

NATÁLIA MARQUES PARREIRA

**AS CRIADAS NA DRAMATURGIA DE
FEDERICO GARCÍA LORCA: Cúmplices silenciosas
ou testemunhas angustiadas?**

Uberlândia
2014



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

**AS CRIADAS NA DRAMATURGIA DE
FEDERICO GARCÍA LORCA: Cúmplices silenciosas
ou testemunhas angustiadas?**

NATÁLIA PARREIRA MARQUES

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

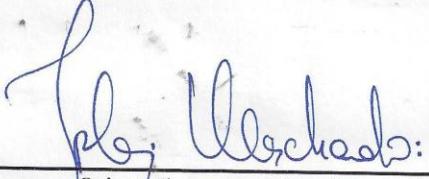
Uberlândia
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.
P259c
2014
Parreira, Natália Marques, 1986-
As criadas na dramaturgia de Federico García Lorca: cúmplices
silenciosas ou testemunhas angustiadas? / Natália Marques Parreira. -
2014.
100 f. : il.
Orientadora: Irley Machado.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.
1. Artes - Teses. 2. Garcia Lorca, Federico, 1898-1936 - Teses.
3. Criação na arte - Teses. 4. Personagens e características na arte -
Teses. I. Machado, Irley. II. Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.
CDU: 792

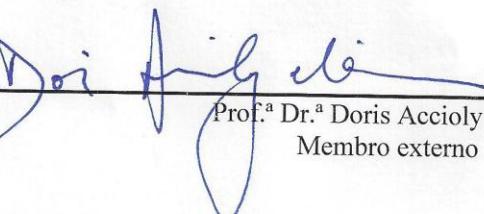


**As criadas na dramaturgia de Federico García Lorca: Cúmplices silenciosas
ou testemunhas angustiadas?**

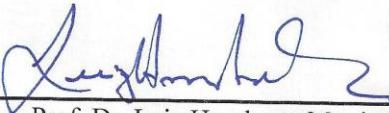
Dissertação defendida em 31 de julho de 2014.



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



Prof.^a Dr.^a Doris Accioly e Silva
Membro externo



Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes
Membro interno (PPG Artes - UFU)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha amiga, professora e orientadora Irley Machado, que com sua sabedoria e solidariedade soube tirar o melhor que havia em mim. Graças à sua dedicação, amizade, conhecimento e insistência por mais de dez anos, eu pude melhorar como artista, pesquisadora e ser humano.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me dado forças e coragem para concluir mais uma etapa da minha vida.

Agradeço a todos meus professores, em especial ao Professor Luiz Humberto, que me auxiliou em minha qualificação, contribuindo para que meu trabalho se tornasse mais rico.

Agradeço a meus pais que sempre incentivaram a conclusão deste mestrado.

Agradeço ao grupo de pesquisa DRAPO que sempre me auxiliou no que precisei.

Agradeço a todos os meus colegas de graduação que me ajudaram, em especial, ao mestre Leandro Malaquias, que com sua grande amizade e sabedoria me auxiliou em momentos difíceis. Eu nunca poderei retribuir a força e ajuda que recebei dele.

Agradeço também à existência deste poeta tão maravilhoso que me encantou com sua poesia: García Lorca.

E, por fim, agradeço à minha orientadora que sempre me apoiou e esteve comigo nos momentos mais críticos e difíceis de meus estudos e de minha vida particular. Ela foi muito mais que uma amiga ou uma orientadora. Ela foi uma sábia generosa e iluminada que encontrei em meu caminho para me acrescentar as melhores dávidas possíveis que alguém pode ter, doar ou receber: o conhecimento e a sensibilidade humana.

Obrigada a todos!

“Una de las cosas más emocionantes de comprobar es como puede entrar la realidad en la creación. Yo creo que los grandes creadores son los que han tenido la difícil cualidad de ver y oír.”

Federico García Lorca

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo realizar uma análise das personagens populares, notadamente as criadas, presentes na trilogia rural: *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*, do autor Federico García Lorca. As três obras citadas são ambientadas em pequenos povoados, e provavelmente inspiradas em fatos reais conhecidos pelo autor, que viveu muito próximo da população simples de sua terra natal.

Nos textos há situações de confinamento, repressão, submissão, disputas íntimas e cumplicidade. As protagonistas vivem conforme as normas impostas por uma sociedade hostil e controladora até alcançarem seus limites humanos, para então se rebelarem.

Ao lado delas, encontram-se as importantes figuras populares que as acompanham e auxiliam; que guardam seus segredos e conhecem suas dores e que funcionam como narradoras do texto que se encontra por detrás do enredo principal.

Na análise aborda-se a posição das criadas, amas e vizinhas no contexto social espanhol em que se insere a obra do autor. Revela-se a importância fundamental dessas figuras “não protagonistas”, mas cúmplices angustiadas da tragédia em que vivem as protagonistas.

PALAVRAS CHAVE: García Lorca, Personagens, Criadas.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo llevar a cabo un análisis de los personajes populares, especialmente las camareras, presentes en la trilogía rural: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca autor. Las tres obras citadas se aclimataron en los pueblos pequeños, y probablemente inspiradas en hechos reales conocidos por el autor, que vivía muy cerca de la gente sencilla de su tierra natal.

En los textos hay problemas de confinamiento, la represión, la sumisión, los conflictos íntimos y complicidad. Los protagonistas viven de acuerdo a las reglas impuestas por una sociedad hostil y control para lograr sus limitaciones humanas, y luego rebelarse.

Junto a ellos, están las figuras populares importantes que acompañan y ayudan; guardando sus secretos y conocer su dolor y actuar como narradores del texto que está detrás de la trama principal.

El análisis se refiere a la posición de las empleadas domésticas, niñeras y territorios en el contexto social español en el que aparece la obra del autor. Resulta que la importancia fundamental de estos "no-actores" figuras, sino cómplices angustiados de la tragedia en la que viven los protagonistas.

PALABRAS CLAVE: García Lorca, Personajes, Criadas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1- LORCA E SEU CONTEXTO SOCIAL.....	13
1.1- UMA VIDA ACOMPANHADA.....	22
2- PERSONAGEM: UMA CONSTRUÇÃO ARQUETÍPICA..	30
3- TRILOGIA RURAL.....	47
3.1- A CRIADA DE <i>BODAS DE SANGRE</i>.....	51
3.2- A VIEJA de <i>YERMA</i>.....	61
3.3- <i>LA PONCIA DE LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>.....	73
CONCLUSÃO.....	79
ANEXOS.....	84
BIBLIOGRAFIA.....	95

INTRODUÇÃO

A escolha de um tema a ser estudado e aprofundado é sempre algo difícil, porque não envolve somente a pesquisa em si, mas o interesse do autor, o sentido que ele busca ao estudar determinado tema ou assunto, e que o instiga a descobrir e a esclarecer velhos conceitos.

O interesse pelo estudo de personagens surgiu após o processo de montagem de uma peça de Federico García Lorca, *Bodas de Sangre*, sob a direção da Professora Doutora Irley Machado da Universidade Federal de Uberlândia em 2005, da qual participei.

Estudar a minha personagem que era uma das personagens femininas secundárias me encorajou a embarcar numa pesquisa monográfica de final de curso com o objetivo de analisar as demais personagens femininas da peça em questão.

A montagem me estimulou intensamente fazendo com que, após a conclusão do curso, eu me decidisse por aprofundar minha pesquisa, e ir além de *Bodas de Sangre*. Pareceu-me de suma importância o estudo aprofundado das personagens secundárias de outras peças lorquianas.

A necessidade de delimitar a pesquisa levou-me a escolher a trilogia rural do autor. Pensando neste corpus limitado, mas fundamental, fazia-se necessário entender em que aspectos as três peças que a compõem se uniam, e de que forma as personagens secundárias se revelavam nestas histórias.

Ao verificar superficialmente as semelhanças da trilogia *Bodas de Sangre*, *Yerma*, e *La casa de Bernarda Alba* percebeu-se que as obras estavam ambientadas em povoados rurais, e que, consequentemente, alguns personagens pertenciam a um grupo mais humilde. Por isso, resolvi concentrar meu estudo e análise sobre as personagens secundárias **populares** dessa trilogia, que são naturalmente as criadas, embora seus papéis se estendam também ao das amas e vizinhas das histórias.

Tornou-se necessário, de início, entender a conotação da palavra: **criada**. Uma busca informal com pessoas que haviam sido “criadas” de famílias abastadas em minha própria região me levou a entender e a concluir que elas eram chamadas de criadas porque permaneciam a maior parte do tempo, senão, o tempo todo, dentro da casa dos patrões, de prontidão para serví-los, sempre em silêncio, e acabavam **criando** os filhos deles. Também havia o fato de, às vezes, meninas filhas de famílias pobres serem

criadas pelas pessoas de posses para se tornarem suas “criadas”. O papel destas servidoras não se restringia a servir em silêncio. Em muitos casos tornavam-se bisbilhoteiras; podiam associar-se e se tornarem cúmplices dos filhos dos patrões, um pouco como na *Commedia dell’arte* e naturalmente, amigas dos jovens, inimigas dos velhos, tramavam contra os patrões que as oprimiam, ou ainda como no teatro clássico em que Shakespeare, Lope de Veja, Molière entre outros seriam um bom exemplo.

Uma busca formal no dicionário da língua Portuguesa, de Adriano da Gama Cury, nos deu o significado da palavra *criada*: *mulher contratada para trabalhos domésticos; doméstica, empregada* (KURY, 2001:2016) e também da palavra *criado*: além de empregado doméstico, é *aquele que se criou* (KURY, 2001:2016). Já para a palavra bisbilhoteira que vem do verbo *bisbilhotar* acrescenta-se o significado de “intrigar; segredar; andar em mexericos e intrigas; intrometer-se; examinar com curiosidade.” (KURY, 2001:96).

Deixando num primeiro momento o dicionário de lado, é interessante perceber que os antigos criados do século XIX e XX não eram como os ditos “empregados domésticos” atuais, com direitos, salários, vidas próprias, e profissão cada vez mais reconhecida.

Os criados daquela época eram literalmente, voltando ao significado colocado pelo dicionário, quem foi criado e quem criou. Muita das vezes eram crianças, filhas de empregadas ou amas, que ficavam a vida toda dentro da casa do patrão servindo-o em troca de comida e moradia. Sendo criadas e crescidas dentro da casa, seus serviços não eram reconhecidos como profissão a ser remunerada, mas como obrigação, considerando-se que alguns patrões encaravam como um favor manter uma pessoa às suas custas.

Estabelecia-se, assim, uma situação de dependência destas empregadas de família para com os patrões e, mesmo quando qualquer intromissão era proibida, surgia uma relação de intimidade. As criadas, crescidas com os filhos dos patrões, e os filhos dos filhos dos patrões, conheciam, mais do que qualquer membro da família, as intimidades, os problemas e as situações de conflito e afeto que existiam dentro das casas em que viviam.

Conhecedoras da particularidade e até dos próprios sentimentos dos moradores, não tinham por isso, a liberdade de se intrometer, embora em alguns casos aconselhassem e instruíssem as patroas jovens, que criavam como filhas.

Nesse sentido cabe-lhes bem a designação de bisbilhoteiras, no que se diz a segredar, mediar relações e até mesmo agir como fofoqueiras, já que entre elas o passa tempo que se podia ter era o de comentar a vida dos próprios habitantes da casa.

Quanto às interferências nas relações patroa/empregada, principalmente no caso das amas, era impossível que não houvesse, uma vez que, de certa forma, elas tinham apego afetivo com as crianças que cuidavam e que viam se transformar em adultos cheios de dúvidas, frustrações, alegrias, tristezas, esperanças ou decepções. Como resultado as criadas acabavam tendo que guardar muitos segredos pelo bem das famílias, das jovens e de seus destinos.

Representadas no teatro por famosos autores do Século de Ouro Espanhol, como Fernando Rojas, Lope de Vega, Tirso de Molina entre outros, estas criadas da vida real se transformam em personagens únicas, cujo papel é inigualável nos textos dramatúrgicos. Veja-se:

[...] no século XV, o personagem encontra toda sua força na obra *La Celestina* de Fernando Rojas [...] Em *La Celestina* o personagem desenvolverá qualidades psicológicas muito sutis: esta velha senhora é dotada de uma sabedoria prática e conhece as paixões humanas – característica que será uma constante na personalidade da alcoviteira. (MACHADO, 2012:5).

Assim como *La Celestina* de Fernando Rojas, as criadas de Lorca também tinham uma sabedoria vinda de uma vivência mais liberal permitida apenas a personagens populares, sem tantas restrições, principalmente no que se referia a assuntos ligados à sexualidade feminina: “Consideramos alcoviteiras aquelas personagens que tentam promover ou que, pelo menos admitem a liberdade amorosa.” (RIBEIRO, 2006: 1349).

As criadas, diferente das protagonistas que eram moças geralmente ricas a quem elas serviam, não sofriam tanta repressão, não eram totalmente esmagadas por esta estrutura da sociedade machista. Nesse âmbito elas tinham em comum com as designadas “alcoviteiras” a possibilidade de comentar a respeito de questões amorosas e mesmo sexuais, assuntos que explanavam por vezes com maior intimidade e naturalidade.

Tagarelavam entre si e até mesmo na frente dos patrões. São personagens dotadas de simplicidade, e por isso, apesar de tentarem transmitir um pouco de suas experiências de vida e sabedoria, sabem que diante da escolha das protagonistas, nada

podem fazer. Também compreendem que não há como lutar contra a paixão e o amor verdadeiro, embora estes sentimentos possam por a perder os enamorados.

A respeito dessas figuras e por meio delas, o poeta nos revela uma visão clara do sofrimento feminino. A compreensão do contexto vivenciado pelo povo espanhol despertava em Lorca a compaixão e o respeito por essas personagens populares.

Pensando no valor dessas mulheres lorquianas, e após escrever uma pesquisa monográfica sobre a força da mulher e o poder da feminilidade das personagens protagonistas de García Lorca em *Bodas de Sangre*, optei por dar sequência à pesquisa. As criadas, amas, vizinhas, sogras, amigas, lavadeiras e todas demais personagens secundárias, silenciosas, mas presentes e testemunhas do sofrimento e ardor das prisões em que vivem, foram escolhidas para o estudo.

Atentas e participantes de uma realidade difícil da Espanha conservadora do século XIX, estas personagens assistiam e sofriam a violência contra a mulher na época.

A importância e a medida com que essas personagens influenciavam, participavam ou conduziam o enredo das obras lorquianas, e o significado de suas ações, falas e deixas rudes, grosseiras, ou francas para com as personagens primárias foram fundamentais no contexto social e dramático das obras.

No primeiro capítulo contextualizaremos o aspecto social em que Federico García Lorca viveu. A Espanha e os problemas sociais, a infância do poeta acompanhada por suas criadas e pelas mulheres que o inspiraram a escrever, bem como a relação dessas figuras com as personagens populares de seus textos serão considerados, buscando-se, com isso, maior entendimento das personagens a serem analisadas.

No segundo capítulo falaremos das personagens secundárias na dramaturgia, e seu importante valor.

No terceiro capítulo o foco de análise incidirá sobre a *Criada de Bodas de sangre*, a *Vieja de Yerma* e *La Poncia de La Casa de Bernarda Alba*, dentre outras personagens populares que citaremos.

Por fim, na conclusão da pesquisa pretende-se realizar um panorama de todas estas personagens secundárias lorquianas e suas importantes atuações no enredo das obras do autor.

I CAPÍTULO - LORCA E SEU CONTEXTO SOCIAL

Compreender a vida, as obras e as personagens de Federico García Lorca exige bem mais que uma leitura meticulosa de seus textos. O entendimento dos motivos que levaram o autor a construir cada um de seus personagens está interligado ao momento histórico-social de uma Espanha marcada por revoluções políticas já no início do século XX.

O poeta serviu-se da observação de amigos, parentes e conhecidos em sua inspiração e criação, reetratando em suas obras o período histórico onde a repressão tomava conta do seu povo e seu país.

Adentrar em suas poesias e desvendar o significado de sua dramaturgia, bem como a importância de suas personagens pode ser revelador para o entendimento de sua vida e da história do povo da região em que nascera. Suas obras revelam a dura realidade de seu passado e presente onde os indivíduos reprimidos são personagens humanizados e verossímeis de seu teatro. Como analisa bem Malaquias: “A poesia lorquiana transforma-se numa janela mediadora entre o homem e o mundo.” (2012: 10).

O lugar onde se nasce muitas vezes é fator determinante da personalidade de um escritor. Na Espanha, toda a repressão vivida definia as características de seu povo e igualmente do povoado de origem do autor: uma coação irônica uma vez que o que era reprimido também era parte da consciência individual e coletiva. Como afirma Foucault:

[...] a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, consequentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas [...] (1988: 10).

Tendo como objetivo a injunção desse silêncio, tal fator torna-se caracterizador da sociedade espanhola. Esta, com as suas crenças, costumes e habitantes, vai definir também a personalidade, os hábitos e o modo de agir e pensar do autor Federico García Lorca.

Por pertencer e ser testemunha das histórias e costumes desse povo o poeta aprende, com o passar dos anos, a valorizá-los e entender a ignorância e o retrocesso

intelectual que fazia parte da população. Mais que entender, ele consegue discernir o comportamento das várias classes daquela sociedade, verificando a sensibilidade de uns, e a limitação de outros.

Como diz Josep Buades, a respeito da Espanha: “No lugar de uma valorização dos pensamentos, geralmente temos uma censura das pessoas.” (2008: 14). Neste país, o avanço social resultou no atraso da liberdade individual. Desde a infância, Lorca presencia essa história carregada de ignorância, repreensão, dor e sofrimento:

[...] A dor e o sofrimento estão presentes na cultura espanhola em suas mais variadas manifestações, tanto eruditas quanto populares. O sangue, a morte, o padecimento, o tormento ou o vazio existencial têm sido objetos de reflexão coletiva, de forma às vezes quase inconsciente. (BUADES, 2008: 16).

Podendo, por meio do teatro, representar a amargura e o desgosto do povo espanhol, ele encontra uma forma poética de pensar e escrever sobre as mazelas destas pessoas, num país onde as diferenças sociais e a religião contribuíam para a manutenção de uma tradição cada vez mais arraigada na restrição dos sentimentos e dos atos alheios. Lorca, desde sua infância, fora fortemente influenciado pela religiosidade materna. Um catolicismo que segundo Buades era altamente cerceador da liberdade individual:

[...] O cristianismo, que em princípio era uma religião de amor e de perdão, transformou-se [...] numa religião do ódio. O catolicismo ensinou as pessoas a odiarem quase tudo: o próprio corpo, a sexualidade, o pensamento livre, a iniciativa individual, aqueles que eram diferentes etc. Tudo (ou quase tudo) era pecado, e os pecadores culpados pelas próprias faltas. Uma cultura da culpa e expiação dos pecados se arraigou no país e criou as bases de uma intolerância inconciliável com a democracia. (BUADES, 2008: 25).

Para lidar com a intolerância social, Lorca usa o teatro. Para ele o teatro se tornara a poesia humanizada de toda essa agonia e frustração em que as pessoas viviam. Uma poesia que evidencia em toda sua complexidade e beleza sua obra dramatúrgica, em que há uma preocupação obvia com a condição da mulher e das classes sociais pobres da sociedade conservadora espanhola. Uma preocupação que vem de sua história e de sua terra.

O poeta nasceu em Fuentes Vaqueros, uma cidadezinha rural em que o povoado se diferenciava dos demais no que diz respeito ao tratamento das classes sociais e

igualmente em relação à arte e à cultura. Em vários momentos Lorca cita o quão distinto, agradável e nobre eram as pessoas desse povoado:

[...] Uma población de pequenos y aun mínimos proprietários de tierras sumamente fértiles había dado um certo bienestar al pueblo, que sin duda influía, aunque no determinaba, su alegre psicología. Algo más hondo que renunciamos a explicar hacia del hombre de Fuente Vaqueros um ejemplar humano más abierto y comunicativo, más gracioso y más culto que el de ningún pueblo circunvecino. (FEDERICO GARCÍA LORCA APUD FRANCISCO GARCÍA LORCA, 1977: 25).

Para o autor, seu povo era único em simpatia e cultura. Em suas viagens pelo mundo pode presenciar um universo social bem mais amplo, e consequentemente, onde havia mais problemas e desavenças sociais. Provavelmente foi notável para Lorca essa discrepância entre os lugares e os costumes. Durante suas viagens ele conheceu pessoas, ambientes, hábitos, pensamentos e comportamentos diversos. No entanto, mesmo entrando em contato com estas cidades maiores e mais desenvolvidas, se manteve sempre muito ligado à sua terra natal, e ao povo de seu local de origem: “*Tengo un deber de gratitud con este hermoso pueblo donde nací y donde transcurrió mi dichosa niñez [...]*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 1996: 24). Para ele seu povo era constituído de seres humanos únicos em sua graça, vida e cultura: “*Y es que los habitantes de este pueblo tienen sentimientos artísticos nativos. Sentimientos artísticos y sentido de la alegría, que es tanto como decir sentido de la vida[...]*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 1996: 25).

