

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA REGIONAL

Luciana Crestana dos Santos

HONRA E HONOR NAS TRAGÉDIAS RURAIS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Caxias do Sul – RS

2009

Luciana Crestana dos Santos

HONRA E HONOR NAS TRAGÉDIAS RURAIS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Dissertação apresentada à Universidade de Caxias do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura Regional.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Loureiro Chaves

Caxias do Sul – RS

2009

AGRADECIMENTOS

Especialmente ao professor Flávio Loureiro Chaves por ter acreditado no meu trabalho. Pela sua incessante atenção, pelas valiosas discussões teóricas nas orientações e pelo exemplo de intelectual e professor.

Ao professor Milton Hernán Bentancor pelas entusiasmadas aulas sobre Lorca e pelo constante incentivo.

À Capes pela bolsa disponibilizada.

À minha família pelo apoio, carinho e dedicação exaustiva na minha formação. Ao Ivanir por entender todas as minhas ausências e pelo carinho sempre presente.

Aos professores do Mestrado pelas reflexões suscitadas em aula.

Aos colegas pela troca de experiências. Aos mais que colegas, aos amigos Caroline, Karina, Kleber, Cinara e Francieli pelas leituras sugeridas, as discussões compartilhadas e o sempre incentivo e apoio.

Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.

Federico García Lorca

RESUMO

Os motivos de *honra* e *honor* na dramaturgia de Federico García Lorca. Análise da trilogia rural, *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*. Os motivos de *honra* e *honor* e suas funções no desencadeamento das tragédias. *Honra* e *honor* como traços culturais da região de Andaluzia.

Palavras-chave: Federico García Lorca; *Bodas de sangre*; *Yerma*; *La casa de Bernarda Alba*; *honra*; *honor*.

RESUMEN

Los motivos de *honra* y *honor* en la dramaturgia de Federico García Lorca. Análisis de la trilogía rural, *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Los motivos de *honra* y *honor* y sus funciones en el desencadenamiento de las tragedias. *Honra* y *honor* como trazos culturales de la región de Andalucía.

Palabras clave: Federico García Lorca; *Bodas de sangre*; *Yerma*; *La casa de Bernarda Alba*; *honra*; *honor*.

SUMÁRIO

1. **INTRODUÇÃO / 8**
2. **HONRA E HONOR / 15**
 - 2.1 Discussão conceitual / 16
 - 2.2 *Poema de Mío Cid* / 22
 - 2.3 *Don Quijote de la Mancha* / 27
 - 2.4 *Fuenteojuna e Peribañez y el Comendador de Ocaña* / 31
3. **BODAS DE SANGRE / 37**
 - 3.1 As personagens e suas ações / 38
 - 3.2 Uma tragédia perpassada pelo sangue / 44
 - 3.3 Paixão, morte e destino / 49
 - 3.4 A presença dos motivos de *honra e honor* / 51
4. **YERMA / 55**
 - 4.1 Yerma e seus contrapontos / 56
 - 4.2 A tragédia de Yerma / 62
 - 4.3 A maternidade roubada / 68
5. **LA CASA DE BERNARDA ALBA / 74**
 - 5.1 Bernarda e Adela: o conflito de duas forças / 75
 - 5.2 A casa: dentro e fora / 82
 - 5.3 Os elementos trágicos / 86
 - 5.4 *Honra e honor*: a culminação da tragédia / 90
6. **CONSIDERAÇÕES FINAIS / 93**
- BIBLIOGRAFIA / 97**

1. INTRODUÇÃO

Federico García Lorca é, sem dúvida, um dos autores mais representativos do teatro espanhol. Seu teatro é um dos mais importantes, se não o mais importante, escrito em castelhano durante o século XX e aborda temas como a paixão, a frustração, o passar do tempo e a morte.

De acordo com Carísomo (1987, p. 169), Federico García Lorca é “fruto fecundo da sua velha terra espanhola –, é poeta do seu tempo; o que trouxe de tradição vernácula soube transmitir com ritmo contemporâneo”. Ou seja, Lorca não é apenas um poeta ou um dramaturgo espanhol; ele possui a tradição da cultura espanhola dentro de si e a expressa em seus textos. Como corrobora Honig (1974, p. 10) “el genio poético y dramático de García Lorca brotó no de movimientos políticos o literarios de vanguardia sino de la rica y viva tradición española, ampliamente estudiada hoy por la crítica más actual”. Um exemplo disso é a insistência dos motivos¹ de *honra* e *honor* em seus textos, temas recorrentes na literatura espanhola desde sua origem.

Em *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*, Lorca produz três fortes tragédias camponesas e três enfoques da Andaluzia. De acordo com Cuitiño (2005), a Andaluzia de Lorca em *Bodas de sangre* está submersa na imensidão do cosmos, nela convivem homens e seres sobrenaturais; em *Yerma*, é apresentada uma Andaluzia em que se praticam rituais pagãos. Em *La casa de Bernarda Alba*, chega-se a um drama com características modernas, com uma linguagem mais enxuta e direta, na qual o autor pretende uma obra com características realistas. Com essas três obras, Lorca chega ao topo do seu trabalho como dramaturgo.

Minha intenção não é analisar todos os aspectos relevantes, pois tal objetivo seria pretensioso numa dissertação de Mestrado. O enfoque do trabalho consistirá na investigação dos motivos de *honra* e *honor* como motivos temáticos e estruturais do desencadeamento das três tragédias, partindo do pressuposto de que os princípios de *honra* e *honor* constituem um traço característico do imaginário cultural da região de Andaluzia, retratada nos textos.

Os motivos de *honra* e *honor*, além de serem temas abordados na trilogia de Federico García Lorca, são recorrentes na literatura espanhola, talvez por estarem arraigados ao imaginário de diferentes regiões da Espanha, mas especificamente, neste caso, a região de Andaluzia. Por isso, a questão proposta na presente dissertação é regional, mas atinge sua

¹ Utilizo aqui e no decorrer do texto “motivo” na acepção empregada por Wolfgang Kayser (1985) em *Análise e interpretação da obra literária*: tema ou imagem que se repete iterativamente, tornando-se elemento identificador de um texto ou de um conjunto textual.

manifestação universal quando trabalhada de forma ímpar na literatura de Federico García Lorca, uma vez que “o regional é a passagem do individual para o universal, tem os olhos voltados para além de suas circunstâncias” (PAVIANI, 2004, p. 92). É a partir da extração de traços culturais que caracterizam a região de Andaluzia, transpostos para a arte literária, que Lorca faz com que sua ficção atinja o universal.

Além disso, de acordo com Carísomo (1987), Lorca sem a Espanha, sem sua raça e sua tradição, não possui sentido, pois é um autor de rigorosas raízes espanholas. García Lorca “é na dramaturgia espanhola de hoje, o mais novo e o mais clássico, o mais próximo, no seu tempo, da mais pura tradição do teatro hispânico, e o mais centenário no mais original” (CARÍSOMO, 1987, p. 97). Assim, nada mais natural que Lorca transmitir através de seus textos um pouco da tradição da Espanha e dar destaque a temas tradicionais e recorrentes, como o é o caso dos motivos de *honra* e *honor*, presentes na literatura espanhola desde o *Poema de Mío Cid*.

Essa tradição transmitida por Lorca em suas obras assenta no “*tapis roulant* da história através de um processo de conservação/inação no qual se realizam, de modos diferentemente tematizados, as múltiplas possibilidades de inserção do passado no presente” (PRANDI, 1997, p. 166). Lorca aborda em seus textos temas tipicamente humanos e motivos recorrentes da tradição da literatura espanhola, contudo os reveste com outra roupagem, mais próxima do seu tempo e própria do seu estilo. Embora os motivos de *honra* e *honor* perpassem as três obras citadas, Lorca os aborda e os situa de forma original em cada texto.

Nessa tradição da literatura espanhola muito se discutiu, e discute-se ainda, sobre os conceitos de *honra* e *honor* assumidos por cada autor e muitas são as definições apresentadas. Dessa forma, a abordagem dos motivos de *honra* e *honor* nos textos será pautada nas definições que representam uma linha teórica de estudos da literatura espanhola. Até porque “a literatura que mais avançou na análise da questão da honra é certamente a espanhola: o teatro do século de ouro se chama igualmente ‘teatro da honra’, pois ela é o tema tratado” (PITT-RIVERS, 1965, p. 28).

Lorca, mais do que valer-se de temas tradicionais em sua literatura, assume os motivos de *honra* e *honor* como aspectos culturais da região andaluza. Assim, nada mais plausível que traçar alguns comentários sobre essa cultura regional apresentada por Lorca e sobre o conceito de cultura que irá subsidiar este estudo.

Entre os inúmeros conceitos de cultura, o antropólogo Clifford Geertz (1989) afirma que cultura pode ser definida como as teias de significados que amarram o homem, tecidas pelo próprio homem. Tal explicação sobre o que é cultura liga-se ao fato de que essas teias

também estão presentes nos textos estudados, pois são justamente essas teias culturais que envolvem as personagens dos enredos.

Os motivos de *honra* e *honor* fazem parte dessas teias que envolvem a atmosfera dos textos e, de certa forma, condicionam a ação das personagens, uma vez que pertencem à temática e à estrutura dos textos. Também se pode dizer que essas teias foram tecidas em primeiro lugar pela sociedade de Andaluzia e que Lorca as transportou para seus textos, pois os motivos de *honra* e *honor* são reflexos dos valores culturais presentes nessa sociedade. Em segundo lugar, essas teias foram tecidas pelo próprio autor ao produzir o enredo, ao inserir as personagens nessa atmosfera cultural andaluza.

O conceito de Geertz (1989) é o mais indicado para alicerçar o presente estudo porque evidencia o aspecto cultural abordado por Lorca em sua trilogia. Através de sua teoria é possível afirmar que os motivos de *honra* e *honor* são significados imbricados nas teias culturais da região andaluza retratada por Lorca em sua dramaturgia. Assim os motivos de *honra* e *honor* acabam por retratar a sociedade andaluza antes mesmo de serem motivos presentes em *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba*; são traços culturais extraídos de uma região e transpostos para o texto literário.

Tais significados poderiam adquirir semelhante relevância em textos escritos por Lorca, por ser ele um autor espanhol até a medula, como afirma Carísomo (1987). Em cada obra, Lorca estrutura os motivos de *honra* e *honor* de forma a contribuírem para o desencadeamento das tragédias. Em *Bodas de sangre* a Madre apresenta-se obcecada pela *honra* de sua família, ao ponto de sacrificar o único filho que lhe resta, enquanto a Noiva defende um conceito de *honor* como pureza, virgindade. No caso de *Yerma*, a protagonista, mesmo possuindo um *honor* inviolável, acaba por ter sua *honra* manchada. Em *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda procura manter a *honra* de sua família impecável através da manutenção do *honor* de suas filhas.

Os motivos de *honra* e *honor* condicionarão as ações das personagens e as conduzirão ao desenlace final. É pela manutenção da *honra* que a Madre encaminha seu filho para a morte. É por ter os princípios morais ligados à *honra* e ao *honor* que Yerma se recusará a ser infiel para chegar à maternidade. Ao mesmo tempo são tais motivos os responsáveis pela atmosfera sufocante de *La casa de Bernarda Alba*, na qual as filhas são mantidas como prisioneiras, tendo como única alternativa de fuga o casamento ou a morte. O nível de significação é, assim, multiplicado pelo nível metafórico que tais motivos apresentam nos textos.

Para Carísomo (1987, p.155) um dos principais signos que Lorca transmite em seus textos é o signo da terra: “em velhas mulheres, populares, cheias de agouros e presságios, de conhecimentos milenares, intuitivos, profundos. Faladeiras e maldosas; no fundo ingênuas, fortes como um rito da Natureza”. Para citar alguns exemplos, lembremos da *Madre em Bodas de sangue*, da *Velha em Yerma* e da *Poncia de La casa de Bernarda Alba*.

Honig (1974, p. 41) afirma que “todo análisis de la poesía de Lorca debe comenzar por un examen de la tradición literaria que emerge de las híbridas y viejas culturas de España, particularmente en las del sudeste de Andalucía”. Acredito que a pertinente afirmação de Honig (1974) possa ser estendida a outros textos do autor, como os que pertencem à trilogia rural aqui estudada.

Na trilogia de Lorca, a ideia de cultura e tradição liga-se à ideia de região. Assim, cabem algumas considerações sobre o conceito. Para Bourdieu (2001), a elaboração do conceito de região encontra-se em luta entre geógrafos, historiadores, economistas, sociólogos, etnólogos e movimentos regionalistas. Cabe destacar que o geógrafo possui a tendência de prender o conceito ao espaço, “ele olha muito pouco para além das fronteiras políticas ou administrativas da região” (BOURDIEU, 2001, p.108). Tal conceito também poderia ser aplicado aos textos da presente pesquisa, já que a Andaluzia também é uma região geográfica delimitada, mas, como o enfoque da região que se pretende discutir aqui ultrapassa esses limites geográficos, o conceito de região utilizado será o de Pozenato (2003).

A região pode ser definida como um “feixe de relações a partir do qual se estabelecem outras relações, tanto de proximidade como de distância” (POZENATO, 2003, p. 157). Assim, além de Andaluzia ser uma região geográfica da Espanha, é um espaço de relações sociais, políticas e religiosas; um espaço no qual os motivos de *honra* e *honor* fazem parte das relações estabelecidas e impostas pela sociedade, padrões que constituem relações de proximidade e distanciamento. Os motivos de *honra* e *honor* são fatores que aproximam as três obras literárias e caracterizam a região retratada. Os motivos de *honra* e *honor* estabeleceriam as relações necessárias para que assim fosse nomeada, os principais aspectos que estabeleceriam as relações de proximidade e de distanciamento.

Para Paviani (2004, p. 84), região é “o elo (ponte) de ligação entre as experiências individuais, de cada lugar, e as manifestações da cultura universal” e cultura regional “não é a soma ou associação de cultura mais região, mas o fenômeno da cultura delimitado por uma particularidade específica”.

Já no campo da literatura, Candido (2006, p. 13-14) expõe que só podemos entender uma obra literária:

(...) fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.

Por isso o social, o externo, adquire importância por desempenhar “um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 14). Ao analisar os textos de *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* está presente como elemento social a questão da *honra* e do *honor*, elementos sociais da cultura da região de Andaluzia. Os textos de Lorca fundem-se ao contexto estabelecendo relações que os tornam interligados e independentes ao mesmo tempo. Os motivos de *honra* e *honor* aproximam as tragédias da cultura andaluza, na mesma medida que os tornam textos universais.

Guardia (s/d., p. 209) considera que em *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* “se ve cómo el poeta, cerrando los ojos a todo el teatro español del siglo XIX y de los comienzos del actual, fue ansiosamente, llevado por su inteligencia y por su sangre, a los puros orígenes de la dramática de Castilla”. O que Lorca faz é nutrir-se de tais origens dramáticas, organizando à sua maneira a tradição e moldando-a de acordo com sua época, o que produz um teatro com origens tradicionais e, ao mesmo tempo, com estilo próprio.

O objetivo do presente estudo é examinar os motivos de *honra* e *honor* como aspectos temáticos e estruturais das três tragédias já citadas de Federico García Lorca. Assim, para que tal objetivo possa ser alcançado, o trabalho será organizado em quatro capítulos. O primeiro abarcará a discussão terminológica dos termos *honra* e *honor* e o seu resgate em algumas obras-chaves da literatura espanhola: *Poema de Mio Cid*, primeiro capítulo de *Don Quijote de la Mancha*, *Fuenteovejuna* e *Peribañez y el Comendador de Ocaña*. O principal objetivo desse capítulo é definir o que será entendido por *honra* e *honor* no presente trabalho e averiguar de que forma tais motivos são tratados em alguns textos que antecedem os de Lorca. Ainda é preciso destacar que a presença de Lope justifica-se, entre outros fatores, por ser ele um dos autores que inspiraram Lorca, como discorre Honig (1974, p. 112): “Lorca descubrió precisamente en Lope y en Calderón las bases más sólidas de sus obras dramáticas en verso”.

No segundo capítulo será analisada a obra *Bodas de sangre*. O objetivo será averiguar de que forma os motivos de *honra* e *honor* estão presentes, mais especificamente, em que medida são responsáveis pelo desencadeamento da tragédia. O principal procedimento consistirá em verificar como os motivos de *honra* e *honor* são abordados, por exemplo, se estão mais evidentes em alguma personagem, se irão condicionar o comportamento das personagens ou não, se as personagens defendem as mesmas convicções de *honra* e *honor*.

No capítulo seguinte, o mesmo processo será realizado com o texto *Yerma* e, no quarto capítulo, com o texto *La casa de Bernarda Alba*.

2. *HONRA E HONOR*

2.1 Discussão conceitual

Definir *honra* e *honor* não é uma tarefa tão simples de ser realizada. Os vocábulos são tomados como sinônimos pelos dicionários, mas alguns teóricos sugerem distinções entre os termos, como é o caso de Julian Pitt-Rivers, Peristiany e Baroja. Dessa forma pretendo, a partir da origem etimológica dos termos, traçar comentários sobre algumas das suas significações, além de realizar um breve esboço de sua apropriação na literatura espanhola, que ultrapassa os limites da definição contida nos dicionários e enciclopédias. O estudo dos motivos em alguns textos canônicos será realizado como um percurso elucidativo e explicativo.

É necessário, em primeiro lugar, voltar à origem etimológica dos vocábulos *honra* e *honor* na língua espanhola. Etimologicamente o termo *honor* originou-se do latim *honus*, *honoris*, *honore* e até por volta do século XIII constitui um vocábulo feminino, mas posteriormente consolidou-se como masculino. Quanto ao seu significado, inicialmente esteve ligado à designação de patrimônio, usufruto de terras de alguma vila ou castelo; posteriormente passou a designar sorte, alta posição. É justamente desse vocábulo que derivou o termo *honrar*, o qual irá mais tarde dar origem ao termo *honra*.

