

LEANDRO DE JESUS MALAQUIAS

CONFINAMENTO, AMOR E LOUCURA EM *LA CASA DE
BERNARDA ALBA* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Uberlândia
2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

CONFINAMENTO, AMOR E LOUCURA EM *LA CASA DE
BERNARDA ALBA* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

LEANDRO DE JESUS MALAQUIAS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Fundamentos e Reflexões em Artes. Orientadora profa. Dra. Irley Machado

Uberlândia
2012



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

**Confinamento, Amor e Loucura em *La Casa de Bernarda Alba* de
Federico García Lorca**

Dissertação defendida em 21 de maio de 2012.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Irlei Margarete Cruz Machado
Presidente da banca

Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro – UDESC
Membro externo

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes – PPg Artes/UFU
Membro interno (PPg Artes - UFU)

Dedico esta dissertação aos meus exemplos de vida: minha mãe Roseli Maria de Jesus e a Professora Dr^a. Irley Machado que sempre me estimularam a dar este grande passo. Estas duas pessoas com muita sabedoria, discernimento, bom senso e dedicação estiveram ao meu lado me encorajando nas horas difíceis e me aplaudindo nos momentos de glória. Obrigado por serem além de tudo minhas companheiras de luta, pessoas corretas e competentes, fonte de inspiração, apoio e aprendizado constante.

Agradecimentos

Agradecer a todos que ajudaram a construir esta dissertação não é tarefa fácil. O maior perigo que se coloca para o agradecimento seletivo não é decidir quem incluir, mas decidir quem não mencionar. Então, aos meus amigos que, de uma forma ou de outra, contribuíram com sua amizade e com sugestões efetivas para a realização deste trabalho, gostaria de expressar minha profunda gratidão.

Se devo ser seletivo, então é melhor começar do início. Meu maior agradecimento é dirigido a minha orientadora Professora Doutora Irley Machado, por ter me ensinado a arte de pensar no trabalho acadêmico com rigor e disciplina, propiciando-me a fundamentação básica, sem a qual este trabalho não teria sido escrito. Suas sugestões ao manuscrito levaram a sucessivas revisões do texto, cujas eventuais falhas, inteiramente responsabilidade do autor, teriam sido mais numerosas não fosse por sua crítica constante e incisiva.

Agradeço, de forma muito carinhosa, a atuação de minha mãe no período de construção deste trabalho. Sua paciência infinita e sua crença absoluta na capacidade de realização a mim atribuída foram, indubitavelmente, os elementos propulsores desta dissertação. Àquele que nesta trajetória, soube compreender, a fase pela qual eu estava passando, durante a realização e principalmente na finalização deste trabalho, tentando entender minhas dificuldades e minhas ausências. Agradeço-lhe, carinhosamente, por tudo isto.

Minha esperança é que, compensando o tempo e esforço despendidos, algumas das idéias apresentadas aqui venham ajudar-me a identificar maneiras adicionais de enriquecer suas vidas.

“O ser humano vivencia a si mesmo, seus pensamentos, como algo separado do resto do universo numa espécie de ilusão de óptica de sua consciência. E essa ilusão é um tipo de prisão que nos restringe a nossos desejos pessoais, conceitos e ao afeto apenas pelas pessoas mais próximas. Nossa principal tarefa é a de nos livrarmos dessa prisão ampliando nosso círculo de compaixão para que ele abranja todos os seres vivos e toda a natureza em sua beleza. Ninguém conseguirá atingir completamente este objetivo mas, lutar pela sua realização, já é por si só parte de nossa liberação e o alicerce de nossa segurança interior.”

Albert Einstein

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo realizar uma análise da obra de Federico García Lorca, *La Casa de Bernarda Alba* escrita em um momento crítico de uma Espanha em ebulição. A obra denuncia a situação de confinamento e repressão em que vivem as mulheres da casa, encarceradas, e submissas ao jugo materno. A submissão provoca o desvario e o enlouquecimento das jovens e da personagem Maria Josefa. Se na personagem Maria Josefa analisa-se a loucura senil, já o que se configura como a loucura de Adela atribui-se a sua desmedida paixão pelo objeto proibido: o noivo de sua irmã. Na análise abordaremos ainda as questões ligadas à história da loucura estudada por Michael Foucault e aspectos da loucura vistos sob o olhar psicanalítico de Freud. A reclusão e a submissão das mulheres espanholas do período em que Lorca escreve é, também, denunciada em *Bodas de Sangre* e *Yerma*, obras que servirão como reforço ao presente estudo.

Palavras chave: Lorca, Confinamento, Amor e Loucura.

RÉSUMÉ

La présente étude a pour but faire une analyse de l'oeuvre de Federico García Lorca, *La maison de Bernarda Alba*, écrite dans un moment critique de L'Espagne. L'oeuvre dénonce la situation d'enfermement et de répression dont sont victimes les femmes de la maison, emprisonnées et soumises au pouvoir maternel. La soumission provoque la folie des jeunes filles et du personnage Maria Josefa. Mais, si chez Maria Josefa on peut voir la folie sénile, ce que l'on peut considérer comme la folie de la cadette Adela c'est sa passion démesurée pour l'objet interdit : le fiancé de sa soeur ainée. Dans l'analyse on verra encore des questions liées à l'histoire de la folie de Michel Foucault et des aspects liés à la vision psychanalytique de Freud. La réclusion et la soumission des femmes espagnoles dans la période où Lorca écrit sont aussi dénoncées dans d'autres de ses oeuvres *Noces de Sang* et *Yerma* et que l'on utilisera comme justification des exemples.

Mots clés: Lorca, Confinement, l'amour et la folie

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 - O DISCURSO CATÓLICO SOBRE AS MULHERES NO SÉCULO XIX E A PRESENÇA FEMININA NAS OBRAS LORQUIANAS.....	14
1.1 - OPRESSÃO E CONFINAMENTO.....	19
2 - CORPO E DESEJO: UM GRITO DE LIBERDADE ENTRE AS LABAREDAS DA PAIXÃO.....	31
2.1 - MORTE: EXPIAÇÃO DE UM SACRIFÍCIO.....	43
3 - GARCÍA LORCA X MICHAEL FOUCAULT: RAZÃO E DES-RAZÃO NAS HEROINAS LORQUIANAS.....	55
3.1 - LOUCURA E EXCLUSÃO SOCIAL.....	63
3.2 - A LOUCURA E A PAIXÃO.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	87
ANEXOS.....	91

INTRODUÇÃO

*“Percatarse de una cosa no es conocerla,
sino meramente darse cuenta de que ante
nosotros se presenta algo”
José Ortega y Gasset*

Mergulhar na obra de García Lorca requer um minucioso trabalho para desvendar as finas camadas que brotam de seus textos dramáticos e poemas. À medida que mergulhamos em sua obra, novas perspectivas se apresentam numa teia de palavras que enlaçam o mistério de seu sentir e existir. Tratar da dramaturgia poética de Federico García Lorca significa olhar ao redor, sentir e reconhecer na natureza as forças sempre presentes na vida do homem. Sua obra está embebida de afetos e paisagens de uma Espanha secular.

Lorca, estimado por muitos como o melhor poeta e dramaturgo espanhol, se anuncia e é anunciado como produtor de uma magia que envolve a criação de seres com características intrinsecamente reais e surreais. Suas obras dramáticas, repletas de poesia, criam uma atmosfera excitante, um ambiente que estimula a receptividade do leitor e o eleva ao êxtase, despertando aversões e desejos, capazes de provocar um intenso clima emocional. O poeta afirma:

[...] el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora y desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vean los huesos y la sangre (GARCÍA LORCA, 1957, p. 54).

A obra poética e dramática de Federico García Lorca revela melodia e realidade pertencentes a um passado inescrutável. Seu universo literário provoca uma fusão entre os gêneros lírico, épico e dramático. Por meio dessa composição entre a “expressão” individual de um “eu” e o “relato”, histórico ou ficcional, é possível resgatar experiências de gerações anteriores que se preparavam para fazer frente a múltiplos problemas sociais.

A poesia lorquiana transforma-se numa janela mediadora entre o homem e o mundo. Nela é possível despertar no leitor ou no espectador os olhos da alma e do coração, desvendando seu próprio mundo em relação ao mundo do poeta. Isso tudo, por meio de uma linguagem poético-teatral.

Há de se considerar, então, nos textos de García Lorca, uma poesia polifônica, em que as diversas personagens se impõem na cena com voz e personalidade próprias que, no entanto, são distensões de um eu inicial a esconder-se nas rubricas do dramaturgo. Quando o texto é encenado, isto é, quando o espetáculo acontece, as personagens atuam sozinhas, porque as rubricas são invisíveis para o público; o que era antes imaginado torna-se ação contemplada; a poesia impalpável do texto transforma-se em cena, transmuda-se em corpo, gesto, olhar e fala. Gibson diz:

[...] O teatro de Federico García Lorca é fundamentalmente poético não só porque valoriza o texto escrito, mas também em cena, durante o espetáculo, a poesia parece emanar viva nos corpos representados dando ênfase aos conflitos que serão apresentados (GIBSON, 1989, p. 254).

Uma simbologia poética predomina em seus textos. A poesia por mais descritiva e objetiva que seja narrativa e perseguidora de um fim específico, converte-se em símbolo a ser decifrado pelo leitor. E, como símbolo, é inevitável à poesia o traço sugestivo que brinca com o real, codificando ou decodificando relações e comportamentos humanos, colocando o homem em outra realidade reinventada.

Toda a realidade de uma Espanha marcada por inúmeros conflitos se encontra presente na poesia de Lorca. Uma poesia dramática em que o mundo feminino desse universo é condenado ao silêncio por uma sociedade cercada de rígidos princípios.

Numa sociedade patriarcal, cheia de regras, a presença feminina é demarcada sempre pela própria condição do “ser mulher”, o que se torna quase uma casta. Tal situação produz um comportamento submisso e uma obediência incontestável ao gênero masculino.

Esse mundo feminino retratado em sua poesia e dramaturgia definiu-se e se revela com toda sua força em sua última obra, *La Casa de Bernarda Alba*, texto escrito e finalizado pelo poeta poucos meses antes de seu assassinato, na guerra civil espanhola de 1936. Sua obra revela tal violência que parece estranhamente estar ligada ao futuro próximo da Espanha.

De acordo com a pesquisa de Ian Gibson, Adolfo Salazar¹ que morava em frente à casa de García Lorca em Madri, foi testemunha da euforia com que o dramaturgo

¹ Adolfo Salazar foi um musicólogo, historiador, crítico e compositor mais inusitado na Espanha. Durante a geração 27. Amigo de Federico García, Salazar fez parte da geração 27 juntamente com outros artistas.

trabalhava nessa peça: “Cada vez que terminava uma cena, vinha correndo, vermelho de excitação. ‘Nem um pingo de poesia’, exclamava. ‘Realidade! Puro realismo!’ ” (apud GIBSON, 1989, p. 484). Durante a escrita a visível excitação do poeta fazia com que as palavras se transformassem em pontes. Tudo o que o poeta dizia e escrevia era a transfiguração de seu próprio sentimento em relação à realidade que o cercava.

La casa de Bernarda Alba retrata a condição da mulher espanhola no período inicial do século XX, explorando, entre outras, a temática da liberdade individual contra a repressão social. Trata-se da história de mulheres que viviam confinadas em um espaço limitado, espaço de luto, de silêncios, de mentiras e ciúmes, fatores propícios ao nascimento de situações trágicas. Sua dramaturgia é marcada pela obsessiva visão de que o desejo e o sexo são os fios condutores da vida e da morte.

Neste universo sufocante, algumas figuras femininas se rebelam, enquanto as demais estão em busca de um modo próprio de conviver com a coerção gerada pela matriarca. Uma história aparentemente simples e comum na região, denunciadora de um autêntico mar de desejos e conflitos, onde se destacam a violência, a agressividade e morte.

Um drama em três atos, que se configura numa luta humana. Uma guerra para defender o livre arbítrio dessas figuras femininas frente a forças contrárias, poderosas e cerceadoras de uma personagem tirana. García Lorca diz: “*Conviene recordar que Bernarda Alba es la personificación de la tiranía, es decir, el enemigo del libre albedrío*” (GARCÍA LORCA, 1957, p. 321). O autor, nessa obra, mescla realidade, poesia e teatro em uma linguagem única, transformando-a para possíveis encenações dos palcos espanhóis.

A presente pesquisa gira em torno da fusão entre o real e o ficcional. O tema principal será o feminino, figura oprimida dentro das obras lorquianas. O foco será Adela, filha mais nova de Bernarda Alba, a única que tem coragem de lutar pela liberdade de seus impulsos internos graças a um amor que quer romper com os preceitos da família e da sociedade que a cerca.

Pesquisar García Lorca é se deparar com constantes surpresas. A simbologia presentes em suas obras são altamente reveladoras. Elas assumem tamanha importância, que às vezes até o silêncio das personagens encontra-se povoado de signos. Assim, reitero: García Lorca é um mistério que merece ser desvendado.

Estruturou-se o trabalho em três capítulos. No primeiro tratar-se-á do espaço da mulher espanhola dentro da obra *La Casa de Bernarda Alba*, estabelecendo uma ligação

com o “ser mulher” dentro de uma sociedade patriarcal da época regida por um discurso católico. As personagens da obra representam as figuras femininas da Espanha: mulheres reprimidas e assustadas, incapazes de enfrentarem o sistema que as sufoca.

No segundo capítulo o estudo será direcionado à leitura da corporeidade das personagens que aparecem na obra. Corpos silenciados devido à marcação férrea da matriarca. No entanto corpos cuja sensualidade em erupção grita internamente dando vazão ao desejo e à paixão existente nessas heroínas lorquianas em busca da liberdade. É impossível falar de desejo e amor dentro das obras de Federico García Lorca sem citar a ameaçante presença da morte, por isso, no último tópico do segundo capítulo abordar-se-á a morte como expiação de um sacrifício.

No Terceiro capítulo será feito um paralelo entre a loucura estudada por Michel Foucault com a loucura que se manifesta em *La Casa de Bernarda Alba*. A personagem Maria Josefa será nosso foco principal, pois a velha com sua insanidade propaga as verdades existentes dentro da casa. A paixão de Adela, também será mencionada, pois na obra lorquiana sua paixão aproxima-se e a conduz a um ato de desvario.

No desenvolvimento dos três capítulos foram feitas aproximações com outras duas obras do poeta: *Bodas de Sangre* (1933) e *Yerma* (1934) que junto com *La Casa de Bernarda Alba* (1936), de acordo com alguns críticos, constituem uma trilogia rural. Existem algumas controvérsias sobre esse assunto, pois há certos pesquisadores que discordam pelo simples fato de ter García Lorca chamado *La Casa de Bernarda Alba* de drama.

Acredita-se que o fato das três obras constituírem uma trilogia deve-se à aproximação de seus elementos temáticos comuns: Mulheres como protagonistas, desejos proibidos, a morte presente e a Espanha como platéia, fatores que poderiam se resumir em três palavras: Federico García Lorca. No conjunto evidencia-se o autor diante do mundo, preso às impossibilidades sociais diante da sua forma de amar, a esterilidade vivenciada por sua homossexualidade, os preconceitos enfrentados e, finalmente, como menciona Irley Machado, a “própria morte como punição por sua postura de poeta consciente, frente ao mundo” (MACHADO, 2011, p. 11).

1- O DISCURSO CATÓLICO SOBRE AS MULHERES NO SÉCULO XIX E A PRESENÇA FEMININA NAS OBRAS LORQUIANAS

“E disse o senhor Deus: não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma adjutora que esteja como diante dele (...). Então o senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão e este adormeceu. E tomou uma de suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o senhor Deus tomou do homem formou uma mulher e trouxe-a a Adão. E disse a Adão: essa é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada varoa, porquanto de varão foi tomada. Portanto deixará o varão o seu pai e sua mãe, e apegar-se-á a sua mulher, e serão ambos uma carne. (Gn, 2, 20-24).

A citação acima apresenta o mito da criação extraída da passagem do livro de Gênesis. O fato de Eva ter sido criada após o homem ajudou a legitimar a idéia de uma suposta inferioridade natural feminina. Também serviu para justificar uma concepção de hierarquia social na qual a mulher é colocada submissa ao homem.

A indisciplina, inferioridade e a sagacidade da primeira mulher foram tidas como naturais, e por isso atribuída a todo gênero feminino. Eva representaria todas as mulheres conforme ilustra a expressão: “Não sabes (mulher) que és Eva, tu também?” (TERTULIANO *apud* TOLDY, 1997, p. 230). Assim, grande parte das imagens femininas disseminadas ao longo de vários séculos deriva dessa generalização.

O mito da Criação implicou um artifício para a história das mulheres, pois os argumentos retirados desses textos religiosos contribuíram para fundamentar as representações cristã, judaica e muçulmana sobre a contestação dos sexos, tendo alimentado a misoginia, da qual a própria Igreja Católica é herdeira e fomentadora.

Na época medieval a Igreja introduziu uma segunda mulher em seu discurso. Trata-se de Maria, figura antitética a Eva, que vem para negar e resgatar a imagem dessa primeira mulher. Primeira não, pois se sabe da existência do mito de Lilith, a fêmea renegada e expulsa do paraíso, por não aceitar submeter-se ao jugo do varão.

A mãe de Jesus surgiu para enriquecer uma teologia cristã e seu discurso, que defende a superioridade masculina. Com a sua fé e a sua obediência, é Maria que na visitação do anjo, ao ser-lhe anunciado que será a mãe do deus encarnado, exclama: “*Senhor, faça de mim o instrumento de tua vontade*”. A Virgem traz a vida e a salvação ao mundo, ao contrário de Eva, responsável pelo pecado original, que teria trazido

morte e desgraça para a espécie humana. Maria acreditou na Anunciação do Anjo Gabriel, obedeceu e, principalmente, colocou-se à mercê dos desígnios divinos.

Concebendo sem pecado, tornou-se o protótipo idealizado do feminino: destaca-se pela pureza e pela maternidade, caminho de remissão das ‘filhas de Eva’. Por intermédio dela a Igreja conseguiu oferecer às mulheres uma espécie de saída da condição pecaminosa instaurada pela primeira mulher e mãe, Eva. Criou-se assim um novo modelo de mulher, ideal e idealizado: o de mãe, esposa e virgem.

Apesar da função de esposa em Maria ter sido, em seu início, pouco valorizada, ela tornou-se muito importante nos séculos XII e XIII, pois levou à valorização do matrimônio. Se a mulher não seguisse o ideal da virgindade e castidade, era preferível, então, que se casasse para ser esposa, servir ao homem e, principalmente, ser mãe.

Com base nas histórias dessas duas figuras, Eva e Maria, a Igreja construiu parte de seu discurso, apesar de sempre enfatizar a enorme distância que separava os dois modelos femininos. Eva era aquilo que as mulheres eram por natureza; Maria, aquilo que as mulheres deveriam tornar-se, por opção. No entanto, a partir dos séculos XII e XIII, outra figura acenaria com a redenção feminina: A pecadora Maria Madalena, convertida por meio da penitência.

Seu exemplo histórico seria mais plausível para as demais mulheres, já que Maria, em função da sua dupla caracterização mítica: virgem e mãe, parecia inalcançável. Em geral a Igreja Católica utilizou o exemplo dessas três mulheres durante séculos, mas no período moderno, entre o Renascimento e o Iluminismo, parte do discurso medieval que associava a mulher ao mal, foi retomada. Além disso, parte da literatura sacra enriqueceu-se com contribuições de autores da antiguidade pagã.

O historiador Jean Delumeau mostra que entre o final da Idade Média e o início da Época Moderna o processo de associação da mulher ao demônio, isto é, sua diabolização, foi uma constante. Muitas foram qualificadas como inimigas, más, mentirosas, sexualmente diabólicas, enfim, perigosas. “Essa concepção legitimou a caça às feiticeiras nos séculos XV, XVI e XVII e justificou a necessidade de um discurso cada vez mais rigoroso em relação ao sexo feminino” (DELUMEAU, 2003, p. 320).

A partir do século XVIII, a sociedade europeia passou por uma série de mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais que abalaram a estrutura da Igreja Católica, forçando-a a repensar o discurso que governava as mulheres. Paulatinamente a instituição católica passou a assimilar a mulher à maternidade. Nesse contexto teria ocorrido uma transformação dos costumes que, segundo Elisabeth Badinter,

transformou a antiga concepção de mulher para a de uma pessoa doce e sensata, de quem se esperava comedimento e indulgência: “Eva cede lugar, docemente, a Maria. A curiosa, ambiciosa, metamorfoseia-se numa criatura modesta e ponderada, que não ultrapassa os limites do lar” (BADINTER, 1985, p. 176).

Obras de caráter iluminista, como *Émile*, de Rousseau, publicada em 1762, incitavam os pais a uma nova concepção da infância: “O livro ajudou a difundir ideias que deram impulso à formação da família moderna, fundada na crença do amor materno” (BADINTER, 1985, p. 55). Amor que permitiria às mulheres alcançarem certo grau de autonomia, porém dentro dos limites do lar. De acordo com a autora, “as prescrições da moral eclesiástica fizeram eco às mudanças históricas, confirmando que, na vida cotidiana do casal, a mulher emancipou-se pouco a pouco e parcialmente da tutela do marido” (BADINTER, 1985, p. 176).

No Iluminismo, a questão de que o poder atribuído ao pai era, na realidade, partilhado com a mãe fica mais claro. Teria sido ainda nesse período que, segundo Badinter, os pais tiveram seus direitos sobre os filhos limitados pela doutrina católica. Eles não poderiam dispor dos filhos como quisessem e, sobretudo, deveriam cuidar dos filhos, criaturas de Deus. A autora afirma que no último terço do século XVIII teria se operado uma mudança de mentalidade na Europa, uma espécie de revolução das mentalidades: “A imagem da mãe, de seu papel e de sua importância, modifica-se radicalmente (...) e o amor materno parece um conceito novo” (BADINTER, 1985, p. 145).