Esse sentimento de gratidão e admiração contribuiu de forma determinante em sua inclinação e admiração por sua gente, pelas classes sociais em seus diferentes níveis econômicos, e isso se reflete em suas obras, quando está em Madrid, na residência dos estudantes¹. Na Residência Lorca conhece figuras ilustres que mais tarde se destacariam no cenário internacional. Entre elas o poeta entra em contato com Salvador Dali, que viria a ser o grande mestre do surrealismo. Embora Lorca não tenha assinado o manifesto surrealista, o que lhe valeu o afastamento de Dali, sua obra começou a

¹ Esta pequena universidade, calcada nos moldes de Oxford e Cambridge, foi fundada em 1910 e tornou-se uma das iniciativas educacionais mais importantes da Espanha moderna. Dirigida por Alberto Jiménez, homem de vasta cultura, a Residência contava com salas de conferências, vários laboratórios, biblioteca sempre aberta para os estudantes bem como vários campos de esporte. Os alunos, se quisessem, podiam mudar de disciplina no meio do curso. (FRANCO, 2011:02).

expressar um conteúdo em que várias técnicas surrealistas, provenientes de imagens alucinantes, indicavam o desdém do autor por uma civilização desumanizada e causadora de injustiças sociais. A visão desta sociedade, a lembrança de seu povo e a inconformidade com as desigualdades de classes de sua época, levou-o a identificar-se e a dedicar-se ao teatro popular.

O espaço em que nascera se tornara de tal forma referência e alicerce de sua escrita, desenvolvida não somente por seus estudos e ampliação intelectual, mas por sua experiência e convivência com as figuras populares: “Desde os primeiros anos o poeta se mostrou extraordinariamente atento ao mundo que o cercava.” (GIBSON, 1989: 34). Gibson ainda diz::

[...] Federico era ele mesmo “do povo”, pois na Vega nenhuma distinção linguística e poucas diferenças sociais separavam os ricos dos pobres, campões de donos de terra. Lorca herdou todo o vigor de um falar que nasce da terra e se expressa com admirável espontaneidade. (1989: 44).

Acostumado com a realidade e as figuras de sua aldeia Fuente Vaquero, província de Granada, local em que as pessoas se tratavam como iguais mais do que em qualquer outro lugar, ele se sensibiliza com a dificuldade humana, sobretudo após ter conhecido e vivenciado a realidade de outras cidades, como Madrid.

O universo intelectual de Lorca em Madrid, mesmo sob o mesmo regime político espanhol, é imenso comparado à evolução intelectual da população de Granada. Essa realidade, a observação de sua própria cidade e esse sentimento de justiça arraigado em sua alma impulsiona sua expressão, revelando um autor sentimental e humano: “Não há que se esperar nunca. Há que se viver”. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2004: 184).

Para o autor a vida e a liberdade de expressão eram tão importantes que ele se sentia no dever de agir, e de aproveitar sua existência para por meio de sua arte revelar as dores alheias. Essa era a sua forma de reagir às regras, criando um espaço de liberdade e atuação próprio.

Seu texto repleto de poesia nos enaltece com uma sensibilidade e inteligência únicas para seu tempo. Sua poesia é construída repleta deste sentimento de compaixão e cumplicidade para com aqueles que sofrem. Em uma de suas declarações ele diz:

[...] En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en le fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 1974: 1020).

Sua preocupação com as classes populares, menos favorecidas e controladas pela sociedade patriarcal da época, e seu anseio de levar a esta classe um pouco da cultura que lhe era negada, fez com que, como poeta e dramaturgo, Lorca se aproximasse cada vez mais da figura do popular, do desfavorecido, do injustiçado, do inferiorizado:

[...] Aos cinco ou seis anos, deve o futuro poeta ter-se dado conta de que o pai era um dos homens mais poderosos de Fuente Vaqueros, e ele próprio, primogênito [...] um ente privilegiado. Disso há claras indicações [...] bem como de sua precoce consciência da pobreza e do sofrimento do mundo. (GIBSON, 1989: 39).

Consciente desde cedo de sua posição na sociedade e comovido com os males humanos da coletividade, já adulto, após sua estada em Nova York, ao voltar à Espanha, associa-se às missões pedagógicas iniciadas pelo então ministro Fernando de los Rios. García Lorca cria o teatro universitário ambulante "La Barraca"², com o qual fez montagens de peças de autores espanhóis consagrados como Cervantes e Lope de Vega.

La Barraca foi uma companhia que promoveu o encontro de seu meio social popular com a cultura do século de Ouro, um período de grande desenvolvimento da literatura espanhola compreendido entre 1550 e 1650, e que remete a uma Espanha que se encontrava em plena florescência artística e cultural. Pensando neste momento tão importante da história espanhola, Lorca se preocupou em reviver e remontar um teatro significativo, de clássicos com os quais o povo não tinha contato ou conhecimento. Criado em 1932, seu grupo tinha o objetivo de levar o teatro clássico a zonas com pouca atividade cultural na península ibérica.

O autor conservou-se sempre ao lado dos desfavorecidos econômica e culturalmente. Seu teatro ambulante levava à população lazer e cultura, em meio a um

² Grupo de Teatro com orientação popular coordenado e dirigido por Eduardo Ugarte e Federico García Lorca na Espanha em 1932 com ajuda governamental, dentro dos projetos das Missões Pedagógicas criadas por Manuel Cossío.

contexto que impedia o acesso às classes sociais menos favorecidas financeiramente, ao conhecimento.

Acreditando na importância didática e artística do teatro o poeta se mantém firme em seu propósito de levar arte aos rincões da Espanha:

[...] Milhões de pessoas não tinham acesso ao teatro, e o poeta, baseado em sua experiência com a Barraca, voltou a manifestar a convicção de que as peças de boa qualidade, bem produzidas, são sempre bem recebidas pelo “vulgo”, ainda que este não possa alcançar todas as sutilezas. Profligando o teatro comercial, só preocupado com lucros, o poeta não deixou dúvidas sobre seu compromisso com a sociedade... “Neste mundo eu estou e sempre estarei do lado dos pobres”, insistiu [...] (GIBSON, 1989: 443).

Ligado com carinho e consciência a esse grupo desprivilegiado, em sua dramaturgia, Lorca enfocava a classe e o gênero mais prejudicado da situação vigente temporal: o pobre e a mulher. Estando sempre preocupado com a classe trabalhadora, ele chega a participar ativamente da frente popular que se manifesta na Espanha em meados da década de trinta.

Quando em primeiro de Maio, o *Movimento da Juventude Socialista Unida* desfila em peso para se manifestar contra os fascistas da Espanha, Lorca passa uma mensagem de apoio a esta classe, assistindo ao desfile do dia do trabalho:

[...] Sua mensagem do dia do Trabalho, publicada numa revista comunista, foi simples: “Saudações a todos os trabalhadores da Espanha, unidos neste Primeiro de Maio pelo desejo de uma sociedade mais justa e mais fraterna”. Consta, também, que ele assistiu ao desfile do Dia do Trabalho, agitando uma gravata vermelha da janela do Ministério das Comunicações. (GIBSON, 1989: 482).

Aflito com a questão dos trabalhadores, dos dominados, e, consequentemente, com a figura do “feminino” governado e submetido a uma estrutura patriarcal condenadora, ele coloca a mulher no centro de suas obras com tal verdade que a muitos comove, denunciando a situação injusta a que a mulher estava exposta.

A questão feminina da conjuntura espanhola do final do século XIX e início do século XX está inserida em um meio social opressor, tema bastante trabalhado e exposto na criação do poeta. Não se pode, pois, esquecer o contexto desse período, antes e após

a morte de Lorca, onde predominava a forte presença da igreja católica, que se opunha às reformas sociais e se alinhava aos interesses da elite agrária.

A monarquia espanhola apoiada pelo poder militar mantinha o regime, privilegiava o sistema de classes, que determinava a vida das pessoas, ignorando injustiças, preconceitos e perversas discriminações sociais, dentre elas, a discriminação contra a mulher.

Nesta condição suportada pela mulher espanhola, um membro de uma determinada casta (sistemas tradicionais, hereditários ou sociais de estratificação, ao abrigo da lei ou da prática comum, com base em classificações tais como a raça, a cultura, a ocupação profissional, etc) nunca poderia mudar de *status*. E a mulher, sempre vigiada nunca poderia ter voz, como bem lembra Simone de Beauvoir, ao referir-se à dominação sofrida pelas classes minoritárias:

[...] Um trabalho intensivo é exigido para desbravar florestas, tornar os campos produtivos. O homem recorre, então, ao serviço de outros homens que reduz à escravidão. A propriedade privada aparece: senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. Nisso consiste a grande derrota do sexo feminino. (BEAUVIOR, 1949: 74).

Beauvoir afirma a derrota do sexo feminino perante a sociedade. A mulher durante longo período se tornou o gênero mais sacrificado, independentemente de suas condições financeiras. Na Espanha, elas eram dominadas quanto à liberdade de escolha, não possuindo o direito a um ideal e, quaisquer que fossem suas ações ou desejos, estavam fadadas à infelicidade. Eram obrigadas a seguirem o destino que desaprovavam, embora lutando pelo que queriam e, por isso, sendo severamente punidas.

Comprovando esta situação que ocorria não só na Espanha, mas em toda a Europa, há um relato da escritora Teresa Billington que denuncia um contexto que após décadas de sua declaração, foi pouco alterado. Segundo ela:

[...] era um período estranho, insatisfatório, cheio de aspirações ingratas [...] Eu há muito sonhava em ser útil para o mundo, mas como éramos garotas com pouco dinheiro e nascidas em uma posição social específica, não se pensava que era necessário que fizessemos alguma coisa diferente de nos entretermos até que o momento e a oportunidade de casamento surgissem. Melhor qualquer casamento do que nenhum, uma velha e tola tia costumava dizer. (BILLINGTON, 1884:01).

A mulher européia do século XIX tinha que entender que sua única alternativa para uma vida respeitável era o casamento. Deste modo, durante todo o seu crescimento ela se preparava para tal, cuidando do que era essencial: sua boa aparência de acordo com o gosto masculino da época, sua arte, normalmente ligada à música, ao piano ou ao canto e seus dons culinários e prendas domésticas.

O que se percebe é que a figura feminina era vista apenas como reproduutora e serva do poder masculino. Sua imagem estava ligada a de alguém incapaz, frágil, e mantido sob controle para não fugir dos padrões de comportamento exigidos. Já o homem permanecia associado à idéia de autoridade. Devido sua força física, ele adquiria cada vez mais poder dentro da sociedade.

Com o comando masculino de chefe de família e possuidor de bens, e com a mulher como um ser submisso e devedor, reforçava-se o poder patriarcal. A figura feminina assimilada como ser incapaz na civilização era desconsiderada como cidadã. Jaques Ranciere em seu artigo “Da partilha do sensível e das relações que esta estabelece entre política e estética” nos lembra que cidadão, segundo Aristóteles “é aquele que toma parte no acto de governar e de ser governado.” (ARISTÓTELES apud RANCIERE, 2000: 114).

Falar e assumir-se como parte do mundo seria assim tornar-se um ser político. No entanto, quem é impedido de se manifestar torna-se um escravo no meio social. Nesse sentido, as personagens retratadas por Lorca não seriam cidadãs, mas escravas de uma sociedade dominante onde somente o homem tinha o direito e o poder da fala e da escolha.

A essas mulheres cabia obedecer e tentar acreditar que aquela situação não tinha nenhuma possibilidade de ser revertida. Quando não aceitavam tal governo e tentavam se revoltar, eram punidas pela sociedade, e, inclusive pelas próprias mulheres que eram coniventes com esse regime patriarcal. As transgressoras passavam a ser desprezadas e banidas da comunidade, que as consideravam indignas. Não eram apenas as mulheres de classes abastadas que se opunham ao poder patriarcal e que eram discriminadas. As mulheres pobres, obrigadas a defender o pão de cada dia, sofriam igualmente o desprezo de toda a comunidade, embora esta mesma comunidade se servisse de seus trabalhos.

O fato de uma mulher trabalhar era sinônimo de desafio à sociedade que as queria presas em casa. Impedidas de participarem ativamente por meio de uma

ocupação da vida social, a figura do feminino foi sendo cada vez mais restringida ao mundo de dentro da casa e de fora da sociedade. A educação que lhes era consagrada tinha como objetivo único ensiná-las a se comportarem dentro do ambiente doméstico. Desprovidas de valor no mercado de trabalho da época, elas eram ensinadas a respeitarem uma religião também repreendedora. Às jovens que ficavam solteiras a única saída era o convento ou a casa de parentes, que também as serceavam e desprezavam. Ficavam desta maneira rotuladas de beatas ou vistas como hóspedes incômodas.

Na época a repressão da sensualidade feminina chegava ao paroxismo do crime. Nenhum prazer lhes era permitido. “[...] as mulheres que almejavam prazer sexual eram definitivamente anormais.” (GIDDENS, 1993: 33). Elas eram educadas para aceitarem uma disciplina moral, imposta pela “civilização” dominante: “Civilização significa disciplina, e disciplina, por sua vez, implica controle dos impulsos interiores.” (GIDDENS, 1993: 27).

Proibidas de se manifestarem, e expressarem seus sentimentos e anseios, viravam seres manejáveis. O sentimento de inferioridade e o dever de submissão na vida delas negava-lhes qualquer intimidade verdadeira com seus maridos. A submissão e a injustiça social foram presenciadas e compartilhadas pelas figuras populares da época, tais como as criadas, amas e vizinhas, presentes na dramaturgia de Lorca. Elas testemunhavam a impossibilidade deste mundo feminino de se fazer ouvir.

Influenciado por esse contexto Lorca escreveu algumas obras teatrais que expressam o drama social que presenciou. Como ele mesmo declara:

[...] Os seres humanos têm receio de se ver refletidos no teatro [...] Eu aspiro a expressar o drama social do período em que vivemos, e meu objetivo é que o público aprenda a não ter medo de símbolos e situações. Quero que o público se afine com as fantasias e ideias sem as quais não posso avançar um passo no teatro. (FEDERICO GARCÍA LORCA apud GIBSON, 1989: 465).

O poeta, ciente dos acontecimentos que cercavam os seres da época em que vivia, buscou dramatizar e levar à cena a realidade desta situação por meio de personagens marcantes e que se tornaram universais.

1.1- UMA VIDA ACOMPANHADA

A Espanha marcada pelos conflitos e injustiças sociais aguçou a sensibilidade de Lorca que a partir de sua observação começa a utilizar-se de figuras populares de seu cotidiano em sua criação. As mulheres como já foi mencionado são as personagens mais presentes em suas histórias e, com elas, o amor, o desejo e a loucura se transformam em temática.

No universo feminino em que o poeta traz à cena a forte presença das criadas e demais personagens secundárias, revela-se a tragicidade presente no destino das protagonistas. Tragicidade no sentido amplo da palavra: daquilo que está diretamente ligado a um destino impossível de ser alterado.

Antes de nos debruçarmos sobre questões ligadas às personagens femininas populares encontradas em suas obras, julga-se necessário investigar a origem da tendência do poeta em colocar tais personagens em sua criação.

García Lorca cresceu e foi educado entre amas e criadas, segundo relato de seu irmão Francisco García Lorca e igualmente de seus inúmeros biógrafos. Francisco García Lorca expõe o comportamento e a ajuda amigável, além da disponibilidade presente no comportamento das amas e criadas da época. Segundo ele, em sua terra, quando alguém caía enfermo, as criadas iam à casa do doente para lhe oferecer conversa e companhia: “*no faltaba la buena ama de casa que le hacía café y le llevaba el vaso de agua para tomar aspirinas.*” (FRANCISCO GARCÍA LORCA, 1997: 172).

Os homens ou mulheres que ficavam doentes e sozinhos em suas casas, sem ninguém para lhes cuidar, podiam contar com a caridade das criadas, que, compadecidas com a situação, lhes ajudavam apesar dos poucos recursos que tinham, levando comida, água, e conversando para distraí-los e ocupá-los.

O comportamento afetuoso dessas domésticas na infância do autor foi traduzido nas personagens das amas e de outras criadas que aparecem em seus textos dramáticos, nos quais se revela uma relação de ternura e cumplicidade destas com seus patrões. Afeto com que Lorca aprendeu a conviver desde cedo: “Em seus primeiros meses de vida Federico foi confiado a uma ama-de-leite, a mulher de José Ramos, capataz de Don Federico.” (GIBSON, 1989: 33).

García Lorca aprendeu a respeitar com carinho estas figuras, fato que justifica a importância delas em seu teatro; não somente das criadas, mas do povo em geral. Sua alma de menino sensível, desde sua tenra idade percebia a humanidade e a beleza deste povo simples e dedicado, que servia sem reclamar e que testemunhava para com sua família uma verdadeira devoção. A percepção do poeta frente às situações, às pessoas e ao mundo foi essencial em sua criação. Ele mesmo declarou: “Tenho um enorme armazém de recordações da infância em que posso ouvir o povo falando. Isto é memória poética, e nela eu confio implicitamente.” (FEDERICO GARCÍA LORCA apud GIBSON, 1989: 44).

O povo sempre se fez presente em sua obra e a influência destas figuras em seu próprio modo de escrever e falar é marcante. Segundo Francisco García Lorca:

[...] La criada, que tendia ropa, elevo la vista a la ventana y com voz medida y aire de infinita resignación dijo simplemente:- Nus tiene jardicas!-Nunca el solitário plural de uma frase, la carga emotiva de um diminutivo, habrán sido más apreciados; lección de estilo que Federico aprendía para su teatro. (1997: 48).

Na obra *Federico e su Mundo*, Francisco cita essa figura doméstica e familiar que foi fundamental no crescimento de Lorca, e igualmente em suas brincadeiras: “*Ya he contado en otra ocasión las ceremonias y rezos que Federico dirigía con la assisténcia de sus Hermanos y las criadas.*” (FRANCISCO GARCÍA LORCA, 1996: 90).

Desde criança Lorca já mostrava sua inclinação como artista cênico, e, ao simular cenas teatrais fazia com que as criadas participassem. Uma das cenas preferidas por ele era a celebração da missa e a pregação. Em suas brincadeiras ele se colocava em um auditório improvisado fazendo admoestações sobre inferno e contando a *Paixão de Cristo*. Naturalmente o menino era criado em um ambiente em que se professava a fé católica com todos os seus dogmas morais.

Lorca, como já mencionamos, pertencia a uma classe social abastada, o que não o impedi de relacionar-se com pessoas de uma classe social e econômica considerada inferior a sua. Segundo Francisco García Lorca “*Federico exigía la más aguda emoción de su auditório, que obtenía generosamente, sobre todo de parte de las criadas [...]*” (1996: 90). As criadas, que o acompanharam primeiro em seu crescimento, auxiliando

na amamentação como amas-de-leite, passaram a acompanhá-lo em todo o seu desenvolvimento posterior e mesmo em suas brincadeiras cotidianas.

Uma figura específica dentre as criadas de relevante importância na vida de Lorca, e que se tornou referência para todas as criadas inventadas por ele, foi Dolores, também citada por Francisco:

[...] Pero ningún personaje há significado tanto como Dolores, a quien em su pueblo, láchar, llamaban – La Colorina. Vino Dolores a casa a amamantarme a mí, cuando mis padres, pues, aún vivían em Fuente Vaqueros. El marido de Dolores había muerto poco antes de dar ella a luz un niño que no fue viable. Y desde entonces quedó ligada a la casa. (FRANCISCO GARCÍA LORCA, 1996: 91).

Dolores, durante a carreira do autor, foi mencionada com muito carinho. Segundo os relatos de seus irmãos, ele tinha grande afeto por ela: “*Todas las criadas de su Teatro tienen um vago eco de este personaje real.*” (FRANCISCO GARCÍA LORCA, 1996: 92). Dolores não foi importante apenas para Federico, ela deixou uma marca de afeto em toda a família.

Ian Gibson declara a respeito das criadas com que Federico viveu:

[...] a grande favorita foi Dolores Cuesta, ex-ama-de-leite de Francisco em Fuente Vaqueros. Analfabeta, rústica, um repositório inesgotável de folclore campesino, Dolores deixou em Federico uma impressão indelével [...] Numa conferência sobre cantigas de ninar, Lorca expressou sua grande estima por essas serviços que, como Dolores, alimentam a imaginação de crianças ricas com poesia e música tradicionais. (GIBSON, 1989: 53).

Num outro momento, é sua irmã, Isabel García Lorca, quem declara:

[...] La relación entre Dolores y mi madre fue muy especial. Dolores entró em casa como ama de cria de mi Hermano Paco y se quedó con nosotros hasta su muerte, porque, apesar de la separación de la guerra, de nuestros años em Nueva York, de nuestra definitiva instalación em Madrid em 1951, siempre se pensaba em Dolores y se le ayudaba. Paco no dejó nunca de hacerlo y, cuando murió, encargo para ella um enterro solemne y com pompa, porque sabía muy bien como queria ella ser enterrada. A Dolores no le importava hablar de la muerte y muchas veces nos había confessado su deseo de dejar este mundo con empaque y ceremonia [...] (2002: 34).

Percebe-se na fala dos irmãos a estima que todos tinham por esta criada. Isabel ainda escreve posteriormente sobre o jeito de se tratarem: sua mãe e Dolores. Segundo a irmã de Lorca o tratamento delas era informal, o que era de certa forma até chocante para muitos daquela época. As duas se tratavam com grau de intimidade que raramente se via dentre patrões e domésticas:

[...] Mi madre y Dolores se hablavan de usted y esto, en la Andalucía de aquellos tiempo, era ya bastante chocante. Se querían muchísimo. Dolores manifestaba este cariño con obras y palabras.; mi madre, que era una persona muy contenida, sólo con obras. (ISABEL GARCÍA LORCA, 2002: 35).

Num outro momento ela ainda completa: “*Su carácter era muy fuerte, pero con nosotros era muy permisiva. Quería darnos lo que sabía que ni soñando podían tener sus hijas. Mi madre y ella se trataban de manera íntima y distante a la vez.*” (ISABEL GARCÍA LORCA, 2002: 37).