No dicionário da Real Academia Española (2001, p. 383) o termo *honor* é definido:

1. (Del lat. *Honor*, -ōris). m. Cualidad moral que lleva al cumplimiento de los propios deberes respecto del prójimo y de uno mismo; 2. Gloria o buena reputación que sigue a la virtud, al mérito o a las acciones heroicas, la cual trasciende a las familias, personas y acciones mismas de quien se la granjea; 3. Honestidad y recato en las mujeres, y buena opinión que se granjean con estas virtudes; 4. Obsequio, aplauso o agasajo que se tributa a alguien; 5. Acto por el que alguien se siente enaltecido; [...]; 6. Dignidad; [...]; 8. Ceremonial con que se celebra a alguien por su cargo o dignidad; 9. Heredad, patrimonio; [...]; 10. Usufructo de las rentas de laguna villa o castillo realengos, concebido por el rey a un caballero [...]; Demostrar ser digno de algo.

O vocábulo *honra* é definido na mesma fonte:

1. (de *honrar*) f. Estima y respecto de la dignidad propia; 2. Buena opinión y fama, adquirida por la virtud y el mérito; 3. Demostración de aprecio que se hace de alguien por su virtud y mérito; 4. Pudor, honestidad y recato de las mujeres; 5. Oficio solemne que se celebra por los difuntos algunos días después del entierro, y también anualmente.

Numa primeira análise, pode-se constatar que o dicionário define *honra* e *honor* de forma muito semelhante, apresentando mais pontos em comum do que contrastes e chegando muitas vezes a aproximá-los como sinônimos. Além disso, comparando a definição etimológica do vocábulo *honor*, que num primeiro momento esteve ligada a patrimônio,

usufruto de terras, mais propriamente vilas ou castelos, nota-se que ainda há uma ligação dessa origem com o significado que o dicionário da Real Academia Española apresenta nas entradas *nove* e *dez*.

Logo na primeira entrada do dicionário os dois vocábulos são definidos de forma semelhante por serem caracterizados como algo próprio do ser, mas somente *honor* é entendido como qualidade moral. Na segunda entrada, os vocábulos são definidos como boa reputação, ou boa opinião que o ser adquire pela sua virtude ou pelo seu mérito, porém somente o termo *honra* aparece ligado ao termo *fama*. Ou seja, pode-se considerar que *honor* seria a qualidade moral que rege as ações do ser humano, que faz com que ele cumpra suas obrigações, respeite o próximo e a si mesmo, enquanto *honra* seria algo muito próximo a *honor*, tendo como principal diferença o fato de ser o reconhecimento social dessas ações. Assim, o ser humano agiria de acordo com os princípios morais em que acredita por ser dotado de *honor*. Se for reconhecido pela sociedade por tais atos, será alguém *honrado*, agindo de acordo com os princípios morais impostos pela sociedade; agindo contra tais princípios, será alguém *desonrado*. Entretanto, pode ser dotado de *honor* e não ser reconhecido socialmente.

Já na terceira entrada do vocábulo *honor* e na quarta entrada do vocábulo *honra*, as definições aparecem ligadas às mulheres, apontadas como características do recato e da honestidade feminina e a boa reputação ocasionada pela virtude do ser. Além disso, a quarta entrada de *honor* e a terceira entrada de *honra* também apresentam semelhanças nas quais os termos são entendidos como manifestações, homenagens que se realizam para alguém. Entretanto somente o termo *honra* é relacionado a cerimônias de homenagem a alguém que já faleceu.

Contudo as definições de *honra* e *honor* não aparecem entrelaçadas apenas no Dicionário da Real Academia Española (2001). Em outros dicionários os termos aparecem ainda mais interligados: *honor* é apenas definido como sinônimo de *honra*, dignidade e *honra* é definida na seguinte acepção:

[...] consideración y homenaje a la virtud, al talento, al valor, a las buenas acciones; pundonor; buen nombre; fama; gloria; culto; virtud; gracia; veneración; dignidad; castidad; virginidad; honestidad; distinción; tierra privilegiada de hidalgos o caballeros; títulos honoríficos. (DICCIONARIO PORTUGUÊS-ESPAÑOL Y ESPAÑOL-PORTUGUÊS RAMON SOPENA , 1986, p. 667).

Todavia, mesmo *honra* aparecendo como sinônimo de *honor* na definição do termo, *honor* não é apontado pelo dicionário como sinônimo de *honra*; ou seja, pode-se supor que

existe uma distinção entre os dois termos, mesmo que esta não esteja exposta claramente nos dicionários.

Após essas breves considerações sobre as definições dos vocábulos *honra* e *honor* nos dicionários de língua espanhola, cabe averiguar como os dois termos estão definidos na língua portuguesa. No Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2004, p.1549-1550), também há os dois termos: *honor* como “consideração, respeito, atenção, estima; honras, dignidade; culto, homenagem, honras (fúnebres)”. E o termo *honra*, dentre as muitas definições, é considerado como o princípio ético que leva alguém a ter uma conduta virtuosa, corajosa, que lhe permite gozar de um bom conceito junto à sociedade, dignidade conferida pela observância de certos princípios socialmente estipulados, castidade sexual da mulher, marca de distinção, manifestações que denotam respeito, consideração por alguém que se distingue por sua conduta.

Constatamos assim que, mesmo na língua portuguesa, os vocábulos são definidos de forma muito próxima e que não existe grande distinção entre suas caracterizações. Além disso, a definição apresenta-se ainda mais confusa em outros dicionários como no Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa (1999, p. 1060-1061). Nesse dicionário o vocábulo *honor* apresenta como definição apenas o vocábulo *honra*. Já ao definir o que se entende por *honra* não é tão sucinto e apresenta, dentre as várias definições, consideração e homenagem à virtude, à coragem e às boas ações de alguém; sentimento de dignidade própria que leva o indivíduo a merecer e a manter a consideração das outras pessoas; dignidade; esplendor; glória; pureza; castidade; honestidade; terra privilegiada, de fidalgos ou cavaleiros. Em língua portuguesa não é comum ouvirmos ou utilizarmos o termo *honor*, o que justifica a sucinta definição, já que foi o termo *honra* que se difundiu no âmbito da língua portuguesa.

Através das definições apresentadas nos dicionários, torna-se evidente que os motivos de *honra* e *honor* flutuam tanto sobre o comportamento humano, pois o condicionam, quanto sobre a esfera social. Uma vez que, ao mesmo tempo em que são os princípios da *honra* e do *honor* que condicionam as nossas ações, são eles que fazem com que a sociedade reconheça nossos atos como corretos ou errados. Assim, *honra* seria tanto “o valor que uma pessoa tem aos seus próprios olhos, mas também aos olhos da sociedade”, quanto o “nexo entre os ideais da sociedade e a reprodução destes no indivíduo através de sua aspiração de os personificar” (PITT-RIVERS, 1965, p. 13-14). Os princípios morais próprios do ser humano são, de certa forma, modificados pelos princípios morais da sociedade a qual ele está inserido, uma vez que é a partir do cumprimento dos valores sociais que o indivíduo poderá alcançar *status* perante a sociedade. Uma pessoa pode ser honrada e não ter essa *honra* reconhecida pela sociedade, ou

ser reconhecida pela sociedade como uma pessoa honrada e não ser na verdade. A sociedade impõe normas e valores morais ao indivíduo; seguindo-os ele é *honrado*, não os seguindo ele é *desonrado*.

Pitt-Rivers (1992, p. 17) afirma que originalmente *honra* era entendida como “uma divindade que representava a coragem na guerra. Por consequência, significava a concessão de terras, merecidas com a vitória; depois, essa base material serviu à elaboração de um conceito moral de extrema complexidade, para não dizer ambigüidade”. Neste caso a definição de *honra* liga-se à definição etimológica do termo *honor* e à questão da moralidade. A definição de *honra* apresenta, assim, uma ligação ética, política, individual e coletiva ao mesmo tempo.

Além disso, para Pitt-Rivers (1992, p. 18) a análise da *honra* apresenta algumas dificuldades:

[...] é um sentimento e um fato social objetivo ao mesmo tempo; de um lado, um estado moral que provém da imagem que cada um tem de si e que inspira ações as mais temerárias ou a recusa de agir de uma maneira vergonhosa, seja qual for a tentação material – e ao mesmo tempo um meio de representar o valor do outro: sua virtude, seu prestígio, seu status e, assim, seu direito à precedência.

Assim antes de ser concebido por circunstâncias externas (posição social, dinheiro, cargo), *honor* é, em espanhol, um sentimento próprio de cada pessoa, pois cada um de nós possui seus próprios pressupostos morais. Os princípios morais que geram os códigos de honra, além de serem próprios de cada indivíduo, variam de acordo com a cultura na qual o indivíduo encontra-se inserido; cada cultura impõe ao indivíduo seus próprios pressupostos morais. Dessa forma, “os critérios segundo os quais a honra é concebida dependem da identidade de cada comunidade e do ponto de vista coletivo comum a ela” (PITT-RIVERS, 1992, p. 22). É justamente a opinião dos outros sobre minha conduta moral que me torna alguém honrado ou não.

Outro fator relevante na discussão acerca da significação de *honra* é a questão da precedência, pois “a honra é uma qualidade hereditária” (PITT-RIVERS, 1965, p. 39). Assim não basta o indivíduo possuir uma conduta digna de *honra*, a sua família também é um fator que interfere na consolidação de sua *honra*. Ter a mãe ou a irmã desonrada, por exemplo, é o mesmo que ser pessoalmente *desonrado*. Além disso, tal questão também envolve os princípios de linhagem: ser descendente de família honrada já concede ao indivíduo *honra*.

Talvez esse seja o motivo pelo qual os princípios ligados à *honra* permaneceram por muito tempo ligados apenas às pessoas da nobreza, pois tal questão envolve, além da conduta

moral da família, a posição social que esta ocupa. Até porque “segundo o antigo direito castelhano cada pessoa pertencia, em princípio, à classe social a que pertencia o seu pai, isto é: o filho de fidalgo era fidalgo mesmo que a mãe fosse viloa” (BAROJA, 1965, p. 83). A procedência familiar foi, assim, um fator que influenciou diretamente na obtenção da *honra* por parte do indivíduo. Um exemplo dessa questão é a *honra* dos nobres retratada pela literatura. O rei de forma geral é exposto como alguém *honrado*, quando do contrário é para enaltecer ainda mais a *honra* de um outro rei ou nobre que agirá contra ele. Assim, a sua posição social e descendência lhe concedem, *a priori*, *honra*.

Segundo Peristiany (1965) a *honra* não pode ser separada da vergonha, uma vez que as duas são valorizações sociais e polos dessa valorização. Além disso, “são a reflexão da personalidade social no espelho dos ideais sociais. O que é específico dessas valorizações é serem usadas como padrão de medida do tipo de personalidade considerado representativo e exemplar de uma dada sociedade” (PERISTIANY, 1965, p. 3). Dessa forma, os padrões morais aceitos ou valorizados em uma dada sociedade podem não ser representativos em outra, pois cada sociedade estabelece suas próprias normas morais, que estão sujeitas às alterações do tempo. Já para Pitt-Rivers (1965), a vergonha seria aquilo que faz a pessoa sensível à opinião pública e, neste sentido, é sinônimo de *honra*. Ou seja, a pessoa que possui vergonha irá conduzir seus atos de modo que eles estejam em concordância com as normas morais estabelecidas, porque assim não correrá o risco de ser envergonhada perante a sociedade.

Baroja (1965, p. 65) afirma que nos séculos XI a XII o vocábulo *honor* apresentou um uso amplo equivalente à herdade e patrimônio, mas “há um momento em que, segundo as autoridades filológicas, *honor* dá lugar a *honra*”. Além disso, “a palavra *honor* tem um realce poético e social que talvez falte em *honra* e seu uso será reservado para cavaleiros, costesãos, etc., mais que para a outra gente”² (BAROJA, 1965, p. 66). Justamente por esse motivo o autor defende que os dois vocábulos devem ser estudados de forma separada. Baroja (1965) ainda faz outra relevante distinção: para ele os princípios de *honra* e *desonra* estão ligados à consciência do indivíduo, enquanto *fama* e *infâmia* à esfera da sociedade. Mais uma vez o caráter externo e social da *honra* é posto em evidência.

De acordo com San Juan (*apud* Baroja, 1965, p. 87), os fatores que contribuía para que um homem fosse honrado em sociedade (no século XVI) eram os seguintes:

- 1) Valor da própria pessoa em a) prudência, b) justiça, c) ânimo, d) valentia.

² Definição elaborada por Baroja (1965, p. 66) a partir do texto *Diálogo de la Lengua*, escrito em 1525 por Juan de Valdés.

- Primeira faculdade;
- 2) *Fazenda*;
 - 3) Nobreza e Antigüidade dos antepassados;
 - 4) Dignidade ou emprego (ofício) honroso;
 - 5) Bom apelido e nome gracioso;
 - 6) Boa apresentação pessoal.

Outra distinção que Baroja (1965, p. 102) sugere é que *honra* apresenta um uso mais recorrente que o vocábulo *honor*. *Honra* refere-se mais às ações do indivíduo e é própria daquele que ainda não entrou em conflito público com certas disposições legais impostas pela sociedade; princípio tanto maior quanto mais virtuoso for o indivíduo, levando em consideração a sua profissão. A variante *honor* teria uma conotação mais poética e seria aplicada a problemas de mais ou menos valor individual e a certas questões sexuais. O fato de Baroja (1965) tocar na questão sexual e relacioná-la ao *honor* é relevante no âmbito literário, uma vez que a recuperação da *honra* de uma donzela, tema recorrente na literatura, nada mais é do que o reparo da mancha ocasionada em seu *honor* pela perda da virgindade.

Pitt-Rivers (1965, p. 26) aponta dois sentidos para honra: “a honra que deriva de uma conduta virtuosa e a honra que situa um indivíduo socialmente e determina o seu direito de precedência”. De acordo com a linha de estudos que segue, o primeiro sentido da palavra *honra* estaria ligado ao *honor*, às virtudes morais internas do indivíduo, enquanto o segundo ligar-se-ia à *honra* como valor externo, reconhecimento social da posição ocupada por alguém. Como corroboram as ideias de Pitt-Rivers (1965, p. 32), “a honra tem origem no foro íntimo de cada um e acaba por triunfar no mundo social”.

Para Ziebura (1992, p. 63-64) a *honra* é dividida em honra interior e honra exterior: a primeira corresponde à “estima de si” e a segunda ao “reconhecimento de seus valores pelos outros”. Dessa forma o autor afirma que “a estima de si não pode ser arrancada de um ser humano, mesmo rebaixado ou humilhado, a honra exterior é um bem social, que deve ser protegido e defendido e, conseqüentemente, um bem passivo de julgamento”. O relevante nas considerações de Ziebura (1992) é que apresentam uma estreita relação com as definições de *honra* e *honor* que aqui serão utilizadas.

Na presente pesquisa *honor* será entendido como a qualidade que o ser possui, qualidade que se mantém, que o indivíduo pode manchar através de seus atos, qualidade moral que não se perde, que ninguém pode tirar, já que consiste em algo interno e espiritual. *Honra* será entendida como algo que se adquire, se herda, se lava com sangue, que o mundo reconhece e pode exaltar, menosprezar ou manchar, que se pode perder aos olhos do mundo³.

³ Definições elaboradas a partir dos conceitos de Lauer, disponíveis em: <<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/HONOR.html>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2007.

Dessa forma, a abordagem dos motivos de *honra* e *honor* será pautada em tais definições, as quais representam a linha teórica de estudos de literatura espanhola que será seguida na presente dissertação.

2.2 *Poema de Mío Cid*

O *Poema de Mío Cid*⁴ é considerado o primeiro monumento literário da língua castelhana, além de ser o mais antigo cantar de gesta da literatura espanhola conservado quase em sua totalidade⁵. De autoria anônima⁶, se supõe que foi composto no princípio do século XI ou XII, embora exista certa divergência entre os críticos e alguns considerem que foi composto no século XIII. A justificativa para a escolha do *Poema de Mío Cid* como primeira obra literária a ser analisada a presença dos motivos de *honra* e *honor* deve-se ao fato de ele ser considerado a obra fundadora da literatura espanhola.

Além disso, de acordo com Alonso (1990), o *Poema de Mío Cid* apresenta a alma humana com tamanha profundidade e riqueza que justificaria apontar o poema como a obra magistral da arte espanhola. O cantar também apresenta a figura “del hombre de guerra castellano del siglo XI, estilizada en sus valores humanos, próximos y familiares, sin idealizaciones fantásticas, deformadoras e inverosímiles” (FRANCH, 1990, p. 58), além de ser considerado por alguns teóricos, como a epopeia do povo espanhol. Para Valbuena Prat (s/d, p. 37), “el *Mío Cid* es la expresión del espíritu de la Castilla naciente, cuyas características perdurarán en la gran España posterior”.

O poema é composto por 3.730 versos dispostos em três partes: o cantar do desterro, o cantar das bodas e o cantar da afronta de Corpes. Em síntese o texto trata de como Cid, vassalo do rei de Castilla Alfonso VI, é desterrado injustamente pelo seu rei e, dessa forma, se vê obrigado a recuperar sua *honra* e restaurar⁷ seu *honor*. Desterrado de sua terra, Cid tem que abandonar Castilla, deixando sua mulher e suas filhas no mosteiro de Cardeña. Longe de sua terra, Cid conquista várias batalhas contra os mouros, torna-se rico e poderoso, o que faz com que o rei reconheça seu erro e o perdoe. Por pedido do rei, Cid casa suas filhas com os infantes de Carrión, porém estes abandonam as filhas de Cid para que elas morram, vingando-se assim dele. Cid pede justiça, os infantes são julgados e vencidos. As filhas de Cid casam-se

⁴ Denominado também *Cantar de Mío Cid*.