Essa concepção foi reforçada pelo discurso católico do século XIX, quando a Igreja, embasada na questão física da reprodução, passou a apresentar a maternidade como característica fundamental do gênero feminino. A condição de reprodutora passou a legitimar a função social da mulher, cada vez mais associada à ideia de sentimentalidade e de amor incondicional que as mães teriam para com os filhos.

Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, a ordem masculina “legitima uma relação de dominação inscrevendo-a na natureza biológica, que é ela mesma uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 1996, p. 29). As características biológicas femininas, como a capacidade de gerar filhos, são mostradas como essência da feminilidade e justificam as construções sociais dos papéis de gênero. Ou seja, essa ordem é fixada numa relação de causalidade circular: o princípio de visão social constrói a diferença anatômica; essa diferença socialmente construída torna-se, posteriormente, o

fundamento e a justificativa pela discriminação natural de uma visão social que a fundamenta.

De um mundo domado pelo poder masculino, Federico García Lorca em suas obras, passa para o mundo primordialmente feminino, aportando assim para sua criação artística uma profunda e inesperada riqueza. Uma ampliação do pensamento, de vida e de realidade. Para ele, realidade significa escapar do âmbito de uma consciência única para outra dimensão. Um religar sem limites, religioso, sagrado, em que a mulher, sempre misteriosa para o homem, pode personificar a vida, a fecundidade enquanto semeia as sementes da morte.

As mulheres das tragédias lorquianas fincam seus pés na terra, vivem no ritmo das estações e da cultura de seu país, fazem rios de sangue e sempre estão rodeadas por imagens de flores que simbolizam a beleza do mundo. Em seu teatro, as protagonistas de suas obras são invariavelmente mulheres: *Mariana Pineda*, *Dona Rosita*, *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*, mostram essas mulheres signos de um mundo dramático criado pelo homem.

Acostumado a uma literatura em que a figura masculina se destaca e se acha no direito de analisar as mulheres que a rodeiam, em Lorca essa mesma figura fica relegada a um plano subalterno, embora os personagens femininos reproduzam em seu comportamento aquele do masculino. O autor, retrata com realismo o mundo feminino totalmente dominado pelo masculino. Um mundo onde o masculino é incorporado nas figuras femininas. Nas três obras estudadas, por exemplo, existe um ser feminino masculinizado que julga, ama e condena, enquanto sufoca seu próprio sexo negando-o ou provocando sua morte no final. O homem, domina o inconsciente feminino e as mulheres vivem e continuam a viver como espelho de uma realidade vivenciada numa Espanha marcada pela guerra.

A Psicologia feminina é trabalhada nas obras lorquianas com uma profundidade e delicadeza de tons incomuns. Lorca foi confrontado com a fêmea humana genérica, com o mistério existencial da mulher e sua vitalidade indestrutível, sem ser tão abstrato ou monótono, como suas figuras femininas. São mulheres impressionantes em que corpo, pensamento e emoção são fatores inseparáveis.

São personagens que podem ser classificados em camadas de nível psicológico diferente e esta operação vai revelar a riqueza e o realismo do drama do autor. A camada mais visível apresenta as mulheres como um ser social, seus preconceitos conservadores, o orgulho de classe, a sua intransigência moral, seu senso de família, etc.

A esse nível, a mensagem que García Lorca apresenta, em seu teatro, é a que reflete os valores da Espanha.

Em um nível psicológico mais profundo entramos no porão da feminilidade, na caverna do erotismo. Este é o lugar em que a intuição do dramaturgo se manifesta de forma surpreendente. Ele trabalha o consciente e o subconsciente das figuras femininas, de onde se regem os seus amores e seus ódios. Para introduzir-se nas camadas ocultas da alma feminina é preciso ter grande poder de observação, um poder que, sem dúvida, Lorca possuía. Para mergulhar nesse abismo instintivo e misterioso da sexualidade feminina, não é suficiente apenas observar: é preciso entender a psicologia extraordinária do gênero proposto.

Às vezes, não se pode saber como Lorca sentiu, com uma precisão surpreendente, certos aspectos da sexualidade feminina geralmente acessíveis apenas aos especialistas. Mas o resultado é sempre o mesmo: uma luz prodigiosa refletida no mundo inquietante e misterioso das mulheres.

Esse mundo inquietante do erotismo feminino aparece nas primeiras frases de *Bodas de Sangre*. A Mãe, essa mulher que tão femininamente se horroriza com as armas brancas, admira a sexualidade impulsiva dos homens: “*Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo*” (GARCIA LORCA, 1977, p. 12). O que nos surpreende aqui em primeiro lugar é uma mulher que nos fale com tanta veemência do homem como objeto erótico, realçando sua beleza física “*que es un toro*”, sua bravura e sua força reprodutora.

Em *La Casa de Bernarda Alba*, Adela também se sente irresistivelmente atraída pela virilidade de Pepe Romano e sua imaginação quase cósmica projeta sobre um garanhão solitário como representante de uma intensidade expressa pelo símbolo obsessivo: “*El caballo garañon estaba en el centro del corral, ¡ blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 25). Uma visão entre alucinada e desejosa do amante que ronda sua casa durante a madrugada.

Expressões desse tipo reforçam uma ideia que aparece insistentemente como elemento importante nas obras de García Lorca. É importante saber que o desejo sexual nas mulheres é tão forte como nos homens, o que quase sempre eram silenciados na literatura do século XIX.

1.1 – OPRESSÃO E CONFINAMENTO

Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar
porque nadie las oye [...]

(Yerma - Federico García Lorca)

O arquétipo da mulher espanhola do século XX é claramente definido por uma série de características que as distinguem dos homens. As opções tipicamente atribuídas ao sexo feminino, e ao papel desempenhado por elas na sociedade espanhola, eram modeladas pela diferenciação biológica entre os sexos e igualmente pelo condicionamento social.

Na sociedade hierarquizada espanhola, manter a reputação da família era norma fundamental a ser conservada de qualquer forma. A igreja, uma das responsáveis pela construção dos conceitos morais que regiam a vida das mulheres, executava um controle social férreo. Sobre isso Mary Nash afirma:

[...] Son numerosas las razones que se aportan para explicar la elección de este modo de vida. El peso de la religión y de la doctrina católica en torno al matrimonio y la familia serían determinantes en el mantenimiento de la institución familiar como célula básica de la sociedad, (el núcleo primordial de la convivencia cívica) (NASH, 1983, p. 22).

Por causa dessas doutrinas que oprimiam e delimitavam o espaço feminino no mundo espanhol, as mulheres eram submetidas a vários tipos de violência e obrigadas a viverem dominadas e enclausuradas sob o poder da figura masculina. A primeira violência sofrida era a sexual, consentida e aceita pela meio social: sendo jovens, eram obrigadas a se unirem a homens já em idade avançada para garantir uma descendência forte e saudável, uma vez que a sociedade legitimava esse tipo de união. Em seguida sofriam a violência moral: sem poder se revoltarem contra a situação, tinham que se submeter à imposição dos pais e maridos.

Por último, a violência psicológica: elas passavam da adolescência para a idade adulta sem poderem decidir sobre suas próprias existências. Além disso, nesse período,

as mulheres da classe alta não tinham o direito de exercer nenhuma profissão e nem podiam participar das atividades políticas. Já as mulheres da classe baixa podiam desempenhar as funções de criadas, bordadeiras, etc. Mary Nash diz:

[...] Reconoce que ella está capacitada para participar en actividades culturales, científicas o artísticas, pero solo hasta cierto nivel. La labor creativa es obra exclusiva del varón, quien además tiene un mayor rendimiento en todas las actividades (NASH, 1983, p. 12).

Com o fim da guerra civil espanhola em 1939, o regime franquista estabeleceu um modelo específico para as mulheres: elas deveriam estar preparadas para serem mães de uma família católica, patriotas e servirem de exemplo em todos os aspectos. Essa idéia era defendida por um grupo de mulheres falangistas e pela Igreja católica, que apoiava a ditadura militar. Sobre isso, Mary Nash em sua pesquisa relata: “*Su función primordial es la de ser madre y esposa, y cualquier otra actividade queda limitada por esta condición previa*” (NASH, 1983, p. 15).

De acordo com a autora, a seção feminina da *Revista Falange* tinha o objetivo de orientar as mulheres, impondo-lhes normas de comportamento: deviam ser alegres, religiosas, honestas e nobres, não podiam ter preguiça, inveja e estarem dispostas ao serviço e, caso fosse necessário, ao sacrifício. Somente a partir do final da década de 60, essa situação volta a ser questionada, pelo fato de um grande número de mulheres entrarem no mercado de trabalho (NASH, 1983, p. 57). É importante observar que o pensamento e as idéias defendidas nada mais eram do que a continuação da situação feminina da pré-guerra civil, em que honra e moral permaneciam ligadas aos preceitos medievais.

Nesta trajetória, os acontecimentos históricos de uma Espanha marcada pela guerra, demonstram que a mulher não tinha seu direito civil garantido e que, muitas vezes, sofria discriminação sendo submetida às normas sociais e morais rígidas. A obra do poeta andaluz Federico García Lorca revela e também recupera, por meio do texto, essa latente manipulação ideológica, restando aos personagens femininos a adequação aos moldes rígidos dessa sociedade cheias de regras.

Na época em que García Lorca escreve suas obras, às mulheres era reservada duas opções: o casamento ou a solidão e, conseqüentemente, a exclusão social. Nesses termos, cabia a ela ser donzela, esposa ou viúva. Com muita sorte poderia casar-se com

um homem de melhor posição social e do seu agrado, caso contrário, sem um possível matrimônio à vista, tinha como única opção o doloroso isolamento e, com ele, o silêncio e a resignação de um corpo amargurado e aprisionado.

O casamento, para essa sociedade, em específico, é outro elemento que trazido à tona deixa mais uma vez a marca da força do masculino. Pelas falas das personagens da obra *La Casa de Bernarda Alba*, podemos constatar que a mulher assume uma posição passiva em relação aos seus desejos matrimoniais, não podendo expressar-se antes de ser cortejada por alguém. “*¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta!*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 131). É Bernarda que repreende a filha que olha pela janela o possível noivo.

O poeta, dentro de sua “trilogia rural”: *Yerma*, *Bodas de Sangre* e *La casa de Bernarda Alba*, mostra personagens que denunciam esse corpo feminino aprisionado dentro de uma vida social sofrida e esmagada pelo domínio de uma sociedade patriarcal.

Para Antonio Ramos Espejo, a trilogia trágica de García Lorca foi captada da vida que rodeava o próprio poeta, principalmente em Fuente Vaqueros, sua cidade natal, e em Valderrubio, onde o poeta passou a maior parte de sua infância. O autor afirma:

[...] Las tres [*Bodas de Sangre*, *Yerma* e *La Casa de Bernarda Alba*] son campo, lavanderas, criadas, tragedias, familiares, leyendas, canciones, la realidad que le había impresionado [a Federico] de niño y que luego madura en su plenitud artística (RAMOS ESPEJO, 1998, p. 75).

No contexto social retratado por García Lorca, as tensões e os conflitos vividos pelas mulheres em decorrência da assimetria das relações de gênero parecem, à primeira vista, insolúveis. O poeta discute essas questões do ponto de vista do feminino.

São das mulheres as experiências de mundo e de vida, que ele traz ao centro da ação dramática, de onde elas se pronunciam e afrontam a onipotência do masculino. Oprimidas, de um modo geral, elas sofrem um silêncio quase obstinado.

As personagens revelam profundamente sua forma de vida em conversas com outras mulheres, dentro da própria obra e, também o fazem no silêncio e na vigilância restrita de umas sobre as outras. A poesia que irrompe nos momentos de maior intensidade emocional perpassa pelo corpo dessas figuras manifestado através das falas. La Poncia, uma das criadas de Bernarda Alba, denuncia seu modo servil de viver:

[...];Treinta años lavando sus sábanas; treinta años comiendo sus sobras; noches en vela cuando tose, días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento; vida sin secretos una con otra, y sin embargo, maldita sea! Mal dolor de clavo le pinche en los ojos! (GARCÍA LORCA, 1996, p. 12).

A maioria das cenas ocorre em espaços de domínio do feminino: o interior doméstico, do qual, em regra geral, os homens são afastados ou até mesmo completamente isolados, mas cuja presença e dominação paira pesadamente como um espectro. São espaços em que o masculino e o feminino possuem suas funções diferenciadas, como diz a protagonista: “*Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 129); nessa frase, Bernarda Alba define a função e o espaço de cada gênero.

Bodas de Sangre relata um fato amplamente documentado pela imprensa espanhola, de um crime que sacudiu a Andaluzia. No vilarejo de Níjar, uma noiva abandona o noivo no dia do casamento para seguir o seu verdadeiro amor, ocasionando uma perseguição que culminará em um sangrento acontecimento. Lorca, no entanto, não é fiel aos fatos. Seus excepcionais dotes de autor teatral, partindo do fato real, recriam os acontecimentos e introduzem personagens surrealistas, como a Lua e a Morte, acrescentando uma carga densamente poética ao desenvolvimento da obra.

O feminino nessa obra oscila entre dois pólos magnéticos: entre a Mãe e a Noiva. A Mãe tem internalizado costumes que giram em torno de um mundo duro e rural. Ela, da mesma forma que Bernarda Alba, é profundamente conservadora, preservando os papéis de gênero, sobre a importância da procriação e sobre as relações entre os sexos em que a mulher mesmo após a morte do marido deve manter-se fiel: “*Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente*” (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1086). Não há, pois, nenhuma surpresa quando a mãe define o casamento para a Noiva: “*Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás*” (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1110).

A figura feminina da Mãe carrega o peso de um corpo enlutado, ou seja, amargurado pela perda de um ente amado. A personagem pode ser comparada novamente com Bernarda Alba, pois ambas carregam em seus corpos a presença da morte. Aqui a imagem de um Lorca visionário que vivencia o clima trágico de uma Espanha que carrega corpos dilacerados, num clima latente da guerra, se anuncia.

A Noiva, personagem desse texto, vive enclausurada e sufocada por uma antiga e proibida paixão. Seu corpo arde em chamas pelo desejo de alguém que não é seu noivo: seu segredo a queima intensamente e a ação que se prepara assemelha-se a de um vulcão em erupção. Ao fugir com Leonardo, o fruto de sua paixão proibida na noite de suas bodas, paga o preço da morte de seu noivo e de seu amor.

Em *Yerma*, o tema principal é o instinto “*versus*” a repressão, já que a personagem que dá nome à obra luta pela realização de instinto de ser mãe, mas não o consegue, e por isto acaba enlouquecendo. O enredo se dá no contexto familiar de García Lorca. Ian Gibson afirma: “A origem de *Yerma* remonta a infância do poeta, quando pela primeira vez ele tomou conhecimento da “romaria dos cornudos” à aldeia de Moclín” (GIBSON, 1989, p. 401). Além do que, 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 a força no drama.

Federico García Rodríguez, pai de Lorca, casou-se com Matilde Palácios, com quem viveu por muitos anos, em Fuente-Vaqueiros, sem que tivessem filhos. Segundo o pesquisador Ian Gibson, essa seria uma das supostas mulheres em que García Lorca se inspirou ao escrever a obra que traz o sofrimento da mulher estéril.

Segundo Irley Machado, *Yerma* revela na etimologia de seu próprio nome o sentindo da mulher estéril:

[...] A esterilidade de *Yerma* parece-nos muito mais psicológica do que física. Desde o início da obra Lorca revela o desejo obsessivo do personagem. A rubrica indica que a personagem está adormecida e sonha com um pastor que leva pela mão um menino. No decorrer da obra vão aparecendo as causas de sua suposta esterilidade: o marido indiferente, a manutenção da honra, um sentido de integridade que ela tenta preservar a todo custo, o confinamento e a vigilância a que é submetida pelo marido e pelas cunhadas e, acima de tudo, a revelação de um amor frustrado, que poderia tê-la realizado enquanto mulher (MACHADO, 2008, p. 03).

O corpo de *Yerma* é também um corpo que se fecha para a vivência de sua sexualidade. Um corpo que vive pela realização de um desejo: a maternidade. A frieza de João gera a infertilidade do corpo de *Yerma* e a enche de dor e revolta. Sua vida só se justificaria em função do filho que não vem e não existe, embora a vida continue pulsando ao seu lado.

Numa conversa com uma vizinha, a personagem dá voz a seu corpo, que grita libertando toda a angustia instaurada em seu interior, por não ter filhos, enquanto a vida se renova ao seu redor:

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 pusto de pie me enseña sus crias tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1228).

Fechando o ciclo trágico das obras de García Lorca, temos *La Casa de Bernarda Alba*, foco principal dessa pesquisa. A história da peça teria sido inspirada em uma família da pequena cidade granadina de Valderrubio, onde os pais do poeta tinham uma propriedade rural, e conheceram certa Frasquita Alba, mãe de quatro filhas, às quais comandava com mão de ferro, e um homem de nome Pepe de la Romilla, que teria se casado com a filha mais velha de Frasquita, por seu dote e, posteriormente, se envolvido com a mais jovem das irmãs. Ian Gibson relata:

[...] ao chamar a peça *La casa de Bernarda Alba* e não simplesmente *Bernarda Alba*, Lorca enfatiza o ambiente em que a tirana existe e age, e explicita essa intenção no subtítulo definitivo, "Um drama de mulheres nas aldeias da Espanha". Ao definir a peça como "um documentário fotográfico" o poeta indicava ser ela uma espécie de reportagem, com ilustrações em preto e branco, sobre a Espanha intolerante, sempre pronta a esmagar os impulsos vitais do povo, aqui representados pelas filhas de Bernarda e também pelas criadas (GIBSON, 1989, p. 486).

Lorca apropriou-se da idéia de uma casa sem homens para compor o tema central de *La Casa de Bernarda Alba*. A obra desnuda o lugar da mulher na sociedade espanhola. Em nenhuma de suas obras, García Lorca deixa tão clara a questão do sacrifício e da violência como nesse “drama de mulheres do povoado da Espanha”².

² A primeira intenção de García Lorca com o texto *La Casa de Bernarda Alba* era situar a ação em uma aldeia andaluza numa terra árida. Por isso, o poeta definiu o subtítulo da peça como “Um drama de mulheres nas aldeias de Espanha”.

A personagem da obra *Bernarda Alba*, desempenha um acentuado poder sobre as filhas, e sua ação castra toda a possibilidade de realização erótica das jovens. Seu corpo fechado para qualquer possibilidade de afeto impõe uma disciplina rígida a todas as mulheres da casa. Na rubrica Lorca define Bernarda Alba: “*Sólo representa lo que es, una mujer desgraciada cuya razón de ser es el odio y la represión que impone a otros, una mujer que emplea el código sociomoral de su sociedad*” (GARCÍA LORCA, 1996 p. 94). A fraqueza de Bernarda consiste na sua incapacidade de compreender e aceitar a existência de tudo que não seja a moral do povo. O uso reiterado de palavras impositivas define seu caráter e o uso simbólico da bengala enfatiza sua atitude de poder e dominação, dos quais exacerba:

[...]En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas e ventanas. Así pasó en casa de mi abuelo. Mientras, podeis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas (GARCÍA LORCA, 1957, p 129).

Ao invocar o que teria acontecido na casa de seu avô reafirma que uma cultura que passa de pai para filho impregna o corpo social da casa e submete o gênero feminino.

A bengala, presente na obra, é o elo de ligação entre o corpo de Bernarda Alba com o mundo masculino. Ela simboliza o aspecto fálico assumido pela matriarca. Foucault diz: “É numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação” (FOUCAULT, 2004, p. 28). Esse símbolo opressor e dominador revela o confronto cultural da mulher contra o patriarcalismo que a cerca. Mas aqui, ele apenas reforça o aspecto de dominação do patriarcado, gerando um conflito que se instaura no exterior e no interior do ambiente em que vivem as jovens.

Apaixonado pelo seu país, García Lorca descreve em sua obra, além da magnitude da poesia e da sua paixão, a chocante e ameaçadora situação em que se encontrava a Espanha. Gaston Bachelard afirma que, para que se descreva um espaço, é preciso amá-lo. Ele prossegue dizendo:

[...] Foi preciso muito tempo para miniaturizar o mundo. É preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele

houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho (BACHELARD, 2005, 167).

Lorca “miniaturiza” o espaço dessa Espanha, dentro de sua obra ele descreve, por meio do diálogo, um país onde o poder opressor maior subjuga todo resto. As mulheres submissas a esse ser criam dentro do texto uma imagem de uma Espanha dominada pela opressão.

Esse espaço da casa de Bernarda Alba, onde a mulher espanhola desempenhava suas obrigações diariamente, vem carregado de uma inegável simbologia. Assim, García Lorca define sua obra como um “documentário fotográfico”. Documentário por reproduzir elementos comuns e fotográfico por revelar esse universo em preto e branco. No primeiro ato, ele caracteriza a casa como: “*Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos*” (GARCIA LORCA, 1996, p. 118). Uma casa bastante característica. A casa que segundo Bachelard é como ventre, lugar extremamente feminino, de proteção, refúgio e recordações, em *La Casa de Bernarda Alba* passa a ser um cárcere domiciliar.

O nome da família Alba significa branco, porém há, no entanto, um significado mais profundo no texto. Branco embora símbolo de pureza, retrata a palidez sem vida e vazia das filhas de Bernarda Alba, que não têm nem mesmo o direito de sentar-se ao sol.

O branco das paredes serve para enfatizar o preto dos vestidos das personagens. O preto, ausência de cor é também alusão ao luto que está para vir. Por outro lado, ao se vestirem com a mesma cor, sem vida, as mulheres da casa perdem a individualidade: Bernarda se recusa a que revelem suas identidades, suas verdadeiras cores. É interessante associar o preto à cor representante do regime fascista da época: Bernarda Alba assume a postura de uma ditadora suprema dentro de sua residência.

A única cor que contrapõem o preto e branco na história é o vestido verde que Adela usa para ir ao galinheiro. Veja-se o diálogo a seguir:

Magdalena: ¿Te han visto ya las gallinas?

Adela: ¿Y qué querías que hiciera?

Amelia: ¡Si te ve nuestra madre te arrastra del pelo!

Adela: Tenía mucha ilusión con el vestido. Pensaba ponérmelo el día que vamos comer sandías a la noria. No hubiera habido otro igual.