Além de ser de grande estima para a mãe de Lorca, Dona Vicenta, a doméstica também era apreciada por todos os demais da casa. Percebe-se certo sentimento materno nela quando Isabel fala de sua permissividade e relata mais sobre essa relação que ultrapassava as formalidades exigidas pelo contexto social. Isabel ainda reforça o carinho que havia no relacionamento de Dolores com eles:

[...] Segundo oí contar a mi madre, más de una vez había encontrado jugando a las cartas com mi Hermanos junto a la chimenea de campana. Mi madre decía: “Yo he quemado más de una baraja”. Jugaban y tomaban lo que Federico llamaba “café iluminado”, café com algo más que gotas de aguardente. Estas reuniones nocturnas yo pienso que eran, más que por jugar, por estar com ella, pues después ninguno de los dos fue aficionado al juego. Ella sí que lo era y parece que jugaba muy bien. Creo que las partidas eran de tute. Yo aprendí muy pronto y también jugué com ella. (ISABEL GARCÍA LORCA, 2002:38).

A confiança depositada em Dolores fazia com que ela exercesse certo domínio sobre os demais empregados que também a respeitavam e lhe obedeciam. Isabel comenta que outra criada a quem eles chamavam de “o corpo da casa” e a lavadeira Nieves tinham por Dolores grande consideração:

A la cuerpo de casa y a la lavandera, Nieves, que tenía ell lábio partido, las trataba bien, pero com gran autoridade; es decir, ella las

ordenaba y mi madre se lo permitía [...] Nuestra casa fue realmente la suya y nosotros casi sus hijos." (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2002: 39).

Em *La Casa de Bernarda Alba*, a personagem *La Poncia* demonstra esta característica de Dolores de exercer domínio sobre as demais criadas. Prova disso é que no início do texto *La Poncia* está comendo chouriços que pegou na dispensa da casa de *Bernarda* quando outra criada pede permissão para levar um pouco de chouriço para sua filha: "*CRIADA: Por que no me das para mi niña, Poncia? LA PONCIA: Entra y llévate también um puñado de garbanzos.*" (FEDERICO GARCÍA LORCA, 1957:1350). Nota-se o respeito e autoridade exercidos pela personagem no texto, tal como Dolores na vida real.

O fato de Dolores considerar a casa da família de Lorca como sua, mostra que a ligação entre eles era realmente forte. Entende-se então, porque em algumas de suas obras, a figura da criada revela características tão amigáveis. O poeta, ancorado em suas lembranças, transfere para as personagens as virtudes desta criada e das demais servis que conviveram com ele. Ainda sobre essa figura e sua influência marcável, Isabel diz:

[...] Dolores, tan Pueblo, tan realista, en el fondo no distinguia, o no separaba, a las gentes entre ricos y pobres, sino em buenos y em malos. La personalidade de Dolores era tan fuerte, tan definida, que estaba lejos de las habituales categorías de servidos y servidores. Se há dicho, se há repetido casi demasiado, la posible fuente de inspiración que fue Dolores para Federico. (ISABEL GARCÍA LORCA, 2002: 41).

Além de Dolores, há também registros de outra criada que acompanhou a vida do poeta: Angelina Cordobilla González. Curiosamente, dentre todos os segredos que rodeiam as circunstâncias da morte de Lorca, é dela o último contato e relato fidedigno que se tem notícia antes do assassinato do autor. Angelina González diz ter visto Lorca em manhãs sucessivas no prédio do governo Civil onde ele estava detido, até o dia em que ele não estava mais lá. Em artigo sobre o testemunho dessa criada a esse respeito, ela fala com afeto sobre o poeta e conta um pouco o que aconteceu nos dias que antecederam sua morte numa entrevista que concedeu a Agustín Penón em 1955:

[...] El señorito Federico estaba solo en una habitación del Gobierno Civil. Casi no podía hablar con él, porque yo también tenía mucho

miedo. Había un hombre armado que nos vigilaba. El primer día, nada más verme, me dijo el señorito Federico: «Angelina, ¿por qué ha venido usted?». Yo le dije: «Su madre me ha mandado, señorito». Y me contestó: «Pero no tenía que haber venido» [...] (PENÓN, 1973: 27-28)

Angelina serviu de emissária entre Lorca e sua família durante os dias em que o poeta permaneceu detido pelo governo civil de Granada. Gibson conta que ela fez três visitas a Lorca: “Das três vezes, depois de resmungarem entre si, os guardas de sentinelas permitiram-lhe subir ao primeiro andar, onde o poeta estava preso.” (GIBSON, 1989: 512). Pelo medo que sentiu, e pelo risco que enfrentou como mulher, em meio ao conflito que se preparava e à instabilidade instaurada, ao visitar um preso em tempo de guerra, vê-se que Angelina realmente era comprometida e amorosa com a família para a qual trabalhara.

Ela já havia servido na casa de Federico, quando este era menor, mas permanecia como criada na casa de sua irmã Conchita García Lorca, casada com Manuel Fernández Montesino.

Manuel foi preso e assassinado antes de Federico ser detido. A criada lhe levava também comida todos os dias. Quando ficou sabendo que o governo de Franco havia capturado Federico também, passou a levar alimentos e alguns objetos para uso pessoal do autor.

Os pais do poeta tinham ainda em sua residência duas criadas, porém foi em Angelina que eles confiaram para ir visitá-lo. A criada confirma: “*Yo no tenía ninguna obligación. Don Federico (padre) tenía dos criadas. pero encontraron confianza en mí para que fuera al Gobierno Civil.*” (PENÓN, 1973: 27-28). Sem ter uma obrigação direta, mas sentindo carinho e reconhecimento pela família de Federico ela desempenhou com satisfação essa árdua tarefa, colocando em risco a própria vida.

Segundo Angelina, no primeiro dia que foi visitar Lorca, revistaram até a comida que ela estava levando. Ela conta que Lorca não quis comer nada do que levara. E que na terceira manhã que chegou para vê-lo, na manhã do dia 19 de Agosto de 1936, ele já não estava mais lá. Diante da pouca informação que teve, supôs que ele havia sido transferido para a prisão. Ela caminhou até o local onde achava que ele se encontrava preso, e ao chegar lhe disseram que ele havia passado por lá, mas não se encontrava mais: “Quase desmaiando, a mulher voltou para a Calle de San Antón.” (GIBSON,

1989: 512). Ela pressentia que nunca mais viria o poeta. E assim aconteceu, na madrugada daquele dia, Federico García Lorca fora executado.

Ao recordar esses fatos Angelina diz que guarda boas recordações da família de Lorca, e que eles eram pessoas que faziam o bem. Percebe-se que ela os considerava como sua própria família: “*Yo sufri mucho. Fui al Gobierno Civil porque me lo dijo doña Vicenta y además porque esta familia es como de mi sangre. Yo sufri mucho. Se me agarró un dolor de madre... ¿Sabe usted lo que es un dolor de madre ?*” (PENÓN, 1973: 27-28).

Elá demonstra com pesar o não entendimento pela morte de Federico, que ela considerava como a um filho, um homem que aos seus olhos apenas escrevia e não fazia mal a ninguém. Ao que parece, a ligação dos Lorcas com Angelina era afetuosa tanto quanto a que eles tinham com Dolores. A presença dessas duas criadas que acompanharam a vida do poeta, entre outras, justificam a inclinação dele ao esboçar e levar à cena diferentes personagens cujas características estavam guardadas em sua memória, e que nada mais eram do que o reflexo destas figuras que ele tão bem conhecera e amara. Sabe-se que a memória desempenha um importante papel na criação de muitos autores. Segundo Mauriac :

[...] o grande arsenal do romancista é a memória, pois é dela que se extraem os elementos da invenção e isto confere acentuada ambigüidade aos personagens, pois não correspondem as pessoas vivas, mas nascem delas [...] (MAURIAC apud CAMPOS , 2009:02).

Segundo afirmação do pensador acima, pode-se perceber que em alguns momentos as personagens *criadas, amas ou vizinhas* não são totalmente o retrato de um ser vivo como Dolores, Angelina ou qualquer outra criada que tenha inspirado o poeta, mas nascem e se criam inspiradas nestes seres, mantendo ainda muitas de suas características.

As personagens se tornam então uma mistura complexa entre uma personalidade fragmentada de seres vivos e imaginários. Revelando dentre outros fatores, o aspecto do feminino submisso, elas tornam visível não de forma fidedigna, mas sim criativa, as histórias de mulheres que existiram e sofreram na sociedade espanhola dos séculos XIX e XX.

As mulheres que serviam naquela época tinham fidelidade pelas famílias para as quais trabalhavam. Havia um sentimento de intimidade desenvolvido ao longo dos anos,

e, igualmente um sentimento de obediência e devoção, devido à posição inferior em que se encontravam naquele meio social. Eram testemunhas e compartilhavam a infeliz realidade das mulheres espanholas, cercadas por um meio machista, o que as tornava, em muitos momentos, compreensivas e sensíveis às insatisfações de suas senhoras.

II CAPÍTULO- PERSONAGEM: UMA CONSTRUÇÃO ARQUETÍPICA

O estudo da personagem dentro da teoria teatral é fundamental para a compreensão do desenvolvimento das relações que se estabelecem em cena.

O autor, ao inventar suas personagens e estabelecer estas relações se serve “não apenas das histórias de vida que ele observa, e das quais tem conhecimento consciente, mas ainda de sua memória arquétípica, que contem o drama humano de forma universal e atemporal.” (MACHADO, 2012:27). Ele se utiliza de modelos humanos para criar, e reforçar o que transpõe para a ficção. No caso de Lorca, reforça-se o mundo feminino e a diferença de classes:

[...] É possível observar junto a esses arquétipos a dicotomia entre ricos e pobres, além da forte e predominante presença feminina: “As mulheres das tragédias lorquianas fincam seus pés na terra, vivem no ritmo das estações e cultura de seu país.” (MALAQUIAS, 2012:17).

Na Literatura e no Teatro, dentre os arquétipos criados e dentre inúmeras personagens encontramos diversas categorias: “*Adjuvante ou Coadjuvante* é a personagem secundária que está ao lado do protagonista ou do antagonista e que como eles pode estar individualizada ou não.” (BRAIT, 1987: 87). Cada personagem constitui uma imagem integral e, ao mesmo tempo, muito peculiar, pois, assume um papel único e importante na obra teatral imitando a limitação de um ser humano real. Para tanto há uma rede de relações que se estabelecem na obra. As relações entre as personagens, com o tempo e o espaço e com a própria trama ou enredo define a personalidade e importância de cada uma delas.

No caso das personagens secundárias femininas no teatro lorquiano pode-se dizer que elas possuem um perfil psicológico e assumem grande importância no enredo. Elas se tornam elementos indispensáveis e participam ativamente no desenrolar da trama e no descortinar dos “segredos” do texto. É por meio delas que o autor revela grande parte do conflito e dos sentimentos envolvidos no contexto.

Em muitos casos elas anunciam a verdade sobre as demais personagens. Não se deve esquecer que uma personagem é uma criação que se revela também naquilo que as outras personagens dizem dela.

Em Lorca a função dos personagens secundários é mostrar o conjunto de características de determinado grupo social sempre em comparação com outro grupo. Quando o poeta usa as personagens para revelar a situação de duas classes sociais, encontramos elementos que pertencem à imaginação criadora do autor e igualmente aspectos que nada mais são do que o reflexo da realidade. Tentamos descobrir na personagem o que lhe é próprio e o que lhe é inspirado em outro ser humano. E é um tanto difícil estabelecer limites sobre o que pode ser criação e o que pode ser uma interpretação real dos fatos por parte do autor, relativo às suas personagens. Agindo entre a ficção criativa e a releitura da realidade o autor induz o leitor a entrar em contato com verdades apenas esboçadas.

Uma função passível de ser desempenhada pelas personagens é a de porta voz do autor. Como porta voz deste, elas também traduzem seus sentimentos. A respeito dessa função, B. Brait afirma: “[...] a personagem seria uma amalgama das observações e das virtualidades de seu criador.” (BRAIT, 1987: 50).

O autor ao escrever a respeito de uma realidade que viveu ou testemunhou parte da observação de fatos ou circunstâncias que irá transpor para o texto. Muitos autores podem se servir de fatos reais, mas em sua recriação o autor é livre para acrescentar ou deformar o próprio fato. Ele pode partir de algo concreto ou simplesmente imaginado. O resultado desse processo de criação-produção retrata sua maneira de interpretar as fontes, sua visão de mundo, suas concepções, experiências vividas e um agudo senso de observação de tudo o que está ao seu redor. Para transmitir o que pretende, o dramaturgo se empenha em recriar o real de acordo com suas crenças, sua vontade e sua inspiração, em outras palavras, de acordo com o seu eu-íntimo.

A personagem *La Poncia*, criada de *Bernarda* em *La Casa de Bernarda Alba*, por exemplo, é uma recriação da convicção que Lorca tinha da maldade e tirania de sua sociedade. Tal como o autor, ela deixa entrever sua indignação pelo uso abusivo do poder exercido por *Bernarda Alba* sobre as filhas e sobre todos que a rodeiam.

La Poncia conhece a crueldade existente no coração de sua patroa. Ela sabe que mesmo estando há tanto tempo com a tirana, esta não tem a mínima consideração pela empregada, e nem por ninguém que a cerca. Seu tom irônico no final de sua fala,

quando se refere à *Bernarda* como a ‘mais decente’ reafirma sua aversão à ditadura e a certeza da hipocrisia social das relações de poder: “LA PONCIA: Ella, la más aseada; ella, la más decente [...]” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008:310).

Explorando dessa maneira sua construção e criação, o autor se compromete com seu público: ele precisa dar ao espectador leitor a ideia de verdade, aproximando-o o mais possível da realidade transposta para o papel. Nesse sentido busca compor um todo coeso. Ao dar voz à personagem faz com que as falas contidas no texto carreguem um sentido de verdade e não uma visão distorcida da realidade. O autor, por meio da ênfase que coloca nos diálogos e da forma como as constrói, nos envolve e dirige nosso olhar. Ele que seleciona certas situações, aspectos e ações. Pela forma como as personagens se relacionam e interagem percebemos o grau de intimidade entre elas, a situação econômico-social em que vivem, bem como os problemas e conflitos que trazem para o enredo. A *Criada* da *Novia* em *Bodas de Sangre* aparenta uma relação de carinho e preocupação ao conversar com a moça. Preocupada com o estado emocional da garota ela indaga: “*Niña, hija, ¿qué te pasa? ¿Sientes dejar tu vida de reina? [...]*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 341).

Ao tratar sua patroa de “filha” mostra-se o sentimento de afeto que essa criada tinha pela *Novia*. Tal relação de afeição Lorca também vê nas criadas de sua infância. Assim, através do texto o autor refaz o mistério do ser humano e o transfere para sua criação, o que permite que o leitor se defronte “com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo).” (CANDIDO, 1985: 44).

Segundo Antonio Candido, os personagens:

[...] encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (CANDIDO, 1985: 44).

Estes aspectos revelam-se como a concretização do ser humano retratado por meio da personagem. Tudo se mistura na fantasia, imaginação, invenção, e verdade de

personagens nos quais encontramos a vida empírica do autor, suas motivações pessoais, e até seus conflitos e crises.

O público passa a não somente contemplar, mas a viver as possibilidades humanas em sua imaginação enquanto recria na mente a história que está sendo representada. Segundo Pallotine, a personagem é um contorno do ser humano feito por um criador:

[...] mais ou menos preenchido de detalhes, imitador de uma pessoa, que está destinado a cumprir um papel [...] dizendo, fazendo, agindo, mostrando-se por gestos, atitudes, entonações, levando adiante a ação dramática que é a essência da obra teatral. (PALLOTINE, 1989: 12).

Pallotine acrescenta que mesmo a verossimilhança do personagem em termos de construção psicológica não significa que ela seja uma cópia fiel do real. Como pensa Hubert C. Heffner (1980), a verossimilhança seria na sua mais simplória demonstração uma credibilidade, uma possibilidade convincente. Nesse sentido quando pensamos no que é real temos que ter em mente que o verossímil não é necessariamente verdadeiro, pois o autor como artista tem a autonomia de criação que lhe permite não somente recriar, mas inventar e fantasiar, o que faz com que algumas criações se distanciem da realidade.

Ao tornar o personagem verossímil, embora não inspirado necessariamente diretamente da realidade, o escritor faz com que o leitor ou espectador consiga acreditar nele. Naturalmente, isso vai depender de como o autor escreve e conduz o texto dramatúrgico, a partir da coerência interna do mesmo. Segundo Pallotine: “[...] é, portanto, a coerência interna do texto que nos dá, digamos, a ilusão de verossimilhança.” (1989: 19). Assim sendo é a coerência que permite ao autor dar credibilidade aos seres de ficção que inventa. Como Pallotine ressalta:

[...] ao autor dramático cabe dar tal organização ao seu material que tudo, praticamente tudo, ali, uma vez preparado, devidamente proposto, adequadamente introduzido, adquire foros de credibilidade, fica possível, torna-se aceitável, ou, em suma, verossímil. (PALLOTINE, 1989: 23).

Já Beth Brait afirma que “a personagem é um ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece.” (BRAIT, 1987: 31).

Aristóteles também confirma essa hipótese ao apontar, dentre outras coisas, para o aspecto de que a personagem é um reflexo da pessoa humana. Nesse sentido, é relevante lembrar-se de sua teoria acerca da *mimesis*, conceito citado por ele para se referir à semelhança existente entre personagem e pessoa. A *mimesis* aristotélica foi traduzida como “imitação do real”, como referência direta à laboração de uma semelhança ou imagem.

As personagens podem ser criadas à imagem não somente de um indivíduo, mas de um conjunto de seres e fatos. Por meio delas conseguimos por vezes entrar em contato com outro cenário histórico, distinto da nossa condição cotidiana, percebendo e entendendo uma cultura diferente. “O termo personagem, num sentido bastante amplo, denomina seres de ficção que, mostrados na literatura e no teatro, imitam seres reais.” (MACHADO, 2012: 21). O espectador e o leitor sabem que o que veem ou leem é uma invenção, mas mesmo assim encontram pontos de contato com o real que lhes dão o apoio necessário para entrarem em contato com o mundo ficcional.

A função do autor nesse sentido seria recriar estes seres reais, exaltando-os por meio das personalidades criadas de forma que o leitor perceba essa imitação e se sensibilize com ela. Ao recriar, ele nos transmite suas preferências e seus princípios éticos:

[...] Os seres que são mostrados por meio da obra de arte distinguem-se por caracteres, ideais e valores, que expressam a visão do mundo do autor. E este, para dar-lhes vida, deve estar imbuído da emoção e dos sentimentos, pelo menos, comuns àqueles de sua comunidade. (MACHADO, 2012: 22).

A existência fornece assim o princípio ao qual o autor se apega para elaborar e dar vida às suas criaturas:

[...] A personagem vem de muitos lugares, isto é certo. Da infância. Do dia-a-dia. De um encontro causal na rua. De uma foto ou notícia de jornal. Das páginas de história. De um sonho ou um pesadelo. De uma associação de ideias. De um desejo de se autoretratar. (BRAIT, 1987: 84).

As personagens se tornam um aglomerado de recordações, observações e reflexões do criador trazido pela memória. Antônio Torres afirma:

[...] a personagem surge como uma lembrança, um fato, qualquer coisa que me toca, no presente, em relação a qualquer coisa que me tocou, profundamente, no passado. (TORRES apud BRAIT, 1987: 72).

O escritor segue, portanto, desde a infância espreitando a complexidade da vida e dos seres que lhe rodeiam. Esse caráter cauteloso de observação também é confirmado por Domingos Pellegrini: “Para criar ficção, aliás, não basta observar só as pessoas, mas ser observador de tudo.” (PELLEGRINI apud BRAIT, 1987: 73). Pellegrini considera o autor como um ser observador não somente das pessoas sobre as quais escreve, mas de tudo que lhe rodeia.

O escritor é alimentado a todo o momento por uma curiosidade natural, no entanto Pellegrini também cita que além da observação do que faz parte da realidade, o autor se utiliza da imaginação:

[...] Além de compor personagens com pedaços, momentos ou informações de tipos observados, pode-se contar com as informações do estudo e as possibilidades da imaginação. (PELLEGRINI, apud BRAIT, 1987: 74).

Para transportar os leitores do cotidiano deles para a história construída, o escritor junta com suas lembranças a criatividade, imaginação, ponto de vista, e seu jeito de escrever e envolver o público: “o grande mérito do autor está em sua habilidade de estabelecer um vínculo entre o personagem fictício e o homem, visto em toda sua extensão e complexidade.” (MACHADO, 2012: 26).

Quando o leitor consegue então se vincular à obra, adentra ao viés da personagem que fica dentre a invenção e a reprodução:

[...] Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia *ser reproduzido/ ser inventado*. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência. (BRAIT, 1987: 12).

Uma história nos interessa na medida em que nos transportamos para ela. E para que isso ocorra é preciso que haja uma identificação com a narração e com as personagens. Por isso, a estratégia do autor e seu intuito visam entrelaçar possibilidade e necessidade, nos colocando no ângulo de sua visão e emoção, expondo as possibilidades

da existência e das ações das personagens: “Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário.” (ARISTÓTELES, 1966: 117).

A função do escritor de tratar a verossimilhança como a soma da verdade e de sua experiência e imaginação será reforçada ainda a partir do século XVIII quando se desenvolve a visão que entende a personagem como a representação do universo psicológico de seu criador.

Se o autor constrói suas personagens influenciadas pelo contexto em que vive, por sua experiência e considerações, logo, ele faz refletir nas personagens as características dos seres humanos que fizeram parte de sua realidade. “A personagem continua sujeita ao modelo humano.” (BRAIT, 1987: 39).