⁵ “Al códice en que se conserva le falta una hoja al principio y dos en el interior. Menéndez Pidal, basándose en la refundición del Cantar que aparece en la *Crónica de veinte reyes*, lo ha restaurado” (HARO, 1988, p. 37).

⁶ Embora, segundo a opinião de alguns críticos, possa sugerir como localização do jogral (juglar) que compôs a obra Medinaceli.

⁷ Usado aqui não no sentido de algo perdido, mas sim no sentido de algo que foi manchado e deve ser reparado.

com os infantes de Navarra e Aragón, o que faz com que Cid passe a ser parente de vários reis da Espanha. Cid acaba recuperando sua *honra* e enaltecendo seu *honor*.

O primeiro aspecto relevante sobre o *Poema* é que Cid não é apenas uma personagem de ficção, ele representa uma realidade histórica. Dessa forma, tanto o herói da ficção como o herói do fato histórico “asciende para convertirse en la figura representativa de todo un pueblo” (GUARNER, 1964, p. XV). Como herói, Cid representa o protótipo do ideal cavaleiresco da Idade Média, o herói nacional da Espanha, no qual “se concretan todas las virtudes y hasta todos los defectos de su raza, y no ciertamente por la grandeza fabulosa de los hechos realizados [...] sino por el temple moral del héroe” (GUARNER, 1964, p. XV). Cid não é uma figura idealizada, é em certos aspectos mais humano que heróico. Mesmo desterrado mantém o seu orgulho e quanto mais terras e riquezas conquista, mais as quer. Embora “en todo el cantar se exalta el valor personal y directo del Cid, que, además de ejercer una influencia de sugestión sobre su hueste, puede él mismo salir vencedor del combate mano a mano” (VALBUENA PRAT, s/d, p. 46).

O *Poema de Mio Cid* é nacional e humano ao mesmo tempo, pois contempla, como expõe Guarner (1964), a vida da pátria espanhola personificada na personagem principal, Rodrigo Díaz de Vivar, *el Cid Campeador*. Cid não é apenas o herói de um poema, mas sim o herói de uma epopeia nacional, o herói da epopeia espanhola. Até porque nos versos do poema se apresentam como virtudes castelhanas: “generosidad, esfuerzo bélico, dignidad, amplitud acogedora, recia virilidad compatible con una ternura sobria y noble” (VALBUENA PRAT, s/d, p. 38).

Quando Cid é desterrado de Castilla pelo rei Alfonso VI, ele perde em primeiro lugar sua *honra*, pois perde o nome de bom vassalo, sua fama de bom cavaleiro, sua grandeza e a consideração do rei e dos demais nobres. Além disso, seu *honor* também é manchado, já que a sua dignidade é posta à prova e suas propriedades são confiscadas. Sendo assim, ao sair de sua terra ele tenta recuperar tais motivos. Cabe destacar que Cid perde prestígio perante o rei, mas mesmo assim continua tendo prestígio frente a seus vassalos e amigos, que o seguem fielmente mesmo no desterro e continuam obedecendo suas ordens e guerreando com ele contra os mouros. A perda da *honra* da personagem é ocasionada pela perda de sua posição frente ao rei: é o fato dele não ter mais uma posição de destaque entre os vassalos que faz com que sua *honra* seja comprometida.

Logo no início da obra o próprio Cid afirma que sairá de sua terra, mas que voltará com mais *honra*: “pero con honra más alta hemos de volver a ella” (MANENT⁸, 1990, p. 69).

⁸ Edição do autor.

O que comprova que aqui *honra* é entendida como algo que pode ser adquirido, que é reconhecido pelo mundo e que pode ser perdida aos olhos do mundo. Pois o que Cid irá tentar recuperar e enaltecer é a posição que dispunha anteriormente em relação ao seu rei, a fama que adquiriu através de sua conduta de cavaleiro, o nome de bom vassalo que possuía, o seu prestígio junto ao rei. É justamente por isso que, no transcorrer do texto, é demonstrado que é vencendo batalhas, conquistando mais dinheiro e fama, que Cid recupera sua *honra* e alcança o perdão de seu rei. Ao que tudo indica, Cid conquista uma grande fama; ele se torna ainda mais conhecido e venerado do que antes de seu desterro, todos passam a conhecê-lo e a exaltá-lo como *aquela que em boa hora nasceu*, além de ser caracterizado como alguém afamado em toda Castilla.

Porém não se pode deixar de ressaltar que ele conquista essa fama justamente por agir pelos princípios do *honor*, entendido aqui como qualidade moral e cumprimento dos seus deveres e obrigações. Cid obtém êxito justamente por sua lealdade, justiça e fidelidade aos seus companheiros e ao seu rei, e pelo amor à sua família. É por sua fidelidade ao rei que Cid alcança o seu perdão, pois mesmo desterrado ele continua a combater os mouros, inimigos do rei Alfonso VI, e a mandar parte do que conquista ao rei. De acordo com Carpeaux (1959), Cid é um castelhano sóbrio e leal, que possui um forte senso de justiça, a encarnação do caráter espanhol, porém, é alguém que procura independência pessoal, que é muitas vezes violento, desconfiado e avarento.

Ao receber o perdão do rei, Cid recupera também suas terras, sua *heredad*: “les devuelvo desde ahora quanto se les confiscó; conserven sus heredades donde estén con su señor” (MANENT, 1990, p. 193). Assim, devemos lembrar que o conceito de *honor* em sua origem estava ligado à posse de terras e significava *hacienda, feudo, propiedad*. Até porque o desterrado, como discorre Smith (1998), além de ser excluído da sociedade em que vivia, era separado de sua família e de suas terras, as quais possuíam uma grande importância tanto no plano político quanto material. O conceito de *honor* aqui exposto acaba por oscilar entre os princípios morais, deveres e comportamentos justos embutidos nas personagens e a significação inicial do vocábulo.

Segundo Caballero e Luna (2000), uma das principais características de Cid é o caráter humano e a generosidade; ele não é um herói enaltecido pela beleza, mas sim pelas proezas guerreiras e seu valor. Os autores também chamam atenção para o fato de que tanto no Oriente quanto no Ocidente, “el honor dependía del poder personal, premisa válida tanto para la sociedad como para el individuo”. Mas Cid não herda o poder, ele o conquista. Além disso, “el destierro era un daño de la honra, porque dependía de los demás, y no del honor, que era

propio” (CABALLERO; LUNA, 2000)⁹. O que Cid perde ao ser desterrado é a *honra*; o seu *honor* é afetado, mas não perdido, já que é uma qualidade intrínseca. A *honra*, sendo um princípio que depende do reconhecimento social, é a principal afetada na situação de desterro.

Outra parte do texto em que o motivo do *honor* é remetido ao seu primeiro significado é quando os infantes de Carrión abandonam as filhas de Cid para se vingarem dele e fazem com que outra vez o *honor* de Cid seja manchado. Dessa forma, ao acusar os infantes diante da corte e pedir vingança, Cid, segundo Smith (1998), obtém além de dinheiro e posses a restauração do seu *honor*. Porém, “la acción de la corte se basa en el perjuicio económico que ha sufrido el Cid, y el detrimento a su honor, no en el daño físico causado a las mujeres en Corpes, ni en el hecho de que ellas han perdido a sus maridos” (SMITH, 1998, p. 80). Talvez o motivo do *honor* no *Poema de Mío Cid* apareça muito mais ligado à sua origem, à posse de terras, do que à qualidade moral que justifica a ação do ser.

Por outro lado, devemos lembrar que o casamento também constituía uma forma das mulheres alcançarem a *honra*. Por isso, após a humilhação do primeiro casamento, as filhas de Cid deveriam recuperar a *honra* que perderam, além de sanar a mancha que a humilhação causou em seu *honor*. Uma vez que, “la mujer será un elemento más al servicio del honor social al que estará sujeta de tal modo que su propio honor individual valdrá como reflejo de su honor público” (CABALLERO; LUNA, 2000). Através do novo casamento as filhas de Cid recuperam a *honra* por se casarem com nobres e usurpam a mancha causada em seu *honor* pelo abandono sofrido. O *honor* é restaurado porque os infantes de Carrión são devidamente punidos, enquanto a *honra* é restituída por elas casarem-se com homens ainda mais nobres, obtendo uma posição mais elevada do que a que possuíam anteriormente.

Também não podemos esquecer que os condes decidem se vingar de Cid porque se sentiram humilhados por terem fugido de um leão que escapou e depois foi capturado por Cid. Contudo não é somente nesse episódio que os infantes de Carrión são caracterizados como covardes, eles também se demonstram fracos diante das batalhas. Isso acaba por ocasionar vários comentários por parte dos companheiros de batalhas de Cid, fazendo-o mentir que seus genros lutaram bravamente numa determinada batalha. Tais fatos revelam que os infantes também tentam, de certa forma, restaurar sua *honra* ao abandonarem as filhas de Cid, já que a imagem pública deles havia sido manchada por serem tidos como covardes. Os infantes de Carrión são um relevante exemplo dos princípios externos que envolvem o conceito de *honra*.

⁹ Texto sem paginação: CABALLERO, Mabel I; LUNA, Alejandro I. Elementos árabes en el Cantar de Mío Cid. In: *GRAMMA Virtual*. Buenos Aires, dez. 2000. Disponível em: <www.usal.com.ar>. Acesso em: 05 set. 2007.

Eles são *a priori* dotados de *honra* pela posição social que ocupam, entretanto, sua conduta moral não corrobora tal princípio, o que faz com que suas imagens públicas sejam manchadas.

Além disso, de acordo com Valbuena Prat (s/d) o fato dos infantes de Carrión serem caracterizados como covardes pode ser visto como uma sucinta prévia do que mais tarde irá ser explorado em *Fuenteovejuna* e *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, Lope de Vega. Uma vez que “los nobles, como los infantes de Carrión, excelentes figuras decorativas que llevan airosamente buenas vestiduras y cabalgan bien, pero que no sirven para nada más.” (VALBUENA PRAT, s/d, p. 51). Se muitas vezes ser descendente de nobres já concede ao indivíduo *honra*, nem sempre esta é mantida ou merecida. Até porque ao serem julgados, uma das justificativas para o abandono das filhas de Cid, dada pelos infantes de Carrión, é que elas não possuíam o sangue nobre deles e, dessa forma, não eram dignas de serem suas esposas: “sangre de condes tenemos, de los linajes más limpios” (MANENT, 1990, p. 353). O conceito de *honra* liga-se, mais uma vez, à ideia de linhagem.

Em contraponto, Cid na verdade é apenas um vassalo, não é de família nobre, mas tem relações importantes com o rei. Possui certo prestígio social, mesmo sendo de uma categoria social menos elevada que os condes, reis e homens ricos, por isso parte de sua *honra* é ocasionada pela posição social que ocupa. Cid conquista prestígio e bens materiais sendo o maior deles o casamento de suas filhas, no final do texto, com os infantes de Navarra e Aragón, o que lhe concede importância social por serem estes descendentes de famílias nobres da Espanha. Mais uma demonstração de que a *honra* é algo que também pode ser herdado, que se leva no sangue.

Dessa forma, é possível afirmar que Cid age pelos princípios do *honor*. Ele cumpre com seus deveres e obrigações, pois mesmo sendo desterrado mostra-se fiel e leal ao rei; mesmo longe de sua pátria, manda parte das riquezas que conquista para o seu senhor. Como discorre Pitt-Rivers (1992, p. 15) “o tema da história do Cid é o triunfo da honra resultante da excelência das qualidades pessoais sobre a honra resultante do nascimento, tema ainda hoje do agrado geral”. A partir das ações regidas pelo *honor*, Cid acaba recuperando e enaltecendo a *honra*, entendida aqui como imagem pública e apresentada em outros momentos do texto como procedência familiar ou posição social.

2.3 *Don Quijote de la Mancha*

Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, é a obra de referência da literatura espanhola, dessa forma, nada mais justo que estar presente neste estudo. Como já foi mencionado anteriormente, o presente trabalho não tem a pretensão de estudar toda a narrativa de Cervantes, mas sim analisar como os motivos de *honra* e *honor* estão inseridos no primeiro capítulo - *Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Muitas são as justificativas que podem ser dadas quanto à importância do estudo desse texto. Uma delas poderia ser a de Hauser (1969, p. 117): “la significación de la obra en la historia del espíritu fue inconmensurable, porque lo que en ella se encierra es nada menos que la primera formulación del pensamiento dialéctico”. Assim, nada mais plausível que inserir a obra neste estudo introdutório sobre os motivos de *honra* e *honor* presentes na literatura espanhola.

Além disso, Hauser (1972, p. 528) afirma:

[...] em parte alguma, o novo culto da cavalaria¹⁰ atinge o grau de intensidade que alcançou na Espanha, onde nos longos setecentos anos de luta contra os mouros, os conceitos de fé e honra, o interesse e o prestígio da classe governante, se fundiram numa unidade indissolúvel, e onde as guerras de conquista contra a Itália, as vitórias sobre a França e a exploração dos tesouros da América se ofereceram como se fossem, automaticamente, outros tantos pretextos para a heroicidade da classe militar.

É justamente por tal motivo que a desilusão foi grande quando os ideais de cavalaria provaram ser fictícios, como na obra de Cervantes, na qual o cavaleiro não passa de um louco e seus ideais de cavalaria uma ficção fora de época. Além disso, para Hauser (1972), Cervantes não pretendia em *Don Quijote de la Mancha* apenas uma crítica à cavalaria fora de moda, mas sim criticar o mundo do desencanto, a “realidade na qual não havia para o realista outra atitude possível senão a de entricheirar-se atrás da sua idéia fixa” (HAUSER, 1972, p. 529). Ideia fixa que fará Alonso Quijano converter-se em Don Quijote de la Mancha e sair em busca de suas aventuras; ideia fixa que se instalou em sua mente justamente após ele ler compulsivamente livros de cavalaria. A causa da loucura de Don Quijote é a obsessiva leitura de livros de cavalaria, leituras que o fizeram crer que podia ressuscitar o tempo dos cavaleiros andantes. Mais do que isso, pensou ser possível fazer ressurgir todos os ideais da cavalaria – defender donzelas, amparar os desprovidos, combater gigantes, viver aventuras pelo mundo. Nas palavras do narrador (2004, p. 31): “hacerse caballero andante y irse por todo el mundo

¹⁰ O qual ele atribui a Cervantes e a Shakespeare.

con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban”.

Para Hauser (1969, p. 99-100), Cervantes e Shakespeare “se convierten en creadores de la nueva psicología, no por razón de su conocimiento más íntimo del alma humana, sino porque se hallan en posesión de una nueva clave del mecanismo anímico y porque han descubierto la ambivalencia de las actitudes psicológicas. *Don Quijote* consiste numa das figuras mais representativas da problemática anímica dessa época, pois apresenta um caráter ambíguo, seus sentimentos são internamente contraditórios; ele quer o bem, mas o que causa são vários despropósitos. O que move as ações de Don Quijote são propósitos verdadeiramente bons, mas o resultado que obtém é justamente o contrário, as suas tentativas de fazer o bem acabam sempre provocando males ainda maiores.

Já para Carpeaux (1960), *Don Quijote* encarna os ideais do cavaleiro antigo, o qual possuía como missão defender a fé, a justiça e os indefesos, além de representar uma sátira da paixão dos espanhóis pelos romances de cavalaria, do ideal espanhol, do mundo heróico espanhol e apresentar um realismo e humorismo “síntese da arte e pensamento de Cervantes” (1960, p. 1111). Dessa forma, em *Don Quijote* Cervantes funde a corrente realista da literatura espanhola à corrente idealista, além de unir, de acordo com Valbuena Prat (s/d.), o humorismo, que consiste na solução cômica do conflito trágico.

Cabe destacar também que Cervantes não foi o único a criticar os livros de cavalaria. Durante todo o século XVI essas obras foram alvo de constantes ataques e críticas por parte de filósofos, moralistas e autores. Entre os críticos da época Riquer (2004, p. LXXIV) cita Juan Luis Vives, frei Antonio de Guevara e Juan de Valdés.

O primeiro capítulo da narrativa, em síntese, situa a personagem no tempo e no espaço, a caracteriza, aponta a razão de sua loucura e expõe as primeiras providências que Alonso Quijano toma para converter-se em Don Quijote de la Mancha. Entre as quais troca de nome, escolhe um nome propício para seu cavalo, limpa a armadura de seu bisavô e elege uma dama para dedicar suas façanhas. Desde o início a personagem e suas ações no intuito de tornar-se um cavaleiro andante produzem um choque entre a fantasia de cavaleiro andante e a realidade do ambiente que a cerca, pois Quijote pensa que vendas são castelos, que moinhos são gigantes.

É justamente o nome que a personagem se dá, Don Quijote de la Mancha, que irá coincidir com o nome da primeira parte do texto: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alonso Quijano decide trocar de nome para viver suas aventuras como cavaleiro andante, assim como já havia posto o nome Rocinante em seu cavalo. Após oito dias

pensando nomeia-se Don Quijote, destacando que *Don* é considerada a forma de tratamento de maior respeito, destinada apenas aos cavaleiros. Como afirma Pitt-Rivers (1965, p. 40) “o prefixo ‘Don’ antes do nome próprio, indicação de sua posição social superior, em contraste com o tratamento de *senõr* dado a membros respeitados do *pueblo* quando atingiam a velhice”. Quanto ao *de la Mancha*, designaria o lugar onde a personagem vive, a pátria do cavaleiro, além de uma alusão¹¹ a Amadís de Gaula: “acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse ‘Amadís’ a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa y se llamó ‘Amadís de Gaula’” (CERVANTES, 2004, p. 32).