Martírio: Es un vestido precioso.

Adela: Y que me está muy bien. Es lo mejor que ha cortado Magdalena

(GARCÍA LORCA, 1996, p. 140).

Adela torna-se a personificação da rebeldia contra a autoridade. Esta idéia é ilustrada através do vestido verde que ela usa. O poeta usa a cor para apresentar o conflito entre os temas de autoridade e liberdade. O uso da cor verde representa a maneira pela qual Adela não aceita se submeter à tirania da mãe. Se a cor verde pode ser vista como a esperança de Adela em se livrar das correntes que a prendem dentro da casa, também assume a fúnebre previsão da morte da jovem.

O silêncio sombrio que passa nessa grande prisão, onde cada quarto é uma cela, vigiada por vários olhares, torna o espaço ameaçador carregado de angústia, de tristezas e de amargura. O próprio respirar das figuras femininas que habitam essa casa prisão é difícil e doloroso. Simone Passos diz: “Vigiadas por mil olhos invisíveis, até os pensamentos dessas mulheres são sufocados” (PASSOS, 2009, p. 71).

Segundo Irley Machado, no confinamento da casa, as janelas que se entreabrem para o espaço externo se fecham para toda realização individual: “e o corpo dessas jovens se assemelha a própria casa, ambos fechados, tornando-as prisioneiras de certas convenções sociais” (MACHADO, 2008, p. 06).

Tudo que essas mulheres podem fazer é espiar pelas frestas. Isso só faz aquecer a chama existente nos corpos cobertos pelo luto. Irley Machado diz:

[...] Através das janelas, que deveriam servir como um espaço de comunicação, se dá a repressão e a vigilância associada a um controle obsedante. O espaço urbano só pode ser vislumbrado através das janelas, mas não pode ser penetrado. Assim a casa, com sua polaridade vertical e horizontal torna-se espaço de aprisionamento em que as grades do pátio são apenas uma metáfora do confinamento imposto pela matriarca a si própria, as filhas e as criadas (MACHADO, 2008, p. 01).

O espaço público externo à casa, dominado pelo masculino, não pode invadir seu interior. Esse mesmo masculino é a fonte de conflito no decorrer da trama: na via pública, ocorrem os cantos dos trabalhadores e os gritos de linchamento da jovem que matara o próprio filho recém-nascido; na via pública, na janela, Pepe Romano corteja Angustias. Quando entra no pátio interno, ao seduzir Adela, provoca a liberação dos instintos femininos, e junto a essa liberação gera uma reação em cadeia de desequilíbrio que desperta o ciúme e a inveja entre as irmãs e conduz ao fatídico desenlace.

Ainda que os ambientes exteriores à casa forneçam a representação do mundo dos homens, o elemento que configura o masculino mais forte em cena parece ser, sem

dúvida, a própria Bernarda Alba. Ela é quem conduz a família e age para conter os possíveis excessos que, a seu ver, depõem contra as tradições e as convenções sociais.

A casa, esse espaço físico e cultural em que o confinamento se abriga, é regida por leis inflexíveis e padronizadas. Peter Szondi, em sua categorização do drama na era moderna, aborda a questão do confinamento. O autor assim se manifesta:

[...] 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 a 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).

De acordo com Peter Szondi, o confinamento é uma possibilidade de diálogo, mas o que existe na casa de Bernarda Alba são palavras agressivas como punhais, que fazem sofrer e cujo diálogo não é de acolhimento, mas de incitação à violência. Veja-se esta fala de Bernarda e a força agressiva de suas palavras:

Bernarda: Me hacéis al final de mi vida beber el veneno más amargo que una madre puede resistir [...] ¿No lo encuentras?
 [...] *Bernarda: Mala puñalada te den. ¡Mosca muerta! ¡ Sembradura de vidrios!* (GARCIA LORCA, 1996, p 165).

Bernarda, com suas palavras, libera sua ira contra a filha. Palavras que deveriam ser aconselhadoras se transformam em palavras cheias de amargura e rancor. O poder assumido pela personagem invoca o patriarcalismo, que a todo instante, a lembra da condição de ser mulher. Ao feminino, todo tempo na obra, é lembrado sua submissão à presença masculina.

A ausência do contato com o masculino faz com que as mulheres da casa vivenciem uma constante inquietação, uma ansiedade que se manifesta numa relação de agressividade e desamor. A criada La Poncia, ao explicar a razão dos acontecimentos calamitosos que se sucedem, define bem a situação: “*Son mujeres sin hombre, nada más*” (GARCIA LORCA, 1996, p. 190). De origem humilde La Poncia sabe da

necessidade feminina de obedecer aos ditames da natureza e realizar-se por intermédio de uma saudável sexualidade.

García Lorca, por meio da fala de Adela, sintetiza o que representa ser mulher nessas condições: “*Nacer mujer es el mayor castigo*” (GARCIA LORCA, 1996, p. 159).

A presença da personagem Maria Josefa no texto vem contrapor e ao mesmo tempo reforçar a figura da mulher reprimida e inativa presente na obra. Ela, mãe de Bernarda Alba, aos oitenta anos, em seu delírio, sem nenhuma compostura ou falso moralismo, revela aos quatro cantos da casa que apesar de ser uma idosa sente desejo e que pretende se casar: “*Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 145). Maria Josefa é afastada do convívio das netas, para evitar uma possível propagação de suas idéias “liberais”. Mas também em sua fala desvairada parece dizer que os homens fogem das mulheres pela frieza e rigidez que determinam os relacionamentos na casa.

A personagem é capaz de produzir falas que evidenciam o seu posicionamento crítico diante da realidade, onde o dever das mulheres era ficarem enclausuradas em suas casas sofrendo e sonhando com um matrimônio que as libertaria do jugo familiar. Ela diz: [...] “*No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 145). Assim, por meio da loucura, ela confirma a situação de suas netas e declara que apenas se casando conseguirá a felicidade e poderá se libertar do confinamento da casa.

Na obra *La Casa de Bernarda Alba*, cada uma das mulheres tem um comportamento diferente das demais, o que destaca as várias nuances da sociedade espanhola. Reproduzindo o Estado e a Igreja, Bernarda Alba cerceia a liberdade de suas filhas. As personagens representam as figuras femininas da Espanha: mulheres reprimidas e assustadas, incapazes de enfrentar o sistema que as sufoca.

A última peça escrita por García Lorca permite afirmar que a dominação política que o Estado e a Igreja exercem na sociedade espanhola oferece a Bernarda a autoridade e o poder necessários para reproduzir a opressão, ou seja, uma pressão que esmaga e sufoca. Para Adela, a filha que ousou ultrapassar os padrões de comportamento impostos, resta a morte: violência primitiva que segundo René Girard responde aos

anseios da comunidade e que vitimou o próprio autor, imputada àqueles que ousam desacomodar a ordem vigente.

2– CORPO E DESEJO: UM GRITO DE LIBERDADE ENTRE AS LABAREDAS DA PAIXÃO

*¿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)*

“O teatro como a arte do encontro, da presença, do contato e da cumplicidade evidencia o corpo como memória, como emoção, como invenção, como símbolo e poesia” (ALEIXO, 2004, p. 01). A partir das palavras de Fernando Aleixo é possível observar que as artes e, entre elas o Teatro, se abria a uma nova perspectiva ligada ao corpo como uma forma de observação, estudo e escrita, ao envolver elementos pertencentes ao homem e à própria arte.

Se tentarmos delinear um sentido desses elementos relacionais e caracterizadores do mundo real com o mundo teatral, deparamo-nos, de uma forma ou de outra, com um dado imprescindível: a presença do corpo. Essa presença deve ser entendida segundo um duplo aspecto: o corpo do ator como elemento que atua e o corpo das personas, na dramaturgia. Certamente, esse sentido não se limita somente ao corpo humano em cena, apesar de abrangê-lo. Diferentes tipos de objetos podem desempenhar papéis fundamentais no teatro, havendo mesmo encenações que chegam a dispensar o ator para explorar corporeidades não-humanas, veja-se como exemplo o teatro de formas animadas e mais recentemente o surgimento do teatro de objetos.

Durante o estudo de uma dramaturgia nos deparamos com diversos corpos que encerram valores culturais diferentes. Variações de comportamentos ligadas à cultura dão ao personagem um estatuto diferenciado. Em um texto dramático, inúmeras simbologias aparecem como chave para entender os mistérios do corpo. Em *La Casa de Bernarda Alba*, onde as mulheres carregam em seus corpos a marca de uma tradição espanhola rígida, os símbolos abundam.

O inconsciente armazena os elementos simbólicos que se refletem na corporeidade, e se torna responsável pelas experiências do corpo em relação à emoção e à pulsão que a vida oferece. Lapierre, em sua obra *Simbologia del movimiento*, diz: “Esta vivencia simbólica, que tiene sus raíces en el inconsciente, es lo que hoy nos parece como fundamental” (LAPIERRE, 1985, p. 09). Por meio dessa vivência, o corpo

revela profundos significados da personalidade humana e com isso, ele determina o futuro do ser. A resposta desse corpo, instrumento que encerra a personalidade do homem, Lapierre acrescenta: [...] “*Ya no se trata ahora y a ese nivel de adquirir conocimientos sobre el modo de tener, sino de las posibilidades sobre el modo de ser*” (LAPIERRE, 1985, p. 09).

O corpo que encontramos nas personagens do texto *La Casa de Bernarda Alba* é um corpo silenciado que anseia por uma vida natural e que grita por liberdade. Enquanto veículo é o corpo responsável por transportar os desejos, os sentimentos, as aspirações e as vontades interditas dessas figuras femininas. O corpo necessita viver em equilíbrio com os elementos internos da personalidade, ao experimentar o desequilíbrio pela exacerbação de sua ação vital pela repressão, o corpo explode.

O corpo das mulheres em *Bernarda Alba* representa de forma direta o modo de viver ao qual elas estão sujeitas. Um corpo que se vê obrigado a aprisionar seus sentimentos e sensações. O confinamento ao qual essas mulheres estão sujeitas se torna duplo: um confinamento dos desejos dentro do corpo e o confinamento do corpo dentro da casa.

O desejo insatisfeito é tema presente em todas as obras de García Lorca. Associa-se a esse sentimento as representações das pulsões de vida que o inconsciente busca realizar no corpo por intermédio de uma resposta afetiva perante o mundo externo, o que não acontece em *La Casa de Bernarda Alba*. O mundo externo é proibido e a pulsão vital que move suas filhas em direção a sexualidade é ignorada pela matriarca.

As pulsões reprimidas fazem com que a casa se transforme em um ambiente hostil. No decorrer da trama descobre-se que a foto de Pepe Romano teria desaparecido dos pertences de Angustias, e quando a criada a procura encontra-a entre os lençóis de Martírio. O fato revela o afeto oculto da jovem pelo pretendente da irmã, embora ela o negue, o que gera uma acirrada discussão entre Martírio e Adela. As duas irmãs constroem uma batalha de palavras, onde uma condena a outra. Veja-se o diálogo a seguir:

Bernarda: ¿Por qué has cogido el retrato?

Martirio: ¿Es que yo no puedo gastar una broma a mi hermana?

¿Para qué lo iba a querer?

Adela: (Saltando llena de celos) No ha sido broma, que tú nunca has gustado jamás de juegos. Ha sido otra cosa que te reventaba en pecho por querer salir. Dilo ya claramente.

Martirio: ¡ Calla y no me hagas hablar, que si hablo se van a juntar las paredes unas con otras de verguenza!

Adela: La mala lengua no tiene fin (GARCÍA LORCA, 1996, p 166).

A linguagem parece ser a forma que esses seres amargurados encontraram para romper com as fronteiras do corpo; para liberarem as pulsões ardentes. O sentimento de ciúme ou inveja lhes dá a falsa liberdade e as permite expressar a angústia que existe dentro delas, e a tragédia que se anuncia começa a ser vivida em nível do imaginário.

Embora os corpos das mulheres na obra possam até ser controlados pela matriarca, de nenhum modo poderão ser calados: são mulheres que carregam em seus corpos a força de Eros e a alma de Psique.

A história de Eros e Psique é uma das mais belas e de grandes significados dentro da mitologia grega. Ele, a personificação do amor e do desejo, se casa com a amada, mas a proíbe de ver seu rosto, pois deseja ser amado não como uma divindade, mas como um mortal. Pepe Romano, na obra de García Lorca, representa essa figura mitológica, pois é o causador principal de todo desequilíbrio que queima no interior dessas jovens figuras arrebatadoras. Sofrimento e dor estão presentes nas duas histórias. Junito Brandão em seu *Elogio a Helena* nos revela o verdadeiro poder de Eros que pode ser comparado com a figura de Pepe presente na obra *La casa de Bernarda Alba*. O autor explica:

[...] Eros é um ser indômito por natureza, cruel, perverso, temível, um tirano dotado de *energuéia*, uma energia singular, um poder de êxtase e de entusiasmo, um déspota capaz de provocar a sístole e a diástole das paixões, que encanta, embriaga, arrebatava e escraviza (BRANDÃO, 1989, p. 109).

Pepe Romano é o representante do caos e da sístole, que se instala no interior dessa casa, ele provoca a erupção dos desejos ocultos nos corpos de suas vítimas. Na obra, ele é comparado com um leão. Adela diz: “*Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 197). O leão representa a força do impulso sexual masculino, como rei das feras ele é capaz de dominar tudo que está em sua volta. Mas o ar quente que libera com sua respiração é signo de um ardor que Adela sabe: pode destruir paredes e provocar o caos.

A personagem Psique também possui similaridade como as heroínas lorquianas, pois são figuras passionais dotadas de forças e desejos avassaladores. Além disso, em

Bernarda Alba, as mulheres são marcadas pela religiosidade, pela submissão ao masculino, pelo confinamento físico e pela castração erótica.

De acordo com Erich Neumann, Psique é sinônimo de alma, considerada como princípio da vida. O autor afirma que, “A Psique seria então a “alma das sombras” em busca da “alma do corpo”” (NEUMANN, 1971, p. 28). Da mesma forma as personagens de Bernarda Alba, são mulheres em busca de uma alma que passa a habitar esse corpo condenado a não existir, alma que só será possível a partir da entrega e do amor.

O sentimento amoroso no mito e na obra de Lorca se encontra cercado de ameaças que põem em perigo a união feliz dos amantes. Convém evitar, a todo custo, a aproximação dos invejosos. A inveja associa-se ao ódio e à astúcia, tudo que o invejoso quer é arrebatado o que o outro possui, algo que ele imagina ser a causa da felicidade do outro. Para isso, precisa ser astucioso. São como as irmãs de Psique e de Adela: considerando-se infelizes e privadas da felicidade tudo farão para que a irmã também o seja.

O amor do deus faz Psique feliz. Contudo, suas irmãs não desejam vê-la feliz. Querem que Psique perca esse amor: “prefiro entregar meu pescoço a força a vê-la tornar-se mãe de um menino deus!” (GULLAR, 2010, p. 37). Em *La Casa de Bernarda Alba* não é diferente, Martírio sente inveja por saber que suas irmãs possuem o objeto de seu desejo, uma pelo dote e casamento, outra pela realização do amor carnal. Em sofrimento, Martírio só tem a lamentar a lembrança de um amor do passado que lhe foi impedido pela mãe, o que justifica seu nome.

O amor, a energia vital, contrapõe-se à inveja, ao ciúme, e à ameaça de aniquilamento, sentimentos negativos que se tornam fortes na obra, devido a situação de confinamento em que essas mulheres são obrigadas a viver. A convivência e a vigilância contínua, desses seres, dentro da casa se tornam insuportáveis, e a liberdade assume a dimensão de um sonho a ser conquistado por todas.

As filhas da matriarca na obra de García Lorca possuem suas almas trancafiadas dentro desse corpo torturado e amargo. Elas desejam libertar seus impulsos para poder descobrir e sentir a verdadeira pulsão da vida. Os corpos controlados e submissos tornam-se caldeiras em que fervem e se misturam todas as confusas emoções femininas.

Foucault em um de seus textos intitulado *O Corpo dos Condenados*, busca mostrar como o direito e a prática de punir descarrega no corpo a sua fúria e vingança

social. Dentro desse contexto o autor afirma que não se trata somente do corpo, mas também da alma da pessoa condenada.

Para ele, a alma é a interioridade do ser. É o centro decisivo que precisa ser atingido para que o sistema punitivo e de vigilância tenha plena eficácia. O autor continua:

[...] Esta alma real e incorpórea não é absolutamente substância; é o elemento onde se articulam os efeitos de certo tipo de poder e a referencia de um saber, engrenagem pela qual as relações de um poder dão lugar a um saber possível, e o saber reconduz e reforça os efeitos do poder (FOUCAULT, 1984, p. 28).

O poder que Bernarda tem sobre o corpo das filhas se transforma num castigo que atua profundamente, sobre o coração, o intelecto e à vontade das cinco jovens. Irley Machado afirma: “São mulheres prematuramente murchas e atrofiadas, envenenadas pelo autoritarismo e austeridade da mãe” (MACHADO, 2010, p. 03). Almas proibidas de se entregarem ao desejo.

Os corpos silenciados devido a rígida disciplina imposta sofrem um constante martírio físico que gera um completo desequilíbrio e acaba por manifestar-se por meio de relações de hostilidade e opressão. Em seu estudo, Michel Foucault identifica a disciplina mantida nas prisões como algo para moldar os corpos dos indivíduos. A mesma disciplina parece impor-se na casa de Bernarda; a personagem anseia domar os corpos das filhas conforme as convenções sociais, e considera que o que mais importa é a reputação e a honra da família.

Esses corpos emudecidos que gritam por liberdade vivem uma crise sacrificial em que se constata a presença da violência como extensão do que vive a Espanha no momento em que o poeta García Lorca escreve. Segundo René Girard a violência só pode ser aplacada através de um sacrifício. Para o autor “a função do sacrifício seria, apaziguar a violência e impedir a explosão dos conflitos decorrentes de rivalidades cada vez mais crescentes” (GIRARD, 1991, p. 09).

Na obra, segundo Irley Machado, “a personagem que fatalmente será oferecida em sacrifício é Adela, a mais jovem, portanto a mais pura” (MACHADO, 2011, p. 06). A pureza de Adela manifesta-se através de seu desejo total de completude em que o corpo e a alma vivem a busca de uma fusão plena sem sofrer interditos externos.

Sem se deixar contaminar pelo padrão de comportamento patriarcal, masculino, representado pela mãe, a personagem desabafa:

[...] “*¡No me acostumbraré. No puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vos otras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones, mañana me pondré mi vestido verde y me acharé a pasear por la calle. Yo quiero salir!*” (GARCÍA LORCA, 1996, p.142).

Adela corajosa, deseja e exige enfrentar as convenções sociais, romper o silêncio e assumir o controle absoluto de sua própria sexualidade. Em vários momentos a jovem desabafa: “*¡Yo doy mi cuerpo a la que yo pienso!*” [...] “*¡Mi cuerpo va a ser lo que quiero!*” (GARCÍA LORCA, 1996, p.154). Uma atitude que escandaliza suas irmãs, principalmente Martírio, que a vigia constantemente, assim como a criada.

É impossível falar de Adela sem mencionar o nome de sua irmã Martírio: personagem que merece destaque nessa pesquisa, pode-se dizer que é um dos personagens mais complexos. Bernarda Alba frustrou seu casamento com o jovem Henrique Humanes, filho de um colono e com esse gesto tirânico tortura sua filha privando-a da possibilidade de escapar das redomas que a cercam.

O nome Martírio vem de mártir, que significa etnologicamente testemunha, aquela que sofre por manter sua verdade. É o nome que dá vida à personagem da obra e que a coloca à frente dos acontecimentos. Sua frustração com um amor do passado leva-a ao que ela descreve como uma sensação de fraqueza e inferioridade.

Um grande ressentimento nasce dentro de Martírio e com isso surge o ciúme de sua irmã mais nova. Martírio se mostra apaixonada pelo noivo da irmã, mas é de Adela que ela sente ciúmes, pois ela sabe através de sua constante vigilância que Adela se encontra às escondidas com Pepe Romano. O que ela gostaria era de ser amada, experimentar em si mesma o prazer do amor e do desejo, realizar-se como mulher. O desejo nesta história é considerado segundo René Girard como desejo mimético. Sílvia Sampaio, filósofa especialista em René Girard, esclarece:

[...] Segundo Girard, não desejamos algo ou alguém porque somos seduzidos diretamente pelo objeto. Ao contrário, desejamos esse objeto porque ele é desejado ou possuído por alguém que temos como modelo. Tal relação é, na maioria das vezes, inconsciente. O desejo faz parte da natureza humana. O desejo é mimético, ou seja, não é único ou original, é socialmente determinado, desejo aquilo que

o outro deseja. As relações humanas são mediadas pela presença constitutiva de um “outro” (SAMPAIO, 2010).

O desejo é constitutivo da natureza humana, sendo ele mimético conforme afirma o autor e socialmente determinado acaba por gerar as rivalidades tão presentes entre as irmãs e conseqüentemente a inimizade entre elas, sentimento que paira permanentemente entre as paredes dessa fatídica casa.

O sentimento que Martírio sente não se compara ao desejo de Adela. Martírio com toda sua ira não consegue expor o que tanto a amargura, diferentemente de Adela, que deixa as chamas da paixão transparecerem em suas falas e em seu corpo.

Martírio traz dentro de si a ira de Medéia. O fogo que a consome por dentro é uma chama envenenada pelo ciúme e pela inveja que a faz parecer aos olhos dos outros e de si mesma: deplorável e sem valor. Olga Rinne diz: “O ciúme, no entanto, está grudado em nós e queima quem quer que nos toque”. (RINNE, 1988, p. 68). Martírio ao observar os passos de sua irmã Adela vai se envenenando de sentimentos negativos que a torturam por dentro, tornando-a próxima da malévola Medéia.