Mas, se essas personagens não são de fato as pessoas que conheceu e ainda possuem características que não pertencem a estas pessoas, então ele usa de sua invenção criativa para compô-las junto ao reflexo humano no qual que se baseiam.

O grande diferencial em Lorca é sua dramaturgia poética. A forma como o dramaturgo escreve atribui aos seus personagens uma nova dimensão. Embora num primeiro momento cause estranhamento, o que parece distanciar o espectador, o que ocorre é que ele dá aos seus seres de ficção uma nova condição de existência, pois humaniza as personagens por meio de uma poesia que revela os sentimentos que guardam. Esse estranhamento se reverte em proximidade e identificação, ligando leitor e personagem.

Lorca enquanto poeta e dramaturgo possui a capacidade de criar um texto que além de poético é extremamente bem construído e que vai lentamente apresentando a história e revelando os personagens. É através da poesia contida no texto que Lorca vai dando sinais, colocando símbolos fortes que irão aos poucos conduzindo o espectador na compreensão do que o autor pretende. Como afirma Antonio Candido, quando nos deparamos com o personagem também nos confrontamos com “[...] os problemas em que se enredam na linha de seu destino.” (CANDIDO, 1986: 53).

Enredo e personagem estão intimamente ligados, bem como os significados e os valores que os animam. É a história e a ligação entre os personagens que vivifica o enredo, produzindo confiabilidade ao texto dramatúrgico. A compreensão deste depende da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor/espectador. É a personagem que transmite a impressão de veracidade existencial. Pode-se dizer, portanto, que o texto

dramatúrgico se baseia, antes de tudo, nessa relação entre a existência e ficção, manifestada através dos seres criados pelo autor.

Isso não significa dizer que a personagem é um espelho da realidade. Essa relação acontece em partes no que tange aos princípios inspiradores para a composição da personagem. Ela é baseada em outro ser vivo, mas não é de fato este ser vivo. O autor cria para a personagem uma personalidade e lógica próprias, e a insere em um contexto específico para que possamos compreendê-lo melhor. Segundo Pallotine:

[...] É importante mostrar como se coloca o personagem em relação aos outros homens, de que forma ele se insere no seu grupo; como, portanto, se caracteriza *socialmente*; sua situação na sociedade a que pertence (criado ou patrão, senhor ou escravo, pobre ou rico); profissão, situação da família, ligações amorosas ou amizades, crença religiosa. Parcada de poder que possui, grau de liberdade de que desfruta, consciência [...] (1989: 65).

É o contexto em que se situa a personagem bem como as características que aos poucos a vão revelando que nos dá indícios da estrutura que o autor se serve para sua criação.

Candido diz:

[...] só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual [...] seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (CANDIDO, 1985: 69).

Na criação do autor sempre há uma possibilidade de comparar o mundo do drama com o mundo real. A verossimilhança é condicionada à *convencionalização*: “*convencionalização* é, basicamente, o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência.” (CANDIDO, 1985: 75).

Querendo atingir o leitor de forma sensível, caberá ao autor escolher o que sairá do mundo real para pertencer às falas e ações dos seres fictícios. De acordo com sua escolha, os leitores/expectadores serão conduzidos a visualizar a transposição da realidade.

Logo, o vínculo com a vida e o desejo de representar o real, aliados à forma com que o poeta escolhe para expor sua criação será a chave mestra para a eficácia do texto.

Como diz Cândido, dependendo da forma como se estrutura o texto, o leitor chega a acreditar na autenticidade da história, na existência de modelos comprováveis ou de fatos transpostos. Ele acredita na verdade das personagens por meio das palavras do autor que estão contidas na essência do texto.

Nos textos de Lorca os conflitos são vividos pelos personagens de forma única, o que lhes confere grande importância. Há uma estreita e imbricada ligação entre os protagonistas e os personagens secundários, que deixam de se tornar apenas complementares para assumirem o papel de atuantes e muitas vezes condutores da ação subjacente. Pense-se em *La Poncia* e mesmo na criada de *Dona Rosita* ou ainda em Marcolfa de *Don Perlimplin*. São personagens que exercem papéis fundamentais na narrativa. Embora seus papéis pareçam de menor importância, são imprescindíveis para o desenrolar da trama. São elas que dão suporte à história participando das ações das personagens principais, de forma a orientá-las, e alertá-las nos momentos cruciais do texto: momentos que antecedem as ações decisivas das protagonistas.

A postura dessas personagens consideradas “menores” no enredo, suas intervenções junto às protagonistas e a forma de se intrometerem, auxiliarem e advertirem contribuem para o papel que possuem de reveladoras da história.

Nas obras que analisaremos as personagens são mulheres. Assim, quando o autor retrata a figura feminina, seja por meio das protagonistas ou das personagens secundárias, percebemos, por exemplo, a condição dessa classe na sociedade. Com isso podemos refletir sobre tal fato que se mantém em menor ou maior grau por séculos na humanidade e que é continuamente refletido por autores, filósofos e escritores.

Lorca além de dramaturgo era um homem de teatro - pensemos em seu teatro *La Barraca* - que se importava com os detalhes, as descrições de cenas, o figurino, a música, e que entendia sua arte como um “teatro total”. Assim, enquanto escritor e pensador da cena, ele recheia seus textos com pormenores que aumentam a poesia da história, a estética da cena e que auxiliam o público a mergulhar ainda mais na veracidade de seus dramas.

Cândido comenta que os escritores do século XVIII “[...] aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, e [...] de fato, o detalhe

sensível é um elemento poderoso de convicção.” (CANDIDO, 1985: 79). O autor também reforça que já no século XIX os autores levaram mais seriamente a questão do pormenor, utilizado para convencer o leitor por meio da aproximação com a realidade descrita.

A grande preocupação de Lorca em sua concepção dramática era a de não reproduzir o teatro comercial de sua época. Daí sua opção por um teatro que embora mostrasse a realidade vinha recheado de poesia: uma poesia sensível e denunciadora de uma realidade hostil. O autor desenvolve um teatro “social”, se assim podemos chamar, que testemunha toda a discriminação social e de gênero comum na Espanha do período em que viveu. Sua qualidade de homem de seu tempo, preocupado com a arte e com as questões sociais fará com que sua escrita seja um amalgama de poesia, talento, criatividade, lealdade, personalidade e profissionalismo.

O teatro é fundamental na formação cultural de qualquer povo. Além de mostrar a maneira de pensar, agir, e os costumes de um povo, também é capaz de demonstrar o contexto social, político e histórico em que se insere. Ao retratar a vida, como uma arte sagrada, possui a incrível capacidade de fazer o leitor ou expectador rir, chorar, refletir, pensar, analisar. O teatro é uma das expressões artísticas mais fortes. Como lembra Lorca:

Un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro, si no está muerto, esta moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje e de su espíritu con risas o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro sino sala de juego o sitio para hace esa horrible casa que se llama matar el tiempo! La única respuesta es la dignidad artística del teatro: Arte por encima de todo [...] y jerarquía, disciplina y sacrificio y amor. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 1997: 255).

Lorca ao defender o verdadeiro teatro como o meio que relata o “drama de suas gentes” enfatiza a importância do aspecto histórico em que se inserem as personagens. Como diz Lidyanne Aquino: “Dizer que os personagens são a alma da história é o mesmo que afundar em um oceano de obviedade. Com raras exceções, um livro não é nada sem figuras interessantes.” (AQUINO, 2013:01). As figuras as quais a escritora se refere compõem a história do texto. Assim sendo, qualquer texto teatral precisa imperativamente do elemento *personagem*. É a personagem que fazendo parte da narrativa e sua história irá nos atingir direta ou indiretamente.

[...] Encontramos em alguns autores, como Beth Brait, Anatol Rosenfeld, Antonio Cândido certa flutuação na escolha de um termo ou expressão capaz de identificar os representantes de humanidade (ainda que sob a forma de fábula ou mito) que comparecem numa narrativa, agindo e interagindo. Os autores falam em seres ficcionais, figuras, sujeitos de ação, personagens. (CARVALHO, 2010:309).

Entendemos dessa forma que não há texto sem personagem, assim como não há personagem sem texto, pois é esta pluralidade existencial que permite a representação de um drama real ou fictício.

Por isso afirmamos que o termo “personagem”, com uma extensa tradição na literatura, no teatro, nas artes plásticas e no cinema, é o elemento de maior importância na dramaturgia escrita e teatral. Sendo algumas personagens dotadas de poucos elementos que as caracterizam, poucos diálogos e influência nas cenas, ou de um significativo número de propriedades psicológicas, morais e socioculturais, preexistentes à ação narrativa, elas são sempre o centro da cena.

Como um esqueleto humano com toda sua estrutura funcional, a história só acontece quando todos os personagens estão articulados, interagindo entre si, com o espaço, o tempo e o contexto em que estão inseridos. Eles protagonizam não somente os enredos que prendem o leitor ou expectador no andamento da história, mas geram a empatia ou aquilo que Aristóteles definia como a catarse, isto é, a purgação, a projeção das emoções do próprio espectador no confronto vivido pela personagem. Em muitos momentos identificamos e transferimos para as personagens de ficção nossas reais convicções, espelhadas em suas ações e seus comportamentos que se desenvolvem ao longo da narrativa.

O impacto em nosso psiquismo é causado uma vez que nos aproximamos da condição humana frente às provações da vida, das dificuldades que enfrentamos, e que, embora não sejam necessariamente iguais às que os seres de ficção experimentam, podem ser similares.

Embora estejamos no século XXI, os problemas que permeiam as personagens que carregam em si a história de outros momentos políticos e sociais, se repetem na atualidade. A exemplo disto temos a ditadura social, a discriminação, a estratificação econômica que cria classes e reduz a possibilidade de desenvolvimento de forma igualitária aos seres. Antonio Cândido ao relacionar realidade e ficção pronuncia:

[...] Como seres humanos, encontram-se integrados num tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes [...] revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. (CANDIDO, 1976:17).

O autor explica que as personagens, assim como a pessoa real, estão limitadas por valores, e pensamentos que lhes são impostos por todo um contexto. E tal como nós, também se veem obrigadas a tomar decisões.

Um bom texto teatral é aquele que coloca em cheque a escolha dos personagens; é o momento do conflito que faz com que a cena atinja um clímax e que dá veracidade à escolha pessoal que cada ser é obrigado a fazer. Antonio Cândido refere-se a essa função que a personagem assume além da ficção com o expectador ou leitor, e que se caracteriza como uma função de causar a quem está fora do texto o impacto da dúvida, da reflexão, e a revisão de valores e condutas humanas.

É com estas figuras de ficção que uma realidade cênica se constrói e que Lorca é capaz de enriquecer uma dramaturgia tornando-a universal, a exemplo de um Lope de Vega, um Calderón de la Barca, um Molière e, porque não acrescentar Shakespeare com sua infinita capacidade de humanização de suas personagens, entre outros.

As personagens podem ser principais ou secundárias, cada qual terá seu grau de importância. Muitos se equivocam ao pensar que as personagens secundárias possuem menor valor que as principais, na verdade elas se completam. Os acontecimentos sucedem através da troca que estes dois tipos de personagens realizam entre si: “Sem estas personagens secundárias, as personagens intervenientes na intriga nuclear perderiam parte considerável do seu cunho de humanidade, de gente no mundo.” (CARVALHO, 2010:270).

O autor acima se refere justamente a essa troca que a ação das personagens entre si impulsiona. Ele reafirma a importância das personagens secundárias para que ocorra movimento no drama. Elas se tornam fundamentais na *intriga nuclear*.

Em *Bodas de Sangre* a intriga que envolve a personagem *Novia*, com sua carga de um segredo impossível de compartilhar, é igualmente vivenciada pela *Criada* que ao

compactuar indiretamente com o amor proibido dos amantes faz com que o desfecho se transforme em tragédia, uma tragédia que ela poderia ter evitado. Mas naturalmente a escolha não é da personagem secundária. Em *Yerma* a personagem que poderia ter salvo a protagonista *Yerma* se isenta até o último momento. Já em *La Casa de Bernarda Alba*, embora *La Poncia* tente alertar o clima de instabilidade que se estabelecia, não é ela quem toma a decisão para impedir o trágico desfecho, mas o próprio autor que conduz desde o inicio as consequências do encarceramento feminino, colocando a decisão sob poder das protagonistas.

Em relação a estas figuras não protagonistas, Thomas Tennant diz: “Desde o teatro grego antigo, os personagens secundários servem para expor ou fornecer informações essenciais necessárias para levar a história adiante.” (TENNANT, 2013:01). Tennant relembra alguns personagens secundários como os que integram o coro em “Édipo Rei”, de Sófocles, que informam e denunciam os acontecimentos, impulsionando a história.

O autor ainda cita o exemplo do filme “Guerra nas Estrelas” (Star Wars), no qual “os tios de Luke Skywalker concedem informações sobre Obi-Wan Kenobi e nos dão um primeiro vislumbre no passado secreto de Luke” (TENNANT, 2013: 01). Ou seja, muitas vezes, é por intermédio dos personagens secundários que a história avança, e não por meio dos principais. Na dramaturgia as personagens secundárias são por vezes, erroneamente apontadas como uma mera presença para fornecer uma interação social e preencher a cena. Segundo Tennant elas são:

Indispensáveis para a conclusão satisfatória de determinadas passagens, ou mesmo do enredo todo de um livro, os “não protagonistas” são fundamentais em toda grande história na literatura. (TENNANT, 2013:01).

Por meio das personagens secundárias as histórias das protagonistas podem ganhar força, profundidade e riqueza de detalhes. É claro que há personagens secundárias de menos impacto, no sentido de não terem uma personificação objetiva ou significativa para a trama, e não apresentarem profundez. No entanto, no caso das personagens secundárias de García Lorca, delimitando ainda aquelas que são consideradas figuras representantes do povo, essa falta de profundidade não acontece. Pelo contrário, as figuras populares lorquianas tem uma personalidade marcante.

Nilsen Silva diz sobre os personagens secundários que “[...] eles são donos de personalidades incríveis e que cativam qualquer um [...].” (SILVA, 2013:03). Afirmação que podemos igualmente transferir aos personagens de Lorca. *La Poncia* é um protótipo da criada que é vista como alguém que teve a oportunidade de viver na casa dos patrões como servente. Sua história de vida fica clara em vários momentos no texto, bem como seus sentimentos e motivos que a impulsiona a pensar e agir da forma que age: “Treinta años lavando sus sábanas; treinta años comiendo sus sobras; noches en vela cuando tose [...] ¡maldita sea!” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 310).

Nesse diálogo *La Poncia* fala do tempo que está na casa de *Bernarda*, cuidando da patroa, contando os segredos da vizinhança, mas comendo suas sobras. Revela o conhecimento que tem de tudo que se refere à casa em que serve, mas também acrescenta que não há intimidade entre ela e a patroa a quem dedica um grande sentimento de ódio pela forma como é tratada.

Pelo texto descobre-se que a mãe de *La Poncia* possuía uma vida desregrada aos olhos da sociedade em que vivia, fato que *Bernarda* usa para ofender e diminuir a criada, e que também motiva o ódio desta com relação à patroa:

LA PONCIA: ¡Y así te va a ti con esos humos!

BERNARDA: Los tengo porque puedo tenerlos. Y tú no los tienes porque sabes muy bien cuál es tu origen.

LA PONCIA: (Con odio.) ¡No me lo recuerdes! Estoy ya vieja, siempre agradecí tu protección.

BERNARDA: (Crecida.) ¡No lo parece! (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 368).

No decorrer do texto, por meio dos diálogos, o leitor vai percebendo as características individuais de cada personagem. A importância que Lorca lhes atribui é essencial para a qualidade e revelação das histórias que escreve.

Em suas obras dramatúrgicas as personagens protagonistas se destacam, mas ao lado delas há sempre uma(s) figura(s) do povo - uma amiga, vizinha, criada, ama, uma mulher ou menina do povoado - dividindo as responsabilidades dos temas abordados, a delicadeza e a intensidade dos conflitos internos. Em *Bodas de Sangre* a Criada pressente a devastação que habita no coração da *Novia*, provocada por esse amor impossível de controlar e impossível de realizar-se. Quando a *Novia* se mostra triste antes de seu casamento ela tenta animá-la, dizendo: “*CRIADA: No son horas de ponerse triste. (Animosa.) Trae el azahar. (La novia tira el azahar.) ¡Niña! Qué castigo*

pides tirando al suelo la corona? ¡Levanta esa frente! (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 348).

Essas personagens populares, conchedoras da alma humana, adivinham os pensamentos das protagonistas. E para os leitores ou expectadores são nesses momentos que se pode vislumbrar os detalhes que permitem compreender as questões conflitivas do enredo. São elas que nos revelam as características das protagonistas, quando comentam a respeito de suas atitudes. Deste modo tornam-se a ponte entre as protagonistas e os leitores ou plateia. Ao falar sobre os patrões elas elucidam as personalidades destes. Pode-se aqui citar novamente *La Poncia* que diz sobre *Bernarda*: “*Tirana de todos los que la rodean.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008:310).

Embora as criadas de uma maneira geral apresentem certa rudeza ao falar, são igualmente elas que trazem à cena um lado cômico que alivia a tensão em momentos críticos. A *Vieja* por exemplo, pode ser considerada uma figura popular cômica dentre as analisadas. Sempre com seu bom humor negro, ela satiriza e fala sem pudores ao dialogar com as demais personagens. Em sua conversa com *Yerma*, quando esta lhe revela sua angustia de ainda não ser mãe, a *Vieja* lhe fala sem melindres que em sua relação sexual com o marido deitou-se e se pos a cantar: “*he comenzado a cantar*”. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 433). A personagem maliciosa insinua o prazer de uma relação sensual que permite a gravidez. Sem nenhuma censura e de forma natural e quase cômica ela ainda conta sua maneira livre de ser e detalhes de sua mocidade: “*Muchas veces me he asomado de madrugada a la puerta creyendo oír música de bandurrias que iba, que venía, pero era el aire.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 432). A personagem traz com suas atitudes e diálogos um alívio cômico que altera a percepção e o humor observado nas cenas. Tal como as demais figuras do povo, pode-se perceber que elas foram criadas com uma intenção e que, dificilmente, passariam despercebidas pelos leitores e expectadores.

A cena das *Lavadeiras* em *Yerma* também cria um momento cênico de maior leveza, traz ao texto a sensualidade poética do autor, e ainda o lugar comum dos comentários maledicentes. *La Poncia* também ocasiona um momento risível quando ao falar de seu primeiro encontro com o marido conta: “[...] Evaristo se acerco, se acercó que se queria meter por los hierros, y dijo com voz muy baja: !Ven que te tiente!” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 347). Naturalmente a expressão “*Ven que te tiente*” é provocadora do riso pois é usada quando alguém compra um cavalo e precisa

avaliar as condições físicas do mesmo, fato que as jovens filhas de *Bernarda* conhecem. Na verdade trata-se de personagens sem as quais os textos ficariam mais pesados e talvez mesmo tediosos. Além do que as protagonistas não seriam vistas em toda sua personalidade, e nem o desfecho se daria de forma atraente.

As criadas são figuras que prendem nossa atenção no texto, que nos divertem, que mostram a realidade da classe social à qual pertencem. Elas não demonstram somente as mulheres espanholas do final do século XIX e início do século XX: elas representam o povo em geral, mulheres e homens de condições financeiras inferiores que trabalham, lutam, mas se submetem aos maus tratos e à discriminação por parte de seus patrões. Contudo, suportam o fardo que têm, sendo guerreiras, amigas, fofoqueiras, cúmplices, medrosas, corajosas, entusiasmadas, acuadas, mas, acima de tudo, humanas na extensão máxima da palavra. São personalidades femininas que embora pareçam contraditórias mostram toda a capacidade de adaptação e a maleabilidade própria de seres que aprenderam a sobreviver na adversidade. São personagens do povo que aprendem desde cedo a enfrentar suas dificuldades, e revertem a situação para superá-las e continuarem a existir, impulsionadas por uma força que não se sabe identificar de onde vem. Entre suas qualidades e defeitos mostram-se sempre dispostas a ajudar, possuem um senso prático e uma sabedoria a qual é preciso ouvir. Pensem em *La Poncia* quando ao descobrir o amor de *Adela* por *Pepe Romano*, seu futuro cunhado, diz: “[...] ¡No seas como los niños chicos! Deja en paz a tu hermana y si Pepe el Romano te gusta te aguantas.” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 351).

Por isso, a representação dessas figuras populares lorquianas é mais significativa do que se imagina. Mostram o valor que o poeta lhes atribui.

García Lorca consegue fazer de seus textos veículos privilegiados de mensagens expressivas e consistentes, recorrendo a personagens simples, mas marcantes e surpreendentes.

As personagens femininas populares afirmam-se pela frequência com que aparecem no texto lorquiano. Elas marcam o seu espaço pelas funções que assumem, pela presença e discurso e, igualmente, pelas atitudes que tomam. Por vezes são vítimas privilegiadas das contradições e injustiças sociais, o que faz com que se mostrem divididas entre a submissão e os primeiros signos de rebeldia, reagindo contra a tradição que devem respeitar. São seres que se expressam com uma linguagem e uma forma popular e cotidiana e, chegam mesmo a imiscuir-se nos assuntos proibidos de seus

patrões. Elas acompanham as protagonistas e sofrem com estas o fado que lhes é destinado.

