sensações e imagens de um cotidiano vivido.

O texto dramático de Federico García Lorca tem como substrato a poesia. Encontramos na poesia em geral uma forte corrente ao gozo. Malvine Zalberg diz que o gozo é a tomada de consciência do indivíduo de seu corpo no mundo. E acrescenta que “a entrada na linguagem impõe ao sujeito (masculino/ feminino) além de uma perda em nível de ser, também em nível de gozo”. A poesia está próxima do gozo primordial porque ela, pelo seu poder de síntese, desperta inúmeras possibilidades. A escrita poética de Lorca remete o leitor ao gozo, à metáfora, à busca a sensação, ao sentido humano. Assim, uma leitura atenta e aberta aos sentidos é o que pede a obra lorquiana, que é tão sinestésica. O texto dramático pede uma compreensão corpórea, uma experiência de sensações. Não estamos dizendo que para compreender os dramas e o sentimento dessas mulheres se tenha que ter a vivência direta de algum sentido, mas que se esteja aberto a sentir o que o texto sugere.

Bodas de Sangre (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) tratam da mulher na sociedade tradicional. Saber como e por que a mulher está no encerramento da casa contribui para compreender sua situação. As obras analisadas nos permitem sentir, pensar e perceber seres condenados à resignação. Tal fato se justifica pela origem da comunidade: economia rural é um dos sustentáculos da sociedade espanhola tradicional. A ruralidade é herdeira do patriarcado que zela pelo Bem maior dessa organização. Mesmo que no início do século XX estejam os avanços econômicos em plena vigência, que haja discussões sobre a modernidade e a arte se aproprie da mudança da mimese, e de outras tendências artísticas e sociais, o inconsciente coletivo do povo continua sobre os pilares do patriarcado. A Espanha é

o espaço em que se confrontam conservadores e liberais. *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) representam na sociedade espanhola uma possibilidade de reconhecimento e identificação social. As heroínas são mulheres que se revestem de sujeito, apresentam suas vivências, sensações e pensamentos. Reconhecemos, assim, que o texto traz a voz feminina que sente, vive e quer ser amada, livre das imposições alheias, regida por seus próprios impulsos. Nisso, a morte se caracteriza como forma de liberdade das amarras morais que a prende. A vida solteira não permitiu a essas mulheres escolhas livres, o que acontecerá também no casamento. A união entre homem e mulher pelo matrimônio cristão é caracterizado nessa dramaturgia como instituição que mata o *eros*. E, paradoxalmente, a morte que se assume no casamento concorrerá para uma morte aliviadora, em que uma dor alivia outra. Com tais características, morrer é recomeçar, é deixar para trás as resignações, é não comungar mais com a sociedade.

No texto lorquiano, natureza e pulsão erótica são perseguidas pela violência dos *cuchillos* e da moral que rasgam as carnes e os sentimentos. A mulher que ousa não submeter-se ao papel que *a priori* ela deve ocupar é punida exemplarmente. Nessas obras estudadas, o corpo vivo e inflamado de sensação foge para não ser tolhido pela morte, pela destruição, mas é esse encontro realizado que torna essas mulheres lendárias e mártires. Vemos a afirmação do ser que sente e, mesmo não inserido como sujeito ativo, é capaz de romper a lei humana, cedendo a seus impulsos, suas sensações. Os enredos possuem uma marcada influência da natureza sobre o homem e o diálogo entre eles dentro da sociedade patriarcal. Assim, o corpo tem de calar-se e submeter-se à razão. Mas essa atitude é contrária à natureza, que tem o seu curso a ser seguido. O instinto que tenta ser dominado pela razão é força inconsciente, não dominada completamente. O desejo sufocado inicialmente torna-se um impulso incontido, irrefletido e causador da morte.

A mulher que não decide, não pode conhecer seu impulso. Assim, as personagens lorquianas são mulheres que, durante sua educação feminina, não tiveram a possibilidade da escolha como rotina em suas vidas. O não escolher é o que faz parte de sua condição no mundo. A elas é negado o pensamento sobre a forma de preferência e de ação. Assim, quando cansadas de esperar e de serem direcionadas, agem e rompem com o que é determinado. Elas deixam de ser a musa inspiradora passiva, aquela à qual se canta o amor cortês, e passam a ser ativas, mas, sobretudo,

tornam-se anti-heroínas. A atitude de rebeldia é o que brinda esses enredos, mesmo que a morte seja o troféu de sua transgressão, a morte libertadora.