Para ser cavaleiro andante era necessário ter um nome importante, pois seria justamente esse o nome que ganharia fama pelas conquistas e batalhas do cavaleiro. No uso da forma de tratamento *Don* antes do nome da personagem está o conceito de *honra* ligado à posição social do indivíduo. Ser cavaleiro designava uma posição social elevada, o que diferenciava o indivíduo dos outros. Assim, Alonso Quijano decide mudar de nome porque se iria mudar de classe social, precisava de um nome digno dessa nova classe; não iria mais ser apenas um fidalgo qualquer, e sim um famoso e valente cavaleiro andante: “la posibilidad de considerarse como un individuo destinado para altas empresas, verdaderamente excepcional, es una manera que encaja perfectamente en la convención del caballero andante” (AUERBACH, 1950, p. 320). Com isso, após mudar de nome, montar em seu cavalo, vestir aquela que para ele era uma grande armadura e escolher uma dama para adorar e dedicar seus feitos heróicos, estava Alonso Quijano, agora Don Quijote de la Mancha, pronto para incorporar os ideais da cavalaria e sair pelo mundo defendendo tais ideais.

Entretanto, no primeiro capítulo da narrativa, o foco dos motivos de *honra* e *honor* está na razão pela qual a personagem decide converter-se em cavaleiro andante, ou seja, para “el aumento de su honra como para el servicio de su república” e para “cobrarse eterno nombre y fama” (CERVANTES, 2004, p. 30). Neste caso, o conceito de *honra* apresentado por Cervantes é totalmente ambíguo, pois representa tanto os princípios da própria *honra*, entendida como boa reputação, quanto os princípios do *honor*, entendido como qualidade moral do ser. Além disso, “es deber del caballero andante ayudar a los oprimidos y no ponerse a averiguar se sufren con razón o sin razón” (AUERBACH, 1950, p. 326). Assim, a honra que Don Quijote pretende aumentar representa ao mesmo tempo o motivo da *honra*, entendida como algo que se adquire e que o mundo reconhece, e o motivo do *honor*, entendido como

¹¹ O que não deixa de ser uma alusão em forma de zombaria por parte de Cervantes, já que Gaula era um reino imaginário da Bretanha continental.

algo próprio do ser, que pertence à alma como qualidade moral interna e espiritual do indivíduo.

O conceito apresentado por Cervantes é ambíguo porque, ao que tudo indica, para Don Quijote aumentar sua *honra* ele deveria agir de acordo com os princípios do *honor*. Don Quijote alcançaria uma imagem pública de valoroso cavaleiro andante se fosse reconhecido socialmente como tal. Suas missões eram salvar donzelas, defender os fracos e oprimidos e lutar para salvar o mundo, ou seja, ações heróicas que envolvem os princípios do *honor*. O *honor* seria aqui entendido como os princípios intrínsecos da personagem, os princípios morais que dariam a base para a luta da personagem em prol das convicções que pretendia defender.

Ser cavaleiro andante consistia em ser um indivíduo que “motivado por una vocación generosa, se lanza por los caminos, a buscar remedio para todo lo que anda mal en el planeta” (VARGAS LLOSA, 2004, p. XX). Ou seja, os ideais da cavalaria que movem Don Quijote são também regidos pelos princípios do *honor*, os quais mais tarde poderão ocasionar a exaltação da *honra*. Até porque Don Quijote decide assumir tais ideais como responsabilidade pessoal, decide tentar recuperar o mundo por vontade própria, mesmo que tal vontade seja ocasionada pela loucura. Ele deseja obter *honra*, mas uma *honra* ocasionada pelas ações baseadas no *honor*.

Para Hauser (1969, p. 105), as interpretações do caráter de Don Quijote estiveram dominadas por um relativismo moral: “se tenía al caballero por un santo y un desatinado a la vez, se acentuaba su pureza y su inocencia, se admiraba su idealismo intrépido y menospreciador del mundo, y se mostraba emoción por su ingenua o infantil lejanía de la realidad”.

Dessa forma, ao converter-se em cavaleiro andante, Alonso Quijano, agora Don Quijote, irá buscar o enaltecimento de suas qualidades morais, a partir do fato de que pretende defender a sua pátria, defender e proteger o povo, como faziam os cavaleiros andantes. Tais ideais já demonstram que ele é um indivíduo que possui *honor*, talvez porque o que Cervantes propõe é que o *honor* não depende tanto da linhagem, mas sim das ações do indivíduo. Todavia ele também pretendia agravar sua *honra*, entendida aqui como fama, reputação, bom nome e é justamente por essa *honra* que Don Quijote sairá de casa em busca de aventuras. A *honra* é o ideal de Don Quijote.

Em *Don Quijote* encontramos, assim, o motivo do *honor* como qualidade moral intrínseca ao ser não dependendo do reconhecimento, mas sim de suas próprias ações. Ao

mesmo tempo, a *honra* apresenta uma valoração externa, é dependente do reconhecimento social das ações do indivíduo.

2.4 *Fuenteovejuna e Peribañez y el Comendador de Ocaña*

Lope de Vega é considerado um dos grandes autores do teatro espanhol, cabendo a ele, segundo Díaz-Plaja (1960, p. 191), “la gloria de haber criado un teatro a la vez literario y popular, uniendo lo tradicional y lo renacentista en una fórmula genial y definitiva”. Dessa forma, serão utilizadas para o presente estudo duas de suas obras: *Fuenteovejuna* e *Peribañez y el Comendador de Ocaña*.

Valbuena Prat (s/d, p. 285) afirma a respeito de Lope de Vega:

[...] el creador de un teatro nacional que alza sobre los inconexos precedentes inmediatos, y un caso psicológico de genio, que no sólo interesa por darse en su propia personalidad y vida el problema más hondo del Renacimiento y el Barroco, sino como ejemplo universal de temas de amor, de apasionamiento, de conflicto con la religiosidad más honda y férvida.

Além disso, tanto em *Fuenteovejuna*, quanto em *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, Lope aborda os motivos da *honra* e do *honor*, os quais são bastante relevantes na estrutura dos textos. Principalmente em *Peribañez* em que a forte presença do *honor* no caráter da personagem irá conceder a ela *honra*, mesmo sendo Peribañez um camponês.

Para Carpeaux (1960), Lope de Vega é o criador da síntese entre o teatro popular e o teatro ideológico, aristocrático-católico e, dessa forma, o responsável pelo teatro nacional. Além disso, “Lope de Vega é geralmente considerado como a expressão mais completa da alma espanhola, fonte inesgotável de inspirações populares” (CARPEAUX, 1960, p. 772). Mas talvez a afirmação mais valiosa de Carpeaux (1960) a respeito de Lope seja que o conceito de fetichismo de *honra* não é invenção de Calderón, antes de Lope de Vega.

Não se tem certeza quanto à data de composição da obra *Fuenteovejuna*, mas ela foi publicada pela primeira vez na *Parte XII* das *Comedias* de Lope de Vega, aparecida em Madrid em 1619. Em resumo, o argumento que Lope de Vega trabalha em *Fuenteovejuna* consiste no poder tirânico e opressor exercido pelo comendador da cidade, Fernán Gómez de Guzmán, que usa de sua posição social para abusar do povo, principalmente das mulheres. Após o comendador prender o camponês Frondoso no dia de seu casamento por ele o ter enfrentado para defender Laurencia, e levar a jovem até sua casa, o povo acaba por unir-se e rebelar-se contra a tirania do comendador, matando-o.

Fuenteovejuna apresenta a luta do povo contra a opressão dos nobres do lugar, a rebelião do povo contra a ordem social, além de, segundo Ribbans (1962), apresentar o contraste entre o camponês e o nobre, conflito no qual o valor moral é o ponto fundamental do texto. Um dos principais focos são as ofensas sexuais cometidas pelo comendador. Através dessas ofensas, demonstra-se a oposição entre o amor existente entre nobres e camponeses: “los lujuriosos deseos del comendador se contraponen con la visión natural y sana de los aldeanos, y en particular con el amor de Frondoso por Laurencia, que, dramáticamente, es el objeto principal de la lasciva del comendador” (RIBBANS, 1962, p. 96).

O texto é baseado num acontecimento histórico que Lope de Vega encontrou em “Crónica de las tres órdenes de Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara, en la qual se trata de su origen y sucesso y notables hechos en armas de los Maestres y Caballeros de ellas, de fray Francisco de Rades y Andrada (1572)” (ALFIE, 1966, p. 09). E, segundo Alfie (1966), principalmente no ato III, os acontecimentos da obra de Lope estão fielmente em acordo com o relato da crônica.

Dessa forma, o episódio de *Fuenteovejuna* apresenta como pano de fundo histórico as lutas pela conquista da Cidade Real entre os partidários de Alonso de Portugal e os Reis Católicos. O texto de *Fuenteovejuna* apresenta, assim, dois temas: um principal que é o conflito entre o comendador e o povo, e um secundário, que consiste nas lutas políticas pela Cidade Real. Os dois temas encontram-se unidos estruturalmente desde o início do texto.

Os motivos de *honra* e *honor* estão presentes principalmente através das ações do próprio comendador, Fernán Gómez de Guzmán, frente ao povo de Fuenteovejuna. Ele tenta de todas as formas tirar proveito das mulheres e nega ao povo os princípios do *honor* porque considera este privilégio da nobreza: “Vosotros honor tenéis?” (LOPE DE VEGA, 1966, p. 71). Para o comendador o povo de Fuenteovejuna não é digno de *honor*, pois os camponeses por serem simples pessoas do povo não podem possuir um princípio que segundo ele é somente digno dos nobres. O *honor* referido pelo comendador aproxima-se aqui do conceito de *honra* presente em *Mío Cid* na questão da nobreza. Lope irá desenvolver assim uma categoria de *honor* um pouco distinta da presente em Cervantes ou *Mío Cid*. Para ele o *honor* é um princípio concedido *a priori* aos nobres ou dignos de posições sociais elevadas. Lope de Vega demonstrará em *Fuenteovejuna* e *Peribañez* que muitas vezes a imagem pública dos nobres não corresponde à conduta moral dos mesmos, por isso seus comendadores demonstram uma conduta moral equivocada.

O comendador utiliza a sua *honra*, ou seja, o prestígio que possui diante do povo devido à posição social que ocupa, para tirar proveito, para exercer o seu poder da forma

como bem entende e conseguir tudo o que almeja. Sendo ele o comendador, nada mais caberia ao povo do que respeitá-lo e cumprir suas ordens. A sua *honra* constitui-se, dessa forma, como sinônimo de seu poder, da fama que alcança justamente pela posição social de que dispõe.

Já o princípio do *honor* aparece como algo burlado pelo próprio comendador quando ele tenta abusar das mulheres do povo, o que mais tarde será o principal motivo pelo qual o povo irá se unir e puni-lo com a morte. Uma vez que, ao tentar abusar das mulheres, o comendador, além de utilizar a sua posição para tentar forçá-las, acaba por manchar e por à prova o *honor* dessas mulheres. É justamente por essas ações que o comendador acaba por demonstrar-se uma pessoa totalmente desprovida dos princípios do *honor*, pessoa sem dignidade e sem moral.

Ribbans (1962, p.100) afirma:

[...] la teoría y la práctica de Fernán Gómez sobre el comportamiento cortesano son falsas: lo considera un medio oportunista para alcanzar sus propios fines egoístas; cambia rápidamente del extremo de la adulonería al polo igualmente erróneo de la tiranía, y nunca alcanza el equilibrio y la prudencia – discreción – que eran las características del noble ideal en el siglo XVII; del mismo modo, no sabe comprender la conducta natural y simple de la gente de campo.

De acordo com Ribbans (1962), para Lope de Vega *honor* é algo próprio dos bons, e os nobres possuem *honor a priori* porque se estima *a priori* que sejam bons. Assim, o comendador de *Fuenteovejuna* acredita que por ser nobre não necessita seguir os princípios morais do *honor*, por este já ser algo concedido pela sua posição social, pela sua nobreza. Ele “piensa que el honor es sinónimo de nobleza e independiente de las acciones individuales” (RIBBANS, 1962, p. 102) e “tiene un falso concepto del honor basado en el orgullo personal y no acepta otra autoridad que su propia voluntad” (RIBBANS, 1962, p. 109).

Além do comendador, pode-se destacar a personagem Laurencia que é defensora de seu *honor*, não se rende ao comendador e ainda leva os homens à rebelião contra ele. Além disso, ao definir o seu conceito de amor, ela o faz dizendo que valoriza o seu *honor*. Ela sustenta o seu *honor* e não se deixa seduzir pelas propostas do comendador, mesmo sabendo que isso poderia prejudicá-la por ser ele uma pessoa de prestígio. O motivo do *honor* também é expresso na ação de Frondoso, quando ele ameaça o comendador, pois nesse ato, além de defender a sua vida, ele está defendendo o *honor* de Laurencia. O conceito de *honor* relacionado à personagem Laurencia também retoma a sua relação com a questão sexual.

Porém, a obra que concede a Lope de Vega o título de revolucionário dentro da literatura espanhola, por ser o primeiro escritor a trabalhar com uma personagem principal

que não pertence à nobreza e conceder a ela *honra e honor*, não é *Fuenteovejuna*, mas sim *Peribañez y el Comendador de Ocaña*. Como afirma Aubrun e Montesinos (1962, p. 24), “lo que había de más novedoso, de más revolucionario en *Peribañez*, el sentimiento del honor entre los campesinos, esa honra que se impone al honor caballeresco”. O *honor* era entendido, antes de Lope de Vega, como um aspecto que fazia parte da conduta dos nobres, dos que possuíam cargos sociais distintos. A revolução causada por Lope de Vega em *Peribañez* é a ruptura de tal condição; Peribañez é camponês e possui um *honor* mais latente do que o seu Comendador, que deveria agir sempre segundo os princípios do *honor*.

Lope de Vega trabalha com a personagem Peribañez, camponês humilde que se casa com Casilda, mulher honrada e linda. Porém é justamente por sua estonteante beleza que Casilda irá despertar o amor do Comendador de Ocaña, senhor de seu marido. Mas é também por ser Casilda uma mulher honrada que ela irá desprezar as iniciativas do Comendador, o qual fará de tudo para afastar Peribañez de casa, para assim poder tomar proveito da situação e conquistar Casilda. No entanto, Peribañez descobre as investidas do Comendador de Ocaña em prol de conquistar sua mulher e para limpar seu *honor* e sua *honra* mata o Comendador.

A obra aparece pela primeira vez em 1614 na quarta edição que Lope publicou de suas comédias, sendo que alguns críticos acreditam que ela tenha sido composta em 1613. O momento histórico que a obra retrata é o reinado de Enrique III (1390-1406), talvez porque “quiso que el personaje que encarnaba el espíritu de justicia y aparecía en la comedia para sancionar los méritos y las faltas de los protagonistas fuera este rey valentudinario que no podía imponerse a sus súbditos sino por la fuerza irresistible de un principio moral” (AUBRUN; MONTESINOS, 1962, p. 15). Até porque como afirma Baroja (1965, p. 88-89) “em *Peribañez y el Comendador de Ocaña* [...] insiste-se na idéia que só a justiça real pode vingar as afrontas infligidas a um vilão”.

Lope desenvolve a obra num ambiente castelhano e popular, trabalha com um grupo de camponeses que colocam a personagem Peribañez em destaque em relação às demais. A personagem é *primo inter paris*, o primeiro entre os iguais: “este, aunque es hombre de bien y honrado entre sus iguales” (LOPE DE VEGA, 1962, p. 45). Além disso, Peribañez é leal aos seus princípios, não tem nenhum momento de fraqueza e sempre pensa antes de agir; é uma pessoa de caráter intacto. Quando Peribañez mata o Comendador de Ocaña, o faz porque este estava ferindo sua *honra* e seu *honor*. É justamente por seu enaltecido *honor*, que ele irá pedir perdão ao rei por ter matado um nobre, o Comendador de Ocaña.

Peribañez também perfaz uma ascensão social durante o texto; ele inicia como um camponês respeitado e acaba como capitão de exército. Mas é por possuir um *honor* intacto

que Peribañez irá obter *honra*, e não o contrário. Ele conquista uma boa reputação porque possui princípios morais, não possui nobreza em seu sangue, mas demonstra através das suas ações que sua alma é nobre, ele é moralmente melhor que seu senhor. Wilson (1962, p. 78) declara:

[...] en la persona de Peribañez, Lope nos muestra la carrera de un hombre que eleva su condición social sin ambición y que manda a otros sin orgullo. Su sentimiento del honor es su rasgo más destacado y, si su posición mejora, es porque somete su vida entera a estos principios. Es igualmente notable por su prudencia y su discreción, que lo permite recoger los datos exactos de la situación en que se encuentran y actuar adecuadamente según las circunstancias.

Por outro lado, o Comendador, que no início da trama é apresentado como uma pessoa honrada, inteligente e representante do rei (soma de todas as virtudes), é desmascarado ao longo dos atos, fazendo com que suas características negativas sobressaiam sobre as positivas. Além disso, a visão que os camponeses possuem do Comendador está totalmente ligada à figura do rei, eles o respeitam e creem que ele possui *honra* e *honor* porque representa o rei, representa a nobreza.

O texto insiste em demonstrar que Peribañez e o Comendador pertencem a classes sociais distintas, um é senhor, o outro vassalo. Essa diferença de classe social contribui para o sentido que Lope dá aos princípios de *honra* e *honor*, pois o Comendador que pertence a uma classe superior e deveria compartilhar seu *honor* e sua *honra* com Peribañez faz o contrário, mancha o seu *honor* e a sua *honra*. Dessa forma, “encontramos una concepción aristocrática: el honor procede del rey y, a través de la nobleza, llega hasta el pueblo” (WILSON, 1962, p. 69).