A inveja de Martírio em relação ao amor de Adela por Pepe aproxima-se do mesmo sentimento que move a vingança de Medéia contra Jasão. Medéia em sua desmedida paixão quer que o amante seja tão infeliz quanto ela. Acreditando que ao perdê-lo perdera tudo, também quer que Jasão perca tudo. Com Martírio não é diferente, Adela deveria se tornar uma ‘mártir’ perante um amor perdido e viver deprimida e trancafiada para sempre como ela. Mas o desejo de Adela é mais forte do que a ira de Martírio. Adela, cega pela paixão que a consome, parece representar o “feminino sombrio” que Olga Rinne identifica na obra de Eurípides, como: “(...) portador de valiosas energias, que só podem ser libertadas, no ego de uma mulher, quando esta ousa olhar para o interior dessa escuridão e ir sem medo ao seu encontro” (RINNER, 1988, p. 14). Adela rompe com essa escuridão e vai dar vida ao desejo que a queima, ultrapassando os limites colocados pela mãe e por todos os preceitos da sociedade em que vive.

O desejo que toma conta do corpo de Adela corresponde a um incêndio interno, cuja chamas a consomem e a alimentam. Tomada pela chama dionisíaca mais do que pela chama erótica que carrega o poder do contágio, queima todos os que se aproximam desse círculo, ou, usando palavras de Foucault, “são corpos em brasa”, que em Bernarda estão “condenados a virarem cinza” (FOUCAULT, 1984, p 11).

Na obra de Lorca, o desejo que se manifesta no corpo feminino pode servir como um impulsionar da mulher na direção de uma tomada de consciência de sua própria feminilidade. Uma consciência evocada pela sabedoria instintiva nutrida através da emoção sensorial. Um desejo ligado às pulsões vitais que nada tem de novo, mas que, encoberto pela camada civilizatória a que foi submetido na qual se vê submerso, está pronto a emergir.

Esse ardor interno pronto a emergir, nas personagens da obra em questão, fornece o caráter sensual e místico de ligação com a natureza que é negado por uma cultura de tradição católica em que o corpo é separado do espírito. Nos dizeres de Irley Machado,

[...] O conflito entre a carne e o espírito e entre a autoridade dogmática e o ímpeto religioso persistiram em sua obra e parecem ter se constituído na base de suas mais profundas preocupações. Muitos dos textos de Lorca comprovam a permanência desse trágico conflito entre o espírito e a matéria (MACHADO, 2011, p. 04).

O autor não faz a cisão destes dois universos, pois, para ele, “o sagrado jaz no coração da natureza; são as forças do cosmo que regem os homens e governam seu destino”. (LEIBENSON, 2006, p.25).

O fogo, na qualidade de elemento que queima e consome é também símbolo de liberdade e de desejo dentro das obras de García Lorca. O fogo representa a própria vida das heroínas lorquianas. Em *Bodas de Sangre*, o fogo também se manifesta em toda sua potência. Leonardo sabe que a chama do amor que sente nunca se apagará. A personagem confessa:

[...] *Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡ De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡ Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque!* (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1124).

No final, após a morte de Leonardo e do Noivo, a personagem da Noiva aparece para a Mãe, e justifica sua fuga durante as bodas: Em prantos, ela desabafa:

[...] ¡Porque yo me fui con el otro , me fuí! Tú también te hubieras ido. Yo era 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 oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes... (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1179).

O fogo do desejo que acaricia e consome as personagens é o mesmo fogo que as enfraquece e que revela seu trágico destino. A Noiva acrescenta: *“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”* (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1179).

Na obra *Yerma*, a presença desse elemento devastador também aparece:

[...]Lo tendré porque lo tengo que tener; O 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? (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1238).

A fala da personagem demonstra que Lorca era um poeta da imagem, transportada para a escrita e sempre que assim o fazia era por meio das palavras que estimulavam o significado imagético da coisa escrita. Isso fica claro na fala de *Yerma*. O fogo que nasce da terra e sobe pelos seus pés, invadindo seu corpo, é a chama do desejo que não permite que se apague seus sonhos de ser mãe.

Em *La Casa de Bernarda Alba*, as jovens carregam em seus corpos a mesma chama, um fogo ardente signo de seus próprios desejos. Referindo-se aos ceifadores que labran na colheita do trigo, as jovens comentam:

Amelia: ¡Y no les importa el calor!
Martirio: Siegan entre llamaradas.
Adela: Me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde.
Martirio: ¿Qué tienes tú que olvidar?
Adela: Cada una sabe sus cosas.
 (GARCÍA LORCA, 1996, p. 161)

Adela gostaria de tornar-se ela também numa camponesa para ter a liberdade de movimentar-se e, esquecer ou realizar o fogo que a queima. Aqui o fogo é visto como castigo, pois suas chamas ardem dentro das próprias almas. Para Bachelard, “O fogo

castiga sem necessidade de queimar” (BACHELARD, 1999, p. 16-17). Não é preciso se entregar ao fogo para ser queimado: ele devora tudo que toca. É dessa forma que esse elemento vital consome as mulheres. Para Bachelard:

[...] O fogo é um fenômeno elementar e privilegiado que se traduz em domínios variados, podendo até explicar qualquer coisa ou fenômeno. O fogo, então, passa a ser a ocasião para recordações inesquecíveis, para experiências pessoais simples e decisivas. Ele é o elemento extremista vivo: é íntimo e universal, vive em nosso coração, mora no céu, sobe das profundezas, se oferece como amor, desce à profundidade da matéria, se oculta como ódio e vingança (BACHELARD, 1999, p. 56).

De acordo com essa citação, fica claro que, entre todos os elementos, o fogo é o único ao qual se pode atribuir os valores complementares do bem e do mal, pois como o próprio autor define: “O fogo trilha no paraíso e abrasa no inferno, é bondade e tortura” (BACHELARD, 1999, p. 32).

Em todos os povos, o fogo é objeto de culto profundo. O homem é um ser que se apropria do fogo. O mito de Prometeu expressa bem a significação que o fogo assume em sua relação com o homem. Sobre isso Bachelard diz:

[...] Os raios solares, fonte da vida, encontram no fogo algo que se lhes assemelha. A luz solar ilumina a terra e o fogo também ilumina, embora em grau menor. O fogo é assim o símbolo do sol, que é o símbolo do Ser Supremo (BACHELARD, 1999, p. 127).

O Pseudo-Dionísio Areopagita³, em um de seus textos que tratavam sobre a teologia mística se refere ao fogo como a melhor imagem dos seres celestiais, ou a menos imperfeita de suas representações. Ele assim se pronuncia:

³Pseudo-Dionísio, o Areopagita ou simplesmente Pseudo-Dionísio é o nome pelo qual é conhecido o autor de um conjunto de textos (Corpus Areopagiticum) que exerceram, segundo os historiadores da filosofia e da arte, uma forte influência em toda a mística cristã ocidental na Idade Média. O autor se apresenta como Dionísio, o ateniense membro do Areópago, o único convertido por São Paulo (Atos dos Apóstolos, 17:34), no Século I. Mas provavelmente os textos foram escritos por um teólogo bizantino sírio do fim do século V ou início do século VI, originalmente em grego, depois traduzidos para o latim por João Escoto Erígena. Até o século XVI, os textos tinham valor quase apostólico, já que Dionísio fora o primeiro discípulo de Paulo de Tarso. Nessa época surgiram as primeiras controvérsias a respeito da sua autenticidade. Argumentava-se que os textos continham marcada influência de Proclo, da escola neoplatônica de Atenas, e portanto não poderiam ser anteriores ao século V. Mas somente a partir do século XIX essa tese foi aceita e o autor desconhecido passou a ser chamado Pseudo-Dionísio (apud, DE BONI, 2005, p. 85).

[...] A teologia, como se pode constatar situa as alegorias extraídas do fogo, quase acima de todas as demais. [...] No todo, quer se trate do alto ou da parte mais baixa da hierarquia, suas preferências inclinam-se sempre para as alegorias extraídas do fogo. Parece-me que a imagem do fogo seja, efetivamente, a que melhor pode revelar a maneira pela qual as inteligências celestes se adaptam a Deus. E por isso tantos santos teólogos descrevem tantas vezes sob forma incandescente essa essência sobrenatural que escapa a qualquer figuração, e é essa forma que fornece mais de uma imagem visível daquilo que apenas ousamos chamar de propriedade teárquica. Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecunda, purificadora e iluminadora. Mas também um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça, queima devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra. O fogo terrestre simboliza o intelecto, a consciência, com toda sua ambivalência. A Chama, a elevar-se para o céu, representa o impulso em direção à espiritualização. O Intelecto, em sua forma evolutiva, é servidor do espírito. (Apud DE BONI, 2005, p. 85).

É esse fogo que existe nos corpos das personagens da obra *La Casa de Bernarda Alba*. Um fogo que sufoca toda a libido das jovens e que se revela no luto que carregam. Um luto que impregna seus corpos dessas moças e só faz aumentar mais e mais o calor, confundindo-se com as labaredas do desejo. A personagem Martírio diz: *“Esta noche pasada no me podía quedar dormida por el calor”* (GARCÍA LORCA, 1996, p. 148). Assim, o fogo interno também se estende ao ambiente em que vivem.

Por outro lado, a força desse fogo que invade Adela a torna uma mulher intensa, diferente das demais e, portanto, ameaçadora para si mesma e para seu círculo familiar. Em uma das suas conversas com a criada La Poncia, Adela mostra o quanto está decidida a realizar sua pulsão sensual:

Adela: Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca. ¿Qué puedes decir de mí? ¿Que me encierro en mi cuarto y no abro la puerta? ¿Que no duermo? ¡ Soy más lista que tú! ¡Mira a ver si puedes agarrar la liebre con tu manos (GARCÍA LORCA, 1996, p. 156).

O elemento, fonte de vida e de destruição que incendeia o corpo da jovem, além de estar relacionado a sua necessidade natural de realização, também se reflete na rejeição da personagem ao luto e ao confinamento a que todas são obrigadas a viver na escuridão da casa. Adela é como a chama, não pode ser tocada com as mãos, nem encarcerada. A chama sem ar se apaga e Adela, condenada.

Ela não se sujeita a ficar muito mais tempo sob o domínio da mãe e manifesta sua indignação pela repressão à qual está, juntamente com suas irmãs, submetida. Adela diz: *“Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo”* (GARCÍA LORCA, 1996, p. 141).

Nesse diálogo ainda encontramos mostras de uma rebeldia e obstinação juvenis: *“puedo dar voces, encender luces”*, diz Poncia, mas Adela não se importa e desafia: *“trae cuatro mil bengalas amarillas”* (GARCÍA LORCA, 1996, p. 156). Contrariamente, Bernarda acredita que ninguém pode com ela e que, sob o teto de sua casa, suas filhas estão protegidas das línguas afiadas da vizinhança e do galanteio dos homens, “sem dignidade”, que desejam levá-las ao altar. A matriarca afirma: *“No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. Hasta que salga de esta casa con los pies delante mandaré en lo mio y en lo vuestro”* (GARCÍA LORCA, 1996, p. 144).

A jovem não se deixa dominar pela intransigência e autoridade materna. Apaixonada e com o corpo queimando de desejo, ela se entrega ao homem da sua vida. Em um dos diálogos com sua irmã Martírio ela desabafa:

[...] Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré la corona de espinas que tienen las queridas de algún hombre casado (GARCÍA LORCA, 1996, p. 195).

Após essa declaração explosiva, Adela parece não se importar que seu amado se case com sua irmã Angústias e, em sua imaginação, projeta a casa de seus sonhos, na qual brevemente habitaria com seu apaixonado. Bachelard em sua obra *A Poética do Devaneio* afirma: “o mundo real é absorvido pelo mundo imaginário” (BACHELARD, 2001, p. 13).

A jovem rompe com o mundo real que a rodeia e deixa a imaginação tomar conta do seu corpo e alma. Veja a seguir sua fala: *“Sí, sí (...)Vamos dormir, vamos a dejar que se case con Angustias, ya no me importa, pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana”* (GARCÍA LORCA, 1996, p. 196). Disposta a renunciar a sua vida para tornar-se amante do marido de sua irmã, ela deixa de lado sua fidelidade à família indo contra as regras da sociedade que regulam as relações de sexo, amor e casamento, para seguir seus próprios anseios.

Adela enfrenta corajosamente a mãe quando quebra ao meio a bengala desta: “*No dé usted un paso más. En mi no manda nadie más que Pepe*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 197). A bengala, símbolo de poder, elemento fálico de dominação, parece anular a força de Bernarda em relação ao corpo da filha. Nesse momento o silêncio é rompido. A mãe, na tentativa de manter o controle sobre a filha rebelde e sobre a situação gerada entre as irmãs, pois Adela confessa seu desejo passional por Pepe, adota uma atitude drástica, pega uma arma e atira na direção de Pepe, dando a entender que o matara. Assim, sentindo-se derrotada, num gesto de desespero Adela se suicida.

A morte, tema constante nas obras lorquianas, torna-se símbolo da libertação, única saída encontrada por Adela para fugir do sofrimento ao qual estava predestinada. Nos dizeres de Simone Passos, “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” (PASSOS, 2009, p. 18).

O corpo de Adela jaz morto, mas sua alma encontrou abrigo, pois não renunciou a existir por meio desse amor que embora fatídico ela gozou intensa e corporalmente.

2.1 – MORTE: EXPIAÇÃO DE UM SACRIFÍCIO

Morrer é deparar-se com o mistério absoluto. E, por isso, a morte nos leva às mais profundas interrogações. A prova disso está na insistência com que se investiga o mistério da finitude, seja na filosofia, teologia ou nas ciências humanas, nas artes ou na literatura. O mistério da morte é decididamente um enigma insolúvel: a ele só acedemos pelo exterior sem qualquer chance de conhecer o outro lado.

Segundo Irley Machado,

[...] Revelando um determinismo bio psicológico a morte é um tema universal. Mesmo se não queremos nos aventurar numa interpretação psicológica mais profunda, a morte não pode ser apresentada numa obra como ontologicamente independente. Por meio da literatura podemos dizer que a morte assume o papel de um signo; ela aparece como uma realidade física e espiritual que dissolve laços sociais cristalizados e provoca a criação de outros laços (MACHADO, 2003, p. 75).⁴

⁴ “Révélant un déterminisme bio psychologique, la mort est un thème universel. Même si nous ne voulons pas nous aventurer dans une interprétation philosophique plus profonde, la mort ne peut pas être présentée, dans une oeuvre, comme ontologiquement indépendante. Par le biais de la littérature nous

Assim, cada tentativa de abordar a morte traz consigo uma intenção primordial, implicando um sentido cuja amplitude muitas vezes nos escapa. O tema morte é um assunto recorrente na obra de vários artistas, escritores e pensadores. Federico García Lorca apresenta o tema como um questionamento poético que apesar de toda sua poesia deve ser percebido como parte integrante das diferentes culturas da humanidade. Na arte do poeta, sua criação se dá pela experiência do mundo que o rodeia; mundo em que vida e morte são apenas parte de um único processo.

O poeta constrói a presença onírica e ao mesmo tempo física do corpo que morre. Em quase todas as culturas, a morte é a pior das punições. René Girard, em sua obra *A Violência e o sagrado*, relata que

[...] A morte é a pior violência que se pode sofrer; é, portanto extremamente maléfica. Com a morte, a violência contagiosa penetra na comunidade e os vivos devem proteger-se. Eles isolam o morto, tomam precauções de todos os tipos e sobretudo praticam ritos fúnebres, análogos a todos os outros ritos, visando à purificação e à expulsão da violência maléfica (GIRARD, 1991, p. 319).

A morte nesse caso é mais do que simplesmente o ponto final da existência física dos seres, é uma entidade capaz de moldar o comportamento do homem.

Tal fim, destinado a todo ser humano, é visto como uma tragédia, embora a palavra tragédia, usada atualmente para descrever as ocorrências cotidianas que envolvem grandes catástrofes, tenha sido banalizada.

Para Raymond Williams, da mesma forma que reduzimos a tragédia à morte do herói, reduzimos também à revolução as suas crises de violência e desordem. No entanto segundo René Girard, “a violência nada mais é do que uma forma de purgar a necessidade social através de uma vítima expiatória: uma vítima humana que se coloca entre o social e o trágico” (GIRARD, 1991, p.76).

Em *La Casa de Bernarda Alba*, Adela, como veremos, torna-se o próprio elemento trágico do drama, vítima sacrificial dentro de uma comunidade familiar fechada, assim também como Lorca foi vítima sacrificial dentro de um sistema político

povons dire que la mort prend le role d'un signe; elle apparaît comme une réalité physique et spirituelle qui dissout les attaches sociales anciennes cristallisées et entraîne la création d' autres liens. (tradução da autora).

social em crise, o que justifica os dizeres de Williams Raymond: “a violência e a desordem estão presentes na ação como um todo, da qual comumente chamamos revolução é a crise” (WILLIAMS, 2002, p. 93).

Mikhail Bakhtin relaciona o herói ao seu destino trágico: este último é sinônimo de imutabilidade, e todos os acontecimentos anteriores a ele nada mais são do que “a realização daquilo que desde o início se encontrava na determinação da existência” (BAKHTIN, 2000, p. 188).

As filhas de Bernarda Alba estão essencialmente marcadas por seus destinos, e nada do que possa ocorrer durante o trajeto de suas vidas, poderá mudar seu fado; ao contrário, o fim é que pré-determina os atos que o precederam. Sobre isso M. Bakhtin diz:

[...] Todo o curso da vida com seus acontecimentos, e por fim a morte, tudo será percebido como necessário e predeterminado pela individualidade determinada da pessoa – por seu destino; e no plano do destino-caráter, a morte do herói não é um final mas um acabamento e, de um modo geral, cada um dos aspectos de sua vida recebe um significado artístico, torna-se artisticamente necessário (Bakhtin, 2000, p. 189)

Toda ação dramática em *La Casa de Bernarda Alba* é estruturada de uma forma contínua, em que a morte é uma sombra que acompanha e influencia o comportamento de todos os personagens. O ambiente tirânico que pressupõe a presença da morte fica manifestado desde o início do texto.

A primeira cena da obra é um velório. Anúncio de uma morte já presente na ação dramática. Com a morte do marido de Bernarda, o drama efetivamente se inicia: é a partir daí que a casa se torna a “casa de Bernarda Alba”⁵. Além disso essa morte, ao liberar a herança da filha Angustias traz para o seio da família a presença de Pepe Romano, que será o elemento desencadeador da própria tragédia, apresentada na obra.

Bernarda Alba, a mãe tirânica, destina suas filhas a uma existência de morte em vida. A violência do confinamento dessas mulheres dentro da casa provoca os acontecimentos trágicos envolvendo uma nova morte.

Na tentativa de legitimar seu desejo, sua paixão, Adela assume atitudes violentas e inesperadas, o que provoca o rompimento de um equilíbrio familiar, já frágil,

⁵ Grifo meu.

eliminando sentimentos de compreensão e solidariedade. García Lorca utiliza-se, dentro de sua construção dramática, desse espaço-tempo emocional que aproxima o desenlace final. Veja-se o diálogo:

Martírio: Agradece a la casualidad que no desaté mi lengua.
Adela: También hubiera hablado yo.
Martírio: ¿Y qué ibas a decir? ¡Querer nos es hacer!
Adela: Hace la que puede y la que se adelanta. Tú querías, pero nos has podido.
Martírio: No seguirás mucho tiempo.
Adela: ¡Lo tendré todo!
Martírio: Yo romperé tus abrazos.
Adela: (Suplicante.) ¡Martírio, déjame!
Martírio: ¡De ninguna!
Adela: ¡Él me quiere para su casa!
Martírio: ¡He visto cómo te abrazaba!
Adela: Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma.
Martírio: ¡Primero muerta!
 (GARCÍA LORCA, 1996, p. 174-175)

A crueldade e o determinismo da morte que se avizinha, textualmente invocada na situação de conflito (“*¡Primero muerta!*”), coloca-se à frente e, enquanto ameaça, também exacerba e o mesmo provoca o erotismo feminino. Parece-nos que a estreita ligação entre Eros e Tanatos será indissolúvel.

A morte, que paira na obra, é sentida como presença para as mulheres aprisionadas, ela ganha um papel determinante na construção das relações entre as irmãs: “A igualdade diante da morte se apaga em frente às desigualdades da vida. Vista dentro de um conceito religioso católico cristão a morte é o resultado da queda do homem no pecado original, símbolo e signo eterno a lembrar nossa imperfeição e fraqueza” (MACHADO, 2011, p. 186).

Adela encontra-se em uma engrenagem trágica: seu amor por Pepe a torna indiferente a todo o resto e é esse amor que se torna uma entidade ao associar-se à morte. Adolescente, transformada em mulher, como nas tragédias gregas, a heroína está fadada a cumprir seu destino, e irá renunciar à vida, num último ato de amor exarcebado. Nesse universo em que reina a repressão e o ódio às leis de harmonia universal, do amor, na tentativa de equilibrar o ódio, exigem seu tributo. Adela, ao morrer, eterniza seu amor por Pepe e se liberta desse círculo de ódio em que estava envolvida, desde seu nascimento.

García Lorca tinge a morte de seus personagens com a cor de um sacrifício, em que a violência de um assassinato ou de um suicídio se presta perfeitamente. Mas essa violência pode assumir a característica de uma experiência libertadora.

Para René Girard, os assassinatos modernos relacionam-se intimamente com os antigos ritos sacrificiais das tribos primitivas. O autor afirma: “Só é possível ludibriar a violência fornecendo-lhe uma válvula de escape, algo para devorar” (GIRARD, 1991, p. 15). Ele evita classificar essa “necessidade” humana como bárbara e a inscreve dentro de uma lógica em que a religião e a fé representam um papel preponderante.

No passado, os homens sacrificavam seus semelhantes acreditando estar satisfazendo à divindade numa espécie de compensação: o “escolhido” era na verdade um felizardo, pois a ele estava reservada a tarefa de salvar a comunidade (GIRARD, 1991, p. 55). Na obra *La Casa de Bernarda Alba*, essa intenção de “sacrifício primitivo” é preservada e não chega a “civilizar-se”. E aqui se pode citar a cena do linchamento da jovem que, ao dar a luz, teria matado seu bebê.