Yerma, Adela e Noiva rompem com o que foi determinado por suas famílias e por sua sociedade. O desejo, a pulsão erótica que as caracteriza, produz a falha que as conduz à morte simbólica e física. A suposta resignação torna-se força necessária à transgressão. A privação e a dor conduzem o comportamento dessas mulheres, que tentam se desvencilhar da sociedade patriarcal e buscam construir um outro tempo e espaço para que possam existir, mesmo que estes sejam caracterizados pelo vazio que a morte inaugura.

ADELA - (*Haciéndole frente.*)
¡Aquí se acabaron las voces de presidio!
(*Adela arrebatata el bastón a su Madre y lo parte en dos.*)
Esto hago yo con la vara de la dominadora.

Referências

- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BEAVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. v.1.
- BERGSON, Henry. Da seleção das imagens. In: *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERTOLD, Margot. Do naturalismo ao presente. In: *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (p. 453 – 514)
- BOECHAT, Walter. Atalanta, a fugidia. In: BOECHAT, Walter (org.). *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1965. (p. 65-74).
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1989
- BRANDÃO, Junito de Souza. Mito, Rito e Religião. In: *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1993. v.1.
- BRANDÃO, Junito. *O teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985, 120 p.
- BUFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CAO, Antonio F. *Huellas lorquianas en el teatro de la guerra civil española*. Centro virtual Cervantes, Espanha, 1977. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_037.pdf.> Acessado em 23 de ago. de 2007.
- CARISSOMO, Arturo Berengue. *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires: Editorial Unviersitaria, 1969. (p. 83-131).
- CAVALCANTI, Raissa. *O casamento do sol com a lua: uma visão simbólica do masculino e do feminino*. São Paulo: Cultrix, 1993

CAVALANCHE, Virginia. Bodas de sangre: la verdadera historia. La Revista de El Mundo. Espanha, 11 de jan. de 1998. Disponível em: <<http://www.elmundo.es/magazine/num117/textos/lorca4.html>>. Acessado em: 12 set. 2007.

CHILVERS, *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CORREIA, Cristiane Agnes Stolet. *O trágico em questão: a reunião do fogo a despontar no sangue*. 2006. 115 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/trabalhos/cristianeagnes_tragico.pdf>. Acessado em: 10 de mar. de 2007

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

EICH, Christoph. *Federico García Lorca poeta de la intensidad*. Madrid: Sánchez Pacheco, 1970, 217 p.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Neide. La traducción del discurso popular femenino en Lorca. In: III Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2005, Florianópolis. Anais do 3º Congresso Brasileiro de Hispanistas. Florianópolis: UFSC, 2004. v. II. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_espanhola/Neide%20Elias.doc> Acessado em: 15 de junho de 2006.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução Bárbara Heliodora. São Paulo: Zahar, 1978, 132p.

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. Tradução de Dayse A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977, 224 p.

FICHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, 254p.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

GARCÍA LORCA, Federico. *Conferências/ Federico Garcia Lorca; seleção, tradução e notas de Marcus Mota*. Brasília: UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 126.

GARCÍA LORCA, Federico. *Dibujos*. Proyecto e catalogación Mário Hernández. Buenos Aires: 1987

GARCÍA LORCA, Federico. *Obra poética completa* /Federico García Lorca; apresentação Atiço Vilas-Boas da Mota; tradução William Agel de Mello. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 739 p.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1965. 2018 p.

GARCÍA LORCA, Federico. *Romanceiro Gitano e outros poemas*/Federico García Lorca; tradução e nota introdutória de Oscar Mendes com quatro desenhos originais do autor. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GARCÍA-POSADA, Miguel. Introducción. In.: GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro I*. Prólogo y notas Miguel García-Posada. Madrid: Ajak, 1980, p. 9-87.

GASTON, Bachelard. A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (p. 23- 53).

GIBSON, Ian. *A nova Espanha*./ Ian Gibson; tradução de Luis Roberto Mendes Gonçalves, São Paulo: Globo, 1992

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: uma biografia*. São Paulo: Globo, 1985.

GONÇALVES, Rui Mário. Arte e ciência no século XX. In: *Educação Estética e Artística: abordagens transdisciplinares*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2000.

HARDING, M. Esther. *Os mistérios da mulher, antiga e contemporânea*. São Paulo: Paulinas, 1985. 310 p.

HARVEY, David. Modernidade e modernismo. In: *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: *História e Memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

LEIBENSON, Claude. *Federico García Lorca: Images de fogo, images sang*. L'Harmattan, France, 2006

JOSEPHS, Allen; CAVALLERO, Juan. Las tres constantes del teatro lorquiano. In: *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 1996. 114 p.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2000. (p. 31-44).

MACHADO, Irley. *Bodas de Sangre: imagens de amor e morte*. In: *Literatura e intersecções culturais*. Organização de MAGALHÃES, José Sueli; RIBEIRO, Ivan Marcos; FERNANDES, Jaqueline Cunha. Uberlândia: EDUFU, 2008. (p. 755-762).