Além de Peribañez, sua mulher Casilda também apresenta *honra* e *honor*. Ela irá respeitar o Comendador pela posição social que possui, mas mesmo assim não irá permitir que nada aconteça entre eles. Ela se mantém no mesmo patamar durante toda a obra, não há mudanças no transcorrer do enredo, que inicia com a mulher pura e honrada e assim termina. Casilda possui também o forte traço do *honor*, pois mesmo não estando na presença de seu marido, ou seja, mesmo estando sozinha com o Comendador que tenta de todas as formas conquistá-la, Casilda não se deixa fascinar pela posição social dele e nem pelas regalias que ela poderia obter deixando-se conquistar por ele. Ao ser submetida aos intentos do Comendador de Ocaña, Casilda irá revelar toda sua virtude dizendo o famoso verso: “más quiero yo a Peribañez con su capa la pardilla que al Comendador de Ocaña con la suya guarnecida” (LOPE DE VEGA, 1962, p. 75). Além disso, também possui uma boa reputação,

conhecida por todos como a mulher honrada de Peribañez. Ela possui a *honra* como imagem pública e o *honor* como princípio moral.

Já o Comendador utiliza sua *honra*, seu prestígio frente aos camponeses para forçar Casilda a render-se, chega até mesmo a dizer de maneira explícita que Casilda deve aceitá-lo por ser seu senhor. Ou seja, o Comendador de Ocaña age de forma totalmente contrária a Peribañez; ele usa da *honra* já obtida, pois pertence à nobreza, para afastar Peribañez de sua casa e assim forçar Casilda a relacionar-se com ele.

De acordo com Díaz-Plaja (1960), o *honor* apresentado por Lope de Vega não se limita tanto à virtude da pessoa, mas sim à consideração e à fama que irá alcançar. Porém, no caso de *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, tal afirmação não é cabível, já que fica explícito que a personagem obtém consideração e prestígio justamente por agir pelos princípios da boa moral. Além disso, uma personagem de Lope de Vega afirma: “honra es aquella que reside en otro” (DÍAZ-PLAJA, 1960, p. 195), ou seja, é o conceito de *honra* que para Lope de Vega é externo, é algo concedido pelo grupo e não o conceito de *honor*. Mas a maior diferença apresentada por Lope de Vega em relação a outros escritores espanhóis é que para ele *honor* não é privilégio da nobreza. Em *Peribañez y el Comendador de Ocaña e Fuenteovejuna* Lope nos mostra que os camponeses também possuíam *honor* e o defendiam diante do abuso das classes dominantes.

De acordo com Valbuena Prat (s/d.) a nobreza em Lope de Vega se converte quase num inimigo que deve ser vencido, justamente como ocorre em *Fuenteovejuna* e *Peribañez y el Comendador de Ocaña*. Por isso, os comendadores das duas obras são antagonistas, são desprovidos de *honor* e usam de sua *honra* para tirarem proveito do povo. Além disso, Lope propõe um aspecto de *honor* mais democrático e humano, o que o leva “a una serie de creaciones en que no es el honor aristocrático, sino el villano, el que resplandece y triunfa” (VALBUENA PRAT, s/d., p. 317). É o que ocorre nos dois textos estudados, nos quais os camponeses possuem uma conduta muito mais baseada nos princípios do *honor* do que os comendadores, os quais deveriam possuir já *a priori* tais princípios, pois pertencem à nobreza.

Lope realiza certa inversão do conceito de *honra* relativo à posição social do indivíduo, demonstrando que tal princípio não é exclusivo da linhagem, mas sim que também é dependente dos princípios ligados ao *honor*. A imagem pública do indivíduo depende de sua conduta moral, na grande maioria dos casos. Os comendadores perdem sua *honra* por não agirem com *honor*, ao passo que Peribañez alcança *honra* por personificar os princípios morais do *honor*.

3. *BODAS DE SANGRE*

3.1 As personagens e suas ações

A primeira obra que compõe a trilogia rural de Federico García Lorca é *Bodas de sangre*. Escrita em Granada, no verão de 1932, é composta por três atos; composta em prosa e verso, apresenta um caráter poético distinto dos outros textos da trilogia. Ao que tudo indica, Lorca teve a ideia de compor a tragédia através da leitura de uma notícia, publicada em 25 de julho de 1928, no jornal ABC, um dos periódicos locais de Granada. A notícia jornalística relatava o caso de uma noiva, Francisca Cañada Morales, que no dia de seu casamento fugiu com o primo, mais tarde morto pelo irmão do noivo, fato ocorrido numa população almeriense de Níjar. É evidente que muitas são as diferenças existentes entre a notícia e a obra de Lorca, entretanto tal dado comprova que o autor teve como base de criação um dado real.

Como afirma Prado (1976, p. 84), no teatro “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra”, dessa forma, nada mais razoável do que iniciar o presente estudo pela análise das personagens do texto¹². A obra possui como personagens principais a Madre, o Noivo, a Noiva e Leonardo, única personagem com nome próprio, as demais são todas nomeadas através dos papéis familiares que desempenham. Será Leonardo a personagem responsável pela desorganização da ordem, o que justifica o fato de ser ele a única personagem nomeada.

De acordo com Cuitiño (2005) a principal diferença entre a notícia do jornal ABC lida por Lorca e a tragédia que ele cria consiste na presença da personagem Madre, a qual é fundamental, ao ponto de ser considerada a protagonista da obra. Essa personagem é perfilada como uma mulher que vive obcecada pela ideia de morte, pois perdeu o marido e um dos filhos tragicamente. Ela recorda-se a cada instante das mortes, não consegue esquecê-las e usa o fato para mutilar-se, pois nem mesmo no casamento do único filho que lhe restou ela consegue esquecer o acontecido. Como corrobora Spencer (1979, p. 176), a personagem da Madre demonstra como “el odio es un fuego lento interior que carcome a la persona y que puede quemar o contaminar incluso a aquellos que se acercan”. Seu ódio acaba por atingir a quem ela mais ama, seu próprio filho. Uma vez descoberta a fuga dos amantes, ela poderia ter tentado impedir que o Noivo saísse em busca da Noiva, poderia ter escolhido preservar a vida de seu filho ao invés de optar pela lavagem de sua *honra* através do sangue.

Desde o início a sua obsessão pela ideia de morte é posta em relevo; ela afirma odiar as navalhas, pois estas são capazes de cortar o corpo de um homem e, de certa maneira, já profetiza o que irá ocorrer ao Noivo: “no sé cómo te atreves de llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón” (LORCA, 2005, p. 72). Todavia, ao mesmo

¹² Tal metodologia será aplicada nos capítulos três e quatro na análise das outras obras que compõem a trilogia.

tempo em que questiona o Noivo em relação ao fato dele carregar uma navalha, ela questiona a si mesma: como pode deixar a serpente, metáfora do mal, tão próxima do filho. Além disso, será a navalha o instrumento que matará o Noivo e Leonardo, e a Madre a primeira a sugerir que o filho vá em busca da esposa fugitiva.

A Madre, na mesma medida em que recorda as mortes de sua família, preocupa-se com o Noivo, pois ele é agora o único filho que possui, sua única família e, principalmente, a única forma de que o seu sangue perpetue. O Noivo é para a Madre a sua última esperança de ter netos, de perpetuar a sua estirpe, por isso, ela insiste na ideia de que o filho lhe dê muitos netos e define o casamento como: “un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás” (LORCA, 2005, p. 94). Para ela o casamento apenas possui a finalidade de procriação, o objetivo é ter filhos e cuidá-los, nada mais, o amor não entra em questão. Como discorre Figueiredo (2001, p. 221) “em *Bodas de sangre*, ser de boa linhagem significa levar no sangue a boa semente que gera famílias grandes”. Justamente por isso, a Madre apresentará uma intensa ligação com a terra, “especialmente en el deseo de la prolongación cíclica en la descendencia [...], ella es la tierra fértil que ha asegurado la reproducción y se aferra al hijo que le queda para lograr nietos” (CUITIÑO, 2005, p. 16).

A Madre se divide entre o desejo de ter netos e o desejo de vingança. Quando descobre a fuga de Leonardo e da Noiva, ela hesita num primeiro momento, entretanto a seguir empurra o filho para a tragédia quando o impulsiona a sair em busca dos dois. Ela deixa que prevaleça o sentimento de vingança mesmo que com isso possa perder o único filho que lhe resta. Ela precede a tragédia. A Madre sabe que a Noiva já havia contraído compromisso anteriormente com Leonardo, membro da família Félix, que foram os responsáveis pela morte de seu marido e de seu filho, além de sua vizinha insinuar que a mãe da Noiva havia sido uma boa mulher, mas não gostava de seu marido. Em resumo, ela está certa de que a Noiva não é a mulher ideal para seu filho, mas mesmo assim decide não se opor ao casamento; para ela a Noiva não descende de uma boa linhagem.

Para Torre de Obeid (1983, p. 113), a Madre representa uma “rígida figura cerrada en los valores de la honra y la estirpe se quiebra en los momentos de máxima tensión. Este rasgo aumenta su estatura, ya que Lorca coloca en su boca los discursos más ricos en metáforas y reflexiones con respecto al destino”. Em todos os seus discursos está presente uma tensão dramática que anuncia que tudo se encaminha para a tragédia. Grande parte de suas falas tratam da morte, ideia que aparece de forma implícita e explícita do início ao fim do texto. Cabe lembrar que a Madre de *Bodas de sangre* possui como precursora na poesia de Lorca a

Madre del Amargo, o que justifica a linha fatídica de destino assinalado que a personagem segue.

A Madre parece buscar a tragédia, parece prever e aceitar o fatalismo de sua vida. Seu caráter, como expõe Cuitiño (2005), apenas se engrandece no último ato, quando ela reconhece a sua pobreza por não possuir mais nenhum filho. Ela parece, dessa forma, descansar, pois já não precisa se preocupar com o filho, já que ele está morto e enterrado juntamente com o pai e o irmão. Ela parece, como expõe Carísomo (1987, p. 111), purificada após a morte do último filho: “todos os seus filhos retornam a terra, a eterna roda seguirá girando, mas ela nada temerá”. Com a perda do último de seus filhos o seu medo de que algo aconteça desaparece, já que morto ninguém mais poderá fazer nada contra ele, assim ela não necessita mais zelos por sua segurança.

Talvez o fato de a Madre parecer arrastar para si a tragédia possa ser explicado pelas ideias de Honig (1974, p.156): “las heroínas de Lorca son la moderna versión de los cálidos tipos matriarcales que aparecen en toda la literatura española. Son campos magnéticos que inevitablemente llaman a la tragedia sobre ellas mismas”. Por isso, a personagem da Madre não executa nenhuma atitude para evitar a tragédia, muito pelo contrário, contribui de certa forma para que ela aconteça. Da mesma forma que Yerma não aceitará obter o filho através do adultério e Adela preferirá a morte à clausura.

No mesmo patamar de importância na obra, encontra-se a Noiva, a qual não deixa transparecer muito de sua personalidade até que sua Criada fala que acredita ter visto Leonardo rondando a casa. A partir dessa constatação, suas características começam a ser postas em vista; ela fica totalmente perturbada e deixa-se arrastar pela paixão arrebatadora por Leonardo. Como expõe Cuitiño (2005, p. 49), “personaje pasivo, desencadena, sin embargo, la acción a empujar a Leonardo hacia la fuga”. É ela que primeiramente desce as escadas rumo à fuga, embora permaneça praticamente passiva até o momento em que se encontra com Leonardo na manhã da boda. A Noiva divide, juntamente com Leonardo, a responsabilidade do desencadeamento da tragédia, pois é a sua fuga que irá desencadear a perseguição e a consequente morte de Leonardo e do Noivo. Com a morte de ambos, ela recebe o castigo por ter infringido as normas sociais: fica sem o marido e sem o amante, além de ter a imagem pública comprometida.

De acordo com Carbonell Basset (1965, p. 120), a Noiva é “una muchacha fuerte como un hombre, labriega, guapetona, una de tantas mujeres que viven por esos pueblos de España dejados de la mano de dios”. Ela é uma personagem forte, aquela que, como mais tarde Adela em *La casa de Bernarda Alba*, irá lutar pelo seu amor, irá enfrentar os padrões

sociais. Como afirma Rekawek (2004, p.15) “en aquella época, la sexualidad femenina, tan abiertamente manifiesta en *Bodas de sangre*, estaba oficialmente reprimida por los conceptos políticos y sociales”. A Noiva ao fugir com Leonardo transgride as normas sociais, luta para viver o seu amor, a sua atração por Leonardo.

A Noiva é uma mulher ferida por ter visto o homem que ela amava casar-se com sua prima, o que a fez isolar-se em sua casa e aceitar a qualquer pretendente que seu pai lhe ordenasse. Ela não escolheu o Noivo, apenas o aceitou e talvez aceitaria qualquer outro pretendente, pois o casamento era apenas a solução possível para esquecer definitivamente Leonardo. Contudo a determinação de esquecer Leonardo não é maior que a força da paixão que sente por ele, pois é arrastada por essa força. Ela não sente atração pelo Noivo, sente-se atraída por Leonardo, sente por ele um amor avassalador. A Noiva até tenta prender-se ao Noivo, mas não consegue, tal fato fica evidente pelo relato que ela faz a Madre após o acontecimento da tragédia:

(...) yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud. Pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí rumo de sus juncos y su cantar entre dientes [...]. Yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos. (LORCA, 2005, p. 152-153).

A Noiva parece sentir um sincero desejo de querer ao Noivo. No fundo tinha a esperança de esquecer Leonardo após o casamento, mas não consegue, a paixão demonstra ser mais forte que as convenções sociais, mais forte que a vontade de querer ao Noivo e não a Leonardo. A força dessa paixão é tão intensa que, como ela mesma relata, depois de velha e com filhos teria seguido sua inclinação de fugir com o amante. Leonardo representava um rio para ela, enquanto o Noivo, apenas um pouquinho de água¹³, ou seja, o que Leonardo podia lhe oferecer era muito superior ao que o Noivo podia lhe ofertar. Cabe ressaltar que a água aqui sugerida sucintamente é a mesma água que aparecerá em *Yerma*, água seminal que fecunda a terra. Dessa forma, os desejos sexuais fazem com que a Noiva veja-se inclinada a Leonardo e não ao Noivo. Ela é uma personagem totalmente oposta a Madre; enquanto para esta o casamento não envolve amor, para a primeira envolve não só amor, mas atração física.

Prado (1976, p. 92) afirma:

[...] alguns teóricos chegam inclusive a definir o teatro como a arte do conflito porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas

¹³ A água pode aqui ser entendida como fonte de vida, fertilidade.

concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente.

Neste caso os dois temperamentos que entram em choque são os da Madre e da Noiva. São elas que possuem duas concepções de vida distintas, duas ambições que entram em contradição uma com a outra e é justamente esse choque que irá deixar em evidência os seus perfis de caráter. O choque que acontece entre as duas irá atingir as outras personagens e, além de atingi-las, evidenciar suas verdadeiras convicções.

A Madre é representante da tradição, da submissão das mulheres frente ao casamento, enquanto a Noiva possui princípios distintos, tenta lutar contra seus verdadeiros instintos, mas não consegue. Não o consegue porque para Leonardo a Noiva é representante da terra. A Madre é conservadora em seus conceitos de casamento e estirpe, enquanto a Noiva é a personagem que transgredirá as regras.

Leonardo, a única personagem que possui nome próprio na obra, nome que se refere à sua índole: “do germânico *Leonhard*, de *levon* (leão), alemão moderno *Lowe*, e *hardu* (valente, ousado, intrépido), sig. valente como um leão” (OLIVER, 2005, p. 222). Ele possui seu orgulho ferido por ter sido impedido de casar-se com a Noiva, pois o pai desta não o considerava digno para a sua filha, uma vez que a família da Noiva tinha posses e dinheiro, enquanto a de Leonardo não. Para Torre de Obeid (1983, p. 112), “su fuerza y poder reciben en esta obra una connotación negativa propia de la interpretación española de este símbolo: el apetito desmedido, fuerza instintiva e incontrolada”. Além disso, a autora expõe que a sua morte não é trágica, mas sim consiste no preço que ele devia pagar por ter infringido as leis, que ao que tudo indica são as leis sociais impostas pelo meio em que vive.

O fato de ser a única personagem que possui nome o faz entrar em destaque na comunidade; é um homem de força, capaz de ir contra os valores sociais para viver o seu amor. Ele é descrito como alguém que não possui uma boa linhagem, pertence a uma família de assassinos, dessa forma, nada de bom pode-se esperar dele, assim afirma o pai da Noiva: “ése busca la desgracia. No tiene buena sangre” (LORCA, 2005, p. 116). Segundo a esposa, “le gusta volar demasiado. Ir de una cosa a otra. No es hombre tranquilo” (LORCA, 2005, p. 120). Ou seja, ele é em comparação ao Noivo totalmente oposto. Leonardo é a fúria que arrasta a Noiva, enquanto o Noivo a segurança social que ela poderia alcançar após o casamento.

Nada mais plausível do que ser Leonardo tão ligado à natureza, assim como a Noiva também o é, pois a força da paixão dos dois é algo semelhante à força telúrica. Por isso, são essas personagens muitas vezes remetidas à natureza e um exemplo disso é quando Leonardo

diz não ter culpa da atração que sente pela Noiva: “que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra y de ese olor que te sale de los pechos y las tranzas” (LORCA,1983, p. 142). A culpa da atração que Leonardo sente pela Noiva e que faz com que ele abandone sua família para fugir com ela e, conseqüentemente, que ela abandone o Noivo logo após o casamento, é relacionada à natureza e por isso talvez seja esta uma força que nenhuma ação humana pode deter.

Tal fato também pode ser explicado pelas palavras de Bertussi (1988, p. 130):

[...] a natureza (terra, plantas, água) está tão ligada aos personagens que se confundem com eles. São inúmeras as analogias entre homens e plantas, mulher e terra, homem e água, homem e terra, ou homem e animal. A simbologia da terra aparece ligada à fecundidade e a feminilidade, a terra fértil é comparada à mulher, a qual possui como finalidade dar frutos, assim como a terra.