Girard, conhecido por muitos como o antropólogo do sacrifício, desenvolve a idéia de que um ato impetuoso torna-se algo infundável, considerando que a vítima sempre vai querer vingar-se da violência sofrida. Sobre isso Paulo Passos relata:

[...] Para Girard, o sacrifício representa um elemento controlador da vingança, fato este que inviabiliza a vida associativa. Assim, o rito do sacrifício atua tanto na contenção dos processos desenfreados de violência, como também, como medida preventiva contra os acessos generalizados de tensão social (PASSOS, 2010, p. 01).

O ato de Adela assume um caráter de sacrifício. Seu suicídio é coerente com seu anseio de liberdade a partir do momento em que rejeita o destino imposto pela mãe e decide viver para conhecer o amor de um homem. Ao assumir esse amor sua condenação é inevitável: seu corpo será o palco privilegiado de uma rebelião social. Juliana Schmitt declara o suicídio como a revelação de

[...] uma solidão absoluta, local do máximo isolamento e da máxima autonomia. Instante ápice do individualismo, quando nada mais limita a ação e o sujeito se liberta, enfim, de tudo que rege sua vida: livre, portanto, de qualquer amarra social (SCHMITT, 2010, p. 51).

Adela, com seu ato livra-se dessa atmosfera sufocante e das amargas correntes que a contém dentro desse ambiente opressivo, feito de morte e cansaço, em que os personagens não dormem, à espreita, como feras prontos para um ataque.

A constante relação que o espanhol mantém com a morte encontra-se muito bem exemplificada na fala da personagem da Bernarda: "*Yo no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara*" (GARCÍA LORCA, 1996, p. 199). O suicídio de Adela pode ser interpretado como um protesto contra o poder da mãe.

A crueldade de Martírio, a severidade de Bernarda, os conselhos das criadas e a inveja das outras irmãs não admitem a independência da caçula. Mesmo sem desejar conscientemente a morte de Adela, seu ato transformado em ato sacrificial será sentido como um alívio pelas irmãs que parecem ansiar pelo restabelecimento de uma ordem rompida pela ousadia de Adela. Bernarda maldiz a filha, mas Adela reage:

Bernarda: ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (Se dirige furiosa hacia Adela)

Adela: (Haciéndole frente) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebatava um bastão a sua mãe e o parte em dois.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mi no manda nadie más que Pepe.

Magdalena: (saliendo.) ¡Adela!

Adela: Yo soy mujer. Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león! (GARCÍA LORCA, 1996, p. 197).

A força da paixão de Adela é o que a transforma na oponente surda e corajosa. Nem as exclamações de pânico e horror de suas irmãs, reveladoras da inveja contida dessa liberdade, conseguida pela caçula, impedirão Adela de cumprir com sua determinação:

Angustias: ¡Dios mío!

Bernarda: ¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta?

Adela: ¡Nadie podrá conmigo!

Angustias: De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!

Magdalena: ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más!

Bernarda: Atrévete a buscarlo ahora.

Martírio: Se acabó Pepe el Romano. (GARCÍA LORCA, 1996, p. 197).

Mesmo antes da exclamação de dor de Adela suas irmãs revelam um ódio represado. Apenas a criada La Poncia percebe a extensão do ato cruel que irá culminar no trágico desenlace, e amaldiçoa a ciumenta Martírio Veja-se:

Adela: ¡Pepe! ¡Dios mio! ¡Pepe!
La Poncia: ¿Pero lo habéis matado?
Martírio: No. Salió corriendo en su jaca.
Bernarda: No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar.
Magdalena: ¿Por qué lo has dicho entonces?
Martírio: ¡Por ella! Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza.
La Poncia: Maldita. (GARCÍA LORCA, 1996, p. 198).

Bernarda, no entanto, em nome da tradição e dos bons costumes, acha mais fácil culpar o amante da filha do que assumir a própria responsabilidade gerada pelo desmedido aprisionar a que submete sua família. Ela também é tão passional no que se refere a honra quanto Adela no que se refere ao amor:

Magdalena: ¡Endemoniada!
Bernarda: Aunque es mejor así. ¡Adela, Adela!
La Poncia: ¡Abre!
Bernarda: Abre. No creas que los muros defienden de la verguenza.
Criada: ¡Se han levantado los vecinos!
Bernarda: ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! ¡Adela! ¡Trae un martillo!
La Poncia: ¡Nunca tengamos ese fin!
Bernarda: No. ¡Yo no! Pepe, tú irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás. ¡Descolgarla! ¡Mi hija há muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella há muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas. (GARCÍA LORCA, 1996, p. 199).

Se o homem não pode escapar da morte, pois é a única a poder ensinar os verdadeiros valores da vida, em Bernarda essa lição não é aprendida. Segundo Irley Machado, “A Morte para alguns pode ser bem vinda e o túmulo significar um lugar de paz e não mais de sofrimento” (MACHADO, 2006, p. 76). É a Morte que tornará a jovem livre desse inferno familiar. Segundo a invejosa Martírio, a morte de Adela além de libertá-la também prova que a jovem foi “*¡Dichosa ella mil veces que lo pudo tener!*” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 199).

O silêncio que Bernarda exige de suas filhas após a morte da caçula não servirá para aplacar o fogo que as consome internamente, embora as personagens não se insurjam contra a fatalidade da morte. O sacrifício de Adela é visto como ação consciente da personagem que assume a fatalidade de seu amor. Leibenson diz: “É a paixão que obriga as heroínas lorquianas a quebrar as correntes e a seguir seu destino, arrastando seus próximos em sua queda” (LEIBENSON, 2006, p.76).

A morte como uma sombra pairou sobre a obra de García Lorca, como pairou em sua vida. Em *Bodas de Sangre* e *Yerma* a morte surge como um pressentimento, um triste vazio no ânimo de seus personagens, um mistério que sonda ameaçador.

Bodas de Sangre é muito mais do que um drama moderno: é um drama que se repete, em todas as épocas e em inúmeras civilizações e, no qual, dois jovens apaixonados são impedidos de se realizarem pelo contexto social em que vivem. Elementos do drama permeiam a obra o tempo todo no decorrer da história: há um noivo apaixonado e iludido, uma noiva descontente e um amor reprimido, um ex noivo, agora casado com outra mulher e ainda interessado na antiga namorada e uma Mãe cheia de ódio e sequiosa de vingança.

Como em *La Casa de Bernarda Alba*, a morte também se faz presente desde a primeira cena em *Bodas de Sangre*. As primeiras frases do diálogo já sugerem sangue e morte. O Noivo pede à Mãe uma navalha para cortar uvas, e ela num desabafo amaldiçoa todas as armas. Veja-se o diálogo:

Novio: (...) Dame la navaja.

Madre: ¿Para qué?

Novio: Para cortarlas.

Madre: La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.

Novio: Vamos a otro asunto.

Madre: Y las escopetas, y las pistolas, e el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era.

Novio: Bueno.

Madre: Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados...

Novio: Calle usted.

Mãe: ... y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo deixo a la serpiente dentro del arcón (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1083).

Com todo esse desabafo, ela recorda que perdeu o marido e um filho, assassinados. E não se conforma com o fato de os criminosos não terem sido castigados. Ela continua:

[...] ¿Me puede alguien traer a tu padre? ¿Y a tu hermano? Y luego, el presidio. ¿Qué es el presidio? ¡ Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos! Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos gerânios... Los matadores, en presidio, frescos, viendo los montes... (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1083).

A morte, mais uma vez, se manifesta no texto: de forma real ou surreal. O poeta faz com que essa morte seja vivenciada no limite da realidade e da fantasia. Em uma entrevista, ao ser perguntado sobre qual o momento que mais o agradou em *Bodas de Sangre*, o poeta respondeu:

Aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como el agua (GARCÍA LORCA, 1957, p. 63).

Esse momento a que García Lorca se refere faz parte do terceiro ato da peça, em que a morte aparece de forma surreal tomando conta da imaginação e levando o leitor e o espectador ao deslumbramento. Esse ato se inicia num bosque, à noite onde três lenhadores, à guisa de um coro trágico, comentam a fuga dos amantes como algo inevitável, que está presente no sangue do povo andaluz.

A seguir aparecem a Lua e a Morte, na figura de uma mendiga. Ambas sedentas de sangue. O objetivo da Lua é iluminar o caminho do Noivo e impedir que os amantes se ocultem e o da Morte é guiar seus passos para encontrar os fugitivos.

A claridade provocada pela lua cheia alia-se aos elementos sugeridos para a cena: uma casa branca tem a intenção de reforçar o signo de escuridão surreal da cena anterior, pelo contraste. A morte presente no diálogo, apesar da extrema beleza poética,

anuncia toda a tragicidade que aguarda os amantes e seus familiares ou, como afirma Irley Machado,

[...] O poder maléfico da Lua é uma potência fatídica que desperta os instintos e os faz calar com a morte que ela própria anuncia. [...] A Lua precursora da morte congrega seu oposto e se torna agente erótico resignificando a vida, o sexo, a fertilidade. Situando-se uma esfera superior é o destino humano que ela sela (MACHADO, 2006, p. 08).

Ao mesmo tempo há um jogo de claro e escuro que nos remete ao expressionismo, mas não se pode deixar de ver o elemento surreal da cena. O surrealismo dentro dessa obra, inspira-se na crença de que mediante o ato de jogar com a imaginação é possível chegar a fragmentos de significação que transcendem as fronteiras convencionais dos signos e insinuam modalidades de reflexão. Em *Bodas de Sangre*, além de se ter uma Lua voluptuosa e desejosa de sangue, há uma Mendiga, ela própria metáfora da morte, que guia o noivo ao encontro fatídico com o amante de sua noiva, agora já mulher. Ao guiar o Noivo ela diz:

Mendiga: ... Están saliendo de la colina. ¿No los oyes?
Novio: No.
Mendiga: ¿Tú no conoces el camino?
Novio: ¡Iré, sea como sea!
Mendiga: Te acompañaré. Conozco esta tierra.
Novio: ¡Pero vamos! ¿Por dónde?
Mendiga: ¡Por allí!
 (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1165).

Colocada igualmente de forma surreal em cena, a personagem descortina toda uma possibilidade de transcendência e liga o homem fatalmente à dimensão do além, da qual ele quer escapar. Morte e sonho. Realidade e devaneio. Sob as sombras patéticas da paixão a figura desta Morte disfarçada em Mendiga lembra ao homem toda sua miserabilidade. O homem miserável encontra-se impotente frente a sua paixão biológica, indesejável, frenética, mais forte que ele, porque é força telúrica. Presença do sangue, obsessão da morte: “*ilumina el chaleco y aparta los botones, que después las navajas ya saben el camino*” (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1161). As navalhas guiadas pela mão trágica dos acontecimentos não erram o caminho do coração. E as imagens que se cristalizam é de uma lua bêbada, rubra e saciada de sangue.

No final da obra, em meio ao pranto e lamento dos presentes, chegam os corpos dos dois jovens mortos. A Mãe e a Noiva, num diálogo todo em verso, comentam a estranha força de uma arma, de uma faca, “uma faquinha, que some dentro da mão”, e assim mesmo arranca a vida de um homem, penetrando “no lugar onde treme emaranhada, a obscura raiz do grito”. Um grito calado para sempre.

A morte em *Bodas de Sangre* assume um caráter irrevogável que a reveste de mistério, sedução, curiosidade e ansiedade. Constata-se aqui a força poética que a relação entre o sangue e a morte assume na obra de García Lorca. Sem dúvida essa ligação pesa sobre o poeta com uma força ancestral. O sangue é um pressentimento de morte. O espírito espanhol vive do sangue, da voluptuosidade e da morte. Juan Ramón Jiménez diz a propósito que

[...] Para Federico o sangue é o grito da agonia. Marca com seu doce e amargo rastro, o passo da vida e da morte. Cada vez que um personagem lorquiano está perto de morrer, o sangue canta sua canção difícil (Apud DÍAZ-PLAJA, 1955, p. 62).

Yerma, conta a história de uma jovem que embora não se tenha casado por amor, respeita os rígidos padrões de sua casta. A jovem no entanto, mulher do campo, anseia por um filho, única forma de realizar seu feminino. O tempo passa e o filho não chega. Obcecada pelo desejo que a consome, sentindo-se estéril de corpo e alma ela volta-se contra o esposo e o mata. Aqui, diferentemente das duas obras anteriores, não se fala em morte no início do texto e sim em nascimento, signo da vida. Como não há nascimento, a morte se instaura no final da peça.

O assassinato do marido com as próprias mãos pode ser explicado a partir de René Girard, quando este defende que a violência só pode ser aplacada através de um sacrifício: “A função do sacrifício seria, assim apaziguar a violência e impedir a explosão de conflitos decorrentes de rivalidades cada vez mais crescentes.” (GIRARD, 1991, p. 9). Partindo desse ponto de vista, a violência que Yerma se impôs só pôde ser apaziguada com a morte de João porque, ao sacrificá-lo, ela se liberta da obsessão de um desejo que jamais seria realizado. Ao perceber que não há possibilidade de realizar seu desejo Yerma se sente aliviada:

[...] *Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la*

sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo! (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1260).

Essa heroína paga o preço cobrado por seu destino, com sangue, loucura e o aniquilamento de sua própria vida, pois pode-se imaginar o futuro de uma viúva e assassina do marido, na sociedade agrária que a personagem representa.

Em Federico García Lorca, o amor e a morte andam conjugados num tempo e espaço inevitável. A poesia dentro dessas obras pode ser considerada como um grito do inconsciente, o último apelo de um ser acorrentado que pretende exprimir sua dor, seus prazeres e anseios, uma espécie de alma inquieta que já não suporta guardar para si seu próprio segredo e precisa, a partir da arte e do pensamento, manifestar-se. Não há, pois, forma mais completa de expor estes sentimentos que pela linguagem dramática.

García Lorca foi muito mais que um poeta, muito mais que um hábil retórico e brilhante prestidigitador de vocábulos; é um poeta humano alimentado por uma atitude filosófica e pelo grande conhecimento de temas eternos, em seu profundo sentido da vida, do sacrifício e da morte.

3 – GARCÍA LORCA X MICHAEL FOUCAULT: RAZÃO E DES-RAZÃO NAS HEROINAS LORQUIANAS

“O louco é aquele que perdeu tudo,
menos a razão”.
Van Gogh.

O presente capítulo busca um diálogo entre Federico García Lorca e Michel Foucault em torno do eterno debate entre a razão e a loucura. A lógica de raciocínio que segue este trabalho encontra-se na problemática que as análises dos dois autores suscitam: um poeta dramaturgo em cujo texto teatral a loucura se vê retratada como detentora da verdade e um filósofo, conhecido pelas suas críticas às instituições sociais, especialmente no que toca a psiquiatria.

Por uma questão histórica e temporal, García Lorca não deve ter sido leitor de Foucault, embora houvesse uma probabilidade de Foucault ter lido Lorca, pela proximidade entusiasmante do filósofo com a literatura. Partimos da possibilidade de um diálogo que, inserido nesse universo simbólico, representa a concreticidade da crítica, bem como sua atualidade. Por isso, apoiamo-nos na análise histórica, filosófica e empírica de Foucault, que nos anuncia os mistérios da loucura da personagem que iremos estudar.

Dessa forma, busca-se a compreensão da obra *História da Loucura* e a possível inserção de vários aspectos por ela apresentados em *La Casa de Bernarda Alba*. Há uma temática tênue e desafiadora que nos seduz e assusta: a loucura e as suas relações com a sociedade ou o meio social em que se inserem essas relações. Não se trata aqui de realizar um estudo centrado no saber médico em si, mas sim de um estudo que dialoga implícita e explicitamente com o conhecimento científico.

O ponto de partida desta análise está centrado na obra de Foucault. É necessário compreender a tese defendida pelo autor, não como algo cíclico que se finda em si mesmo, mas que, de forma clara, abre novas perspectivas para o olhar e a percepção da loucura. Busca-se a possibilidade de um novo entendimento legado pelo filósofo no que diz respeito à sujeição do louco, para podermos entender o desvario da personagem lorquiana colocada numa situação de sujeição e encarceramento. Maria Josefa, mãe de Bernarda Alba, com seus 80 anos, vive fechada em seu quarto, pois é considerada louca.

De todas as mulheres é a que mais sofre o isolamento físico, e conseqüentemente, desumano, dentro da própria casa. Seu prolongado cativoiro faz que no início da obra, ela já apareça gritando por liberdade: “¡Déjame salir, Bernarda!” (GARCÍA LORCA, 1996, p. 145).

Na historiografia contemporânea, o tema da loucura e dos loucos tem sido tratado, em larga medida, a partir do reforço crucial realizado pela obra de Michel Foucault. Traçando uma rica história crítica das condições que promoveram a constituição de um conhecimento específico sobre a loucura, o autor investiga de que modo esse saber defende a necessidade de internamento do louco em instituições específicas. Analisa, ainda, as razões econômicas, sociais, políticas e culturais que promoveram a representação da loucura na modernidade, inserindo-as no campo das necessidades impostas pela ética do trabalho e geradas pelos valores da produção burguesa.

É nesse período que razão e loucura tornam-se ambivalentes: dentro de uma relação que mostra que toda loucura revela certa lucidez e que toda razão pode ser portadora de certa loucura, em que se oculta uma verdade inquietante. Uma é a medida da outra, e é nesse movimento de inter-relação mútuo que se fundamentam. A loucura alicerça-se no campo da razão e toma consciência de si mesma, pois se manifesta de forma paradoxal e só tem sentido de suas forças quando julgada e controlada pela razão.

A temática da loucura foi utilizada por Federico García Lorca para dar corpo e voz à personagem que questiona o direito à liberdade, por isso, ameaça a estabilidade da casa de Bernarda Alba. Na obra, a velha delirante e louca parece ser a porta voz da revolta nessa casa envenenada. A loucura de Maria Josefa, pode-se dizer que é uma metáfora ou estratégia encontrada pelo autor para realizar uma denúncia social. Assim, na obra literária, a personagem assume uma função. O tratamento dado ao louco mostra como este “outro”, que não tem voz nem espaço, é visto e representado na realidade e na literatura, tornando a fronteira entre o real e o ficcional permeável.

Pode-se dizer que o louco é o outro do discurso, aquele de quem se fala. O excluído, enclausurado e perseguido, por um sistema de poder, que neste caso, na obra é representado pela matriarca, Bernarda Alba, “Figura máxima da alteridade” ⁶. Nota-se que existe uma espécie de antítese entre o discurso do poder, e, que desenvolve uma relação de forças, que interferiria na maneira de o indivíduo enxergar o mundo, criando

⁶ Grifo meu.

verdades e segregando as mentalidades que se diferenciam do pensar comum aceito socialmente. Foucault classifica essas atitudes diferenciadas de “loucas”. Segundo ele,

Em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por papel exorcizarem-se os poderes e os perigos, refrearem-lhes o acontecimento aleatório, disfarçar a sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2005, p. 09).

Em *La Casa de Bernarda Alba* tem-se a visão de uma velha sonhadora que apesar de sua avançada idade, luta pela liberdade, para poder viver seus delírios romanescos. Diante dessa visão ilusória os desejos da velha se igualam aos anseios de suas netas. Daí a justificativa da ação cruel e opressora de Bernarda Alba.

O poeta, criador de várias figuras dramáticas, consegue profícua fonte de personagens, saídos de um contexto social que ele vivencia, em que se esgotam as possibilidades de um eu múltiplo em busca da felicidade. E, dessa maneira, essa busca constante de ventura sem sucesso levaria ao caminho da insanidade. Nessa construção, o poeta critica a sociedade e denuncia os desatinos da ordem social e política. E assim, critica o idealismo inconseqüente, que é incapaz de enxergar as verdadeiras dimensões do real.

Evidencia-se na obra que as palavras ditas pela personagem Maria Josefa são atribuídas a sua loucura. A loucura representa a maneira humanizada de ler a sociedade e seu destino. Ela também se configura como denúncia da irracionalidade da própria condição humana. Esses homens, que vivem presos em relações sociais, são forçados a ajustar-se aos padrões pré-estabelecidos.

O não enquadramento aos ditames da sociedade levou a personagem a ser considerada como louca, embora sua conduta e palavras apenas descrevam o conhecimento da personagem sobre o que acontece na casa, revelando assim um princípio de consciência e racionalidade. As suas ações e falas a levam a ser julgada como louca diante dos olhos daqueles que se consideram portadores da razão.

De toda forma, se observa que a loucura é uma criação cultural, construída por uma rede de discurso, que ganha vida mediante os valores históricos da cultura e sociedade em que se insere. Para estes, o louco reflete um desvio, que se opõe à razão: “a verdade da loucura é ser interior à razão, ser uma de suas figuras, uma força e como

que uma necessidade momentânea a fim de melhor certificar-se de si mesma” (FOUCAULT, 2005, p36).

Fica claro dentro da obra *La Casa de Bernarda Alba* que a ninguém é dado o direito de falar. Esse direito é exclusivo da matriarca da casa que exige que sua palavra seja considerada única. Evidencia-se neste procedimento uma maneira de controlar os discursos alheios, uma vez que, limita a quantidade de indivíduos com o poder do uso da palavra. Assim, o discurso não autorizado é “vigiado e punido”, a exemplo do que acontece com Maria Josefa.

A loucura pertence ao homem, às suas fraquezas, às suas ilusões e aos seus sonhos. Ela representa um sutil e frágil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo, fruto de um subconsciente que se manifesta sem controle. Em diversos momentos da obra, Maria Josefa consegue fugir do quarto, e em suas falas se misturam loucura e verdade. Foucault afirma que em muitas situações “o louco não é visto mais como uma figura boba, e sim como o detentor da verdade” (FOUCAULT, 2005, p. 14), ou pelo menos aquele que ousa dizer a verdade sem medo de ser punido.

Os momentos de desvario da personagem misturam lembranças do passado com uma clara percepção extraída do presente. Esses momentos transformadores são detonados por projeções do inconsciente. O bem e o mal, o belo e o terrível se misturam de modo onírico, e ao mesmo tempo, perturbador.

As manifestações de Maria Josefa, por meio de sua própria verdade, assumem a função de porta-voz do desejo de suas netas. Veja-se:

María Josefa: Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres.

Bernarda: ¡Calle usted, madre!