O autor exalta esse universo feminino popular da oralidade, refletindo o imaginário e as tradições espanholas, rejeitando um mundo estereotipado em que as questões de gênero se sobrepõem às escolhas individuais e à dignidade humana. Ele o faz de modo sensível e com incomparável beleza poética:

[...] A tarefa de dar corpo e vida a tão grande multidão de indivíduos (não de indivíduos, note-se, que se dissolvem na multidão, mas de uma multidão que é apresentada na forma de diversidades individualmente reconhecíveis - como acontece na vida real) está longe de ser fácil e exige, antes de mais, uma enorme compleição técnico-artística e humana do escritor. (CARVALHO, 2010:262)

O autor tem clara consciência da importância que há nos seres que o rodeiam e nos quais se inspira. Ele cria um universo solidamente reconhecível, familiar, próximo da vida real. Ao dotar seus personagens de um caráter próprio e individual ele os coloca em um mundo fácil de ser reconhecido. Os fatos narrados, por vezes verídicos, em concomitância com as atitudes e reações das personagens, faz do mundo um palco e do palco, o mundo. Analisar as personagens secundárias de suas obras significa, pois, entender a dedicação e abertura do autor para transpor o mundo da realidade para a ficção.

As personagens secundárias, a *Criada* em *Bodas de Sangre*, a *Vieja* em *Yerma*, e *La Poncia* em *La casa de Bernarda Alba* serão o alvo de apreciação e análise no próximo capítulo, no entanto poderemos igualmente citar outras figuras populares presentes em seu teatro.

III CAPÍTULO - TRILOGIA RURAL

As três obras teatrais consideradas de âmbito rural de Federico García Lorca, *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936) asseguraram ao autor a posição de renomado dramaturgo defensor das classes desprivilegiadas, e em especial, das mulheres. Um autor ligado à terra e ao povo. Como ele próprio declara:

[...] *Esse mi primer asombro artístico está unido a la tierra. (...) Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso hay em mi vida um complejo agrário, que llamarían los psicoanalistas. Sin este amor a la tierra, no hubiera podido escribir Bodas de Sangre. Y no hubiera tampoco empezado la obra próxima: Yerma. Em la tierra encuentro una profunda sugerión de pobreza. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambriona, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, com el pan moreno.*" (FEDERICO GARCÍA LORCA, 1992:07).

Como se vê a raiz de seus textos são sua terra e o povo que a mantém. A sincera admiração e o amor que o poeta sente pelas questões populares é o que lhe causa profunda indignação pelas dificuldades e diferenças entre as classes sociais. Por isso, nessas três obras ele tenta mostrar o drama de uma Espanha desumana, dividida em grupos hierárquicos e em total desigualdade social, o que fazia das mulheres, e principalmente das mulheres trabalhadoras, como as criadas, seres inferiorizados e desprivilegiados no país:

[...] El universo doméstico que sirve de marco escénico y de tema central a estas [...] obras capitales de la dramaturgia hispánica [...] constituye para los autores una sombría metáfora del mundo y de la organización social. (CASTRO, 2001: 139).

Como comenta Castro, a organização social espanhola se vê exposta na dramaturgia, por meio das criadas. A figura feminina da doméstica foi o modo que Lorca encontrou para valorizar sua gente, seus valores, costumes, tradições e sabedoria. Ela é utilizada para revelar também as expressões individuais e coletivas das mulheres

hispânicas no ambiente misógino em que viviam. Ambiente que as vitimavam e provocavam desfechos desumanos como veremos nos textos a serem analisados.

As três obras possuem desfechos trágicos. Embora nelas as protagonistas tentem romper as restrições que a sociedade lhes impunha, com isso apenas conseguem se tornarem vítimas da fatalidade, desencadeada por seus atos inesperados em uma conjuntura social que não consentia a liberdade individual.

[...] Em uma realidade na qual há ainda tantos resquícios de machismo, homofobia e racismo, a literatura de García Lorca ainda pode ser considerada atual, já que suas personagens, assim como milhões de pessoas hoje em dia, lutam, acima de tudo, por suas liberdades individuais. (MAYER, 2014: 01)

Nesse sentido as personagens protagonistas com seus anseios e inexperiências lutam para romper os limites sociais que as cercam, enquanto que as personagens secundárias, por meio de uma sabedoria prática e experiência, tentam auxiliá-las a encontrar outro caminho. Leais e cumpridoras de seu dever de criadas, sem, contudo, negarem sua humanidade e complacência, servem-se de seus papéis tornando-se cúmplices e aconselhando prudência as suas patroas. No entanto ao participarem do desfecho trágico que aguardam suas senhoras, também são atingidas e sofrem com elas.

As personagens lorquianas de sua trilogia rural formam assim um importante conjunto fictício revelador e transformador na dramaturgia espanhola, tratando de um tema que diz respeito à liberdade de expressão, e à condição feminina da criada na sociedade espanhola da época.

A respeito de tais obras dramatúrgicas lorquianas e do universo feminino da época Leandro Malaquias afirma:

[...] 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. (MALAQUIAS, 2012:21).

Segundo Malaquias a trilogia trágica de Lorca foi apreendida da vida que rodeava o próprio poeta, principalmente em Fuente Vaqueros e em Valderrubio, onde este passou a maior parte de sua infância.

Vale lembrar que muitos autores tratam *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *La Casa de Bernarda Alba* como uma trilogia trágica. Outros classificam apenas as duas primeiras como tragédia. O próprio poeta afirma ser *Bodas de Sangre* e *Yerma* duas tragédias:

Ahora voy a terminar Yerma, una segunda tragedia mía. La primera fue Bodas de sangre. Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 1992: 13-14).

Todavia, a terminologia utilizada para denominar estes três importantes textos não será nesta pesquisa aprofundada, pois independentemente da definição do gênero a que pertencem estas obras o importante é que elas se unem pelo conteúdo rural, feminino, machista e destruidor da sociedade. Como afirma Ramos Espejo:

[...] Las tres [Bodas de sangre, Yerma y 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. (ESPEJO, 1998: 74-75).

O conteúdo temático feminino e popular de morte e superação comum das três obras dramáticas dispensa aqui embrenhar-se no gênero a que pertencem - *drama* ou *tragédia*- como definidores da criação dramaturgica do autor:

[...] O material poético dramático de Lorca é retirado de romances populares e das histórias contadas em sua Andaluzia. São histórias paradigmáticas de amores impossíveis, de irremediável solidão amorosa, que com dolorosa insistência assombram e ameaçam o poeta e seus personagens, enquanto denunciam situações intoleráveis. (MACHADO, 2008: 02)

Irley Machado explica que o conteúdo desse material dramático de Lorca se mantém comum nas três peças de sua trilogia, e que estas estão carregadas de um sentimento trágico. Por isso, consideremos que ao citar *trilogia* estaremos levando em conta elementos comuns as três peças. Ao citarmos *trilogia trágica* ou *peça trágica* estaremos nos referindo à ou às peça(s) “cujo final apresenta morte....ou infelicidade pela perda do ser amado.” (MACHADO, 2012:19).

As criadas na trilogia podem bem representar um padrão que poderíamos dizer de ameaça social pela coragem que manifestam, embora permaneçam submissas. Assim, pela importância das três peças teatrais citadas e dessas personagens secundárias contidas no enredo dramático e trágico, no sentido do desfecho das obras, analisaremos três dessas personagens, uma de cada obra em questão, que representam a categoria desprivilegiada espanhola. Como já salientamos serão: a *Criada de Bodas de Sangre*, a *Vieja de Yerma*, e a *La Poncia* de *La casa de Bernarda Alba*. Outras personagens secundárias como as *Lavadeiras* e a curandeira *Dolores* em *Yerma*, bem como a criada que trabalha com *La Poncia*, além de outras criadas pertencentes a diferentes textos de Lorca também serão citadas, porém com menos ênfase, uma vez que nosso foco de estudo são as personagens já citadas.

A história de amor e morte destas obras revela a contradição entre o ser que deseja e o objeto alvo do desejo, entre a ânsia humana de viver o que se quer e o impedimento real da concretização desse desejo, que será vivido pelas personagens protagonistas das obras em questão.

3.1- A CRIADA DE *BODAS DE SANGRE*

Não se pode duvidar da importância que García Lorca atribuía ao teatro e seu papel social:

[...] Pensava seu teatro em função da sua gente e, em razão disso, observa-se em sua obra o primitivismo passional, a sinceridade desgarrada, a presença de uma ambientação viva e colorida, e as raízes líricas presentes. Mas este “espanholismo”, aqui no sentido de apreço dos espanhóis aos seus costumes – roupas, língua, tradições – não torna sua obra menos universal que outras grandes obras trágicas, ao contrário, a recriação do mundo andaluz parece apenas uma alegoria em *Bodas de Sangue*, já que a peça se nutre da tradição clássica em relação a conflitos humanos e sociais, mas também de elementos como o coro clamado nas bodas ou no canto das mulheres, ao final da peça. A obra comenta a ação dramática apontando para o desenlace, o que comprova a preocupação do autor com o povo. (CASERIANA, 2000: 04).

Lorca com sua grande necessidade de comunicar-se e expressar-se, e sempre atento aos fatos reais que circundavam o ambiente em que vivia vai dar nascimento à primeira obra de sua trilogia dramática: *Bodas de Sangre*. Baseada em fatos reais ocorridos na Província de Níjar, a história é transposta para a cena com modificações.

O texto de Lorca conta a história de uma noiva que foge no dia do seu casamento, provocando uma tragédia entre as famílias, a do noivo e a do amante, *Leonardo*, seu ex-noivo e atual marido de sua prima. É também uma história de lutas antigas entre famílias: a família do noivo havia sofrido com a perda do pai e do filho mais velho pelas mãos dos *Felix* – parentes de *Leonardo*, o que gera na mãe do noivo um amargo ódio e profundo ressentimento.

Em *Bodas de Sangre* a destruição mortal cerca as personagens que se deixam dominar por suas paixões, revelando seus conflitos e as densas relações sociais e humanas.

As personagens criadas por Lorca são seres poéticos plenos de vida com profundos caracteres psicológicos, em que se encontra sempre a intensa dialética entre o agir e o refletir. Se por um lado parecem extremamente apegadas aos padrões morais

tradicionais, por outro, a vontade de viver, escutar e obedecer aos caprichos do coração e do instinto predomina. A *Novia* de *Bodas de Sangre*, embora aceitando o casamento, não consegue apagar as lembranças de seu primeiro e grande amor, se deixando dominar por uma cega pulsão. No dia de seu casamento foge com seu antigo amante. Desta forma ela provoca o desejo de vingança da honra ultrajada em seu jovem noivo, que se sente na obrigação de cobrar o sangue derramado na história passada de sua família, também ultrajada pelos Félix. A personagem *Madre* atua positivamente neste sentido e impele o filho nesta cobrança, mesmo sabendo que um trágico final se anuncia, pois não há como conter o sangue quando este exige ser derramado.

Em meio a todos os acontecimentos trágicos percebemos a presença constante da *Criada*. Vale ressaltar que a *Criada* na versão traduzida do texto foi traduzida para *Ama*. A função que esta personagem assume em cena é bastante ampla: ela tanto é a doméstica, como aquela que cria a filha do patrão, sendo também a cúmplice da jovem, de quem conhece todos os segredos.

Sua participação nos acontecimentos e na vida de outros personagens será entre ativa e passiva. Em seu papel de criada ela não pode interferir diretamente na vida das outras personagens, embora participe de todo o desenrolar da trama. Sua ação em relação à *Novia* é a de conselheira, mas em sua função ela sabe que pode pouco. Conhecedora do amor que a jovem ainda sente por *Leonardo*, ela a aconselha a afastar-se dele e chega mesmo a querer impedir que o rapaz se aproxime da *Novia*. Quando *Leonardo* chega para falar-lhe na manhã das bodas e pergunta se não podem falar, a *Criada* é que responde: “No; no podéis hablar.” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 354). Ela tenta em vão afastá-los e impedir que um mal maior aconteça.

Com tal ação ela ultrapassa seu papel de doméstica que apenas ouve, para empregada que se comporta pro-ativamente perante os fatos. Sua ação também é vista na cena da boda quando ela conversa com o *Novio* e insinua maliciosamente o que deve se passar na noite do casamento.

No primeiro ato da obra a *Criada* aparece em cena, e observa a conversa entre os personagens: *Padre* (pai da noiva), *Novio* (noivo) e *Madre* (mãe do noivo). Assim ela está sempre a par de tudo que diz respeito àquela família. Logo que as visitas se despedem, ela revela a curiosidade incontida das pessoas simples, correndo para ver os presentes que a *Novia* ganhou, o que contraria a moça que está pensativa e infeliz com a

decisão que teve que tomar. É o momento em que a intimidade se rompe e a *Novia* a coloca em seu lugar de criada, quando esta insiste em abrir os presentes.

NOVIA: (Agria) Quita.

CRIADA: ¡Ay, niña, enséñamelos!

NOVIA: No quiero.

CRIADA: Siquiera las medias. Dicen que todas son caladas. ¡Mujer!

NOVIA: ¡Ea, que no! (GARCÍA LORCA, 2008: 341).

Dedicada à família para quem trabalha há anos, ela zela pela felicidade da moça como se esta fosse uma filha.

Extrovertida, maternal, e observadora, a criada se expressa de forma mais livre. Íntima da casa, pelo conhecimento e presença nesta por tantos anos, age com iniciativa e desembaraço diante das diferentes situações.

[...] Podemos perceber que as criadas na obra dramática lorquiana são personagens que agem com desenvoltura perante seus superiores. Quase sempre são senhoras que acompanham os protagonistas há anos, e que estabelecem com seus superiores uma cumplicidade que, desejável ou não, é inevitável. (ELIAS, 2006:05).

Talvez por essa cumplicidade inevitável que possui ela perceba antes dos demais o inevitável desenlace, consequência de um amor reprimido e sabe que o contexto em que vivem ao ser desafiado e transgredido só responde com a dor e o sangue. Atenta, em sua função de criada e vigilante, desde o início percebe os sinais que a *Novia* deixa transparecer em sua atitude agressiva e infeliz e tenta consolá-la: “*CRIADA: [...] No pienses en cosas agrias. ¿Tienes motivo? Ninguno.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 341).

Após perceber o desinteresse da jovem pelo casamento ela deduz que tal fato se deve ao constate assédio de *Leonardo* que nas madrugadas vem até sua janela provocá-la ou vigiá-la. Embora a *Novia* tente disfarçar, a *Criada* indica-lhe o cavalo de *Leonardo* que espera sob a janela. Com esta atitude ela enfatiza o fato de que uma decisão deve ser tomada e que a única saída que a moça tem é casar-se para esquecer *Leonardo* e acabar com esta dor que a consome. Seja por preocupação ou precaução a *Criada* neste momento tenta fazê-la refletir sobre a situação.

Neide Elias afirma que tal atitude amorosa por parte da *Criada* não é somente por amizade ou cumplicidade, mas sim uma atitude circunstancial:

[...] Assim, cremos que em *Bodas de Sangre* [...] há um rompimento da relação maternal e amiga entre empregada e superior. O envolvimento entre os personagens não se dá de forma natural e espontânea, aqui os protagonistas não escolhem suas criadas como cúmplices; elas o são por motivo circunstancial, ou melhor dito, espacial, que lhes permite participação nos conflitos da casa. A relação entre criadas e superiores nestas obras se revela mais cruel e desigual, e nos parece que tal mudança se dá por um amadurecimento da obra de Lorca em reconhecer, na relação que aparecia como maternal e de tolerância mútua, um conflito também de classes. (ELIAS, 2006: 05).

Na realidade, após ler a obra e entender a relação entre a *Novia* e a *Criada* discordamos em parte desta afirmação, pois acreditamos que este aspecto esteja mais diretamente ligado à relação que se estabelece entre as personagens de *La casa de Bernarda Alba*. No entanto, tal afirmação nos faz repensar sobre a ação maternal das criadas. Afinal, como já citamos, o autor durante a adolescência tinha uma verdadeira admiração pelas suas criadas. Resultado de uma vivência sem grandes distinções, que segundo seu biógrafo era corrente entre a família García Lorca e seus empregados.

Mas é claro que mesmo tendo vivido em uma realidade menos contaminada pela segregação de classes, o autor, após suas longas viagens pelo mundo em que teve um contato maior com outra realidade e com o conflito entre as classes sociais que testemunha, amplia sua percepção humana. Neste momento de reflexão o poeta passa a perceber a reação daquele que é oprimido e que passa a dotar quase que a mesma posição de seu opressor. Lembre-se da criada de *Bernarda Alba* que se nega a dar comida para a *Mendiga* e a expulsa de forma agressiva da casa: “*CRIADA: Por la puerta se vá la calle. Las sobras de hoy son para mí.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 313).

Essa visão mais fria do conflito de classes ocasionada pela experiência pessoal e literária do autor acontece principalmente, segundo Neide Elias, quando ele viaja para Nova York e presencia as relações domésticas e sociais daquele povo. No entanto em nossa concepção isto não se justifica, uma vez que é depois de seu retorno de Nova York que ele escreve *Bodas de Sangre*. A autora Neide Elias acredita nesse rompimento da relação maternal entre patroa e empregada e isso se confirma por meio de alguns diálogos entre criadas e patroas encontrados na dramaturgia de Lorca. Porém, em muitos momentos, a relação materna aparece e se mantém. Em *Bodas de Sangre* a *Criada* cuida carinhosamente do “corpo” da *Novia*, como uma mãe faria, penteando-a:

CRIADA: Aquí te acabaré de peinar.

NOVIA: No se puede estar ahí dentro, del calor [...] Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.

CRIADA: ¡Así era ella de alegre! (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008:346).

Depois mostra seu carinho admoestando a jovem para que se comporte quando ela aparece apenas de corpete na frente de *Leonardo*: “*CRIADA: No salgas así.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008:346).

O gesto de advertir a moça reflete preocupação, e igualmente o de cuidar dos cabelos desta. Pentear os cabelos da *Novia* relembrando a mãe já falecida da moça reflete também um autor sensível à cumplicidade e ao sentimento maternal da criada. Primeiro porque pentear os cabelos de alguém é também um gesto de afeição e cuidado. E igualmente pelo fato da *Criada* lembrar com carinho de sua antiga patroa.

Nesse momento de amabilidade, quando a *Novia* expressa verbalmente os seus temores em relação ao casamento, a *Criada* tenta ensinar a jovem um pouco sobre os assuntos do matrimônio, por meio de uma fala um tanto maliciosa ela se refere ao prazer que há em uma realação entre marido e mulher. Neste diálogo revela-se uma intimidade bastante grande, pois o autor abre um precedente para denunciar a dificuldade em estabelecer um intimidade que pudesse orientar as jovens nas questões ligadas à sensualidade e ao próprio corpo. Veja-se o diálogo:

CRIADA: (Peinándola); Dicha cosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!

NOVIA: Calla.

CRIADA: Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de ruiseñor.

NOVIA: (Fuerte.) ¿Te quieres callar?

CRIADA: ¡Pero, niña! Una boda, ¿qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.

NOVIA: No se debe decir.

CRIADA: Eso es otra cosa. ¡Pero es bien alegre! (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008:346)

Numa atitude ousada, ela tenta mostrar que o casamento não é somente uma obrigação e compromisso social, mas uma possibilidade de prazer e satisfação sexual para a mulher. É claro que ela sabe que a jovem está apaixonada por outro, mas tenta da

forma que lhe é possível, orientá-la para aceitar que num casamento, mesmo quando não é totalmente desejado, pode haver um lado prazeroso. Para Neide Elias tal gesto significa apenas a comprovação de uma maior liberdade verbal e uma forma menos conflitiva de encarar a própria sexualidade: “as criadas demonstram uma relação menos conflitiva com relação à sua sexualidade e à alheia”. (ELIAS, 2006:05).

Mas o fato é que por amizade ou obrigação é sempre a criada que esclarece o contexto doméstico espanhol e a qualidade da relação patrão-empregado. Como diz ainda a autora citada sobre o papel da criada: “elo de dois mundos distintos, uma realidade de sentimentos e de traços culturais populares ignorados por aqueles que vivem o universo do espaço doméstico burguês.” (ELIAS, 2006:06).

A empregada, personagem fictícia, em concordância com a empregada real espanhola se mantém atenta aos fatos, apoiando e revelando as decisões tomadas pelas protagonistas, bem como tentando compreender e evitar o pior:

CRIADA: [...] ¿Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir. (Se levanta.)

NOVIA: Son nublos. Un mal aire en el centro, ¿quién no lo tiene?

CRIADA: Tú quieres a tu novio.

NOVIA: Lo quiero.

CRIADA: Sí, sí, estoy segura. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 348).

A *Criada* diz que está segura da resposta da *Novia* sobre o fato desta desejar o *Novio*. Aqui podemos especular: estará ela fingindo acreditar ao afirmar que sabe do desejo da outra, ou ela usa deste subterfúgio para animá-la a casar-se, sabendo ser esta a melhor opção possível, para uma moça daquele tempo e daquele espaço?

Consciente da tortura que pode representar este casamento para a *Novia* a *Criada* apresenta-lhe uma escapatória: a jovem pode muito bem arrepender-se e não casar. Ao que parece a criada intui que algo não está bem e tenta evitar a surpresa de uma atitude catastrófica. Mas nem mesmo suas orientações conseguiriam impedir a tragédia que está por acontecer. Ela orienta e consola a personagem *Novia*, afirmando que casar é um passo que é preciso dar: “*NOVIA: Pero este es un paso muy grande. CRIADA: Hay que darlo. NOVIA: Ya me he comprometido.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 349).

Mais adiante no primeiro quadro do segundo ato entra em cena *Leonardo*. É um momento decisivo de ajuste de contas entre os amantes. A *Criada* tenta impedir que os dois conversem, mas *Leonardo* chega agressivo e derrama sobre sua ex-namorada toda sua mágoa.

LEONARDO: (Levantándose) La novia llevará una corona grande, ¿no? No debía ser tan grande. Un poco más pequeña le sentaría mejor. ¿Y trajo ya el novio el azahar que se tiene que poner en el pecho?