Por isso a Madre liga-se à simbologia da terra, porque ela deu como frutos dois filhos. Ela espera que a Noiva também lhe dê netos, pois seu filho pertence a uma linhagem fértil. Como Lorca expõe uma visão do mundo em que o amor e os filhos são possíveis através de uma atração carnal, a Noiva nunca concederia netos à Madre. Assim como Juan não concederá a Yerma o filho e como Pepe enganará Angustias com Adela.

Em oposição a Leonardo, o Noivo é uma personagem prática. Dedicado ao campo, é econômico, trabalhador e mesmo após três anos de noivado não conhece bem a Noiva, nem sabe se ela teve ou não outros pretendentes. É uma personagem que não apresenta nenhum traço complexo, um homem simples que pretende casar-se para ter filhos, juntar mais terras e dinheiro, nada mais. Ele representa para a Noiva a sua porta de entrada em um mundo seguro e socialmente aceito. É através dele que a Noiva tenta sufocar sua verdadeira inclinação. Ele não percebe nem prevê nada do que está acontecendo ou irá acontecer, além disso, parece mais aceitar uma ordem de sua mãe, ao decidir procurar a Noiva que fugiu, do que responder a um desejo próprio.

É uma personagem que apenas cumpre o seu destino fatídico dentro da obra, sua praticidade encerra-se com a morte que dá, de certa forma, tranquilidade para a Madre. Como o pai e o irmão foram mortos pela família Félix, seu destino consolida-se ao morrer pelas mãos de Leonardo que pertence à mesma família. Ele representa o homem simples do campo que pretende casar-se para ter uma família, aumentar suas terras e nada mais; sua morte representa o destino predestinado da família. Não é uma personagem tão forte como a Madre e a Noiva, sua única ação relevante no enredo é a perseguição que executa em busca dos amantes.

Algumas considerações sobre outras personagens, mesmo sendo secundárias, também podem ser relevantes para o entendimento da trama. A Criada da Noiva que, além de ser a pessoa mais próxima dela, sua confidente, é a primeira a perceber que a Noiva não está tão disposta para o casamento como deveria estar: “No son horas de ponerte triste. [...] ¡Levanta esta frente! ¿Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir” (LORCA, 2005, p. 102-103). Para Cuitiño (2005, p. 50), a Criada é a personagem que faz com que a verdadeira personalidade da Noiva surja, “acompaña el clímax de la tragedia e interviene tratando varias veces de impedirla”. Enquanto a Madre prevê a tragédia, a Criada têm motivos concretos para acreditar que algo inesperado pode acontecer. Ela percebe desde a visita da Madre e do Noivo que a Noiva não está tão feliz com o casamento como era de se esperar, e tenta de várias formas aconselhá-la para que uma tragédia não ocorra. Ela também pode ser considerada uma precursora da Vieja de *Yerma* e da Poncia em *La casa de Bernarda Alba*.

A Mujer de Leonardo representa uma personagem passiva. Ela apenas chora quando percebe que o marido ficou transtornado ao saber da notícia do casamento de sua prima e quando algumas vizinhas lhe contam que o viram próximo das terras da Noiva. Ela passa a desconfiar da possível traição do marido, mas não toma nenhuma iniciativa, apenas no casamento, quando já tem praticamente certeza do que está por vir, tenta enfrentar o marido, mas mesmo assim não consegue impedir a fuga. Sua ação mais importante no texto é descobrir através de sua vigilância a fuga dos dois amantes e denunciá-la aos demais. Entretanto, seu destino será enclausurar-se em casa a chorar pelo acontecido após a viuvez.

3.2 Uma tragédia perpassada pelo sangue

O sangue desempenha um papel fundamental na compreensão do simbolismo dramático. Tal elemento já parece no próprio título, *Bodas de sangre*, e estabelece nele um sentido contraditório, pois uma boda, um casamento, nos remete a algo alegre, cheio de vida. Em contraposição, o sangue lembra na maioria das vezes sacrifício, morte. Fica explícito desde o título o que está por vir: esse casamento não será um casamento comum, pois estará subordinado ao sangue, um casamento banhado pelo sangue.

O sangue também apresentará outras concepções ao largo do texto: é o sangue derramado pela morte do marido e do filho da Madre que ela relembra desde o início, o sangue que era seu e que ela viu ali derramado na terra. Sangue também de morte quando a Madre diz: “ha llegado otra vez la hora de la sangre” (LORCA, 2005, p. 128) e os lenhadores

acrescentam: “¡La sangre! [...] Hay que seguir el camino de la sangre. [...] Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra” (LORCA, 2005, p. 132). Nesses casos o sentido metafórico do elemento sangue liga-se à ideia da morte.

Outra concepção do sentido do sangue está na questão da linhagem, no mau sangue, aquele que corre na família Félix de geração em geração: “¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia. Mana de su bisabuelo, que empezó matando, y sigue en toda la mala ralea, manejadores de cuchillos y gente de falsa sonrisa” (LORCA, 2005, p. 116). Além disso, a Madre já suspeitava que a Noiva tão pouco possuía um bom sangue em suas veias, que havia herdado o sangue de sua mãe, e confirma sua suspeita quando a mulher de Leonardo avisa que seu marido e a Noiva fugiram: “¡Tu hija, sí! Planta de mala madre, y él, también él” (LORCA, 2005, p. 127). Aqui o sangue assume o sentido de herança, de descendência. O fato de que nas veias de Leonardo corre o sangue de assassinos só poderia fazê-lo um assassino, assim como o fato de nas veias da Noiva corre sangue de sua mãe que não queria ao marido, só poderia fazê-la alguém igual a ela.

Em oposição, a Madre considera que seu filho possui um ótimo sangue, pois seu pai pertencia a uma boa casta: “tu padre si que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo” (LORCA, 2005, p. 73). A Madre deixa explícito que ter bom sangue, ou seja, pertencer a uma boa estirpe é sinônimo de perpetuar a espécie com muitos descendentes. O sangue como elemento metafórico, que assume determinada significação conforme o transcorrer do enredo, ilumina a compreensão simbólica do texto.

Lorca apresenta outros elementos com grande carga metafórica, um deles é a personagem Lua, a qual é representada por um lenhador e é a precursora da morte. De acordo com Cuitiño (2005, p. 33), essa personagem não é a morte, mas sim é a que “elige a las víctimas y su frialdad e infecundidad las que se alimentan de la sangre lustral”. No texto de Lorca desempenha a função de iluminar as vítimas que fogem pelo bosque, de fazer com que os amantes sejam encontrados e mortos: “¿Quién se oculta? ¿Quién solloza por la maleza del valle? La luna deja un cuchillo abandonado en el aire, [...] Pues esta noche tendrán mis mejillas roja sangre. [...] ¡Que quiero entrar en un pecho para poder calentarme!” (LORCA, 2005, p. 134-135).

Com função metafórica muito semelhante temos a Mendiga que simboliza a morte, por isso ela ordena a Lua: “ilumine el chaleco y aparta los botones, que después las navajas ya saben el camino [...]. Mucha luz. ¡No pueden escaparse” (LORCA, 2005, p. 137). É ela também que conduz o Noivo pelo bosque na busca pelos amantes, é ela que aparece no final

do quadro primeiro do terceiro ato de costas para o público, abrindo seu manto a imitar um grande pássaro de asas imensas, representando que a morte cobriu com seu manto a vida do Noivo e de Leonardo.

A Lua, a Mendiga, os Lenhadores e as Muchachas também participam da inserção do mito das Parcas em *Bodas de sangre*. Para Guardia (s/d., p. 295) Lorca reproduz tal mito “bajo un aspecto nuevo y con tímido acento de poesía infantil”. As parcas são representadas pelas duas Muchachas vestidas de azul escuro que entram em cena carregando uma meada vermelha. Retomando o mito das Parcas que se converteram em “fiandeiras da vida e da morte: uma segura o fuso e puxa o fio da vida; a segunda enrola-o e sorteia o nome de quem deve deixar e a terceira *corta-o inflexivamente*” (BRANDÃO, 1993, p. 240-241). Em Lorca, as Muchachas que representam o mito das Parcas, além de carregarem a meada vermelha, cantam uma canção que se relaciona diretamente com o que sucederá: a notícia explícita da morte do Noivo e de Leonardo:

Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?
[...]
Nacer a las cuatro,
morir a las diez.
[...]
Madeja, madeja,
¿qué quieres decir?
Amante sin habla.
Novio carmesí.
Por la orilla muda
tendidos los vi. (LORCA, 2005, p. 145-147).

A *nana*¹⁴ cantada pela Sogra de Leonardo apresenta traços relevantes, pois o texto, além de adquirir uma carga metafórica surpreendente, anuncia também indícios da tragédia:

Duérmete, rosál;
que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua. (LORCA, 2005, p. 82).

O primeiro elemento dessa *nana* andaluza que merece destaque é o cavalo, ser da natureza que irá ter durante toda a obra relação metafórica com Leonardo: é o cavalo que irá conduzi-lo até a casa da Noiva e que o auxiliará na fuga no dia do casamento. Como declara

¹⁴ Canção que se canta para que as crianças pequenas durmam.

Cardoso (1996, p. 71) “o cavalo simboliza os componentes animais do homem devido ao seu instinto que o conduz à clarividência [...]; é amigo e companheiro de luta, mas também o anunciador da morte próxima”. Francisco García Lorca (1981, p. 345) lembra que “el caballo en *Bodas de sangre* se dramatiza, y toma cuerpo ese jinete hacia la muerte que cabalga por toda la poesía de mi hermano”. As patas feridas, as crinas geladas do cavalo e o punhal em seus olhos antecipam a tragédia, pois o ferimento das patas possui relação com o ferimento que irá sucumbir o Noivo e Leonardo. Além disso, irão mais tarde baixar ao rio Leonardo, a Noiva e o Noivo, lugar onde se enfrentarão mortalmente. O final da *nana* afirma que o sangue será mais forte que a água, ou seja, que a morte será mais forte que a atração existente entre Leonardo e a Noiva, pois a Noiva caracterizará mais tarde, em seu relato para a Madre, que Leonardo representava um rio. Quando a Noiva afirma que Leonardo representava um rio, a água assume um sentido de vida, de fertilidade. Assim, insinua-se na *nana* que essa vida será detida pelo sangue, ou seja, pela morte.

Há também uma grande preocupação econômica relacionada ao casamento do Noivo e da Noiva. O pai da Noiva demonstra, mesmo antes de receber a visita do Noivo e de sua mãe, que se preocupa com o dinheiro, pois este foi o motivo que o fez impedir o casamento de sua filha com Leonardo. Além disso, no dia em que a Madre vai até a casa da Noiva para pedir a sua mão em casamento, tanto ela como o Padre deixam claras as suas preocupações econômicas relativas ao casamento. A Madre diz: “No te quejes. Yo no vengo a pedirte nada”, enquanto o Padre responde: “Tu eres más rica que yo. Las viñas valen un capital” (LORCA, 2005, p. 91). E assim segue o diálogo, o Padre falando de suas terras, lamentando que as do Noivo estejam tão longe, que seria uma grande alegria poder unir os capitais dos dois. Ou seja, o Padre da Noiva e a Madre do Noivo demonstram uma das grandes preocupações em relação ao casamento no mundo camponês.

Quanto às características da tragédia, pode-se iniciar este ponto recordando que, de acordo com a teoria de Aristóteles, a tragédia é a imitação de uma ação completa, dessa forma, ela não pode acabar sem que se saiba em que situação ficaram as personagens. No caso dessa tragédia de Lorca, temos nitidamente expressa a circunstância das personagens no final: Leonardo e o Noivo são mortos, enquanto a Madre e a Noiva acabam sozinhas e partilham da mesma sorte.

Segundo Vailland (1962, p. 34), “o primeiro ato de uma tragédia expõe as contradições da situação inicial e é o novo acontecimento que faz eclodir a intriga, que provoca a *acção*”. É justamente o que acontece em *Bodas de sangre*: na situação inicial, a mãe que havia perdido o marido e um dos filhos e preza agora pela vida do único filho que

lhe restou descobrir que a noiva do filho já havia contraído compromisso anteriormente com Leonardo. Este é integrante da família Félix, os responsáveis pelas mortes na sua família, fato que representa o novo acontecimento que fará com que a intriga surja.

No segundo ato acontece o que Vailland (1962) chama de ato irreparável: a Noiva foge com Leonardo. Essa ação das personagens é totalmente irreparável, a única solução possível é a tragédia, nem mesmo a morte é capaz de reparar os danos causados pela fuga dos amantes. O autor ainda expõe que geralmente a explosão tem lugar no final do quarto ato, quando a tragédia possui cinco atos, longe dos nossos olhos, e no último ato são descritos os destroços. Justamente como ocorre em *Bodas de sangre*, a luta e a conseqüente morte de Leonardo e do Noivo ficam subentendidas no final do terceiro ato (penúltimo da obra) e no ato final apenas encontram-se a Noiva e a Madre defendendo as suas convicções e lamentando seus destinos.

Lorca configura tão bem as ações das personagens que o desenlace não poderia ser outro, todas as ações das personagens se encaminham para a tragédia: a Madre insiste na ideia de morte; o Noivo não conhece muito bem a Noiva; a Noiva teve compromisso anteriormente com um membro da família que matou integrantes da família do Noivo; o pai da Noiva impediu o casamento da filha com o noivo que ela realmente amava; a Noiva tenta esquecer o seu verdadeiro amor nos braços do Noivo. Enfim, todas as ações culminam para um desenlace trágico. Desde o início da obra “se respira a ameaça de uma catástrofe que se delinea como inevitável” (POZENATO, 1983, p. 11), eis a atmosfera do trágico.

O conflito trágico consiste na decisão que a Noiva deve tomar: seguir as convenções sociais e, dessa forma, casar-se e permanecer ao lado do Noivo ou seguir os seus desejos e fugir com Leonardo. Tal conflito cruza-se ao da Madre que consiste na sua sede de vingança e na sua vontade de garantir a estirpe. É justamente esse conflito que desencadeia a ação trágica, a fuga da Noiva e a reação da Madre em mandar o filho à procura da Noiva.

De acordo com Cuitiño (2005, p. 20), “el conflicto sobreviene porque la Novia lo ha sido antes de Leonardo, el de los Félix”. Ou seja, a questão do ódio familiar é muito importante nesse caso, pois mantém o conflito. Se o ex-prestidante da Noiva tivesse sido qualquer outro, não haveria motivos agravantes, mas o ex-noivo foi justamente um da família Félix, aqueles a quem a Madre odeia. Edwards (1983, p. 179) consolida:

(...) la catástrofe que les sobreviene a la Madre y a la Novia podría ser atribuida – en términos aristotélicos – a sus “errores”. El error de la Madre estibaría en su odio persistente a la familia Félix, que es de hecho lo que lleva a empujar al único hijo que le quede a que intente una venganza, motivo que a su vez acarreará la muerte

del hijo. El error de la Novia estaría en haberse casado con un hombre al que no amaba.

Dessa forma, através das ações errôneas dessas personagens, outras ligadas a elas são arrastadas também para a tragédia: o Noivo, além de ser traído pela recém esposa e ter sua *honra* manchada, perde a vida, enquanto Leonardo também morre, deixando dois filhos desamparados. Como no teatro tudo é ação, a tragédia, nesse caso, também é desencadeada pela reação das personagens.

3.3 Paixão, morte e destino

Torre de Obeid (1983, p. 108), sobre *Bodas de sangre*, afirma:

[...] en las canciones líricas y en la prosa poética el tema es siempre uno solo: la muerte bajo una visión esencialmente negativa. Esto responde a la concepción del mundo español inclinada a un sentimiento de fugacidad de la vida, que en las comunidades rurales se define como culto a la muerte.

Isso explicaria a obsessão da Madre pela morte, ideia que prevalece em todo o texto e contribui para o desencadeamento da tragédia. Entretanto, ao tema da morte podemos agregar o da paixão e do destino subordinados aos motivos de *honra e honor*.

É a paixão arrebatadora da Noiva por Leonardo, e dele por ela, que os arrasta para a tragédia. De certa forma, a Madre também é condicionada pela paixão, paixão que consiste na sede de vingança em relação à família Félix, nos seus presságios e na tragédia, primeiramente individual, mas que alcança a todos que a cercam. A tragédia da Madre torna-se uma tragédia familiar, pois atinge a sua própria família, a família da Noiva e a família de Leonardo. Se no início da obra tínhamos apenas uma família arrebatada pelo sofrimento de perder dois membros de sua estirpe, no final da obra temos três famílias arrebatadas pela tragédia. Para Francisco García Lorca (1981, p. 342) “*Bodas de sangre* [...] es la obra que mejor ilustra una de las perspectivas del teatro de Federico, aquella que comporta la visión del mundo como guiado por fuerzas ciegas”.

É a paixão de Leonardo pela Noiva e dela por ele que se chocará com os padrões sociais do mundo agrário e nesse conflito a morte e o destino impõem suas forças, demonstrando que sempre condicionam a vida dos seres humanos. Os destinos da Madre e da Noiva são praticamente os mesmos, as duas ficam sem as pessoas que mais amavam. O Noivo e Leonardo também têm o mesmo destino: “la victoria última es de la Muerte quien, al caer el

telón, domina física y simbólicamente el centro del escenario, haciéndose ver la pequeñez e insignificancia de la humanidad” (EDWARDS, 1983, p. 204). É justamente o que Lorca transmite em seu texto, o único sinal de vitória é a própria morte, pois o Noivo e Leonardo perdem suas vidas, a Madre perde o filho, a Noiva perde o marido e o amante, além de ficar *desonrada* perante a sociedade.

Para Edwards (1983, p. 197), a conclusão da Madre quando descobre a fuga de sua nora e diz que mais uma vez chegou a hora do sangue, demonstra a força do destino, que se mostra implacável com a família. A tragédia arrebatadora é tanto individual quanto coletiva, sendo que atinge diretamente cada uma das personagens e se estende sobre toda a família. O destino da Madre é condicionado pela morte do único filho que lhe resta e pela consequente solidão. A morte está presente no destino do Noivo desde o dia em que seu irmão e seu pai foram mortos pelos Félix.