María Josefa: No, no me callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría. (GARCÍA LORCA, 1996, p. 145).

Para Maria Josefa, já velha, o anseio de felicidade e da alegria de uma união se configura como um desvario, embora seja a forma encontrada pela personagem para fugir a todas as regras e superar mesmo que por meio do delírio, a realidade adversa que lhe permite criar um mundo apenas seu. Um mundo onde uma relação amorosa seja possível: “O delírio é o sonho das pessoas acordadas” (FOUCAULT, 2010, p. 55). A

distância entre o sonho e a loucura é como uma linha fronteira em um mapa: está ali, sabe-se dela como elemento da cartografia, mas geograficamente, ela não existe.

Noite e dia, trancafiada em seu quarto, induzida pelas vozes que ouve, Maria Josefa persevera em sua gigantesca tarefa de inventariar o universo que a rodeia. Para ela, a loucura não diz respeito à verdade do mundo, mas à verdade que ela distingue de si mesma e da realidade. Foucault diz:

Primeiramente, a loucura passa a ser considerada e entendida somente em relação à razão, pois, num movimento de referência recíproca, se por um lado elas se recusam de outro uma fundamenta a outra. Em segundo lugar, a loucura só passa a ter sentido no próprio campo da razão, tornando-se uma de suas formas. A razão, dessa maneira, designa a loucura como um momento essencial de sua própria natureza, já que agora “a verdade da loucura é ser interior à razão, ser uma de suas figuras, uma força e como que uma necessidade momentânea a fim de melhor certificar-se de si mesma” (FOUCAULT, 2005, p. 36).

A razão está em todos os sentidos de quem vive dentro de um princípio de racionalidade e que busca constantemente viver a verdade de acordo com uma verdade social a cada instante da vida. Não é somente dentro da ciência que a razão se define e sim também pelo prisma na busca de conhecer o verdadeiro sentido da vida. A razão desconhece todas as armadilhas da loucura, sendo assim, se opõe à imaginação, buscando a verdade apenas no que se encontra a sua volta.

O campo da razão passa a ser o único qualificado a dizer qualquer coisa. Dessa forma, segundo a história da loucura, esse processo de produção da doença mental, ela é ao mesmo tempo a história da "suspensão da loucura como linguagem proscrita" (FOUCAULT, 2005, p.579). Esse movimento corresponderia a uma alteração drástica da cena social que compõe a loucura. Efetivamente, nos primórdios do século XVII a loucura passa por uma restrição, ou melhor, uma exclusão da cena social, sendo confinada junto a outras doenças marginais nos hospitais gerais.

A obra *História da loucura na idade clássica* rompe com uma tradição de pensamento consagrada por historiadores da psiquiatria. A doença mental passa a ser uma entidade produzida e não uma verdade descoberta. Com Foucault, a história não segue mais uma linha contínua em direção a um conhecimento cada vez mais perfeito e

independente dos elementos sociais que o circunscrevem. Ela não é animada por um princípio de coesão ou por uma teleologia a que sempre deve retornar. Pelo contrário:

Quis o destino, infelizmente, que as coisas fossem mais complicadas. E, de um modo geral, que a história da loucura não pudesse servir, em caso algum, como justificativa e ciência auxiliar na patologia das doenças mentais. A loucura, do devir de sua realidade histórica, torna possível, em um dado momento, um conhecimento da alienação num estilo de positividade que a delimita como doença mental, mas não é este conhecimento que forma a verdade desta história, animando-a secretamente desde sua origem. (FOUCAULT, 2005, p.119)

Assim, a objetividade não pode ser uma transparência que fala, de forma desinteressada, a verdade da loucura:

Na realidade, ela [a objetividade] só se oferece exatamente àquele que está protegido dela. O conhecimento da loucura pressupõe, naquele que a apresenta, certa maneira de desprender-se dela, de antecipadamente isolar-se de seus perigos e de seus prestígios, certo modo de não ser louco. E o advento histórico do positivismo psiquiátrico só está ligado à promoção do conhecimento de uma maneira secundária; originalmente, ele é a fixação de um modo particular de estar fora da loucura: certa consciência de não-loucura que se torna, para o sujeito do saber, situação concreta, base sólida a partir da qual é possível conhecer a loucura. (FOUCAULT, 2005, p.445)

Dessa forma, Foucault vê a gênese da doença mental como uma tentativa da razão de conjurar o perigo que lhe é interior, de reduzir a alteridade que a observa de dentro.

A razão, no período Renascentista, se manifesta e triunfa como já vimos a partir da loucura, que só assume valor e sentido no próprio campo da razão. Força viva e enigmática desta. É por isso que Foucault enfatiza a impossibilidade da partilha entre a razão e loucura no referido período⁷. A loucura fascina, pois é saber. Sutil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo através do desejo e da ilusão, reivindicando para si a felicidade:

⁷ Importante ressaltar que Foucault não trabalha razão e loucura em oposição, mas em sentido rigoroso de partilha. Partilha que significa e acarreta exclusão.

A loucura [...] é objeto de discursos, ela mesma sustenta discursos sobre si mesma; e denunciada, ela se defende, reivindica para si mesma o estar mais próxima da felicidade e da verdade que a razão pode estar mais próxima da razão que a própria razão (FOUCAULT, 2005, p. 15).

Há no Renascimento uma relação direta e imediata da loucura com a razão, na qual uma fundamenta a outra em uma dialética estrita de reciprocidade e semelhança. Razão e loucura afirmam-se, negam-se, perdem-se e se redimem:

A loucura torna-se uma forma relativa à razão ou, melhor, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória. Cada uma é a medida da outra, e nesse movimento de referência recíproca elas se recusam, mas uma fundamenta a outra (FOUCAULT, 1978, p.30).

Assim, quando no terceiro ato, Maria Josefa surge em cena carregando uma ovelha nos braços, em seu ato de “loucura” manifesta a presença de certa razão. Ela demonstra através de suas palavras conhecer o destino das mulheres da casa em relação ao poder de Pepe Romano sobre elas: *“Pepe el Romano es un gigante. Todas lo quereis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigos, no. ¡Ranas sin lengua!”* (LORCA, 1957, p. 144). Em sua suposta loucura, Maria Josefa consegue perceber com clareza o perigo que ronda as mulheres da casa e anuncia um destino cruel e solitário para as netas. Ao afirmar que as jovens são “rãs sem língua”, pode estar fazendo em sua loucura alusão a impossibilidade delas de se comunicarem, de revelarem seus sentimentos, de se rebelarem, nesse caso sua “loucura” nada mais seria do que a expressão de uma verdade.

Em suas próprias palavras alucinadas a personagem nos remete às frustrações das mulheres, às paixões escondidas, ao desejo do casamento e da evasão: *“Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas, y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos, y los hombres fuera, sentados en sus sillas”* (GARCÍA LORCA, 1957, p. 145). A “louca” quer “casas abertas” porque o confinamento é insuportável e castrador das pulsões de sociabilidade e afeto. Nesta afirmação ela parece expressar o desejo oculto de cada uma de suas netas. Identificada com a situação vivida pelas mulheres da família, confirma-se a assertividade de Michel Foucault: “As forças que se

encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta” (FOUCAULT, 1984, p. 28). É a fala de Maria Josefa que prefigura a luta pela ruptura desse mundo hostil e aprisionado.

No começo do século XVI o homem era confrontado consigo mesmo perante a sua própria verdade, e a loucura surgia como forma de experiência, uma experiência crítica e marcante. As noções de luta e de fragmentação da experiência da loucura, e a crítica de uma visão progressista contínua da história, podem ser percebidas no seguinte trecho da obra:

A experiência trágica e cósmica da loucura viu-se mascarada pelos privilégios exclusivos de uma consciência crítica. [...] Sob a ciência crítica da loucura e suas formas filosóficas ou científicas, morais ou médicas, uma abafada consciência trágica não deixou de ficar em vigília (FOUCAULT, 2005, p. 28-29).

Esse trecho demonstra a opção do filósofo por uma interpretação que problematiza a noção já mencionada e propõe a utilização dos conceitos como luta, descontinuidade e fragmentação. Entender o texto de Foucault como imagem de um dado contexto ou de uma realidade social é estabelecer uma positividade, já que ele constitui e molda o artefato que estuda. Na citação acima fica clara essa positividade.

O século XVI, portanto, privilegia uma reflexão crítica sobre a loucura. O objetivo de Foucault é trabalhar a loucura à maneira de uma história do pensamento, definida por ele como o estudo da formação, do desenvolvimento e da transformação das formas de experiência com a “doença”. O autor se indaga: “Como é que a experiência da loucura se viu finalmente confiscada (...) de tal maneira que no limiar da era clássica todas as imagens trágicas evocadas na época anterior se dissiparam na sombra (FOUCAULT, 2005, p. 29). O filósofo almeja, desse modo, compreender a experiência que o classicismo teve da loucura.

Para Foucault, duas questões são essenciais para entender a experiência da loucura no classicismo: primeiramente a loucura passa a ser analisada e entendida somente em relação à razão, pois, se por um lado elas se opõem, por outro se complementam. Em segundo lugar, a loucura só passa a ter sentido no próprio campo da razão, tornando-se uma de suas formas. A razão, dessa maneira, designa a loucura como um momento essencial de sua própria natureza, já que agora “a verdade da loucura é ser interior à razão, ser uma de suas figuras, uma força e como que uma necessidade momentânea a fim de melhor certificar-se de si mesma” (FOUCAULT, 2005, p. 36).

Se pensarmos assim se podem entender as “razões da loucura” de Maria Josefa, que não deixa de ser consciência de um estado e de uma situação social de confinamento físico e mental do qual não consegue fugir.

3.1 – LOUCURA E EXCLUSÃO SOCIAL

Ao tratar sobre a grande prisão, Foucault discutiu os papéis representados pelos hospitais gerais e também pelas santas casas de misericórdia. Na Europa, como no Brasil, esses hospitais exerceram importante função de reclusão, recolhimento e alojamento. O autor analisa também as funções da repressão e da assistência social desenvolvidas nesses hospitais e mostra a importância de se avaliar os mecanismos de controle impostos pelas instituições, que desenvolviam um papel de serviços de assistência com fins disciplinares.

M. Foucault começa discutir sobre a loucura do renascimento até a modernidade, mostrando que a maneira como o homem tratava essa patologia foi se modificando através dos tempos. Com o advento da psiquiatria, houve algumas transformações no tratamento fornecido a loucura: o louco era visto como alguém que não tinha chão, não era dono de seu pensamento, de sua cidadania, de sua identidade, nem tampouco de seu comportamento. Com isso, a única solução encontrada para se lidar com esses seres alucinados era o internamento, ou seja, o confinamento.

O confinamento é a palavra chave que caracteriza toda a obra *La Casa de Bernarda Alba* de Lorca. A personagem Maria Josefa vive enclausurada dentro de sua própria casa. Bernarda Alba sabe que as palavras de sua mãe tornam-se perigosas como a expressão de sua verdade que é preciso ocultar, e que não deve ser reconhecida como verdade. Para Maria Josefa, existem obstáculos a serem vencidos: a porta do quarto, os muros da casa e a vigilância cerrada da matriarca em seu desejo de manter o controle sobre tudo que acontece a sua volta. Nesse aspecto, o corpo aprisionado da personagem considerada louca sofre uma relação de poder e é condicionado ao confinamento.

A relação necessária entre a loucura e o confinamento se encontra presente no início dos estudos de M. Foucault. Para iniciar essa discussão, o autor aponta dados: ao final da idade média, por volta do século XX, o problema da lepra desaparece e, com isso, um vazio aparece no espaço do confinamento (FOUCAULT, 2005, p. 58). O autor

afirma que o desaparecimento do controle dos leprosários não fornece o resultado de cura desempenhado pelas práticas médicas, e sim uma ruptura que ocorreu no modo de entender e de se relacionar com essa doença e com o confinamento.

Além disso, essa ruptura deixa claro dois pontos que são importantes: os valores e as imagens atribuídas ao personagem do leproso e o sentido produzido pelo afastamento desse personagem do seu grupo social. São duas questões proeminentes, pois elas se repetem ao caracterizar o fenômeno da loucura. No entanto, foi preciso quase dois séculos para que as reações de exclusão e divisão dominassem a loucura, pois a forma de se relacionar com a loucura na Renascença tinha um sentido totalmente distante, que Foucault tenta compreender.

No cenário do imaginário da Renascença, a “Nau dos Loucos”⁸ ocupava um lugar essencial. Ela transportava tipos sociais que embarcavam em uma grande viagem simbólica em busca de fortuna e da revelação dos seus destinos e de suas verdades. Esses barcos faziam parte do dia-a-dia dos loucos, que eram banidos das cidades e conduzidos para terras distantes.

Essa circulação dos “loucos” mais do que uma simples utilidade social, visava à segurança dos cidadãos, e evitando que os loucos ficassem vagando dentro da cidade: os insanos eram expulsos de seus locais de origem sob pedradas. Algumas vezes eram deixados a vagar pelos campos e outras vezes, ainda, eram entregues a marinheiros ou mercadores para que fossem levados para longe de sua vila de origem:

[..] em Frankfurt, em 1399, encarregaram-se marinheiros de livrar a cidade de um louco que por ela passeava nu; nos primeiros anos do século XV, um criminoso louco é enviado do mesmo modo a Mayence. (...) Frequentemente as cidades da Europa viam essas naus de loucos atracar em seus portos.” (FOUCAULT, 2005, p. 09).

É importante lembrar que esse método não era único: encontram-se cidades que recolhiam e tratavam de seus loucos ou os trancafiavam nas prisões. Nessa situação, por exemplo, encontrava-se a cidade de Caen onde foi construída uma Torre dos Loucos, utilizada para encarceramento. Existiram ainda cidades que recebiam os loucos

⁸ As Naus de Loucos eram embarcações que transportavam os insanos pelos mares largando-os em cidades e pousadas distantes.

enviados de outras regiões e acabaram se tornando centros de peregrinação, para onde esses convergiam de vários pontos da Europa em busca de uma cura milagrosa.

De qualquer forma as suas cidades de origem se viam livres do problema de ter que tratá-los ou, o que era mais comum, de trancafiá-los. Com o tempo as cidades que recebiam os alienados foram se transformando em centros de romaria onde estes podiam, ou encontrar a cura, ou serem convenientemente “esquecidos”⁹ por aqueles que os levavam.

Assim a Naus dos Loucos parece ter exercido um admirável papel no controle das populações, de parte das vilas e cidades do Velho Continente, entre os séculos XIV e XVI. De acordo com Foucault,

[...] é possível que essas naus de loucos, que assombraram a imaginação de toda a primeira parte da Renascença, tenham sido naus de peregrinação, navios altamente simbólicos de insanos em busca da razão (FOUCAULT, 2005, p. 10).

O desejo de embarcar os loucos em um navio representava uma inquietude em relação à loucura no final da Idade Média e a partir do século XV, passa a sobressaltar a imaginação do homem ocidental e a exercer atração e fascínio sobre ele.

Assim, surgem duas experiências da loucura na Renascença: de um lado, uma experiência composta pela Nau dos loucos; de outro, uma experiência relacionada à ligação que o homem mantém consigo mesmo. Seguindo a concepção utilizada por Foucault, “é uma luta entre duas experiências que não param de brigar entre si” (FOUCAULT, 1978, p. 28). A idéia de loucura é, pois o confronto entre essas duas experiências que no começo da Renascença predomina.

A partir da metade do século XVIII a loucura passa a ter uma ligação direta com o confinamento. Para Foucault o confinamento é importante por duas razões: uma, por ele ser uma estrutura mais visível da experiência clássica da loucura e, outra, porque será exatamente ela que causará a desordem quando essa experiência desaparecer, no século XIX, da cultura européia. Foucault atenta aos aspectos de racionalidade própria desse confinamento, tentando entender os seus mecanismos e as suas práticas específicas.

Para Michel Foucault, o classicismo criou o confinamento, de forma similar como a Idade Média havia idealizado a segregação dos leprosos. Assim, aquele vazio

⁹ Grifo meu.

deixado pelos leprosos foi ocupado. Esse aprisionamento inventado pelo classicismo é complexo e possui significações políticas, sociais, religiosas, econômicas e morais.

Esses complexos citados acima se encaixam perfeitamente dentro da obra de García Lorca. Bernarda Alba além de seguir uma doutrina regida pelo catolicismo da época preocupa-se com a imagem social que sua família provoca. Em meio ao cortejo fúnebre de seu segundo marido, ouvem-se gritos e a Criada surge para contar dos desvarios de Maria Josefa. Bernarda ordena-lhe que leve sua mãe para o pátio, para que os vizinhos não a ouçam, mas orienta em que lugar específico deve ser mantida a velha senil, para não despertar a curiosidade e a falação dos vizinhos.

A grande preocupação de Bernarda era manter as aparências e a imagem de um comportamento familiar ilibado, numa atitude hipócrita vigente na sociedade. Para fugir a essa imposição, a loucura é a solução encontrada pela personagem Maria Josefa, numa tentativa de libertação e de ruptura com o mundo falso em que era obrigada a viver. García Lorca, com esta obra exemplar, mostra que as mulheres, em nome de uma moral imposta e muitas vezes assumida e interiorizada por elas, baseadas na pressão do grupo social sobre o indivíduo, sofriam uma série de repressões e estavam destinadas a viverem confinadas em suas casas, em silêncio, como determina Bernarda durante toda obra.

Dentro da concepção foucaultiana foi necessária a formação de uma nova sensibilidade social para isolar a categoria da loucura e destiná-la ao confinamento. Essa segregação da loucura relaciona-se com as seguintes questões: uma nova sensibilidade à miséria e aos deveres da assistência, uma nova forma de reagir diante dos problemas econômicos do desemprego e da ociosidade, uma nova ética do trabalho e o sonho de uma cidade onde a obrigação moral se uniria à lei civil, sob as formas autoritárias da coação (FOUCAULT, 2005, p. 565).

A relação entre o internamento e o aparecimento de uma nova reação à miséria produz, no decorrer do século XVI, uma nova imagem do pobre, bem estranha à Idade Média. A miséria não possui mais a positividade mística que estava presente na Idade Média, mas é encerrada em uma culpabilidade. Agora, num mundo no qual os Estados substituem a Igreja nas tarefas de assistência, a miséria e a loucura mental se tornarão um obstáculo contra a boa marcha do Estado, passando de uma experiência religiosa que a santifica para uma concepção moral que a condena.

Dessa forma, se o louco era, na Idade Média, considerado uma personagem sagrada era porque, para a caridade medieval, ele participava dos obscuros poderes da

miséria. A partir do século XVII, a miséria é encarada apenas em seu horizonte moral e, assim, se antes o louco era acolhido pela sociedade, agora ele será excluído, pois ele perturba a ordem do espaço social.

O internamento era visto por muitos como um lugar benevolente para com o doente. Dessa maneira, o paciente não seria mais simplesmente excluído, e sim também detido.

A internação é institucionalizada a partir do século XVII e assume um sentido inteiramente diferente da prisão na Idade Média. É, de uma invenção e não de uma evolução que Foucault trata de um evento decisivo que rompe e modifica o sentido anteriormente reservado ao internamento. Um evento importante para a própria loucura, que agora é percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho e da impossibilidade de integrar-se ao grupo, modificando o seu sentido drasticamente. Nasce, assim, uma nova sensibilidade em relação à loucura, na qual esta é arrancada de sua liberdade imaginária tão presente na Renascença e se vê reclusa pelo internamento e ligada à razão e às regras da moral.

Sigmund Freud observa em grande medida as causas da loucura e dos distúrbios ditos mentais, por meio da símile entre os instintos e a civilização. Estas causas serão reduzidas porque há outros esclarecimentos como, por exemplo, da medicina pela psiquiatria, da neurologia e sem falar da psicologia cognitivo-comportamental. A explicação de Freud será mediada pela via da psicanálise quando começou a estudar a loucura e sua sintomatologia.

Freud irá postular inicialmente que será do confronto das exigências do trabalho do mundo adulto e das pulsões infantis referentes aos sentidos de outro que o ser humano poderá sucumbir. Essa idéia de Freud exposta em ensaios como "A moral sexual civilizada" aparece também em Michael Foucault.

É interessante notar que para Freud em todas as eras a civilização foi erguida à custa da repressão dos instintos e em grande medida dos instintos sexuais. A repressão ou o recalque instintivo, para Freud não foi uma prerrogativa burguesa. Ao contrário. E será desse conflito que Freud postulará a sintomatologia psíquica mudando os rumos da visão puramente orgânica das afecções mentais.

Ao longo de sua obra Freud desenvolve uma noção de que biologicamente sempre haverá duas classes de instintos em oposição permanente: "Inicialmente os instintos sexuais em oposição aos instintos do eu e depois com a oposição se dando entre instintos de vida e instintos de morte". Para Freud à medida que a civilização

avança, a repressão sobre os instintos aumenta. Em tese e resumidamente essa seria a teoria psico-sociológica freudiana.

Mas há desdobramentos nessa mesma teoria. Hoje, talvez seja fácil perceber que o fanatismo anti-sexual que teve seu crescimento a partir da Idade Média com a ascensão da religião católica que irá se consolidar no mundo moderno e, com a burguesia, afetará a subjetividade humana a ponto da modernidade não reconhecer como uma das causas da "loucura" a etiologia desse conflito. Freud teria percebido tal origem, e proposto uma sociedade muito mais livre se transformando por isso mesmo em um dos grandes (senão o maior) revolucionários do século XX. Como percebeu Elizabeth Roudinesco: "a psicanálise irá propiciar em muito o liberalismo feminino" (Apud, FOUCAULT, 1978, p 174). Além da grande contribuição da inserção da mulher no chamado mercado de trabalho, houve uma grande postulação de gênero.