NOVIA: (Apareciendo todavía en enaguas y con la corona de azahar puesta) Lo trajo.

[...] Leonardo: No quiero hablar, porque soy hombre de sangre, y no quiero que todos estos cerros oigan mis voces.

NOVIA: Las más serían más fuertes.

CRIADA: Estas palabras no pueden seguir. Tú no tienes que hablar de lo pasado. (La criada mira a las puertas presa de inquietud. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 353).

Nessa atitude de zelo, preocupação e sensibilidade, a *Criada* da *Novia* é intuitiva e inteligente, além de possuir um grande senso objetivo. Além de presumir que a aproximação do casal acabaria mal, ela é esperta o suficiente para afirmar que os dois não poderiam seguir com a conversa. Ela sabe que o amor dos dois jovens não pode se realizar, e deve também conhecer as razões para que a relação entre eles tenha acabado no passado. O casal não obedece às admoestações da *Criada* e segue com uma discussão infrutífera e carregada de amarguras, que comprova a presença deste sentimento de paixão que ainda os dilacerava:

NOVIA: (Temblando) No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás.

CRIADA: (Cogiendo a Leonardo por las solapas) ¡Debes irte ahora mismo!

LEONARDO: Es la última vez que voy a hablar con ella. No temas nada.

NOVIA: Y sé que estoy loca y sé que tengo el pecho podrido de aguantar, y aquí estoy quieta por oírlo, por verlo menear los brazos.

LEONARDO: No me quedo tranquilo si no te digo estas cosas. Yo me casé. Cásate tú ahora.

CRIADA: (A Leonardo) ¡Y se casa! (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 355).

A *Criada* tenta afastar *Leonardo*, mas é vencida pela vontade dos dois jovens. Resta-lhe apenas consolar e defender a moça da última agressão verbal do jovem,

quando este lhe diz: “*Cásate tú ahora.*” Na defesa da *Novia* a *Criada* enfatiza o fato de que ela irá casar-se sim. Neste momento surge pela primeira vez o coro; o elemento popular que algumas vezes se manifesta com a função de revelar e esclarecer o andamento do enredo: “*Voces: (Cantando más cerca) Despierte la novia em la mañana de su boda*”. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 349).

A figura do coro intitulado *Voces* aparece em poucos momentos para falar sobre o *despertar da noiva*, dentro de um sentido bastante popular que pode adquirir uma conotação de sensualidade que não é permitida no contexto cotidiano da obra. A respeito desse coro Guillermo Carrascón declara: “[...] en *Bodas de sangre* se ocupa en menos ocasiones y, cuando lo hace, de pasada, habla sólo del cuadro del despertar de la Novia.” (CARRASCÓN, 2002: 01).

Não se trata assim de um elemento popular muito presente na obra, mas ganha uma importância significativa na história. A *Criada* por sua vez é o elemento popular mais marcante do texto. Ela é a figura que se assemelha ainda em outros momentos com as mulheres com quem Lorca conviveu, já que as fontes femininas do poeta que serviram de inspiração para a construção das personagens são confirmadas por vários autores:

[...] Así la madre, las numerosas tías, las innumerables primas, las criadas y todo aquel increíble montaje femenino, que era entonces la vida de um Pueblo o de una ciudad andaluza, fueron para él inagotables fuentes inspirativas e imaginativas... Dolores la Colorina, Anilla la Juanera, Irene la criada, la madre de la Ramícos, la Angelina, Dolores Cebrián y otras, fueron su [...] inacabable manancial para la sed lorquiana. (ROJAS, 1998: 12).

Como cita Rojas, foram muitas mulheres que nortearam os textos e personagens de Lorca. A admiração que o poeta possuía pelo elemento popular fez com que levasse à cena aspectos ligados à tradição deste povo que tanto admirava. Inspirado nestas tradições, ele faz com que a *Criada* cante cantigas populares e tradicionais em vários momentos da peça, sobretudo no momento em que se prepara a boda. A *Criada* canta alegre: “*Que despierte con el ramo verde del amor florido. ¡Que despierte por el tronco y la rama de los laureles!*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 356).

Não se pode deixar de lembrar o fato de o poeta ter sido influenciado artisticamente por membros de sua família. A musicalidade de sua tia Isabel parece ter sido notória. Certamente era uma mulher que devido seu gosto pela música deveria

cantarolar em muitos momentos, o que deve ter ficado gravado na memória do poeta. Outro aspecto é o fato de as criadas de sua casa viverem em harmonia com seus patrões, o que naturalmente gerava uma atmosfera em que se podia cantar sem sofrer nenhuma censura. Rojas afirma que “*las criadas y otras sirvientas más humildes, están realizando hace mucho tiempo la importante labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas*”. (ROJAS, 1998:12).

Isabel ensinou Lorca cantar ainda jovem, e as outras criadas da infância do autor sempre lhe trataram com esse carinho típico das mães que recitavam canções populares na hora que as crianças iam dormir.

Assim, em muitos momentos a empregada canta, não apenas pelo prazer de cantar. A cantiga, extremamente poética e, contudo, popular, serve como um momento de respiração por causa da cena tensa ocorrida, e preparação para a tensão posterior. No entanto, como na poesia de Lorca nada é gratuito, a canção expressa também o desejo de felicidade que prenuncia um final trágico:

CRIADA: Por el toronjil la novia no puede dormir [...] Un árbol quiero bordarle lleno de cintas granates y en cada cinta un amor con vivas alrededor [...] ¡Ay mi niña dichosa! ¡Que toquen y repiquen las campanas! [...] Giraba, giraba la rueda y el agua pasaba, porque llega la boda, que se aparten las ramas y la luna se adorne por su blanca baranda. Pon los manteles! (En voz alta) Cantaban. (En voz patética) Cantaban los novios y el agua pasaba, porque llega la boda, que relumbré la escarcha y se llenen de miel las almendras amargas. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 366).

O desejo de felicidade expresso na cantiga da *Criada* menciona o brilho da geada, mas simbolicamente sabemos que a geada é capaz de queimar como fogo. Ela pede ainda que o mel se derrame sobre as amargas amêndoas, referindo-se ao sentimento que ainda nutrem os antigos amantes.

E em meio à incerteza do destino trágico que está por vir, as vozes do coro fazem eco às palavras da *Criada*, e acrescentam: “*¡Al salir de tu casa para la iglesia, acuérdate que sales como una estrella!*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 364).

Após as bodas na igreja e durante a festa é a *Criada* que parece pressentir a ausência da *Novia* e pergunta:

*CRIADA: (Entrando) Y la niña. ¿dónde está?
MADRE: (Seria) No lo sabemos.
(Sale el novio. Entran tres invitados.)*

PADRE: (Dramático) Pero ¿no está en el baile?
CRIADA: En el baile no está.
PADRE: (Con arranque) Hay mucha gente. ¡Mirad!
CRIADA: ¡Ya he mirado!
PADRE: (Trágico) ¿Pues dónde está?
NOVIO: (Entrando) Nada. En ningún sitio.
MADRE: (Al padre) ¿Qué es esto? ¿Dónde está tu hija?
(Entra la mujer de Leonardo.)
MUJER: ¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados como una exhalación. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 382).

O que a criada mais temia aconteceu. Embora tivesse indagado sua patroa sobre seus verdadeiros sentimentos, e a tivesse vigiado constantemente para que não se encontrasse com *Leonardo*, não pode evitar o que estava para acontecer. O factum de um destino adverso cumpriu-se. A *Novia* viveria para sempre viúva de um amor jamais realizado. Lembrando apenas das cinzas que ocultavam este fogo que a queimava internamente. Os dois “homens do amor” se entremataram. E a navalha penetrou fundo “la onde se esconde a raiz do grito”.

3.2- A VIEJA de YERMA

Observando a conjuntura de amor, frustração e morte, que García Lorca inicia em *Bodas de Sangre*, o autor continua sua trilogia rural com *Yerma*. Se em *Bodas* o amor não consumado foi motivo de tragédia, em *Yerma* é a maternidade frustrada que gera o drama.

Embora as duas obras tragam à cena um mesmo destino trágico, as circunstâncias são diferentes, bem como a própria estrutura dramática. Em *Bodas* há uma rede de conflitos que se vai apresentando gradativamente até chegar ao ápice em que não se pode mais voltar atrás. Em *Yerma* o conflito é apenas da personagem consigo mesma. Naturalmente é um conflito que move a ação dramática, mas Lorca trabalha aqui com o aspecto da temporalidade cênica. A cada ato passaram-se alguns anos, o que vai sem dúvida aumentando a desesperança e revelando o caráter obsessivo da personagem *Yerma*. Como o próprio autor declara: “*Desviando la atención desde el carácter al conflicto, em Bodas los hechos les suceden a los personajes. Yerma, em cambio, es el único soporte de su propio conflicto [...]*” (LORCA,1980 :354).

São as atitudes da personagem que irão perdê-la. Como diz Machado, a personagem “sofre e determina suas ações, tornando-se assim vítima e cúmplice, co-participante de seu próprio destino.” (2012:26). Em muitas situações trágicas a personagem se defronta com uma escolha e é a escolha que gera o drama. Este não parece ser o caso de *Yerma*. Ela não escolhe, ela já é uma personagem trágica, pois se deixa dominar por um desejo que está acima de suas condições materiais e mentais. Não há como lidar contra aquilo que é parte integrante de uma personalidade condicionada pela cultura e tradição. *Yerma* é ela mesma uma terra seca, desértica, sem a água benfazeja de um homem que a umedeça.

Lorca em sua concepção artística trabalha com o elemento trágico, e embora apresente diferentes circunstâncias deste “trágico” cristaliza as relações em um mesmo contexto: um contexto de controle e proibição da liberdade individual, e acima de tudo um contexto de paixão. Segundo Montemezzo:

[...] Não somente em *Yerma*, mas também nas demais peças que compõem a *Trilogia Dramática da Terra Espanhola*, as personagens se caracterizam por uma extrema secura, que está relacionada à aridez do meio social em que vivem. Encarceradas pelo ambiente opressor, tentam conter seus instintos e desejos latentes. Esse embate é polarizado, de um lado, pelo desejo e, de outro, pela norma social. (MONTEMEZZO, 2009:2875).

Em relação às personagens populares femininas que participam da trilogia, o autor soube trabalhar poeticamente aspectos que ele recriou e enalteceu, como a esperteza destas mulheres, a capacidade de percepção e expressão verbal, o senso de ironia, o deboche, a inteligência, a sensibilidade e solidariedade perante a frustração e dor alheias. Além disso, ainda há a revelação sutil e esmagadora do desejo não alcançado, com o qual as mulheres sabem lidar de forma única.

Em *Yerma*, Lorca quis denunciar um aspecto desta Andaluzia em que a mulher só tinha importância se procriasse. Como diz a personagem: “*YERMA: La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinhos [...]*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 462). Segundo alguns biógrafos do autor, e entre eles Yan Gibson, a obra teria sido inspirada em uma história real acontecida na família dos Lorcas.

[...] a origem de *Yerma* remonta à infância do poeta [...] Seria a protagonista *Yerma* baseada numa pessoa real? Não causaria surpresa saber que o poeta tinha uma ou várias mulheres em mente. Uma das possíveis seria a primeira esposa de seu pai, Matilde Palacios, que morreu sem filhos, embora não saibamos se a infertilidade lhe causou um desespero semelhante ao de *Yerma*. (GIBSON, 1989: 401).

Matilde casou-se com o pai de Lorca, García Rodríguez, quando este tinha apenas vinte anos, e anos mais tarde descobriu que não podia ter filhos, o que foi uma frustração em seu casamento: “Tudo parecia correr bem para o casal, e a descoberta de que Matilde era incapaz de ter filhos deve ter sido um golpe doloroso [...]” (GIBSON, 1989: 30). Esse fato na memória do autor muito possivelmente foi o propulsor para a escrita do texto *Yerma*:

[...] Anos mais tarde, ao escrever *Yerma* e refletir sobre a terrível frustração de uma aldeã incapaz de procriar, é bem provável que Lorca tivesse em mente a infeliz Matilde. Conta-se ter ele disto certa fvez que em sua infância foi perseguido pelos retratos “daquela outra que poderia ter sido minha mãe.” (GIBSON, 1989: 30,31).

Na verdade, Lorca nunca declarou abertamente sua inspiração. A obra retrata a vida de um casal que segue os preceitos tradicionais de um casamento arranjado, e portanto sem emoção, o que provavelmente contribui para a “esterilidade” da jovem casada. O marido empenhado em seu trabalho e preocupado em aumentar seus ganhos se descuida da esposa, que confinada e sentindo-se inútil vê seu desejo de ser mãe frustrado, o que começa por adoecê-la e aumenta sua obsessão. Os anos se passam e ela não vê seu desejo satisfeito. No final, em total descontrole ela acaba matando seu marido, e com isso seu desejo de maternidade permanecerá insatisfeito para sempre.

Na obra destaca-se fundamentalmente a repressão sexual e de expressão, e a vigilância a que todas as mulheres deste período eram submetidas pelos maridos. A sexualidade era um tabu que impedia a sociedade de lidar com esse assunto, tal como os indivíduos de tomarem atitudes que contrariavam as regras da moral vigente. Como diz Bataille “o homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece “interdito” diante da morte e da união sexual.” (BATAILLE,1987 :33).

Os casamentos sem amor, para satisfazer alianças comerciais ou por vontade paterna, fatalmente provocavam a infelicidade e a frustração femininas, para quem só restava a realização por meio da maternidade. Por isso, na obra as questões da esterilidade e da maternidade fracassada são colocadas como metáforas de um sonho não realizado e da negação deste desejo de plenitude.

Em *Yerma* são inúmeros os personagens secundários que completam a obra e denunciam, reforçam ou acusam, sempre vigilantes às atitudes da personagem título. São figuras populares que participam da trama com maior ou menor importância, mas, com uma presença significativa.

A personagem secundária escolhida para nossa análise, como dito, é a *Vieja*. Lorca dá a esta personagem características de uma velha pagã, que não acredita em Deus e que se relaciona com a própria sensualidade e sexualidade de uma maneira absolutamente livre. Ela conta sem pudores para *Yerma* sobre sua intimidade, com a intenção velada de orientá-la e instruí-la.

A *Vieja* ou *1ª Velha* (assim intitulada na tradução para a língua portuguesa) é uma das figuras populares que substitui o papel da criada. Na peça é uma velha moradora do local, que se encontra casualmente com *Yerma*. O encontro delas se dá no campo, a céu aberto, num momento em que ambas se ocupavam de levar comida aos maridos. Desde o início mostra-se desabrida, sem reservas em falar de sua própria vida e em contar sobre seu passado. Sua fala e atitudes deixa claro que ela pertence a uma outra classe social, diferente e distante daquela a qual *Yerma* pertence.

Ela é introduzida no enredo no segundo quadro do primeiro ato. Já de inicio mostra-se interessada por *Yerma* e lhe indaga sobre sua vida pessoal. Sua primeira pergunta é: “*Tienes hijos?*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 431). Ao que *Yerma* responde que apesar de já estar casada há três anos, ainda não os tem. A personagem então a tranquiliza afirmando: “*Bah! Ya tendrás!*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 432). A *Vieja* conta-lhe com muita simplicidade que teve nove filhos, e *Yerma* ousa lhe fazer a pergunta que a angustia:

YERMA: Yo quisiera hacerle una pregunta.

VIEJA: ¿A ver? (La mira.) Ya sé lo que me vas a decir. De estas cosas no se puede decir palabra. (Se levanta.)

YERMA: (Deteniéndola.) ¿Por qué no? Me ha dado confianza el oírla hablar. Hace tiempo estoy deseando tener conversación con mujer Vieja. Porque yo quiero enterarme. Sí. Usted me dirá [...] (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 433).

Na busca de uma explicação para o fato de ainda não ter engravidado, a moça questiona insistentemente a *Vieja*. Ela sabe que as velhas conhecem muitos segredos e uma realidade que via de regra é oculta das mulheres mais jovens. Tentando mostrar à *Yerma* que a vida tem muitos lados e que um deles está diretamente ligado ao prazer e à entrega voluntária, a personagem “uma atitude sensual de plena aceitação de seu impulso erótico vital [...]” (MACHADO, 2008:03) diz:

VIEJA: ¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba [...] Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo. ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso muchas ideas que no quiero decir. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 433).

Sendo uma figura pertencente à outra camada social, a personagem não se sente constrangida em falar de sua vida sexual. Lorca, mesmo usando de uma linguagem aberta que acabou chocando o público espectador na estréia de seu espetáculo, o faz de maneira muito sutil e poética. Conhecedora da pulsão de vida que não se pode negar, a *vieja* se aceita como mulher que encontra prazer em relacionar-se com um homem.

Toda a obra de Lorca e seus personagens sofrem certa humanização. No caso das figuras populares elas conseguem aliviar a tensão da cena por meio do humor que lhes é característico e cuja origem está em sua própria maneira de ser e de ver a vida. Como afirma Nilsen Silva, as vezes os personagens secundários têm

[...] papéis mais importantes em uma determinada cena que o próprio protagonista. Muitas vezes, eles são mais carismáticos e contribuem para que o livro mantenha o tom certo de humor durante o desenrolar da história. (SILVA, 2013:01)

Esse humor se evidencia quando a velha fala do fato de ter sido namoradeira e conta divertida: “[...] *Yo he sido una mujer de faldas em el aire, he ido flechada a la tajada de mélon, a la fiest, à la torta de azucar.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 432). Por meio desta conversa um tanto quanto ousada, considerando-se a moral comportamental da época que não permitia que certos assuntos fossem comentados, a *Vieja* tenta dizer à *Yerma* que é possível ter prazer numa relação com um marido. Ela pergunta sutilmente à jovem sobre seus sentimentos para com seu marido, *Juan*: “*VIEJA: ¡No tiemblas cuando se acerca a ti? No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 434).

Diante da jovem que diz ter casado para satisfazer a vontade de seu pai, e afirma não “tremer” ao aproximar-se de seu marido, a *Vieja* insiste: “[...] *Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 435).

Embora ela insinue aspectos importantes da relação homem-mulher ela não pode ser direta com *Yerma*, pois entende que a jovem não é suficientemente madura para saber o que fazer, para enfrentar sua realidade de forma diferenciada. Sua sabedoria de mulher velha a impede de falar abertamente: ela sabe que *Yerma* não é uma mulher serena para entender o que ela quer dizer.

Por meio dos diálogos percebe-se que há uma maior abertura por parte das figuras populares para comentários e conversas acerca da sexualidade. A *Vieja* consegue

despertar em *Yerma* a lembrança de um único momento em que teria sentido algo que a perturbara a ponto de deixá-la sem voz, quando *Victor*, seu primo, lhe segurou pela cintura:

“YERMA: Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez, el mismo Víctor, teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes.” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 434).

No diálogo a jovem deixa claro que não sente atração por seu marido, e que somente com seu primo observou algo diferente. *Yerma* busca desesperadamente uma resposta, mas a velha só pode dizer:

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 sabrás. De todos modos, debías ser menos inocente. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 435).

Yerma lamenta-se de sua ignorância e da falta de diálogo com outras pessoas, uma vez que todos estão fechados em um muro de silêncio quando se trata de questões que envolvem o relacionamento entre duas pessoas.

YERMA: (Triste.) Las muchachas que se crían en el campo, como yo, tienen cerradas todas las puertas. Todo se vuelven medias palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber. Y tú también, tú también te callas y te vas con aire de doctora, sabiéndolo todo, pero negándolo a la que se muere de sed. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 435).

A jovem desiludida diz ainda que só lhe resta buscar ajuda em Deus, e ouve com isso a mulher mais velha retrucar e dialogar com ela:

VIEJA: Dios, no. A Mí no me há gustado nunca dios. Cuando os vais a dar cuenta de que no existe? [...] Aunque debía haber Dios, aunque fuera pequeño, para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos.

YERMA: No sé lo que me quieres decir.

VIEJA: (Sigue.) Bueno, yo me entiendo. No pases tristeza. Espera en firme. Eres muy joven todavía. ¿Qué quieres que haga yo? (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 436).

Ela enxerga o sofrimento da moça que não entende suas palavras. Ao usar a metáfora que acusa os homens de possuírem uma semente podre (*simiente podrida*), não esclarece a mensagem que *Yerma* não entende. A *Vieja* sabe que é *Juan* quem não pode dar filhos à sua mulher.

Lorca coloca no primeiro quadro do Segundo Ato outras personagens populares: são as *Lavadeiras*. Elas não possuem nomes, apenas números, o que de alguma forma é um índice dado pelo autor da uniformidade do pensamento e ação das personagens. Na beira do rio, enquanto lavam suas roupas comprazem-se em comentários maledicentes e maliciosos. Elas cantam e comentam sobre a jovem. Uma das lavadeiras diz: “*Ella no tiene hijos, pero no es culpa suya*” e depois acrescenta: *Él tiene la culpa, él. Cuando un padre no da hijos debe cuidar de su mujer.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 448). Ao que outra contesta: “*Todo esto son cuestiones de gente que no tiene conformidad con su sino*”. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 448).

As *Lavadeiras* assumem o papel do coro das tragédias clássicas: elas comentam e informam o que está acontecendo, como a voz popular. De acordo com Edwards:

[...] o coro das *Lavadeiras* aponta para a circularidade da vida e da natureza. Esse coro que é a representação do povoado, da vizinhança, expõe por meio de suas fofocas, idéias, suposições e diálogos, não somente a vida da jovem *Yerma*, mas também o contexto social que lhes integra. (1983:253)

Com esse mesmo caráter popularesco, aparece a rezadeira, *Dolores*, que é procurada por *Yerma* para que por meio de suas rezas consiga ajudar a jovem a conceber. *Dolores* é uma figura do povoado reputada por seus conhecimentos nesta medicina ‘holística’ ligada aos elementos da natureza, capazes de promoverem uma cura natural. No quadro em que *Yerma* aparece com *Dolores* estas se fazem acompanhar por mais duas figuras femininas que as seguem para fortalecerem a reza.