Há entre o início e o fim da tragédia certo paralelismo já que, como expõe Edwards (1983, p. 182), “el pasado de la Madre se convertirá, en el curso de los acontecimientos, en su propio futuro, y la muerte de su marido se repetirá en la de su hijo”. Dessa forma, o seu sofrimento se torna cíclico e o destino mostra que ela não poderá escapar. Além disso, “la Novia y la Mujer, al haber perdido al final de la obra a sus respectivos maridos vienen a ser que la Madre era al comienzo” (EDWARDS, 1983, p. 210). O texto inicia com apenas uma viúva lamentando-se da morte do marido, mas termina com três: a Madre, a Noiva e a mulher de Leonardo. O destino de uma converte-se no destino das três.

Assim, como desde o início a ação das personagens é voltada para que a tragédia aconteça tudo conspira para o final trágico: as ações, os discursos, os medos, os presságios. Tais ações são desde o princípio condicionadas por uma atmosfera de morte, paixão e destino.

Lorca perfila caracteres extremamente humanos e, como afirma Carísomo (1987, p. 109), em *Bodas de sangre* o autor aborda três temas: “a paixão, a morte e o mundo agrário que as condiciona”. No entanto pode-se vincular a esses três temas o destino. Também cabe destacar que Lorca dá a esses temas uma expressão tipicamente andaluza, através da estrutura da obra, das canções inseridas e da relevância que os motivos de *honra* e *honor* desempenham no enredo.

Já para Binding (1987, p. 196), “la naturaleza clásica y expresionista de *Bodas de sangre* no impide a Lorca darle una completa delineación de la vida campesina española con sus asfíxiantes costumbres socio-morales”. Corroboro as ideias do autor de que tais costumes sociomoraes estão presentes na estrutura do texto. A expressão mais nítida da presença de tais costumes é a relevância que os motivos de *honra* e *honor* desempenharão no

desencadeamento da tragédia. A *honra* do Noivo deve ser restituída, a única forma de isso acontecer é através da morte de Leonardo que terá como consequência a morte do Noivo.

A morte das personagens é consequência da infração que cometem contra os princípios sociomoraes da sociedade camponesa em que o enredo se desenvolve. Leonardo é morto por *desonrar* o Noivo, enquanto a Madre morre metaforicamente por escolher a restituição da *honra* do filho em detrimento de sua vida; a Noiva (também metaforicamente) morre por causar a *desonra* do esposo. Ao mesmo tempo, a paixão entre a Noiva e Leonardo também vai contra tais princípios, pois Leonardo é um homem casado e a Noiva na hora da fuga já é uma mulher casada. Além disso, pode-se dizer que o destino é cruel com essas personagens por suas ações infligirem tais princípios: a morte e o isolamento é o preço que pagam por suas equivocadas ações aos olhos da sociedade camponesa.

Lorca expressa o que há de mais trágico na vida humana: a paixão e a morte, duas das forças mais intensas que podem arrebatam o ser humano. Ele expõe em suas personagens sentimentos humanos, o que as faz muito próximas da realidade. A morte e a paixão presentes no texto atinjem o universal. Como afirma Gibson (1998, p. 210):

(...) en *Bodas de sangre*, Lorca supo crear una obra que le diera la posibilidad de expresar lo más profundo de su persona: su sentido trágico de la vida, su angustia por el amor que no puede ser, su innata capacidad musical, su visión mítica del mundo, su identificación con el pueblo en cuyo seno había nacido, con su cultura oral y sus hondas raíces históricas.

Lorca entrelaça no texto os temas da morte, da paixão e do destino vinculados aos princípios morais da sociedade relatada no enredo. Tal entrelaçamento faz com que seja muito difícil estabelecer um único tema da obra. Três temas ligam-se diretamente com a grande força desempenhada pelos motivos de *honra e honor*.

3.4 A presença dos motivos de *honra e honor*

Os motivos de *honra e honor* estão arraigados ao texto *Bodas de sangre* e desempenham uma função mais que relevante, pois contribuem para que a própria tragédia se realize, principalmente o motivo da *honra*. Edwards (1983, p. 170-171) afirma que o enredo de *Bodas de sangre*:

(...) trata, sin duda, de una obra que, a través de una trama sencilla, directa y vigorosa, nos refleja en gran medida la realidad de las estrechas y agobiantes fuerzas del honor y la tradición que, llevadas a un extremo en las zonas rurales, era, no obstante, características de la sociedad española en general.

Cabe ressaltar que nos termos de Edwards (1983) *honra* seria uma das facetas do *honor*. Em outras palavras, o *honor* liga-se aos princípios morais intrínsecos do indivíduo, enquanto a *honra* ao reconhecimento ou não de tais princípios. A força do *honor* encontra-se representada implicitamente nos princípios morais que impulsionam as personagens a desempenharem suas ações. O principal exemplo consiste na iniciativa da Madre em enviar o filho em busca da Noiva, pois a atitude desta vai contra o seu conceito de *honor* e compromete a *honra* do Noivo.

Embora os dois motivos estejam presentes no texto, o que desempenha explicitamente maior força na estrutura do enredo e nas ações das personagens é o motivo da *honra*. Este encontra-se arraigado nas personagens da Madre e da Noiva, as quais defendem concepções totalmente opostas. A *honra* será o motivo de destaque porque é pelo seu restabelecimento que o Noivo sai em busca dos amantes.

Primeiramente é preciso recordar que, sendo o *honor* uma qualidade moral que o indivíduo não perde, pode-se dizer que a Noiva mesmo após ter fugido com Leonardo não perde o seu *honor*. Entretanto, ela o mancha na medida em que pratica um ato que vai totalmente contra o princípio moral. Além disso, o *honor* que ela traz é apoiado no fato de ainda ser donzela, virgem, pois mesmo tendo fugido com Leonardo ela não teve relações sexuais com ele. Ao encontrar-se com a Madre no último ato a Noiva afirma: “que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos” (LORCA, 2005, p. 152). A Noiva se defende não apenas perante a Madre, mas frente à sociedade que a condena como *desonrada* após ter fugido com Leonardo. Para ela a *honra* é dependente do *honor*, assim como o *honor* é sinônimo de virgindade. Dessa forma, sendo ainda virgem é ainda possuidora de *honor*, tendo *honor* considera-se *honrada*.

A Noiva acredita que seu *honor* e sua *honra* continuam intactos porque ela não chegou a ter nenhuma relação íntima com Leonardo; para ela a virgindade continua sendo sinônimo de *honor* e de *honra*. Assim ela afirma: “honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo” (LORCA, 2005, p. 153). Ou seja, a Noiva possui uma grande preocupação em relação à sociedade, ao que os outros irão dizer após o ato de fuga; ela sabe que todos a consideram agora *desonrada*, mas se mostra determinada a provar o contrário. Tal fato demonstra que ela possui uma grande preocupação com a sua imagem pública, preocupação que não demonstrou ao fugir com o amante.

A fuga da Noiva mancha principalmente a sua *honra*, na verdade ela perde a *honra* que possuía, pois aos olhos do mundo torna-se uma mulher totalmente *desonrada* ao fugir logo após o casamento. É justamente esse ato que, além de manchar a sua *honra*, irá desencadear a tragédia, pois como ela pertencia agora ao Noivo, ao abandoná-lo acaba manchando a *honra* dele, ela o deixa *desonrado* perante a sociedade. O Noivo acabou por ficar sem maiores alternativas, lhe restava aceitar a *desonra* e assegurar sua vida, ou tentar restituir a *honra* matando a Leonardo, mesmo que isso acarretasse a própria morte.

A Madre, por sua vez, apresenta uma concepção distinta de *honra* em relação à defendida pela Noiva. Para ela a *honra* deve ser lavada com sangue, principalmente a de seu filho que era, antes da fuga da Noiva, totalmente intacta. Ela afirma: “mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol” (LORCA, 2005, p. 92). O conceito de *honra* defendido pela Madre obedece à tradição social. Para ela a *honra* uma vez manchada ou tirada deve ser lavada ou restituída de qualquer forma. Pode-se dizer que a *honra* desempenha um papel tão forte na vida da Madre e é tão importante, que ela chega a sacrificar a vida de seu único filho vivo para lavá-la. Poderia ter tentado impedir que o filho saísse em perseguição aos dois amantes, evitando assim a sua morte, mas isso faria com que a *honra* do filho continuasse manchada. Ela escolhe lavar a *honra*.

Além disso, no último quadro a Madre indaga: “¿La ves? Está ahí y está llorando, y yo quieta sin arrancarle los ojos. ¿Será que yo no quería a mi hijo? Pero ¿y su honra? ¿Dónde está su honra?” (LORCA, 2005, p. 152). Esse fragmento, além de demonstrar a grande preocupação que a Madre tem pela questão da *honra*, mostra que ela se questiona por haver de certa forma deixado e contribuído para que o Noivo fosse em busca dos amantes, ela questiona se por isso não sentia amor pelo filho, se por isso ela não estava chorando. Porém, imediatamente ela recorda-se da *honra*, ou seja, justifica, de certa forma, que somente agiu assim para salvar a *honra* do filho, dando a ideia de que o valor da *honra* do filho era superior ao valor de sua vida.

Ao mesmo tempo, esse questionamento nos remete ao fato de que, como a Madre sustenta o conceito tradicional de *honra*, para ela a Noiva deveria ter sacrificado o seu amor para garantir a sua *honra* e a *honra* do Noivo. O casamento não precisaria envolver necessariamente amor. É a preocupação excessiva pela *honra* que irá contribuir, juntamente com a fuga da Noiva, para que a tragédia aconteça.

O restabelecimento da *honra* é assim o principal motivo do desencadeamento da tragédia. O Noivo não sai em busca da Noiva porque a ama, mas porque quer restabelecer a sua *honra*. A Madre não incentiva o filho a sair em busca dos amantes porque pretende que

ele retorne com a Noiva, o que ela quer é que a *honra* de seu filho não fique manchada perante a sociedade. Até porque a Noiva foge justamente na festa do casamento, o que contribui para que praticamente toda a comunidade saiba do acontecimento.

Dessa forma, o Noivo, embora não pareça, possui uma grande preocupação com sua *honra*. Essa preocupação é semelhante àquela da Mãe; ele preocupa-se como qualquer camponês. Por isso segue em busca dos amantes, os persegue para lavar a sua *honra*, a qual acredita, assim como a Mãe, que só poderá ser restaurada com sangue. A noção de *honra* que defende se relaciona mais ao instinto natural, próprio da sociedade retratada no texto.

Quanto a Leonardo, uma vez que abandona a família para fugir com a Noiva, mancha tanto o seu *honor* quanto sua *honra*, além de manchar o *honor* e a *honra* de sua família. Como não hesita em abandonar à sorte sua família, não restaura a sua *honra* nem mesmo com a morte. Mesmo depois de morto ele continuará sem *honra*, pois sempre será lembrado como o homem que infligiu as normas morais da sociedade ao fugir com a ex-noiva no dia do casamento dela.

Leonardo e a Noiva defendem o seu amor acima das convenções sociais, o amor é mais importante que a manutenção da *honra*. O amor e a atração que eles sentem um pelo outro é tão forte que nem mesmo uma convenção social como a *honra*, tão influente na sociedade que vivem, consegue sufocá-los. Enfrentam as normas sociais estabelecidas, mas acabam pagando o preço pelos seus atos: Leonardo morre e a Noiva fica sem o marido e sem o amante, além de desonrada aos olhos da sociedade. A Noiva, embora continue virgem, permanece *desonrada*.

Lorca deixa explícito que os motivos de *honra* e *honor* são os principais fatores que irão contribuir para o desencadeamento da tragédia. Ele cria uma atmosfera tão bem estruturada que nos dá a entender que, depois de infringidos tais princípios, o único desenlace possível é a tragédia. As personagens não possuem outra saída.

4. *YERMA*

4.1 Yerma e seus contrapontos

Após dois anos da estreia de *Bodas de sangre*, Lorca chega aos palcos da Espanha com a segunda obra da trilogia rural, *Yerma*, que tem a primeira apresentação em 29 de dezembro de 1934. É um poema trágico em três atos e seis quadros, em prosa e em verso como *Bodas de sangre*. Também é uma tragédia em meio a um ambiente rural: mulher ansiosa por ser mãe, obcecada pela ideia da maternidade que não chega, submersa numa atmosfera movida pelos princípios morais que a impedem de buscar outro homem. A obsessão de Yerma cresce ainda mais com o passar do tempo, ela percebe que ter um filho parece algo impossível, já que o marido mostra-se totalmente indiferente à ideia de ser pai. Juan não deseja de nenhum modo ter um filho, é o oposto da esposa. Encontrar-se-á aqui o choque entre duas personalidades contrárias.

A infinita busca de Yerma é o fio condutor da tragédia e é para a protagonista da obra que se voltam as atenções do leitor. Não é por simples convenção que Lorca dá à protagonista o nome de Yerma, mesmo título da obra, já que este significa o “que no está habitado [...], que no está cultivado [...], estéril” (SEÑAS, 2002, p. 1315). Como o seu próprio nome afirma, Yerma não conseguirá ter o tão esperado filho, pois seu nome já revela que não será habitada, que não é propícia para a maternidade, seu destino é a infecundidade.

Yerma apresenta uma concepção distinta do casamento em relação à Noiva de *Bodas de sangre*; seu entendimento do casamento é semelhante ao da Madre. Uma vez que, “o desejo maternal de Yerma é tão profundo, tão verdadeiro, que seu relacionamento com o marido não tem finalidade” (CARÍSOMO, 1987, p. 138). Para Yerma o único sentido do casamento é a maternidade, por isso se entrega ao marido, nunca para divertir-se, fato que considera inconcebível devido às suas intensas convicções morais: “Yo pienso muchas cosas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca para divertirme” (LORCA, 2004, p. 29).

De acordo com Torre de Obeid (1983, p. 117), “esto se relaciona con el concepto tradicional español del casamiento como instrumento de procreación, donde la práctica sexual es lícita apenas por su función reproductora”. O casamento para Yerma apenas possui sentido na possibilidade de gerar filhos, na perpetuação da estirpe. Yerma não casou com Juan porque o amava ou porque desejava ter alguém para dividir sua vida, ela casou-se com a finalidade de ser mãe.

Se em *Bodas de sangre* a Madre tinha obsessão pela morte, em *Yerma* a protagonista tem obsessão pela maternidade, busca incansavelmente obtê-la e isso fica claro desde o início da história. O texto inicia com um sonho de Yerma no qual vê um pastor levando uma criança vestida de branco nos braços que a olha fixamente. Apresenta-se assim, mesmo que implicitamente, o tema central da obra. A seguir, trava-se o primeiro diálogo entre Yerma e Juan, no qual o tema da maternidade já é abordado. Além disso, no desenrolar do enredo, pode-se concluir que o pastor do sonho que carrega a criança no colo é Víctor, o único capaz de conceder a maternidade a Yerma.

A obsessão de Yerma apresenta uma evolução no curso do enredo. Num primeiro momento ela interpela a várias pessoas o porquê de sua não maternidade. Demonstra-se preocupada, curiosa com o que María está sentindo por estar grávida, repreende a mãe que deixou o filho sozinho em casa. Num segundo momento, já cansada de esperar, busca a ajuda da feiticeira Dolores. Como culminação da obsessão e da espera, mata o marido e, assim, o filho que nunca chegará a ter. Para Edwards (1983, p. 262), “Yerma es una mujer consumida por su sensación de fracaso; una mujer a quien su cálida naturaleza se le ha convertido en fuego de pasión desesperada y obsesa”. Todos os sentimentos positivos que guarda para dedicar ao filho acabam por se converter em amargura e destruição.

Enquanto Yerma busca no filho a significação para sua vida, Juan é totalmente desprovido de iniciativa, pensa apenas no trabalho e em aumentar suas vinhas. Ele não se preocupa realmente com Yerma, a única preocupação em relação a ela é com suas saídas. Ele afirma várias vezes não gostar que a mulher saia de casa e se preocupa pelo que os outros poderão dizer. Juan é o principal contraponto de Yerma, embora os dois estejam unidos por laços sagrados perante a sociedade.

Ele não demonstra nenhum desejo de ter um filho com a esposa e deixa isso evidente desde as primeiras páginas: “Y bien sosegados. Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten” (LORCA, 2004, p. 13). O fato de Juan não querer ter um filho, entre outros traços da personagem, deixa claro que ele “encuentra al sexo con su mujer como un oneroso deber más que como un placer y una expresión de amor” (BINDING, 1987, p. 198). Juan não dá um filho a Yerma porque além de não desejar tê-lo, também não deseja Yerma, apenas cumpre o seu dever de marido ao ter relações com ela. Simultaneamente fica claro que Yerma pode ter o filho, mas não com Juan, o que engrandece ainda mais a tragédia, já que está submersa num drama individual e nem pode dividir sua angústia com o marido.

A própria Yerma afirma: “Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda. Está escrito y no me voy a poner a luchar a

brazo partido con los mares” (LORCA, 2004, p. 85). Sabe que Juan não a deseja realmente, mais que isso, que ele não deseja ter um filho, o que a deixa ainda mais frustrada, sozinha em sua busca. Entretanto encontra-se ligada a ele pelos laços matrimoniais, laços que não podem ser rompidos, pois a ruptura abalaria os conceitos de *honra* e *honor* cumpridos pela protagonista. Ao contrário da Noiva de *Bodas de sangre*, que fugiu com o amante após a cerimônia de casamento, Yerma nunca romperia o vínculo institucionalizado que a une a Juan. Jamais desfaria o casamento, mesmo que isso a fizesse chegar ao filho tão esperado.