Com a pós-modernidade e a sociedade depressiva que se ergueu, o pensamento freudiano entrará em declínio e irá ser submetido por uma gama de críticas fanáticas quanto as que diziam pertencer ao criador da psicanálise. Muito dessas críticas a Freud continuam escondendo o mesmo fanatismo anti-sexual causador dos sintomas psíquicos que se ergueram a partir da Idade Média ou através das noções morais judaico-cristãs. E Freud foi um humanista exemplar formado na grande tradição alemã. Apesar dos inúmeros detratores que teve ao longo da vida, a começar pelo brilhante Karl Popper, o próprio Moussafieff Masson que traduziu as famosas cartas de Freud para Wilhelm Fliess, Henri Korn neurobiologista francês entre outros, o pai da psicanálise encontrou sólidos defensores de sua teoria. Hoje é impossível pensarmos o mundo contemporâneo sem as noções erguidas pela psicanálise.

Na atualidade uma das grandes defensoras do freudismo vem sendo a historiadora e psicanalista francesa, Elizabeth Roudinesco que corajosamente em livros como "Por que a psicanálise?" vem tentando manter de pé a chama acesa das idéias de Freud. Roudinesco, em linguagem simples, busca cativar e mostrar a importância de Freud para o nosso tempo, independentemente da concordância ou não com suas idéias. O que faz ver que Freud e seu pensamento são de domínio público e que suas teorias afetaram os campos da arte, sociologia, da história, da lingüística, da antropologia e da própria psicologia. Como disse muito bem Roudinesco, foi graças a Freud e à psicanálise "que o homem deixou de ficar condenado ao inferno de suas paixões". Sem dúvida, um grande legado, ainda que seja essa uma das leituras possíveis de Freud.

A história da loucura contada por Foucault não é gloriosa, não se relaciona a conquistas do progresso e nem a começos puros e fundadores de uma moral que encontrou finalmente a sua forma superior, mas liga-se aos começos baixos, vergonhosos e sangrentos que nascem de batalhas incessantes nas quais um dos componentes, através da força, da dominação, de um ato de violência, vence e apaga os sentidos que o componente derrotado possuía:

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto (FOUCAULT, 1978, p. 25).

Essa batalha possui apenas um vencedor provisório, já que o confinamento, pelo menos no sentido que ele adquiriu na era clássica, não demoraria a ser contestado e reapropriado e, enfim, a ser levado a sua derrota.

Foucault, portanto, problematiza a idéia de desordem que é atribuída a esse confinamento que interna no mesmo local, além do louco, o enfermo, o libertino, a prostituta, o imbecil e o insano, sem indicar nenhuma diferença entre eles. Se ao final do século XVIII e principalmente a partir do século XIX essa confusão entre criminosos e loucos provocará espantos, temos que entender que a era clássica tratou-os de forma igual. Mas essa indistinção não deve ser percebida como uma ignorância, mas em sua positividade e em sua própria racionalidade. Foucault afirma:

Não é nosso saber que se tem de interrogar a respeito daquilo que nos parece ignorância, mas sim essa experiência a respeito do que ela sabe sobre si mesma e sobre o que pôde formular com relação a si própria (FOUCAULT, 2005, p. 83).

É por volta do começo do século XVIII que nasce uma nova reflexão sobre a doença que é animada por relações entre a enfermidade e a medicação. É nessas novas normas médicas que a loucura se integra e o espaço dessa classificação se abre, sem problemas, para a análise da loucura. Mas essa atividade classificadora chocou-se contra a resistência profunda de uma interpretação que liga a loucura à imaginação e ao delírio por uma teoria geral da paixão.

Essa natureza hierarquizada feita pelos classificadores sobre a loucura, assim, não abalou as suas significações mágicas e extra médicas. No entanto, esse pensamento

médico produz uma mudança de extrema importância, pois pela primeira vez aparece um diálogo de cumplicidade entre o médico e o doente. E a partir do desenvolvimento, ao longo do século XVIII, desse conjunto médico-doente, ele passará a apresentar-se como o elemento constituinte do mundo da loucura.

Será somente com o tratamento e o estudo da cura das doenças nervosas que a medicina se tornará uma técnica exclusiva e que, enfim, estabelecerá uma ligação com a loucura, tão renunciada pelo domínio do confinamento. Será com essas curas que aparecerá a possibilidade de uma psiquiatria da observação, de um internamento de aspecto hospitalar e do diálogo do louco com o médico.

Com a emergência dessas novas práticas médicas, uma distinção, completamente estranha à era clássica, começa a se constituir: doenças físicas e doenças psicológicas ou morais? Essa distinção se tornou possível somente quando, no século XIX, a loucura e a sua cura foram introduzidas no jogo da culpabilidade.

Essa diferenciação entre o físico e o moral apareceu quando a problemática da loucura se deslocou para uma interrogação do sujeito responsável. A psicologia, assim, é inteiramente organizada ao redor da punição. Será devido a essa mediação moral estabelecida pela psicologia em relação à loucura que a mediação física não poderá mais falar a linguagem do desvario, já que estará inteiramente inserida numa patologia. Se muitos percebem essa mudança como uma aquisição positiva, como o advento da verdade, Foucault vê nessa modificação a redução da experiência clássica do desvario a uma percepção estritamente moral da loucura.

Dessa maneira, não há como procurarmos na era clássica a distinção entre as terapêuticas físicas e as psicológicas porque a psicologia simplesmente não existe nesse período. Será necessário que a unidade da experiência do desvario seja dissociada para a loucura ser confiscada numa intuição moral e se tornar apenas doença. É a partir daí que a seguinte distinção ganha um sentido: a doença procederá do orgânico, enquanto o que pertencia ao desvario será ligado ao psicológico.

Nesse momento a psicologia nasce, não por um movimento que revela a verdade da loucura, mas por um movimento que dissocia a unidade tão característica ao classicismo entre a loucura e o desvario. Foucault afirma: “nasce a psicologia. Não como verdade da loucura, mas como indício de que a loucura é agora isolada de sua verdade que era o desatino” (FOUCAULT, 2005, p. 337). Ele, portanto, não procurou buscar a origem do conhecimento da psicologia, que finalmente revela a verdade da loucura tão ocultada pela confusão característica da era clássica, mas procurou mostrar

as condições que tornaram possível a emergência de um saber que, por um movimento violento de dissociação e segregação confiscou a loucura, separando-a do desatino.

Associa-se a isso, após a metade do século XVIII, um sentimento de medo em relação às casas de internamento, pois elas não significam mais apenas o leprosário afastado das cidades, mas representam a própria lepra diante delas. Nos espaços fechados do internamento, o mal estava em plena fermentação, pronto para entrar em ebulição e soltar os seus vapores nocivos e os seus líquidos corrosivos que se espalham por todo o ar e acabam por atingir as vizinhanças, impregnando os seus corpos e contaminando as suas almas.

É, então, através de todo um saber fantástico, e não no rigor do pensamento médico, que o desvario enfrenta a doença. O médico, dentro do contexto da loucura, não foi solicitado pelo internamento para fazer a divisão entre o mal e a doença, agindo como um árbitro, mas para proteger as pessoas, para ser o guardião desse perigo que os muros do internamento deixavam transpirar.

A origem da associação feita entre a medicina e o internamento não expressa uma neutralidade. Essa ligação não ocorreu devido ao progresso alcançado pelo estatuto médico em direção à aquisição do conhecimento da loucura, mas foi possível somente através do medo, de todo um simbolismo do impuro, que animava os contágios morais e físicos. É por essa concepção do impuro e não por um aperfeiçoamento do conhecimento, que o desvario foi confrontado com o pensamento médico e isolado da loucura.

Esse novo medo do século XVIII faz surgir, portanto, uma nova loucura, questionando toda a racionalidade que o internamento possuía na era clássica. Se o número dos loucos dentro dos antigos abrigos diminui, é exatamente porque foram criadas, em meados do século XVIII, casas destinadas a receber exclusivamente os insensatos.

A loucura ganha um sentido próprio e particular, tornando-se independente do desvario, com o qual ela estava confusamente misturada. Isso porque, dentro do internamento, durante o século XVIII, a loucura não deixa de simplificar-se e de perder os seus signos particulares. Daí um duplo movimento: enquanto o desvario indiferencia-se e torna-se cada vez mais um simples poder de fascinação, a loucura especifica-se e instala-se como objeto de percepção.

Os loucos, dentro dessa nova racionalidade, não são mais distintos em relação aos outros, mas são diferentes de um para outro. A diferença é introduzida na igualdade

da loucura. Com essa especificação conquistada dentro do internamento, a loucura adquire uma linguagem que é somente sua. O século XIX, então, conseguiu unir os conceitos da teoria médica e o espaço do internamento e foi aí que nasceu essa relação, posteriormente dada como natural, mas que era totalmente estranha ao classicismo, entre medicina e internamento e que possibilitou, assim, o nascimento da psiquiatria positiva e do asilo do século XIX.

A psiquiatria positivista, para Foucault, não libertou os loucos da confusão da era clássica que misturava desvario e loucura nem a transformou em humana. O que ocorreu foi, ao longo do século XVIII, uma transformação na consciência da loucura. A psiquiatria positivista não representou uma evolução no quadro de um movimento humanitário que se aproximava aos poucos da realidade humana do louco, como também não foi o resultado de uma necessidade científica que tornava a loucura mais leal àquilo que poderia dizer de si mesmo.

É no próprio internamento que essa transformação se dá e é a ele que se deve prestar atenção para entendermos essa nova consciência da loucura que acaba de emergir. A crítica política do internamento, no século XVIII, não funcionou no sentido de uma libertação da loucura, permitindo aos alienados uma atenção mais benéfica, mas uniu ainda mais a loucura ao internamento, como Foucault defende na seguinte passagem:

O fato de haver tomado suas distâncias, de ter-se tornado enfim uma forma delimitável do mundo perturbado do desatino, não libertou a loucura; entre ela e o internamento estabeleceu-se uma profunda ligação, um elo quase essencial (FOUCAULT, 2005, p. 399).

O internamento, da forma como foi concebido pelos séculos XVII e XVIII, passa agora por uma grande crise, que não provém do seu interior, mas está ligado a todo um horizonte econômico e social. À medida que o século XVIII avança, ele vai se tornando cada vez mais ineficaz, e acaba sendo colocado em questão. No final do século XVIII, os seus limites já são claramente diagnosticados: ele não é mais eficaz nas estruturas econômicas, porque não consegue resolver a crise de desemprego. Ele só diz respeito a uma população miserável que é incapaz de lidar com as suas próprias necessidades. Vê-se aí formar-se um novo debate da política tradicional da assistência e da repressão do desemprego.

Por isso o internamento é condenado, exatamente porque ele produzia um grave erro econômico quando se acreditava que se acabaria com a miséria, colocando a população pobre fora do circuito de produção e mantendo-a pela caridade. Essa medida, segundo os críticos do internamento, suprimia uma parte da população desse circuito, limitando a produção de riquezas.

Deve-se, ao contrário, recolocar toda essa população no circuito da produção e utilizá-la como mão-de-obra para que as nações alcancem o máximo de riquezas. Dentro dessa concepção, as formas clássicas da assistência são a causa de empobrecimento e obstáculo à riqueza produtiva. A assistência aos pobres, assim, deve assumir um novo sentido. Não se deve mais internar a população pobre, mas deixá-la na liberdade do espaço social, já que ela será absorvida pela produção por ser uma mão-de-obra barata.

A pobreza deve ser libertada do internamento e colocada à disposição da sociedade. Só há um elemento negativo em todo esse processo: o pobre doente. Somente ele reclamará a assistência total. É nesse momento que todo o campo que anteriormente envolvia a loucura se fragmenta, desfazendo-se tanto do desatino quanto da miséria.

A miséria liga-se aos problemas da economia, o desatino relaciona-se às figuras da imaginação e, assim, eles não estarão mais associados. No final do século XVIII, quem reaparece, portanto, é a loucura, completamente libertada das velhas formas de experiência nas quais ela era considerada, não por uma intervenção da caridade ou por um reconhecimento científico que finalmente atingiu a sua verdade, mas por um isolamento da grande figura do desvario.

Se a prática do internamento é reduzida cada vez mais ao âmbito dos conflitos familiares e da libertinagem, ela permanece ativa exclusivamente para os loucos e é nesse momento que a loucura assume o direito do internamento. É nesse quadro que, ao final do século XVIII, aproximam-se duas figuras que tinham permanecido por muito tempo estranhas uma a outra: o pensamento médico e a prática do internamento.

Essa aproximação não aconteceu devido a uma tomada de consciência de que os internos eram doentes, mas por um trabalho intenso que se realizou através de um defrontamento entre o velho espaço de exclusão, homogêneo e uniforme, e esse espaço social da assistência que o século XVIII fragmentou. Com a vitória desse último, a loucura ganha um estatuto público e os espaços do confinamento são criados para garantir a segurança da sociedade contra os seus perigos.

A natureza desse confinamento, no entanto, não estava determinada, pois, no final do século XVIII, dois projetos se defrontam: um que procurava reviver, agora sob novas formas, as velhas funções do internamento; e outro que procurava dar um estatuto hospitalar à loucura. Essa luta não representa a tradição contra o novo humanismo. Longe disso, e percebendo o procedimento histórico-genealógico utilizado por Foucault, um projeto sai vitorioso e cria um lugar específico e uma nova forma de se relacionar com a loucura, para uma sociedade “onde tudo o que há de estranho no homem seria sufocado e reduzido ao silêncio” (FOUCAULT, 2005, p. 428).

Será no momento em que o internamento se transforma em medicação que o gesto negativo de exclusão adquirirá, ao mesmo tempo, o significado positivo da cura. A transformação da casa de internamento em asilo não se deu pela introdução progressiva da medicina, mas através de uma reestruturação interna desse espaço antes caracterizado pela exclusão e pela correção. É somente porque o internamento assumiu um valor terapêutico através do reajustamento político, social e moral da relação entre loucura e desatino que a medicina poderá apossar-se do asilo e de todas as experiências da loucura.

Nesse momento, aponto a proveniência da loucura produzida pela psicologia do século XIX: ela não surgiu da humanização da justiça e de suas práticas, mas de uma exigência moral e de uma estatização dos costumes. Essa psicologia, portanto, chamada de individual, provém de uma reorganização da consciência social. Foucault finaliza o seu livro com uma observação extremamente importante, expressando a sua concepção de história. Se for muito comum pensarmos que ele descreveu, em seu livro, o louco, ao longo dos 150 anos de sua história, Foucault afirma que, ao tentar fazer a história do louco, o que ele fez foi a história daquilo que tornou possível o próprio aparecimento de uma psicologia (FOUCAULT, 2005, p. 522).

Com o nascimento da psicologia uma nova relação com o ser humano é produzida: o homem detém em seu interior a sua própria verdade. O louco também é detentor da sua verdade, mas essa verdade está oculta e, como ele não consegue alcançá-la, nem decifrá-la, então ele clama desesperadamente para que ela seja, enfim, revelada.

Foucault nos convida a refletir sobre a história da loucura e nos provoca um mergulhar nos arquivos empoeirados da dor pela ousadia de seu pensamento. Esse filósofo, através das palavras nos permite abrir certas gavetas e inventar, a partir das mesmas, novos modos de viver e compreender a loucura. Enfim, por meio de suas

palavras, Foucault nos possibilita buscar formas e tons poéticos ainda inexplorados pelo ser humano.

Anseios, loucuras, tristezas, invejas e ciúmes fazem parte deste grande conflito que cobre a casa de Bernarda Alba, o fogo e o desejo da liberdade que consome o corpo dessas mulheres evoca as pulsões do sangue, fazendo-as despertar de um sono eterno.

A loucura de Maria Josefa pode ser considerada na mesma proporção da paixão que toma conta do corpo de Adela, fazendo-a querer viver sua sensualidade. As ações de Maria Josefa e Adela também podem ser vistas dentro de uma mesma ótica de evasão do mundo real e racional para o mundo dos sentidos, o mundo emocional e o da desrazão.

São personagens de extrema complexidade que carregam em si as marcas externas de um regime patriarcal que se outorga o direito de controlar seus pensamentos, seus corpos e suas emoções mais íntimas como se pudesse penetrar na própria psique feminina e moldá-la a seu gosto.

Federico García Lorca consciente por meio dessa obra conjuga simbologia, mito e poesia numa substância real, tratando de retratar a vida dessas heroínas em busca da liberdade de si mesma.

3.2 – A LOUCURA E A PAIXÃO

“A minha loucura é a minha consciência e a minha consciência está aqui. No momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte!” Essa frase do personagem Paulo Martins do filme *Terra em Transe*, do diretor Glauber Rocha, foi a grande motivadora para que eu pudesse fazer uma relação entre a loucura que vimos anteriormente, onde a mesma gira em torno da desrazão, e a loucura causada pela paixão.

Através dos tempos, a paixão feminina tem se constituído numa questão perturbadora e inexplicável, ao olhar masculino. Não apenas o corpo, mas a própria alma feminina vive uma constante busca do encontro capaz de preencher o inexplicável vazio. Se a mulher e seu amor passionais são constantemente exaltados na poesia, também o são discriminados e, por vezes, condenados. É incompreensível, para a psicologia masculina, entender uma paixão capaz de matar. Paixão que pode ser

entendida se masculina, pois ao macho se dá o direito à violência, mas ao feminino se atribui um comportamento dócil.

A conjunção mulher, loucura e amor nos ajudam a compreender porque o poeta García Lorca ressaltava tanto o gênero feminino como foco principal em suas obras. Trata-se de uma luta em que as mulheres se revelam possuidoras dessa conjunção na tentativa de escapar da infelicidade, mas que sempre as conduzem ao encontro de seu fado: a morte. A loucura dessa forma pode ser caracterizada de acordo com a visão do mundo que as rodeia e, o comportamento que cada uma dessas mulheres adota, deve seguir rigorosamente os preceitos de uma sociedade patriarcal.

Em seus textos Freud afirma: “Popularmente, em músicas, em poesias e no senso comum, louco é aquele que tem atitudes consideradas fora do padrão da sociedade, seja porque perdeu a razão, seja porque adota um comportamento diferente do que é de costume” (FREUD, 1974, p. 325). Adela é essa personagem que rompe com o modelo determinado e exigido por sua mãe. A mesma, graças a uma paixão avassaladora, adota uma conduta acintosa diferenciada daquela de suas irmãs. A jovem ao acionar seu desejo e o devaneio de sentir-se livre e realizada, constela elementos da “desrazão” que a conduzirão fatalmente ao desenlace trágico.

A teoria freudiana sobre a questão da loucura vem definir e/ou esclarecer a atitude da jovem. Veja-se:

Aqueles que, num momento de raiva, perdem o juízo e passam a agir impulsivamente e os que, numa paixão intensa, fazem coisas sem pensar nas conseqüências poderiam ser enquadrados no perfil do louco. Uma atitude espontânea, impensada, pode ser considerada loucura. Quem adota uma atitude diferente do padrão, tendo valores opostos ao da maioria, também é taxado de louco (FREUD, 1974, 336).

Adela consegue esconder e mostrar, ao mesmo tempo, as marcas de um corpo enfurecido e aprisionado em busca pela liberdade, como signo de um registro profundo que desmembra esse ser de paixão em ser de dor. A personagem liberta em seu corpo o erotismo paradoxal: o amor, a loucura e a morte são mimetizados em algo que a faz existir numa expressão de figura dramática mascarada e ancorada no precipício da amargura. Observando que “o corpo é o lugar de travessia, na aventura humana, e que, sendo passagem, pode significar, prisão e libertação, como corpo sendo médium da finitude: a morte, a própria finitude” (TIBURI, 2004, p. 128). Na obra, a desmedida

causada pela paixão de Adela e pela marcação férrea de sua castradora mãe é o elemento que irá conduzir a uma oportuna finitude.

De acordo com Ruth Silviano, Brandão o conceito de loucura estaria submetido à razão masculina autoritária e opressora, que reduziria o comportamento feminino à sua adequação, ou não, ao discurso do homem sobre a mulher (BRANDÃO, 2006, p. 122). Essa razão autoritária masculina dentro da obra estudada é outorgada pela própria Bernarda Alba, que exige que suas filhas se comportem segundo seus desejos.

Não é somente Maria Josefa dentro da obra que possui atitudes consideradas loucas. Adela desde as primeiras cenas afirma sua ânsia de liberdade e adota atitudes de aberta rebeldia frente à moral e a ordem tradicional de sua região representado por sua mãe e irmãs. Essa personagem simboliza a força incomparável da natureza e do instinto sexual que, junto a sua “loucura”, levantou-se e lutou com as barreiras e os preconceitos.

Devido a essa batalha, a personagem é eixo de conflitos em sua residência. Freud diz:

As frustrações da vida sexual são precisamente aquelas que as pessoas conhecidas como neuróticas não podem tolerar. O neurótico cria, em seus sintomas, satisfações substitutivas pra si, e estas ou lhe causam sofrimento e si próprias, ou se lhe tornam fontes de sofrimento pela criação de dificuldades em seus relacionamentos com o meio ambiente e a sociedade a que pertencem (FREUD, 1974, p. 129).

Quando um relacionamento amoroso se encontra em seu auge, não resta lugar para qualquer outro interesse pelo ambiente; os amantes se bastam a si mesmos para serem felizes. É dessa forma que Adela se descobre, para ela o que importa é a realização da sua paixão e não as regras de comportamento nem o ambiente em que vive. De nenhuma outra forma dentro dessa obra Eros revela tão claramente a força de sua energia, seu poder transformador, capaz de unir dois seres em um único ser, que se consome no fogo de uma paixão mutua, proibida e avassaladora. Como afirma o psicanalista “As paixões instintivas são mais fortes que os interesses razoáveis” (FREUD, 1974, p. 134).

Como se pode notar, a obra de García Lorca insiste em um tema recorrente: o conflito entre a realidade e o desejo, entre a lei social e a lei natural ou como diz Javier Salazar Rincón:

[...] entre un principio de autoridad irracional, y las ânsias de libertad, amor y realización personal de las hijas de Bernada, cuyos deseos íntimos se ven reprimidos, empujados a la frustración, y ellas, forzadas a arrastrar una vida estéril, equiparable a la muerte (RINCÓN, 2006, p. 13).