No primeiro quadro do Terceiro Ato estas figuras do povo entram na história para auxiliar e aconselhar *Yerma*. Uma das figuras femininas que a acompanham comenta:

[...] *Está bien que una casada quiera hijos, pero si no los tiene, ¿por qué ese ansia de ellos? Lo importante de este mundo es dejarse llevar por los años. No te critico. Ya has visto cómo he ayudado a los rezos.*

Pero, ¿qué vega esperas dar a tu hijo, ni qué felicidad, ni qué silla de plata? (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 474).

Há uma crítica em relação ao desespero de *Yerma* para engravidar, mas a rezadeira *Dolores* conta sobre as mulheres que já ajudou, enchendo *Yerma* de esperança:

DOLORES: Muchas veces yo he hecho estas oraciones en el cementerio con mujeres que ansiaban críos, y todas han pasado miedo. Todas, menos tú.

YERMA: Yo he venido por el resultado. Creo que no eres mujer engañadora.

DOLORES: No soy. Que mi lengua se llene de hormigas, como está la boca de los muertos, si alguna vez he mentido. La última vez hice la oración con una mujer mendicante, que estaba seca más tiempo que tú, y se le endulzó el vientre de manera tan hermosa que tuvo dos criaturas ahí abajo, en el río, porque no le daba tiempo a llegar a las casas, y ella misma las trajo en un pañal para que yo las arreglase. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 472).

As personagens populares também aconselham a jovem a se amparar no amor do marido que é um homem bom. Uma delas diz: “*Eres demasiado joven para oír consejo. Pero, mientras esperas la gracia de Dios, debes ampararte en el amor de tu marido*”. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 474). Mas *Yerma* começa a dar mostras do ódio que sente pelo marido, e quando *Dolores* também fala sobre *Juan*: “*Tu marido es bueno*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 474), a jovem contesta a afirmação da rezadeira dizendo:

YERMA: ¡Es bueno! ¡Es bueno! ¿Y qué? Ojalá fuera malo. Pero no. Él va con sus ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches. Cuando me cubre, cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 474).

Yerma acredita que o marido se relaciona com ela apenas para cumprir seu dever de esposo. Ela acha que a frieza do marido a impede de conceber um filho. A jovem vive uma constante pressão por parte deste marido e de suas cunhadas. Estas, apesar de serem personagens secundárias, são figuras silenciosas que ganham um terrível peso na

cena, pois possuem o papel de carcereiras de *Yerma*. A pressão se fecha e a tensão aumenta com a chegada de *Juan* no momento em que *Yerma* se despede de *Dolores*. *Juan* acusa e critica sua mulher, mas esta é defendida por *Dolores* que argumenta: “(Fuerte.) Tu mujer no ha hecho nada malo.” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 477).

As personagens populares não são definidas pelo autor apenas como cúmplices e participantes cheias de compaixão para com o sofrimento de *Yerma*. Há alguns momentos em que recriminam a jovem, e, como veremos, mesmo a *Vieja*, que num primeiro momento se mostra afável, irá voltar-se contra *Yerma*.

Após a discussão entre *Yerma* e suas companheiras com *Juan*, há no texto uma significativa passagem de tempo, e quando *Yerma* surge ela está em peregrinação dirigindo-se à “aldeia de Moclin” para rezar e pedir um milagre ao santo.

Esta ermida provavelmente foi inspirada numa romaria que de fato ocorria em Granada. Segundo o irmão de Federico:

“Em uma aldeia de la província de Granada, Moclín, situada em las últimas estribaciones de Sierra Nevada, se celebra una romería, a la que van las mujeres deseosas de hijos a pedir la gracia de la fecundidade [...]” (FRANCISCO GARCÍA LORCA, 356, 1980).

Francisco conta que apesar de nunca ter ido, seu povo ficou conhecido pela fama de tal evento. Isabel García Lorca diz, no entanto, que seus irmão compareciam ao evento: “Yo no fui nunca. Mis Hermanos sí, pero em contra de la voluntad de mi padre, pues aquello era una verdadeira bacanal”. (ISABEL GARCÍA LORCA, 2002: 54).

A realidade desta romaria é tida como um fato incontestável. Nela as mulheres compareciam com oferendas e, em suas preces pediam o milagre de um filho. A presença de forasteiros masculinos era constante e rendia comentários maliciosos do povo. “MARIA: Un río de hombres solos baja por esas sierras.” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 483).

No texto uma das personagens comenta: “Más de cuarenta toneles de vino he visto en las espaldas de la ermita.” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 483). Além da menção ao vinho o que remete a uma bacanal dionisíaca há ainda o aspecto da agressão e da promiscuidade a qual a personagem também se refere: “[...] El año pasado se mataron dos por una casada seca [...]” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 482).

No momento da Romaria a aparição da *Vieja* irá exercer uma influencia definitiva no desenlace da obra. Ela conhece a realidade em que vive *Yerma* e sabe da irreabilidade de seu sonho. Segundo Collechia “*Tanto su edad avanzada como su gran experiencia las sitúan fuera de los enredos en que la heroínas más jovens se hallan*”. (1974: 05).

Ela é franca e ve o mundo sem vendas nos olhos. Sabe da importância da realização erótica para o feminino e ao encontrar-se com as mulheres na romaria pergunta maliciosa:

VIEJA: (Con sorna.) ¿Habéis bebido ya el agua santa?

MUJER: 1 Sí.

VIEJA: Y ahora, a ver a ése.

MUJER 2: Creemos en él.

VIEJA: Venís a pedir hijos al santo y resulta que cada año vienen más hombres solos a esta romería. ¿Qué es lo que pasa? (Ríe)

MUJER 1: ¿A qué vienes aquí, si no crees?

VIEJA: A ver. Yo me vuelvo loca por ver. Y a cuidar de mi hijo. El año pasado se mataron dos por una casada seca y quiero vigilar. Y, en último caso, vengo porque me da la gana. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 481).

O comentário malicioso insinua a verdade que as pessoas querem esconder: a água santa é na realidade o encontro amoroso-sexual que se torna possível com os homens estrangeiros. A personagem da *Vieja* como lembra Francisco García Lorca foi inspirada na criada Dolores la Colorina, e a respeito desta o irmão de Lorca afirmava: “*Tenía certa tendencia hacia una moral natural, pouco severa en las limitaciones de moral sexual*”. (FRANCISCO GARCÍA LORCA, 2006: 93).

A romaria era conhecida também como a “romaria dos cornudos”, pois os homens incapazes de gerar um filho lá levavam suas mulheres para que depois elas os deixassem em paz. Lorca em sua criação realiza um interessante sincretismo: a esta bacanal dionisiaca e pagã, ele une a fé religiosa da protagonista e de suas companheiras, com as preces para que o milagre aconteça. Podemos voltar ainda e lembrar que este mesmo sincretismo aparece em *Dolores* que é rezadeira, mas que realiza esconjuros para a obtenção de seus objetivos.

O momento crucial que prepara o desenlace fatídico é quando a *Vieja* conversando com *Yerma* lhe pergunta .:

VIEJA: ¿No te convences? ¿Y tu esposo?

(*Yerma da muestras de cansancio y de persona a la que una idea fija le oprime la cabeza.*)

YERMA: Ahí está.

VIEJA: ¿Qué hace?

YERMA Bebe. (Pausa. Llevándose las manos a la frente) ¡Ay!

VIEJA: Ay, ay. Menos ¡ay! y más alma. Antes no he querido decirte, pero ahora, sí.

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

VIEJA: Lo que ya no se puede callar. Lo que está puesto encima del tejado. La culpa es de tu marido, ¿lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva. En cambio, tu gente, no. Tienes hermanos y primos a cien leguas a la redonda. ¡Mira qué maldición ha venido a caer sobre tu hermosura!

YERMA: Una maldición. Un charco de veneno sobre las espigas.
(FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 489).

É quando a personagem deixa claro à *Yerma* a verdade que se negou a dizer naquele primeiro diálogo em que se calou por supor que a jovem não estava preparada para ouvir e entender. Enquanto representante da personagem popular de uma criada ela acompanha os acontecimentos que cercam a moça e percebe a tragicidade de seu trajeto. Ela lhe fala sem censuras e a isenta da culpa de sua esterilidade, que atribui ao marido de *Yerma*. A alternativa que ela encontra para a realização da jovem vai contra os princípios desta que se sente ofendida: ela sugere à jovem que se relacione com outro homem para poder engravidar e que abandone seu marido:

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

YERMA: ¿Para marcharme?

VIEJA: Cuando te vi en la romería me dio un vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos y el Santo hace el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa, todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías. Anda. No te importe la gente. Y, en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle.
(FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 490).

A proposição da personagem para que a jovem se una a seu filho é altamente desonrosa para *Yerma* que guarda orgulho de sua casta. A personagem da *Vieja* possui um senso prático que ignora as consequências e implicações morais de um ato como o que sugere à *Yerma*. De alguma forma ela sugere a morte de *Juan* ao dizer: “*Anda. No te importe la gente. Y, en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas*

para que no cruce siquiera la calle.” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 490).

Naturalmente *Yerma* não aceita esta alternativa e deixa que seu orgulho fale mais alto:

YERMA. Calla, calla. ¡Si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás, ni la luna llena sale a mediodía. Vete. Por el camino que voy seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conócame, para que nunca me hables más. Yo no busco. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 490).

Para *Yerma* é inconcebível ir atrás de um homem. Neste momento aparece uma função quase que profética na *Vieja*: consciente do conflito íntimo de *Yerma* e concededora da incapacidade e da insistência da jovem em viver seu sonho de maternidade ela é capaz de perscrutar o mundo da protagonista, e ao perceber a realidade como ela é intui o final trágico que se anuncia. É quando então ela desiste e diz: “*Cuando se tiene sed, se agradece el agua.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 490).

3.3- *LA PONCIA DE LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Vimos nos tópicos anteriores que as personagens populares de *Bodas de Sangre* e de *Yerma*, embora vivendo em um contexto de submissão, conseguem ultrapassar seus limites naturais e se deixam levar pelas dores alheias. Motivadas pela consciência da realidade social e pela consciência da realidade individual das protagonistas elas se esforçam em reconciliar as duas realidades procurando evitar a catástrofe que se anuncia desde que as pulsões emocionais se tornam aparentes. Lorca dá a estas personagens secundárias características de seres calorosos e intensos, que não se deixam acossar por este mundo inóspito, cheio de censuras étnicas, religiosas e sociais. Todo o percurso delas é em busca de uma saída, uma alternativa menos dolorosa para a resolução do conflito em que se encontram as protagonistas.

Em *La Casa de Bernarda Alba* encontramos personagens femininas enclausuradas sob a autoridade de uma mãe recentemente viúva, arraigada na influência da igreja católica. Na casa reina a tirania protetora da reputação familiar. A obra criada por Lorca “como um documentário fotográfico em preto e branco” parece ter sido inspirada na história de uma família vizinha à sua em Velderubio.

No enredo, *Bernarda* vive com suas cinco filhas (*ANGUSTIAS, MAGDALENA, AMELIA, MARTIRIO, E ADELA*), sua mãe *MARÍA JOSEFA* , e as empregadas da casa (*CRÍADA* e *LA PONCIA*). Trata-se de uma personagem forte e fanática, que estabelece uma disciplina extremamente rígida a todas as mulheres da casa. Depois da morte de seu segundo marido, *Bernarda Alba* força suas filhas a viverem em uma severa reclusão, por um período de oito anos de luto. Neste ambiente, duas personagens, *Adela* e *Maria Josefa*, se sobressaem pela oposição, e não aceitação do domínio de *Bernarda*. Representam duas gerações distintas, a avó e a neta, que movidas pela necessidade de se libertar tentam romper com as normas estabelecidas para alcançar a felicidade, que está além dos muros da casa. Sendo reclusas são mulheres que só se comunicam com o exterior pelas janelas. Segundo I. Machado

[...] 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: 01).

No decorrer da história as tensões crescem rapidamente entre as mulheres, após o anúncio do noivado entre a irmã mais velha e o homem mais desejado da aldeia - a atmosfera de rivalidade e inveja aumenta e a revolta contra as leis maternas resulta em violência e no suicídio de *Adela*, a irmã mais nova. Em meio a essa calamidade em desenvolvimento encontra-se a figura popular e a relevante presença da criada *La Poncia*.

Ela é a personagem que critica, avisa, alerta, prevê e fala sem pudor da patroa. Se em relação à *Bernarda* e suas filhas mais velhas ela demonstra certa frieza e indiferença, o mesmo não se dá com relação à *Adela*, a quem tenta proteger e orientar. Ela é consciente da pressão materna de *Bernarda* sobre as mulheres em geral. Durante a obra Lorca mostra que há uma grande falta de intimidade entre a criada e a patroa, apesar dos longos anos de convivência e do tempo que *La Poncia* lhe serve. “*BERNARDA: Me sirves y te pago. ¡Nada más!*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 326).

La Poncia expressa explicitamente seu ódio pela patroa devido aos maus tratos que recebe. Em sua conversa com a outra criada, comenta:

LA PONCIA: [...]. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 310).

No diálogo com a outra criada da casa já no início do texto, *La Poncia* demonstra com ironia o quanto sua patroa é ruim, exigente e fria. Por sua vez, a *Criada*, que acompanha *La Poncia* é medrosa, mais contida, mas demonstra veementemente o ódio que também possui pela patroa.

A relação das duas empregadas parece ser harmônica. *La Poncia* se mostra solidária com a situação de sua companheira de trabalho:

LA PONCIA: ¡Quisiera que ahora, que no come ella, que todas nos muriéramos de hambre! ¡Mandona! ¡Dominanta! ¡Pero se fastidia! Le he abierto la orza de chorizos.

CRIADA: (Con tristeza, ansiosa) ¿Por qué no me das para mi niña, Poncia?

LA PONCIA: Entra y llévate también un puñado de garbanzos. ¡Hoy no se dará cuenta! (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 309).

Conhecedora de todos os segredos da família e de tudo o que se passa na casa, *La Poncia* se permite intervir nos acontecimentos e alerta *Bernarda* para o clima de disputa que se instala entre as irmãs após o anuncio do casamento de *Angustias*. *Bernarda* achando-se segura de si e no controle férreo que pensa ter sobre as filhas, não lhe dá ouvidos. *La Poncia* contudo adverte: “[...] Sólo te digo: abre los ojos y verá [...] acá pasa una cosa muy grande.” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008:368).

La Poncia prevê pela sabedoria e experiência adquiridas na vida a tragédia que está por vir. *Bernarda* ignora e a trata como inferior. Em vários momentos ressalta a diferença social que existe entre elas: “ *BERNARDA: Obrar y callar a todo. Es la obligación de los que viven a sueldo* ”. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 370)

O relacionamento entre *Bernarda* e *La Poncia* é conflituoso: *La Poncia* só tolera esse tipo de tratamento porque precisa do emprego para manter-se bem com a sua família, uma vez que seus filhos também trabalham para *Bernarda*. Ressentida, ela assim se expressa “[...] 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!” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 310-311).

Embora *La Poncia* não demonstre a mesma preocupação maternal que observamos na *Criada de Bodas de Sangre*, ela parece não ter raiva das mulheres filhas de *Bernarda*. Intervém com *Adela* por uma lídima preocupação com a honra da casa. Se declara sem afeto para com as mais velhas, mas parece se preocupar com *Adela*, a caçula enamorada.

Há momentos de intimidade entre *La Poncia* e as jovens. Burlando a vigilância e austeridade de *Bernarda*, falam de coisas íntimas como quando *La Poncia* conta sobre seu primeiro encontro com o marido:

LA PONCIA: [...] Era muy oscuro. Lo vi acercarse y al llegar me dijo: “Buenas noches”. “Buenas noches”, le dijo yo, y nos quedamos callados más de media hora. Me corría el sudor por todo el cuerpo. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 347).

Sem pudor ou vergonha de falar sobre a sexualidade, *La Poncia* expressa detalhes deste seu encontro, revelando assim a liberdade de expressão das mulheres mais pobres, elemento importante a ser observado dentre as mulheres espanholas mais humildes do século XX. O que comprova ainda o quanto a vida de um autor influencia em sua obra, já que Lorca constantemente presenciou a realidade dessa classe mais humilde. Como diz Mauriac (1933):

[...] É a vida que fornece ao autor um ponto de partida na elaboração deste mistério, na invenção de sua criatura. Para ele os personagens quase sempre tirados do círculo do criador imitam modelos encontrados na vida, sendo nada mais do que o casamento da memória, da observação e da imaginação deste com a realidade.” (MAURIAC apud MACHADO, 2012: 22).

As declarações e conselhos da criada *La Poncia* tem um fundo prático que pretende orientar as jovens:

LA PONCIA: [...] A vosotras que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 347).

Com sua maneira realista de ver o mundo e entender que não se pode ir contra o que já está estabelecido depois de séculos, tenta fazer as jovens enfrentarem a dura realidade que as aguarda. E em alguns momentos lembra a *Vieja*: falando com malícia e sensualidade ela não se isenta de contar as novidades sobre os ceifadores que contrataram uma mulher estrangeira para divertir-se após a colheita. Os detalhes picantes de tudo o que acontece na comunidade externa entram na casa pela fala de *La Poncia*.

Acostumada a uma observação aguda é *La Poncia* que percebe o conflito existente entre as irmãs e a paixão devastadora que começa a ganhar *Adela*.

Preocupada com o que percebe, e servindo-se de seu senso prático aconselha a menina:

LA PONCIA: [...] ¿quién dice que no te puedas casar con él? Tu hermana Angustias es una enferma. Ésa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá. Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta

tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú. Alimenta esa esperanza, olvídalos. Lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 351).

Ela aponta um caminho possível para a realização do afeto de *Adela*. Mas a jovem, apaixonada, devastada por um sentimento de sua primeira paixão de adolescente, uma paixão irrefreável, tem urgência em realizar-se amorosa e sexualmente. Ela não pode esperar que *Pepe*, o noivo da irmã, se case e enviúve, para somente após isso poder casar-se com ele e viver sua paixão. Dominada por seu amor juvenil ela se mostra ousada e corajosa para desafiar a autoridade materna, não aceitando permanecer enclausurada. Como diz Isabel Vásquez de Castro:

[...] Em esta lucha a muerte entre la autoridad, que [...] tiene un desenlace sacrificial, las victorias y las derrotas serán relativas, y la perdida de la dignidad, de la palabra, de la razón o de la vida constituirán el precio pagado o la estrategia que emplearán los diferentes personajes para llevar sus opciones a sus últimas consecuencias. (CASTRO, 2001:139)

Castro cita a rebeldia das personagens principais cercadas pelas dúvidas e pela observação das personagens secundárias, testemunhas das últimas consequências das atitudes das protagonistas.

La Poncia ameaça contar para *Bernarda* o que sabe sobre *Adela* e *Pepe*, mas *Adela* não demonstra medo e diz :

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 tus manos. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 352).

A jovem revela a força de seu amor e a audácia que possui. Diante disso *La Poncia* se cala e chega mesmo a tomar a defesa das jovens posteriormente num diálogo com *Bernarda*, acusando a patroa: “*LA PONCIA: [...] Yo no te quiero echar na culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres.*” (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 368).

La Poncia encontra-se presente na maioria das cenas e parece funcionar como o fio condutor da narrativa. Sua ação é decisiva, quando na última cena encontra *Adela* enforcada e amaldiçoa *Martírio* responsabilizando-a pela morte da irmã.

O que realmente importava para *Bernarda* era manter a aparência, numa atitude hipócrita vigente na sociedade. Com tal repressão, a morte e a loucura são as soluções encontradas pelas personagens numa tentativa de libertação e de ruptura com o mundo cínico em que eram obrigadas a viver.

García Lorca mostra que as mulheres, em nome de uma moral imposta e muitas vezes assumida e interiorizada por elas, baseada na pressão social sobre o indivíduo, sofriam várias coibições e estavam destinadas a viverem enclausuradas em suas casas, em silêncio, como determina *Bernarda* no final da obra. E junto a essas mulheres, o autor evidencia as personagens populares, que na interação com as personagens principais formam o conjunto que começa, desenvolve e finaliza o enredo das histórias.

Afinal, o que é essencial é o que as personagens fazem, o modo como interagem entre si, e o ambiente humano, que num determinado contexto físico e mental, dinamicamente, constituem a trama.

E estas condições tanto em *Bodas*, *Yerma*, ou *La Casa de Bernarda Alba* são semelhantes. Vale lembrar o que Castro diz:

[...] Ambas obras tienen una temática paralela: en casas com certo prestígio o alcurnia dentro de pequenos pueblos [...] los impulsos amorosos de una pareja de jóvenes son prohibidos por diferentes razones sociales más o menos claras que los hacen inadmisibles. (CASTRO, 2001:142).

A autora cita uma das semelhanças que faz das três obras analisadas uma trilogia rural, e as analogias temáticas trabalhadas nos textos, no caso os impulsos amorosos que se manifestam de diferentes formas em cada protagonista e que as levam a um fim trágico. É claro que como visto há também a luta de classes, as questões das figuras populares nesse meio segregador, e o papel que estas figuras desempenham.

Se a luta de classes é desigual e injusta encontramos ainda na obra de Lorca um conflito de gerações que se transforma em uma disputa acirrada pelos princípios de liberdade e autoridade.