MACHADO, Irley. Teatro: arte ou sacerdócio. In: *UFU, ano 30 tropeçando universos (artes, humanidades, ciências)*. Organização. Jacy Seixas e Josianne Cerasoli. Uberlândia: EDUFU, 2008. (p. 92-106).

MACHADO, Irley. O erotismo na dramaturgia de Federico García Lorca. *Revista Sell*, Uberaba, 2008, n. 1. Disponível em: <<http://revistadosell.letras.uftm.edu.br/Irley.doc>>. Acessado em 12 de out. de 2008.

MALAQUIAS, Leandro de Jesus. *A presença surreal em Bodas de Sangre de Federico García Lorca*. 2007. 96 f. Monografia (Educação Artística – Artes Cênicas) – UFU, Uberlândia, 2007.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Cidade, Editora: Guanabara, 1999.

MENARI, Piero. El primer soneto de García Lorca. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_035.pdf >. Acessado em: 15 de set. 2007.

MICHALSKI, Ian. Literatura e teatro: o conturbado mas indissolúvel casamento. In: *Os contrapontos da literatura*. Coordenação Sônia Salomão Khéde. Petrópolis: Vozes, 1984. (p. 47-57).

MONINI, Italiano. *Amor e casamento*. Org. Italiano Monini: Goiânia: UCG, 1996. (Série seminários).

MONZANI, Luiz Roberto. *Desejo e prazer na Idade Média*. Unicamp, São Paulo: Editora da Unicamp, 1995

MOREJÓN, García Julio. *Federico García Lorca: La palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: CenaUn, 1998, 405 p.

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou a Grécia e o pessimismo*. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007, 176

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. A lírica da liberdade. *Discutindo literatura*. São Paulo: Escala, n.12, p. 34-36, 2007.

PASSOS, Simone Aparecida dos. *O Sagrado e profano: elementos de religiosidade à cena*, 2005. 96 f. Monografia (Educação Artística – Artes Cênicas) – UFU, Uberlândia, 2005.

PASSOS, Simone Aparecida dos. *Bodas de Sangre, Yerma e La casa de Bernarda Alba: poética e cotidiano*. Disponível em: <www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SIMONE_PASSOS.pdf> Acessado em: 10 de jan. 2009

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Otávio. *O mono gramático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988
- PEDRAZA JIMENÉZ, Felipe B. *La literatura española en los textos: siglo XX*. São Paulo: Nerman; (Brasília, DF): Consejería de Educación de la Embajada, 1991, v. 2.
- PIMENTEL, Julio. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história com Jorge Luís Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 1998.
- RAYMOND, Williams. *A tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *Primas do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. (Debates; v. 256).
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica)
- SÁEZ, Antonio Piñero. Sexo, Matrimônio y Celibato en el nuevo testamento. In: NOVAES, Adauto. *Desejo*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. (p. 53-67).
- SILLAMY, Noobert. *Dicionário de psicologia*. Larousse do Brasil, 19--.
- SILVA, Maria Ivonete Santos. *Octavio Paz e o tempo da reflexão*. São Paulo: Scortecci, 2006.
- SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, 191p.
- UBERFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1998, 217 p.
- VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.
- ZALCBERG, Malvine. *Amor paixão feminina*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- ZUNTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.
- WAIZBORT, Leopoldo. Auerbach: História e Metaistória. *Tempo Social*. São Paulo, vol.16, n.1, 2004,

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1976.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

YRAGO, José Landeira. *Garcia Lorca de A a Z*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976, 268 p.

Filme / Documentário

EL MAR deja de moverse. Direção de Emilio Ruiz Barrachina. Espana: 2006. 100min.

Anexos

Anexo 1



Yerma 1 – Atriz Aline Couto (aluna do curso de Educação Artística – Artes Cênicas, da Universidade Federal de Uberlândia), interpretando Yerma na cena em que o marido a busca no cemitério.

Anexo 2



Bodas de Sangre 1

Bodas de Sangre 2 - Atriz Lílian Morais (aluna do curso de Educação Artística – Artes Cênicas, da Universidade Federal de Uberlândia), interpretando a personagem Noiva na espera dos corpos dos homens que em duelo por ela morreram.

Anexo 3

Na noite de 19 de agosto de 1936 o poeta Federico García Lorca, aos 38 anos de idade, foi brutalmente assassinado, apenas porque ele era mais perigoso com as palavras do que com uma arma nas mãos. No entanto, suas palavras continuam rasgando nossas entranhas e nos fazendo chorar e refletir o mundo, este mundo cada vez mais cruel, embora belo. Inútil foi a Tua morte poeta, tua voz se faz ouvir ainda bela e grandiosa, como belo foi o amor que sempre manifestastes pela vida. Não estás morto e nem envelheceste. Tua poesia vive ainda em tua alma que é imortal.