As moças da casa não têm outra escolha a não ser aceitarem resignadas a situação imposta pela matriarca. Embora a casa aparentemente demonstre uma paz interior, atrás de cada porta e em cada peito esconde uma tempestade que irrompe quando envolve um elemento estranho e catalisador de um elemento trágico. Adela está sempre procurando alternativas para fazer suas escolhas, e por isso é considerada louca. Amélia ao analisar a situação de sua irmã exclama: “*¡Si te ve nuestra madre te arrasta por el pelo*”! (GARCÍA LORCA, 1996, p. 140). Assim, vemos que Adela exerce o seu livre arbítrio, às escondidas. Os ideais da personagem são considerados por suas irmãs como ilusões e loucuras da idade, ideais quiméricos, mas Adela leva sua luta e sua loucura pela liberdade até a morte.

A “loucura” de Adela, para sua família, parece configurar-se como uma doença psicológica ou moral estudada por Foucault. A distinção, entre doença física e psicológica se tornou possível somente quando, no século XIX, a loucura e a sua cura foram introduzidas no jogo da culpabilidade.

A cura do mal psicológico é inteiramente organizada ao redor da punição. Foucault vê a redução da experiência clássica do desatino em uma percepção estritamente psicológica da loucura. Será necessário que a unidade da experiência do desatino seja dissociada para que a loucura possa ser confiscada numa intuição moral e se tornar apenas doença. A doença procederá do orgânico, enquanto o que pertencia ao desatino será ligado ao psicológico.

O desenvolvimento da psicologia, finalmente aponta para revelar a verdade da loucura tão ocultada pela confusão característica da era clássica, e procurou mostrar as condições que tornaram mostrar a emergência de um saber que, por um movimento violento de dissociação e segregação confiscou a loucura, separando-a do desatino. Como o filósofo afirma, “O que se encontra no começo das coisas não é a identidade ainda preservada da origem, é a discórdia entre as coisas, é o dispararte” (FOUCAULT, 2005, p. 18).

Em *Bodas de Sangre* não é diferente, depois da cerimônia, no entanto, a Noiva cede ao desejo e ao amor represado pelo ex namorado, agora já casado e pai. Em um

momento de loucura e paixão, eles fogem a cavalo, mas são perseguidos pelo noivo. Em uma dramática luta os dois homens se matam aos pés da Noiva.

Desde o início do texto são revelados indícios de um desequilíbrio e de um embate constante entre o desejo proibido e o dever abraçado. A Noiva enquanto se prepara para suas bodas não deixa de sentir a presença de seu amado. À noite ele para sob sua janela: é o trotar do cavalo que ela escuta, sua respiração ofegante, seu desejo que se cola a sua pele, ele próprio homem cavalo como extensão do animal que monta, é que encarna uma sensualidade incontida. Uma potência erótica, incontida e incontável, irá arrastar essa Noiva para quem o noivo “*era seu fim*”, tudo que ansiava, mas que, incapaz de fugir ao apelo erótico do amante, se vê tragada como por um “*golpe de mar*” (GARCÍA LORCA, 1957, p. 1179).

Em sua volta a casa, após a morte do Noivo e do amante ela defende sua honra, mas sabe que já nada terá importância. Ela discute com a sogra e afirma: “*Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos; tú por tu hijo; yo, por mi cuerpo*” (GARCÍA LORCA, 1957, p. 124). A loucura de sua desmedida paixão irá condená-la a uma viuvez, sem remissão.

Na obra *Yerma* a honra é um fato essencial para a personagem. Mesmo sendo instigada pela velha pagã a cometer o disparate de abandonar o marido, presumido estéril, por honra a seu nome e família, Yerma rejeita tal possibilidade. Sua alma “seca” anseia por um filho, mas um filho honrado de um matrimônio sólido socialmente:

YERMA: Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé...en los hijos. Y me miraba en sus ojos. Si, pero era para verme muy chica, muy manejable, como si yo misma fuera hija mía (GARCÍA LORCA, 1999, p.50)

A Velha Pagã, por ser velha, pode ser vista como símbolo da sabedoria e experiência de vida. Lorca caracteriza-a como uma velha pagã, o que assume de certa forma uma força mágica: é uma velha ligada à terra, à natureza e dona de um conhecimento oracular que prenuncia o destino trágico de Yerma:

VIEJA: ¡Ay, qué flor abierta! ¡Qué criatura tan hermosa eres! Déjame. No me hagas hablar más. No quiero hablarte más. Son asuntos de honra y yo no quemo la honra de nadie. Tú lo sabrás. De todos modos, debías ser menos inocente (GARCÍA LORCA, 1999, p. 51).

Na personagem da Velha encontramos ainda a negação de Deus: “*Dios, no. A mi no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuando os vais a dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que te tienen que amparar*” (GARCÍA LORCA, 1999, p. 52). Yerma não aceita a hipótese de que Juan não lhe possa dar filhos. É sua honra de mulher que está em jogo; tem para si os papéis sociais do homem e da mulher muito bem definidos, afinal, esta é a sociedade na qual está inserida. Ela define bem o papel masculino:

YERMA: Pero yo no soy tu. Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones; y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría (GARCÍA LORCA, 1999, p. 79).

Assim se definem, de certa maneira, as identidades: o homem para o trabalho, para a rudeza do campo; as mulheres para a maternidade, sempre submissas ao homem. O que não segue esta lei natural é estéril, improdutivo, não é humano. A personagem Juan declara também sua posição: “*¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?*” (GARCÍA LORCA, 1999, p. 78).

Se os papéis sociais não forem cumpridos, nesta sociedade, desestruturam-se as relações humanas, chegando-se à negação extrema da ausência de identidade: a negação de si mesmo. É a personagem Yerma que afirma: “*Ojalá fuera yo una mujer*” (GARCÍA LORCA, 1999, p. 62). A necessidade de ser mãe funde-se à necessidade de ser aceita socialmente e de cumprir com a tradição de sua família. Quase ao final do terceiro quadro, no terceiro e último ato, Yerma perde o controle e dá voz a sua loucura. Ela declara aos gritos: “*Maldito sea mi padre, que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre, que los busca golpeando por las paredes*” (GARCÍA LORCA, 1999, p. 104).

Sua honra é a honra de sua família. Yerma lamentando-se pelo infortúnio de não poder gerar vida, desonrando, assim, sua casta, amaldiçoa o pai, culpando-o por sua mísera condição. A identidade do ser, na obra de García Lorca, depende do reconhecimento social; como Yerma não cumpre com seu papel de mãe que lhe é imposto pela sociedade da época, anula-se, passa a não existir como mulher.

Após essa perda de identidade, Yerma, no final da obra, deixa-se acometer pela insanidade. Numa ação de cega loucura estrangula seu marido e declara ter matado o

filho que nunca teve. O marido era a única forma da personagem conseguir a tão almejada maternidade. Morto o marido, por suas próprias mãos, ela teria matado também o filho que ardentemente desejara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o longo período de leituras, interpretações, esboços e escritos finais, optou-se pelo título de considerações finais ao invés de conclusões, por respeito intelectual ao exercício da investigação científica. Entendemos que a palavra “conclusões” prevê, por parte de quem escreve um conhecimento lapidado acerca de um determinado assunto. No entanto devido à riqueza e à profundidade dos vários elementos que se foram descortinando, no decorrer da pesquisa por nós realizada, percebemos que teríamos ainda um longo percurso de investigação, para uma lapidação final do nosso texto.

O dramaturgo é um homem que vive seu momento e lança figuras que fazem eco a sua intenção poética. Sua arte é um fazer, um refletir e um expressar. Ele consegue amalgamar distintas artes e cotidianos. O diálogo construído com profundidade poética reúne uma infinidade de signos que precisam ser decodificados.

Sabe-se que uma obra dramática, para ser válida, não pode pertencer apenas ao seu autor. O autor libera a obra de seus próprios fantasmas e a incumbe de exorcizar os fantasmas do público. Sua poesia encantatória abraça e assegura a perfeita comunhão entre atores e espectadores.

A dramaturgia de *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936) é reveladora de tradições, organizações sociais, psicologias individuais e outros aspectos comportamentais e culturais do homem espanhol. A cultura de uma sociedade é um elemento importante para a constituição do indivíduo. Percebemos que as personagens Noiva, Yerma, Adela e Maria Josefa são seres sociais de uma comunidade: realiza-se nessas mulheres a mimese de uma categoria adjetiva, a serviço da expressão da individualidade. Lorca percebe a figura feminina em tensão, vista na rigidez do mundo que a cerca.

A imagem das personagens femininas no texto de García Lorca nos põe em contato com duas perspectivas igualmente visíveis e historicizadas. 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 em dramaturgia, não devemos nos limitar a impressões imediatas, mas como nos coloca Waizbort, é preciso considerar as pressões e o jogo de múltiplas interferências. A proposta do drama de Lorca se caracteriza como um fato poético do antes, agora e depois. O texto expressa o autor como também várias faces da sociedade em que ele está inserido. Existe no drama uma carga histórica que é individual, colhida pela observação ou experiência, e da mesma forma, denunciadora da cultura espanhola. A qualidade individual de cada personagem e sua trajetória também são, em determinada medida, coletivas, pois, expressam a realidade imediata e um simulacro de outras realidades. O texto dramático, assim, centra-se no homem se metamorfoseando através do tempo, rompendo e reassumindo sua cultura.

Não seria exagero afirmar aqui a impossibilidade de compreender os textos dramáticos de Federico García Lorca sem exigir o cuidado de investigar sua singular poetização sobre o mundo feminino, tema recorrente tanto em seus textos líricos como em suas obras dramáticas, aparecendo ainda em alguns de seus mais significativos ensaios. O feminino é, em Lorca, o lugar onde se encontram substratos poéticos e, evidentemente, trágicos.

Não se pode negar ao poeta o papel de um dos mais representativos trovadores espanhóis das três primeiras décadas do século XX, com expressiva repercussão até os dias atuais. Inegavelmente foi aquele que conseguiu alcançar os patamares da fama e despertar maior entusiasmo dentre todos os de sua geração. Nas obras lorquianas aliam-se, de maneira maravilhosa, os elementos da poesia e da alma espanhola. É o poeta da imagem, plena de originalidade, da sugestão, do verso musical e cheio de luzes interiores que brotam com espontaneidade em sua criação.

A poesia lorquiana passa pelo conhecimento concreto. Os textos despertam para as figuras, os seres e os lugares vivenciados. As metáforas ultrapassam o sentido intelectual e buscam trazer sensações e imagens de um cotidiano vivido. Existe uma memória inevitável na expressão do dramaturgo, sua criação se dá pela experiência e pela reminiscência. Os temas populares entrelaçados à realidade são característicos de

sua expressão poética. O dramaturgo arrastado pela memória constrói a presença onírica e ao mesmo tempo física de corpos que padecem.

García Lorca escreve sobre o mundo que o rodeia, seja por meio do imaginário ou pela experiência real. Sua literatura torna-se estandarte da procissão do tempo, como anunciadora das crenças do povo que com ele caminhou. As obras escolhidas para realização desta pesquisa, *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936), expõem a realidade e as personagens são alegoricamente retratos de vida dos espanhóis. Simone Passos afirma: “Garcia Lorca mostra através do texto literário a construção de um espaço que se repete” (PASSOS, 2009, p. 86). Esse espaço recriado pelo poeta une a sua corporeidade e a sua experiência para fotografar o seu povo. Espanhóis sofridos e aprisionados que vivem de paixões ardentes e que não são caracterizados como simples esboços.

A mulher na obra lorquiana serve como tema por ser um elemento aprisionado em uma estrutura social. Suas obras dramáticas trazem já em seus títulos a presença do feminino e suas características próprias: *Mariana Pineda*, “a revolucionária”; *La Zapatera prodigiosa*, a jovem alegre casada com um velho; *Doña Rosita la soltera*, a eterna romântica a espera do noivo ausente; *Yerma*, a estéril; *Bodas de Sangre*, uma noiva frustrada e seu inútil sofrimento; *La Casa de Bernarda Alba*, a matriarca impiedosa e cruel, para citar apenas essas obras.

Nas obras estudadas, o corpo intenso e incendiado de sensações foge para não ser tolhido pela morte, pela destruição, mas é esse encontro não realizado que transforma essas mulheres em 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, leis da vida. 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 exige que se siga o seu curso. O instinto que tenta ser dominado pela razão é força inconsciente. Sufocado, embora natural, torna-se agente da morte.

A mulher que é impedida de decidir, não conhece a força de seu impulso interno. Assim, as personagens lorquianas são mulheres que, graças a um sistema de restrita educação feminina, não tiveram a possibilidade da escolha como rotina em suas vidas. A atitude de rebeldia é o que compõe esses enredos, em que a morte é o troféu de uma transgressão.

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

De qualquer forma, a obra de Lorca reflete com fidelidade o sombrio ambiente e a relação de servidão em que se encontrava o povo espanhol no período anterior ao advento da República. Há um conflito social latente que sugere ao autor um tratamento mais realista e que contribui para um dos aspectos de maior atualidade de sua dramaturgia: a concretização do conflito no universo feminino. Temos que lembrar que Lorca, tendo vivido sua infância em um ambiente rural e conservador, terá presenciado as confidências femininas proibidas aos homens adultos, mas não ocultas dos ouvidos infantis. Sem dúvida, a denúncia dos conflitos que vivenciam suas personagens femininas insere-se dentro de um realismo social que recria o drama de ouro espanhol. Embora *La Casa de Bernarda Alba* não signifique um retorno ao realismo ela demonstra um aprofundar de possibilidades conotativas dos símbolos, na linha dos mais destacados escritores da vanguarda da época. Na defesa da liberdade contra a autoridade encontra-se parte da modernidade da obra. Ricardo Doménech, em sua crítica à primeira representação da obra, afirmou:

Veo esa modernidad y esa cercanía, por el contrario, en el espíritu crítico que anima al autor en la especial manera de cómo enfoca el problema, en su acierto al mostrarnos la enajenación que unas determinadas formas de vida provocan en la conciencia humana. Lo que García Lorca nos presenta en escena es un problema de libertad, o, por mejor decir, de ausencia de libertad, y ello mediante esta colisión entre el mundo de Bernarda – que es una sociedad petrificada, rígida, inflexible – y el mundo de Adela (apud GARCÍA LORCA, 1996, p. 66).

O autor R. Doménech sintetiza nosso pensamento sobre a obra que acabamos de analisar.

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXO, Fernando. *A voz (do) corpo: memória e sensibilidade*. Artigo Publicado em : Urdimento - Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.6 (Dez. 2004) - Florianópolis: UDESC / CEART, 2004.

ARIÉS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BACHELARD, Gastón. *A Psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gastón. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. v.1.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BÍBLIA SAGRADA, 1ª Edição de Estudos, tradução dos originais gregos, hebraico e aramaico mediante a versão dos Monges Beneditinos e Maredsous (Bégica), Genesis, capítulo 20, versículo 20-24, 2009

BOURDIEU, Pierre. *Novas reflexões sobre a dominação masculina*. In: LOPES, M. J. M. et al. Gênero e saúde. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena: O Eterno Feminino*. Petrópolis: Vozes, 1989.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mito, Rito e Religião. In: *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DE BONI, Luis Alberto. Filosofia Medieval: textos. In: *Pseudo-Dionísio Areopagita: A Teologia mística*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Federico García Lorca*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A, 1955.

DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)*. Bauru: Edusc, 2003. v. 1.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: *Microfísica do Poder*. 1978. Rio de Janeiro, Graal

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2005

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão: o mal estar na civilização e outros trabalhos*. Ed. Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume: XXI, 1974.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*. Rio de Janeiro: Copyright, 1975.

GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de Sangue*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

GARCÍA LORCA, Federico. *L a Casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 1996.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*. 1. Reimpresión. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 1999. (Biblioteca García Lorca)

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

GIRARD, René Girard. *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1991.

GULLAR, Ferreira. *Eros e Psique*. São Paulo: FTD, 2010.

LAPIERRE, André. *Simbologia del movimiento: Psicomotricidad y educación*. Madrid: editorial científico-médica, 1985.

LEIBENSON, Claude. *Federico Garcia Lorca: imagens de fogo, imagens de sangue*. Paris: Harmattan, France, 2006.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.

MACHADO, Irley. *Entre la croix et la plume: Eléments médiévaux et vicentins dans le théâtre de Ariano Suassuna*. Paris: Tese de doutorado apresentada a L'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Paris: França, 2003.

MACHADO, Irley. *Bodas de Sangre: Imagens de amor e morte*. Uberlândia: comunicação realizada no 11º Simpósio Nacional de Letras e Linguística e 1º Simpósio Internacional de Letras e Linguísticas, 2006.

MACHADO, Irley. *Mito e Tragédia em Yerma de Federico García Lorca*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações e convergências. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

MACHADO, Irley. *A Casa de Bernarda Alba: As janelas do confinamento*. XX Congresso de teatro Latino Americano y Argentino. Buenos Aires, 2011.

MACHADO, Irley. Sob o signo da violência in NUNES, E. *Reflexos e Sombras*. Goiânia: 2011

MACHADO, Irley. O erotismo na dramaturgia de Federico García Lorca In *Buscaba El amanecer... estudos sobre poesia e dramaturgia em Federico García Lorca*. Uberlândia: Edufu, 2011.

MACHADO, Irley. *Federico García Lorca: Uma heterodoxia social e religiosa*. Conferência apresentada durante o I Colóquio Internacional de poesia e dramaturgia em homenagem a Federico García Lorca: Uberlândia de 28 a 30 de novembro de 2011

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

MICHELET, Jules. *A Feiticeira*. São Paulo: Aquariana, 2003.

NASH, Mary. *Mujer, Familia y Trabajo em España, 1875-1936*. Barcelona: Anthopos, 1983.

NEUMANN, Erich. *Amor e Psique: uma contribuição para o desenvolvimento da psique feminina*. São Paulo: Cultrix, 1971.

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

NORWOOD, Robin. *Las mujeres que aman demasiado*. Barcelona: Zeta Limitada, 2012.

ORTEGA Y GASSET, José. *La desumanización del arte*. 12. Ed. Madrid: Revista de Accidente en Alianza Editorial, 1999.

PASSOS, Paulo Rogério Rodrigues. *Sacrifício como forma de expiação e reintegração social*. Revista Eletrônica Boletim do TEMPO, Ano 5, Nº 10, Riode janeiro, 2010 [ISSN 1981-3384].

PASSOS, Simone Aparecida dos. *Mulher, desejo e morte: dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de García Lorca*, 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras, Uberlândia, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RAMOS ESPEJO, Antonio. *García Lorca en los dramas del pueblo*. Sevilha: Centro Andaluz del Libro, S.A, 1998.

RINCÓN, Javier Salazar. *Tema y símbolo en La Casa de Bernarda Alba*. Madrid: Pirineos, 2006.

RINNER, Olga. *Medéia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Pensamento-Cultrix LTDA, 1988.

SAMPAIO, Sílvia Saviano. *Desejo mimético e violência: a superação através do cristianismo*. Disponível em: <<http://zelmar.blogspot.com/2010/09/desejo-mimetico-e-violencia-superacao.html>>. Acesso em: 27/02/2011.

SCHMITT, Juliana. *Mortes Vitorianas*. São Paulo: Alameda, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TIBURI, Márcia et alli. *Diálogo sobre o corpo*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

TOLDY, Teresa M. *As mulheres na Igreja Católica: luzes e sombras ao longo da história*. Revista Theologica, II série, Braga, v. 32, n. 2, p. 219-245, 1997.

WAIZBORT, Leopoldo. Auerbach: História e Metahistória. In: *Erich Auerbach Sociólogo*. Tempo Social, 2004, Vol. 16, n. 1.

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

Filmes/Documentários

TERRA EM TRANSE. Direção de Glauber Rocha

ANEXOS

Anexo 1



***Bodas de Sangre 1* - Atriz Lillian Moraes (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. Direção: Irley Machado. Fotógrafo: Thomas Ayeck ; 2008.**

Anexo 2



***Bodas de Sangre 2* - Atriz Lílían Morais e Jorge Farjolla (alunos do curso de Educação Artística – Artes Cênicas, da Universidade Federal de Uberlândia). Leonardo e a Noiva no momento de sua fuga. Direção: Irley Machado. Fotógrafo: Thomas Ayeck ; 2008.**

Anexo 3



***Yerma 3* – 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. Direção: Irley Machado. Fotógrafo: Délia Marinho; 2004.**

Anexo 4



***Yerma 4* - Aline Couto (aluna do curso de Educação Artística – Artes Cênicas, da Universidade Federal de Uberlândia), interpretando Yerma que se agarra desesperadamente ao marido (interpretado pelo aluno Ulisses), tentando provar sua fidelidade e pedindo ajuda. É só com ele que ela poderá conceber. Seus princípios de casta a impedirão sempre de buscar outro homem. Direção: Irley Machado. Fotógrafo: Délia Marinho; 2004.**

Anexo 5



Yerma 5- Aline Couto (aluna do curso de Educação Artística – Artes Cênicas, da Universidade Federal de Uberlândia). *Yerma* sonha com o pastor e a criança que nunca terá. Direção: Irley Machado. Fotógrafo: Délia Marinho; 2004.

Anexo 6



La Casa de Bernarda Alba 6 – Bernarda Alba e suas filhas.
<http://patriciayliteratura.wordpress.com/2011/01/07/la-casa-de-bernarda-alba>

Anexo 7



La Casa de Bernarda Alba 7 – As mulheres da casa sob um confinamento férreo.
<http://www.flickr.com/photos/0oneofazo0/415094270>.

Anexo 8



La Casa de Bernarda Alba 8 – A atriz Rossana Uribe no espetáculo *La Casa de Bernarda Alba*.
Produzida Nuevo Teatro Panamá e Dirigida por Edwin Cedeño.
<http://www.teatrodepanama.com/Bernarda.html>

Anexo 9



La Casa de Bernarda Alba 9 – Maria Josefa em um dos seus momentos de insanidade. Espetáculo apresentado no National Asian American Theater Festival (NAATF), performs on a variety of New York City stages June 11-24. http://www.theatermania.com/off-off-broadway/news/06-2007/east-meets-fest_10912.html

Anexo 10



La Casa de Bernarda Alba 10 - Maria Josefa e sua neta Adela. The House of Bernarda Alba
<http://www.swgc.mun.ca/theatre/prodalba.htm>