No entanto, a luta de classes como analisamos nos textos lorquianos não elimina nem impede uma relação afetiva entre determinados membros da classe superior e a da classe considerada inferior. Em muitos momentos dos textos que analisamos se manifesta uma relação de amizade, cumplicidade e afeto da parte das personagens

secundárias para com seus superiores, sobretudo quando se trata de protagonistas jovens e desorientadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o tempo, os valores e as profissões mudam e se renovam. O texto lorquiano nos mostra uma realidade em que suas personagens secundárias não seguem um mesmo padrão relacional em suas obras. Enquanto encontramos uma criada amorosa e maternal em *Bodas de Sangre*, nos deparamos com a *Vieja* que é vista com maus olhos pela comunidade e cuja natureza livre e desabrida mostra um extremo individualismo. O que parecia ser somente interesse pela jovem *Yerma*, revelou-se depois em um interesse também particular e mesquinho em favor de seu filho. Já *La Poncia*, embora com uma possibilidade maior de intervenção se isenta de agir em favor de *Adela*.

Lorca nos brinda com os diferentes tipos de personagens que nada mais são do que um retrato do ser humano em suas distintas variáveis. Acreditamos que a interpretação dada pelo autor pode ter ocorrido em função de uma nova percepção deste em relação à realidade e aos acontecimentos políticos-sociais em constante mudança em seu país. E quando pensamos nessas mudanças, personagens e nas mulheres desfavorecidas financeiramente na Espanha do século XIX e princípio do século XX, constatamos que apesar de ter havido uma significativa mudança de valor e de tratamento para com o elemento feminino, em muitos países a situação permanece inalterada. Pensemos nos países em que as mulheres são obrigadas a se esconderem atrás de um véu ou de uma burka, e qual a relação que elas conseguem desenvolver entre si. São situações que ainda refletem o atraso, e testemunham o mesmo retrocesso social dos séculos passados. Mesmo em nossa sociedade atual encontramos seres que são escravizados e cuja diferença de classes, ainda predomina, como nos casos de maus tratos às empregadas domésticas.

O que se percebe, entretanto, que diferencia essa transposição da realidade em Lorca, é o local e o contexto no qual vive o autor. As criadas eram consideradas seres sem palavras, sem vontades, sem recompensas, cujo único objetivo deveria ser obedecer e servir. No entanto, o que faz com que o autor coloque as criadas em alguns momentos como cúmplices das protagonistas é o fato dele ter vivido num povoado pequeno onde

as pessoas se respeitavam mais e onde as criadas ou amas ainda eram vistas com afeto pelas crianças, com seus cuidados e cantigas, participantes de suas brincadeiras e sonhos, e sempre empenhadas em fazer o melhor.

Na obra do autor, vislumbramos certa mudança no papel da personagem popular: de *Bodas de Sangre* a *La casa de Bernarda Alba* a criada se transforma. As viagens de Lorca e sua observação do mundo que o cercava fez com que ele percebesse as diferenças de classes que predominavam fortemente em distintos locais, bem como a tragédia vivida pelas mulheres da época.

Essa tragédia que abraça as personagens de Lorca se assemelha em muito ao fenômeno trágico das obras clássicas: uma mesma rede apanha todo o cardume, como uma maldição. Em *Bodas de Sangre* as mulheres estarão para sempre condenadas à solidão, e, naturalmente, a *Criada* deverá continuar acompanhando a *Novia*, agora desprezada e punida, e como consequência imaginamos confinada em sua casa. Em *Yerma*, sua solidão no cárcere será povoada pelo delírio de um filho que nunca chegará. Em *Bernarda Alba*, as irmãs continuarão confinadas e viverão com a culpa de um sacrifício inocente enquanto *La Poncia*, mais humana, se perguntará o que poderia ter feito para evitar a tragédia.

Como lembra Collechia :

La tragedia en la dramaturgia de Lorca no resulta de una amenaza o de una fuerza externa. Procede más de un conflicto interno entre a realidad concreta de sua situación e o que a heroína deseja como situación ideal. [...] Todas vivem duas vidas: a exterior na más absoluta entrega aos Cánones establecidos (sic) y a interior na más absoluta anarquía y na más feroz luta de ódios e de amores em guerra. Quanto mais intenso se faz seu conflito pessoal, mais marcada se faz sua preferencia pelo ideal. (1974: 34).

Ao nos aprofundarmos no estudo das criadas percebemos de que forma elas reagem e se posicionam diferentemente diante do conflito que presenciam. A *Criada* quer a felicidade da jovem e tem um carinho maternal por ela, e, por isso, tenta evitar que ela tome uma atitude que a condene perante a sociedade. Ela aconselha a *Novia* a desistir do casamento se esse for o caso, para a felicidade da moça. A fuga não é algo que a *Criada* apoie. Já a *Vieja* que manifesta uma moral duvidosa para os padrões da época não leva em conta as consequências em termos sociais que a atitude de *Yerma*

aceitando o que ela lhe propunha desencadearia. Sem a convivência diária com *Yerma* ela não pode manifestar apego afetivo e não se preocupa com a questão da honra da jovem.

O contato entre personagens principais e secundárias reflete e demonstra a luta interior pela qual passam as protagonistas, que incapazes de encontrar uma solução acabam trilhando e compactuando com um destino trágico. Se *Yerma* é capaz de entender finalmente seu destino e finalmente assumir sua esterilidade, com a *Nobia* não é diferente:

YERMA: Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes, y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. Lo mío es dolor que ya no está en las carnes [...] Marchita sí, ¡ya lo sé! ¡Marchita! (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 490).

Assim como *Yerma*, há um momento em que a *Nobia* reconhece sua impotência. Ela então entende que não pode mais resistir ao chamado deste amor que a dilacera:

NOVIA: Con los dientes, con las manos, como puedas. quita de mi cuello honrado el metal de esta cadena, dejándome arrinconada allá en mi casa de tierra. Y si no quieres matarme como a víbora pequeña, pon en mis manos de novia el cañón de la escopeta. ¡Ay, qué lamento, qué fuego me sube por la cabeza! ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 397).

Adela, também sabe e aceita seu factum, consequência de uma escolha à que não pôde resistir. Ela diz:

ADELA: Ya no aguento 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 delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado. (FEDERICO GARCÍA LORCA, 2008: 399).

Diante da ação desastrosa do destino, a ação das figuras populares não muda o final trágico que aguarda as protagonistas. No entanto, estas personagens secundárias sempre presentes apresentam uma complexidade e atuação inquestionáveis, além de

sempre estarem em contato com os fatos, e demonstrarem consciência da justiça social que se fazia necessária para que o ser humano fosse feliz. São personagens carregadas de sentimentos e que são pegas numa engrenagem que as paralisa. São testemunhas da realidade vivida em uma Espanha cerceadora da liberdade individual, que se reflete na obra de Lorca. Como I. Machado afirma:

[...] Os seres que são mostrados por meio da obra de arte distinguem-se por caracteres, ideais e valores, que expressam a visão do mundo do autor. E este, para dar-lhes vida, deve estar imbuído da emoção e dos sentimentos, pelo menos, comuns àqueles de sua comunidade. (MACHADO, 2012:22).

A autora ainda afirma que o personagem como representante do homem e sua ação possui um sentido inesgotável. É este o caso das grandes criações populares femininas lorquianas. Elas apresentam uma seriedade peculiar, fazendo parte da criação complexa e cuidadosa do autor - ou seja, são personagens que tem uma história, e são providas de pensamentos e personalidade próprias. Representam os valores de toda uma camada social desprivilegiada que padece, resiste, e luta.

Estudar as personagens secundárias em Lorca e, sobretudo, as criadas, foi uma tentativa de entender e responder às questões muito prementes que sempre apareciam, quer fosse em uma análise ou leitura de sua obra dramática, ou ainda na obra de outros e diferentes autores que por ventura nos obrigávamos a ler. No fundo a busca por uma resposta quanto à importância das personagens dentro da dramaturgia, enquanto condutoras da ação, cúmplices do destino das protagonistas, traidoras ou não da lealdade devida aos patrões, era decorrente de questionamentos incessantes que surgiam durante nossos estudos, e que nos atormentavam. Já em minha monografia questionávamos a incapacidade de realização amorosa denunciada pela sensibilidade de um poeta que deve ter vivido situações semelhantes, e que as trancôs para sua criação. A luta entre autoridade e liberdade, a obrigatoriedade da servidão, se ao poeta pareciam injustas, não nos deixa indiferentes, ainda hoje.

As personagens lorquianas representam de alguma forma o grande desejo de realização de uma felicidade que não parece ser possível a todos. São personagens que vivem o devaneio de situações felizes profundamente desejadas. Há como que uma cumplicidade que cerca estes sonhos frustrados.

Parece que o sonho de amor faz parte do mundo feminino, como algo impossível de ser arrancado de seu psiquismo, algo inato, como um gene arquetípico. Parece que o amor para a mulher é diferente. Como diz Byron: *Para o homem, o amor é algo a parte, para a mulher, é sua própria existência.* (Apud KATSU, 2013:11).

O amor para as mulheres exige que elas se tornem transparentes e a transparência é uma forma de suicídio. Não há limites possíveis capazes de as conterem. Elas exigem de forma egoísta, como expõe o pequeno poema de I. Machado intitulado *Egoísmo*:

Falando de amor
Eu mereço
E quero
Aquilo que eu tenho para dar:
Uma vida inteira. (Machado, 2013:96).

BIBLIOGRAFIA

- AQUINO, Lidyanne. *A importância de bons personagens*. Artigo publicado no link <http://demaneiralguma.wordpress.com/2013/03/19/a-importancia-de-bons-personagens/>, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: Editora Antígona, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BILLINGTON, Teresa. *Autobiografia não publicada*, 1884.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática S.A. 3 ed, 1987.
- BRITO, Dislene Cardoso de. *O BEM AMADO: Povo, meios de comunicação de massa e relações de poder na adaptação do texto teatral para o cinema*. Artigo apresentado no III ENCONTRO BAIANO DE ESTUDOS EM CULTURA, 2012.
- BUADES, Josep M. *Os Espanhóis*. São Paulo: Contexto, 2008.
- CAMPOS, Marli Savelli. Artigo publicado no sit *Palavras Rabiscadas*: <http://mscamp.wordpress.com/paginas-escritas/a-personagem-do-romance/>, 2009.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Personagem*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CANDIOTTO, Cesar. *Foucault e a crítica da verdade*. Belo Horizonte, Autêntica: 2010.
- CARRASCÓN, Guillermo. *La concepción del coro en "Bodas de Sangre*. Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas, ISSN-e 1594-378X, N°. 1, 2002.
- CARVALHO, Joaquim Jorge Silva. *Acção, Cenas e Personagens na Narrativa Dinisiana, As Pupilas do Senhor Escritor*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa (Investigação e Ensino) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

CASERIANA, María Mirtis; OLIVEIRA, Catarina de Pinho e Simas.. *A morte do outro em Bodas de Sangre, de Federico García Lorca* , – Enero – Febrero – Marzo de 2014.

CASTRO, Isabel Vázquez de. *Universo doméstico o prisión em el teatro español del siglo XX: de La casa de Bernarda Alba (Federico García Lorca, 1936) a El adefesio (Rafael Alberti, 1944)*. Granada: Fundación Federico García Lorca, 2001.

COLECCHIA, Francesca. *Unas observaciones sobre el papel de las viejas en el teatro de FGL*. In García Lorca Review, 1974 Vol. 2 no. 2 The state University College, Brockport, New York.

CORREIA, Cristiane Agnes Stolet. *O trágico em questão: a reunião do fogo a despontar no sangue*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura; Faculdade de Letras; Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro-RJ, 2006.

COSTA, Ana Alice. *Gênero, poder e empoderamento das mulheres*. Disponível em: http://www.adolescencia.org.br/empower/website/2008/imagens/textos_pdf/Empoderamento.pdf, 2008.

COUTINHO, Fernanda Maria. *Quem é essa mulher? Representações em torno à figura da Solteirona*. Artigo apresentado no Seminário Internacional Mulher e Literatura na UFC. Ceará, 1996.

DOWLING, Colette. *Complexo de Cinderela*; tradução Amarylis Eugênia F. Mazzzi. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Tradução de Carlos Martín Baró. Madrid: Gredos, 1983.

ELIAS, Neide. *A tradução do discurso popular feminino em Lorca. Neide Elias*, In: DINIZ, Alai Garcia (Org.). Hispanismo 2004: literatura espanhola. Florianópolis: UFSC, Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras, 2006.

FOUCAULT, Michael. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRANCO, Arthur Torelly. *Artigo publicado em RevistaDigital.com.br*, 201.

GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de Sangre*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 2005.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas III- Prosa*. Edición de Miguel García Posada. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 1997a.

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

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1974.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obra completa III- Teatro, 1*. Madrid: Akal, 2008.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obra completa IV- Teatro*, 2. Madrid: Akal, 2008.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*. Edición de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Cátedra, S.A., 1992.

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

GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico e su mundo*. Granada: Comares, 1996.

GARCÍA LORCA, Francisco.. *Federico e su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

GARCÍA LORCA, Isabel. *Recuerdos Míos*. Barcelona: Tiempo De Memoria Tusquets Editores, 2^a edición, 2002.

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

GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo*; tradução de Magda Lopes – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993– (Biblioteca Básica).

HEFFNER, Hubert C. *Técnica teatral* moderna. Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires, 1980.

HISPANISTA – Vol XV - nº 56 Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil - Fundada en abril de 2000 ISSN 1676-9058 (español) ISSN 1676-904X (portugués).

JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. Rio de janeiro: Nova fronteira, 1964.

JÚNIOR, Zaqueu Machado Borges. *Sobre o poético e o trágico em Yerma, de Federico García Lorca*. Revista Lumen ET Virtus. ISSN 2177-2789. Vol. I, Nº 1. 11 jan/2010.

KURY, Adriano da Gama. *Dicionário Gama Kury*. São Paulo: FTD, 2002.

L&PM EDITORES. Artigo *Vida & Obra: Federico García Lorca*. Link: http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=825171,da, 2014.

LOPES, Cláudio Bartolomeu. *Trabalho Feminino em Contexto Angolano: um possível caminho na construção de autonomia*. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

MACHADO, Irley (Org.). *Buscaba el amanecer... Estudos sobre dramaturgia e poesia em Federico García Lorca*. 01. ed. Uberlândia: EDUFU, 2011. v. 500. 184p .

MACHADO, Irley . *A casa de Bernarda Alba: as janelas do confinamento*. In: CENA I - O espaço, 2008, Uberlândia. CENA I - O espaço. Uberlândia, 2008. v. I.

MACHADO, Irley M.C. ; MACHADO, Irley . *A heterodoxia social e religiosa de Federico García Lorca*. In: Coloquio Internacional de Poesia e Dramaturgia em

homenagem a Federico García Lorca, 2011, Uberlândia. Anais do Colóquio Internacional de poesia e dramaturgia em homenagem a Federico García Lorca. Uberlândia: HD, 2011. v. 01.

MACHADO, Irley. *A dramaturgia de Títeres de Federico García Lorca*. Móin-Móin (UDESC), v. 08, p. 177-192, 2011.

MACHADO, Irley. *A dramaturgia poética de Federico García Lorca*. In: 21º Festival Universitário de Blumenau, 2007, Blumenau. I seminário de Estudos Teatrais. Blumenau: UDESC/FURB/UFU, 2007. v. 01. p. 17-25.

MACHADO, Irley. Amores Perfeitos. Uberlândia: Edibrás, 2012.

MACHADO, Irley. *As imagens da morte na epístola do adeus de Ariano Suassuna*. In: II Seminário de Poesia - Homenagem a Hilda Hilst - Ileel, 2006. Caderno de resumos - II Seminário de Poesia - Homenagem a Hilda Hilst - Ileel. Uberlândia -MG, 2006. v. 01. p. 18-18.

MACHADO, Irley. *Bodas de Sangue: Imagens de amor e morte*. In: XI Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2006, Uberlândia. Literatura e Intersecções culturais - Anais do I Simpósio Internacional de Letras e Línguistica. Uberlândia: EDUFU, 2006. v. 01. p. 755-762.

MACHADO, Irley. *Le néo-popularisme dans le Romancero gitano de Federico García Lorca*. 2012. (Apresentação de Trabalho/Congresso).

MACHADO, Irley. *Mito e Tragédia em Yerma de Federico García Lorca*. Artigo apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo,2008.

MACHADO, Irley. *Mito e tragédia em Yerma de García Lorca*. In: XI COngresso Internacional ABRALIC, 2008, São Paulo. Tessituras, Interações e Convergências. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. v. 01. p. 00-00.

MACHADO, Irley. *O erotismo na dramaturgia de Federico García Lorca*. In: I Simpósio de Estudos Línguisticos e Literários - SELL, 2007, Uberaba. I Simpósio de Estudos Linguisticos e Literário - Programação e Resumos. Uberaba: Curso de Letras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, 2007. v. 01. p. 103-104.

MACHADO, Irley. *O erotismo na dramaturgia poética de Federico García Lorca*. Revista do SELL, v. 01, p. 01-16, 2008.

MACHADO, Irley. *Personagens femininas no teatro de Lope de Vega*. Uberlândia: Edibrás, 2012.

MACHADO, Irley. *Poesía e erotismo na dramaturgia de García Lorca*. In: Machado, Irley. (Org.). *Buscaba el amanecer... Estudos sobre dramaturgia e poesia em federico García Lorca*. 01ed.Uberlândia: EDUFU, 2011, v. 01, p. 15-25.

MACHADO, Irley. *Sob o signo da violência*. In: SOUZA, Enivalda Nunes Freitas ; COSTA, Soraya Borges. (Org.). *Reflexos e Sombras - Arquétipos e mitos na literatura*. 1a.ed.Goiânia - GO: Cânone Editorial, 2011, v. 01, p. 139-148.

MACHADO, Irley; REGINO, S. M. . *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín: tradição cristã e herança pagã*. In: Cunha, Betina R.R.. (Org.). *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia..* 1a.ed.Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, v. 1, p. 01-271.

MALAQUIAS, Leandro. *Confinamento, amor e loucura em “La casa de Bernarda Alba” de Federico García Lorca*. Uberlândia, 2012. Dissertação apresentada ao programa de pós graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2012.

MAYER, Fernanda. *As mulheres de García Lorca*. Artigo publicado em Março de 2014 no sit <http://www.geledes.org.br/>.

MILL, Stuart. *A sujeição das mulheres*. São Paulo: Escala, 2006.

MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. *Yerma: a tradução como processo e como resultado*. Minas Gerais. Artigo acessado no sit www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/_paginas%20_2502-3078/Yerma.pdf, 2009.

MURANO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: Uma História da Mulher Através dos Tempos e Suas Perspectivas Para o Futuro*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

PALLOTTINI, Renata. *Construção do Personagem*. São Paulo: Ática S.A, 1989.

PASSOS, Simone Aparecida. *Mulher, desejo e morte: dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de García Lorca*. Dissertação apresentada ao programa de pós graduação em letras- Teoria literária da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2009.

PENÓN, Agustín. *Los últimos días de Federico García Lorca. El testimonio de Angelina*. Triunfo, 1973. Artigo do dia 17/05/1973 encontrado no link <http://webcache.googleusercontent.com> .

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. *Limites em Expansão*. C/Arte. Belo Horizonte, 1999.

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

RANCIERE, Jaques. *Da partilha do sensível e das relações que esta estabelece entre política e estética*. Rio de Janeiro: C/Arte, 2000.

RIBEIRO, Lilian dos Santos Silva. *As Celestinas de Lorca*. São Paulo, 2006.

ROJAS, Eulalia Dolores de la Higuera. *Mujeres em la vida de García Lorca*. Granada: Osuna, 1998.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Rearticulando gênero e classe social*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Porto Alegre: Educação e Realidade, 1990.

SILVA, Nilsen. A importância dos personagens secundários. Artigo escrito para o sit <http://potterish.com/> em Junho de 2013.

TENNANT, Thomas. *A importância dos personagens secundários*. Artigo traduzido por Francine Silva no link http://www.ehow.com.br/importancia-personagens-secundarios-info_275652/ 2014.

ANEXOS



A *Noiva* e *Leonardo* interpretados por Lilian Paiva e Jorge Farjalla em *Bodas de Sangue*. Direção: Irley Machado, 2008. Foto: Thomas Harrel.



A Criada e a Noiva interpretadas por Jaqueline Carrijo e Lilian Paiva em *Bodas de Sangue*. Direção: Irley Machado, 2008. Foto: Thomas Harrel.



A Vizinha, Mãe, Mulher e Noiva interpretadas por Monique Alves, Simone Passos, Natália Marques e Lilian Paiva em *Bodas de Sangue*. Direção: Irley Machado, 2008. Foto: Thomas Harrel.



Cenário de *Yerma*. Direção: Irley Machado, 2008. Foto: Délia Marinho.



As Lavadeiras em Yerma. Direção: Irley Machado, 2008. Foto: Délia Marinho.



Aline Rosa Macedo e Jorge Farjalla em *Yerma*. Direção: Irley Machado, 2008.
Foto: Délia Marinho.



As vizinhas de *La Casa de Bernarda Alba* apresentada no Teatro da Estação em Piauí, pelo Grupo Harém de Teatro de Teresina, em Maio de 2011.



La Casa de Bernarda Alba. <http://www.flickr.com/fotos/0oneofazo0/415094270>.



La Casa de Bernarda Alba. [http://www.flickr.com/fotos/0oneofazo0/415094270.](http://www.flickr.com/fotos/0oneofazo0/415094270)



Aline Rosa Macedo e Jorge Farjalla em *Yerma*. Direção: Irley Machado. Foto: Délia Marinho.