Irley Machado

El misterio de la Careta
 Por Irley Machado
 Uma homenagem a Federico García Lorca

É uma homenagem aos 110 anos do poeta Federico García Lorca, nascido em Fuente Vaqueros - Granada em 04 de junho de 1898.

Participantes:

- Adriana do Marco
- Alexandre Nunes
- Eduardo Oliveira
- Guilherme Almeida
- Leandro Malaquias
- Lenora Accioly
- Lilian Morais
- Marcos Prado
- Marly Magalhães
- Natália Parreira
- Simone Passos
- Tatiane Galdino

A exposição La Careta que Cai faz parte desta homenagem e igualmente das comemorações dos 30 anos da UFU e estará no saguão da Biblioteca, Campus Santa Mônica, de 02 a 14 de junho.

Agradecemos a inestimável ajuda de Flávio Arciole e de Adriana do Marco e sua Escuela de Danza Flamenca Zambra Gitana.

Os estudos sobre a dramaturgia poética de Federico García Lorca iniciaram em setembro de 2003 com o Curso de extensão, pesquisa e ensino intitulado Aplicação do método Stanislavski à dramaturgia poética de Federico García Lorca.

Dentro do projeto estavam previstas três montagens. Duas delas Yerma e Bodas de Sangre foram realizadas respectivamente em 2004 e 2006. Dirigidas pela profa. Dra. Irley Machado, as montagens contaram com a participação de professores do Curso de Música, além de alunos e participantes da comunidade externa da UFU. Para 2008 está prevista a terceira montagem do projeto A casa de Bernarda Alba. No início de 2007 criou-se o Grupo de pesquisa sobre a Dramaturgia Poética de García Lorca, coordenado pela professora Irley Machado e com a participação do prof. Dr. Luiz Humberto Arantes, com alunos do curso de graduação em Teatro, graduação em Letras e mestrandos do curso de Teoria Literária.

A montagem El misterio de la Careta é uma singela homenagem do grupo aos 110 anos do nascimento deste poeta, músico e dramaturgo incomparável que viveu e foi assassinado no mais triste, doloroso e sangrento período da história da Espanha.

PROGRAD - UFU 30 ANOS

Folder entregue durante a exposição de fotos, figurino e adereços dos espetáculos *Yerma* e *Bodas de Sangre* na biblioteca do campus Santa Mônica e em apresentação de fragmentos da obra lorquiana no bloco 3M do mesmo campus.

Anexo 4

1848

APENDICE



12. *Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio.*

Anexo 5

Este es el prólogo

Federico García Lorca

Dejaría en este libro
toda mi alma.
Este libro que ha visto
conmigo los paisajes
y vivido horas santas.

¡Qué pena de los libros
que nos llenan las manos
de rosas y de estrellas
y lentamente pasan!

¡Qué tristeza tan honda
es mirar los retablos
de dolores y penas
que un corazón levanta!

Ver pasar los espectros
de vidas que se borran,
ver al hombre desnudo
en Pegaso sin alas,

ver la vida y la muerte,
la síntesis del mundo,
que en espacios profundos
se miran y se abrazan.

Un libro de poesías
es el otoño muerto:
los versos son las hojas
negras en tierras blancas,

y la voz que los lee
es el soplo del viento
que les hunde en los pechos
-entrañables distancias-.

El poeta es un árbol
con frutos de tristeza

y con hojas marchitas
de llorar lo que ama.

El poeta es el médium
de la Naturaleza
que explica su grandeza
por medio de palabras.

El poeta comprende
todo lo incomprensible,
y a cosas que se odian,
él, amigas las llama.

Sabe que los senderos
son todos imposibles,
y por eso de noche
va por ellos en calma.

En los libros de versos,
entre rosas de sangre,
van pasando las tristes
y eternas caravanas

que hicieron al poeta
cuando llora en las tardes,
rodeado y ceñido
por sus propios fantasmas.

Poesía es amargura,
miel celeste que mana
de un panal invisible
que fabrican las almas.

Poesía es lo imposible
hecho posible. Arpa
que tiene en vez de cuerdas
corazones y llamas.

Poesía es la vida
que cruzamos con ansia
esperando al que lleva
sin rumbo nuestra barca.

Libros dulces de versos
son los astros que pasan
por el silencio mudo
al reino de la Nada,
escribiendo en el cielo
sus estrofas de plata.

¡Oh, qué penas tan hondas
y nunca remediadas,
las voces dolorosas
que los poetas cantan!

Dejaría en el libro
este toda mi alma...