As grandes preocupações de Juan são com o trabalho e com o fato de que ninguém fale de sua família, ou seja, que sua *honra* não seja manchada. Dessa forma, a sua preocupação com a esposa só faz sentido porque ela é a principal responsável pela manutenção de sua *honra*. Se em *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda acaba por converter-se em prisioneira das próprias filhas e da mãe, por serem elas as mantenedoras da *honra* perante a sociedade, aqui Juan é de certa maneira dependente de Yerma. Por isso a preocupação com a reputação da mulher, pois ela é o espelho da sua própria reputação, da sua fama perante a sociedade. É caracterizado por Lorca como um homem fraco, tanto na personalidade quanto na força física. Além da falta de vitalidade aumentar com o desenrolar do texto, a própria Yerma afirma: “trabajas mucho y no tienes tú cuerpo para resistir los trabajos” (LORCA, 2004, p. 12). Ao passo que Yerma torna-se cada vez mais angustiada e obsecada, Juan acaba por perder, ao longo do enredo, a pouca vitalidade que ainda apresentava no início do texto.

Yerma com o passar do tempo torna-se cada vez mais aflita e desesperada, enquanto Juan fica cada vez mais indiferente. O conflito central existente no enredo encontra-se nesse confronto de personalidades tão díspares. Sendo Yerma e Juan o principal contraponto existente no texto: a primeira representa a vida e com ela todos os aspectos referentes à Natureza, enquanto o segundo simplesmente é desprovido de vitalidade.

Para Carísomo (1987, p. 139), Juan é o símbolo da morte “porque todo o infecundo, o que impede, o que destrói o prazer pleno de viver, o que ‘rouba almas’, [...] é morte e aniquilamento”. Yerma o define como um homem de caráter seco, até porque ele não frutificará nela o filho que deseja. Juan é o símbolo da morte porque não concede a Yerma o filho que ela espera e, dessa forma, a torna infecunda, morta. Ele é o responsável pela morte, pela sua anulação existencial; é como se arrasasse toda a vida que há nela.

Outro aspecto de Juan que corrobora o que já foi dito é o discurso que Yerma profere quando é aconselhada pela Vieja 1ª a amparar-se no marido:

(...) 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 (LORCA, 2004, p. 78).

Se Juan é desprovido de vitalidade, Víctor é a personagem que desestabiliza Yerma, pois ela sabe que com ele teria todas as chances de ter o tão aguardado filho. Como expõe Carísomo (1987, p. 139): “por um instante, a vida passa como convite supremo pela vida de Yerma: é Víctor”. Ele é o oposto de Juan, é forte e alegre, causa em Yerma as sensações que Juan deveria causar. Ele é o homem que lhe concederia o maior desejo: ser mãe. Para Edwards (1983, p. 241), “Víctor es un hombre callado; pero en los demás aspectos es [...] un ser vigoroso y constructivo, el equivalente natural de Yerma”.

Víctor é o sopro de vida que falta a Juan, isso fica evidente quando Yerma, ao se referir à canção que escutou Víctor cantando, afirma: “qué voz tan pujante. Parece de agua que te llena toda la boca” (LORCA, 2004, p. 36). O sentido metafórico da afirmação é claro, refere-se à virilidade de Víctor e o símbolo da água lembra a comparação que a Noiva de *Bodas de sangre* realiza entre o Noivo e Leonardo, na qual o primeiro representava para ela um pouquinho de água e o segundo um rio. Neste caso Juan é, por aproximação, o Noivo, enquanto Víctor é Leonardo para Yerma.

O simbolismo da água encontra-se tão presente nas entrelinhas dessa tragédia lorquiana que podemos recorrer a Chevalier (1999, p. 17) quando afirma:

Jeová é comparado a uma chuva de primavera [...], ao orvalho que faz crescer as flores [...], as águas frescas que descem das montanhas, à torrente que sacia. O justo é como a árvore plantada à beira de águas correntes [...]. A água aparece, então, como um sinal de benção. Mas convém reconhecer nela justamente a origem divina. Assim, e segundo, [...] o povo de Israel, na sua infidelidade, desprezando Jeová, esquecendo suas promessas e deixando de considerá-lo como fonte de água viva, quis cavar suas próprias cisternas. Estas, porém, gretadas, não conservavam a água. [...] As alianças estrangeiras são comparadas às águas do Nilo e do Eufrates. [...] A alma aparece, assim, como terra seca e sedenta, orientada para a água. Espera a manifestação de Deus como a terra ressecada anseia pelas chuvas que deverão encharcá-la. [...] É esse simbolismo, que provém das bases mais antigas do mundo mediterrâneo, que fornecerá o poeta Federico García Lorca a trama de sua tragédia *Yerma*, a mulher estéril por falta de homem, como estéril (yermo) é o deserto, por falta de chuva.

Dessa forma, Yerma seria por extensão metafórica o deserto que anseia desesperadamente por um pouco de água. Entretanto essa água não chega, seu marido se recusa a concedê-la, enquanto Yerma recusa-se a aceitar a água que lhe oferece Víctor. Este seria o único personagem que poderia trazer água ao sedento deserto, que poderia conceder o filho a Yerma. Como terra ressecada, Yerma anseia pela chuva que a fecunde, por um homem fértil que a torne mãe.

A água é por excelência o símbolo da vida e, por isso, Lorca utiliza tal simbolismo em seu texto. As águas são sempre germinativas, “preceden a todas las formas y son soporte de todo lo creado” (ELIADE, 1974, p. 222) e as chuvas fecundantes. As águas “simbolizan la substancia primordial de la que todas las formas nacen y a la que todas las formas vuelven por regresión o por cataclismo” (ELIADE, 1974, p. 222). No caso do texto de Lorca, seriam elas a conceder o filho tão aguardado por Yerma, seriam a fonte de fecundação que a personagem necessita.

O simbolismo da água encontra-se enraizado na simbologia germinativa desde a criação do homem. Quando Deus criou o homem, utilizou a água: “es verdad que el material se lo da la tierra, pero la tierra no hubiese servido si no hubiera estado húmeda” (ELIADE, 1974, p. 231). Yerma representa a terra que espera fecundação; entretanto, como na criação do homem, de nada adiantaria a terra sem a água. A fecundação é inconcebível, pois Juan não simboliza nem se liga à água por nenhum vínculo. Ela só poderá chegar ao filho através da água que lhe oferece Víctor. Como ela recusa Víctor, acaba por recusar o próprio filho que poderia ter.

De acordo com Edwards (1983, p. 235), Yerma “va unida a través de su nombre a la tierra, a la Naturaleza, y la relación de hombres y mujeres con el mundo natural, tema dominante en las otras tragedias rurales de Lorca, es también aquí un motivo fundamental”. As ideias de Edwards (1983) corroboram a simbologia da água ligada à personagem, uma vez que Yerma representaria a terra a ser fecundada pela água que espera em Juan, mas que está em Víctor. Contudo, mesmo sendo comparada a terra fértil, Yerma não é fecundada porque Juan não o permite, porque ele não é fértil, mais do que isso, ele não quer, não deseja ser fértil.

Dessa forma, não é apenas o simbolismo da água que se encontra presente em Yerma, como expõe Honig (1974, p. 181): “si no fuese la concreción de un acto pasional o si no se produjese por exigencias de la libre identificación de Yerma con la tierra fecunda sobre la que vive, el significado todo de la tragedia se esfumaría”. Se Yerma não estivesse ligada diretamente a terra, sua tragédia não teria sentido e não alcançaria dimensões tão extremas. O seu drama somente adquire sentido porque fica evidente ao longo do texto que Yerma é fértil, que ela possui todas as possibilidades para conceber um filho. Ela é a terra fértil aguardando a germinação que não chega. De terra fértil Yerma torna-se terra árida, sem vida e sem germinação, torna-se um deserto.

Víctor está mais interessado no drama de Yerma do que o próprio Juan. Representa a água que saciaria os desejos de Yerma e diz a Yerma que falta uma criança em sua casa: “dile

a tu marido que piense menos en el trabajo. Quiere juntar dinero y lo juntará, pero ¿a quién lo va a dejar cuando se muera?” (LORCA, 2004, p. 23). Outra diferença entre as duas personagens, é que Juan preocupa-se com o dinheiro e com o trabalho em demasia, enquanto Víctor sabe que Yerma necessita de outros cuidados além dos que provém do trabalho de Juan.

A Vieja também desempenha um importante papel, embora secundário. Ela representa a grande força da natureza; é o que Yerma no fundo deseja ser, fecunda e fértil. A maternidade para a Vieja é algo natural, algo próprio de qualquer mulher. Ao ser interpelada por Yerma sobre o que ela teria que fazer para conseguir o filho, a Vieja percebe que o problema é Juan, que ela não o busca como homem. A própria Yerma afirma que quem o deu como esposo foi seu pai e que ela o aceitou desde o primeiro dia porque já pensou nos filhos. Como Edwards (1983, p. 243-244) afirma:

[...] su matrimonio, como el de muchas mujeres españolas, fue un matrimonio amañado, un matrimonio de conveniencias más que de amor; [...] ambos se ven atrapados en el círculo vicioso de su propia incompatibilidad, unidos por la costumbre y la tradición y atados por las exigencias inflexibles del honor.

A convenção social adquire aqui uma força avassaladora. Yerma via no casamento a possibilidade da maternidade, Juan parece não ver aí nenhum objetivo, os dois não se amam, nem se desejam. O que ocorre é que apenas permanecem unidos pela imposição social do casamento.

A Vieja prefere ficar calada, não dizer o que pensa explicitamente, já que percebe que a moralidade de Yerma é intensa, que ela nunca passaria por cima de seu *honor* e de sua *honra* para obter o filho. Assim, ela apenas declara que se Deus existe “mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos” (LORCA, 2004, p. 31). Ao que tudo indica, entre esses homens de semente podre está Juan. Mais tarde se tomará conhecimento de que seu pai e seu avô tiveram apenas um filho cada um, ou seja, é próprio da estirpe não perpetuar de maneira prolifera. Volta-se assim à simbologia da terra e da água, na qual não há espaço para Juan, incapaz de fecundar Yerma.

As cunhadas de Yerma mais do que meras personagens do enredo desempenham uma função relevante em oposição a Yerma: a negação da vida e a infecundidade porventura desejada. Enquanto Yerma busca incansavelmente a maternidade, suas cunhadas não agem, são acomodadas em sua condição de solteiras, sem filhos e sem marido. Não possuem objetivos e podem ser caracterizadas, como discorre Guardia (s/d, p. 305), de “enlutadas

mujeres, viudas de sus propios hijos no nacidos, pero tampoco deseados [...], un nuevo muro alzado entre Yerma y la fecundidad”.

Yerma é representante da vida, enquanto o marido e as cunhadas são da morte. Enquanto a protagonista luta para viver, para sentir-se viva, elas representam a acomodação e a conformidade. Nada mais natural do que serem irmãs de Juan, uma vez que, além de ligadas a ele pelo laço sanguíneo, são também semelhantes na ausência de objetivos e iniciativas.

Guardia (s/d) utiliza a metáfora do muro, que se estende ao marido de Yerma e aos motivos de *honra* e *honor*. Dessa forma, os princípios que regem a sociedade em que Yerma encontra-se inserida, os motivos de *honra* e *honor*, são o primeiro muro que separa a protagonista do seu desejo materno. Em seguida encontra-se Juan, o segundo muro que impede Yerma de chegar à maternidade. Como confirma Edwards (1983, p. 249), “a la inutilidad de sus deseos¹⁵ y a la presencia insoportable de las hermanas de Juan, hay que añadir la penosa carga de una recriminación pública”.

4.2 A tragédia de Yerma

O próprio Lorca intitula a obra “poema trágico”, mas não é só por isso que esta pode ser considerada uma tragédia. Outros fatores contribuem. De acordo com o conceito aristotélico, na tragédia as ações giram em torno de poucas famílias; toda a tragédia possui um enredo e um desfecho; há a presença do coro; entre outras características¹⁶. Essas características estão presentes em Yerma.

Para Codato (2002, p. 75) “a tragédia para o grego reside exatamente no dilema da *hybris* [...] na tentativa de romper os limites predestinados, as leis da necessidade, o ser humano cumpre o destino heróico, mas esse é o seu grande crime e pelo qual será castigado pelas Erínias”. É o que acontece com Yerma; ela luta para obter o filho mesmo estando predestinado desde o início que nunca o obterá. Ela cumpre o destino heróico ao matar o marido e consolidar assim sua condição.

De acordo com Costa e Remédios (1988, p. 78) “são consideradas trágicas, em geral, as personagens dominadas por algo que as suplanta, mesmo que este algo seja uma paixão instintiva”. Dessa forma, Yerma é a personagem lorquiana mais trágica em relação às

¹⁵ Refere-se aqui a Yerma.

¹⁶ Cabe lembrar o conceito de tragédia: “É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1997, p. 24).

personagens de *Bodas de sangre* e *La casa de Bernarda Alba*. Ela enfrenta sozinha o seu destino trágico, luta incansavelmente pela paixão de ser mãe, mas é suplantada pelos motivos de *honra e honor*, os quais a impedem de chegar à maternidade.

Ao drama de Yerma, sua esterilidade, Lorca agrega outras características do gênero, como a música e os diálogos das lavadeiras que funcionam como coro. As lavadeiras, além de exercerem o papel de coro, “simbolizan: fertilidad, normalidad, tradición” (EDWARDS, 1983, p. 251). Elas representam tudo o que Yerma quer ser e ter; são a imagem das mulheres comuns que se casam e tem filhos naturalmente. Enquanto Yerma não aceita a sua condição de estéril, elas são férteis. As lavadeiras expressam os pensamentos da comunidade, por isso grande parte delas recrimina Yerma e culpa-a pela sua condição, enquanto uma pequena parcela a defende. Elas são a voz da comunidade rural espanhola na qual Yerma encontra-se submersa.

O coro das lavadeiras, além de comentar e julgar as ações de Yerma, canta uma canção que vai diretamente ao encontro do drama da protagonista:

¡Ay la casada seca!
 ¡Ay de la tiene pechos de arena!
 [...]
 Dime si tu marido
 guarda la semilla
 para que el agua cante
 por tu camisa.
 [...]
 Las ropas de mi niño
 vengo a lavar
 para que tome el agua
 lecciones de cristal.
 [...]
 Un niño pequeño, un niño.
 Y las palomas abren las alas y el pico.
 Un niño que gime, un hijo.
 [...]
 ¡Alegría, alegría, alegría,
 del vientre redondo, bajo la camisa!
 ¡Alegría, alegría, alegría
 ombligo, cáliz tierno de maravilla!
 ¡Pero, ay de la casada seca!
 ¡Ay de la tiene los pechos de arena! (LORCA, 2004, p. 50-53)

Através dos versos cantados pelas lavadeiras enquanto executam seus serviços no rio é possível constatar duas questões proeminentes: o quanto a maternidade é relevante para essas mulheres e o fato de que ser mãe traz significados para as suas vidas. Assim, a questão da maternidade não é algo apenas característico de Yerma, mas dessas mulheres também.

A canção nos remete a outra questão, a de que mesmo que grande parte das lavadeiras

recrimine Yerma, elas estão cientes do drama que a “casada seca” vive. Ao que tudo indica, as lavadeiras encontram-se mais inteiradas do drama que Yerma vive do que o próprio Juan.

Além disso, é preciso averiguar a significação da metáfora “pechos de arena”, que se encontra diretamente ligada à questão da maternidade. Yerma é caracterizada como ‘seca’ pela sua condição estéril. A seguir as lavadeiras dizem que ela possui “pechos de arena”. Essa metáfora, além de estar ligada a esterilidade de Yerma, possui uma significação vinculada ao elemento água, já que a areia é algo intrinsecamente ligado a tal elemento. Talvez essa areia seja a areia do deserto que anseia por um pouco de água, água que concederia a esses “pechos” uma função que, por estarem secos, não possuem. Cabe lembrar a significação da água, sua ligação com a fecundidade, com o sêmen viril. Assim, a água está associada à fecundidade que Yerma aguarda, essa água a tornaria mãe. A maternidade possui uma relevância tão extrema que faz com que a sua condição de estéril seja uma prisão da qual ela luta para libertar-se. De acordo com Edwards (1983, p.256), “Yerma se convertirá en prisionera de su propia sensación de fracaso y de la desesperanza producida por él”. Além de ser prisioneira de Juan, de suas irmãs e dos demais integrantes de seu ambiente, ela é prisioneira da própria condição trágica. A partir do momento em que ela percebe que nunca chegará a ter o filho com o marido, sente-se, além de fracassada, sem alternativas para modificar a situação. Nada do que Yerma faça modificará o seu drama, ao contrário, as incansáveis tentativas de chegar ao filho apenas engrandecem a tragédia.

Uma das grandes características de *Yerma* é a genialidade com que Lorca presentifica o drama da protagonista: “el dramatismo emerge, simplemente, de la intensidad con que el personaje vive un conflicto interior. En el desarrollo dramático se asiste a la creciente tensión del sentimiento hasta al límite de la ruptura” (LORCA, 1981, p. 348). À medida que o tempo passa, o drama de Yerma vai ganhando ainda mais intensidade e alcança plenitude quando a tragédia se consolida. O tempo é um elemento que contribui de forma marcada para a evolução do drama da protagonista, desde o início ele é posto em evidência. Quando a obra inicia, com o sonho de Yerma, logo após ela ter a visão do pastor carregando uma criança nos braços soa um relógio, primeiro elemento que irá fazer referência ao tempo. Logo após, Yerma afirma estar a 24 meses casada com Juan; ao conversar com María discorre que faz 24 meses e 20 dias desde seu casamento; quando fala com a Vieja afirma já fazer três anos de casada, ou seja, o avanço do tempo aumenta a angústia da busca de Yerma.

O tempo contribui para o engrandecimento do drama de Yerma, para a intensificação da agonia que toma conta da protagonista. É como se Yerma se consumisse aos poucos pela longa espera que parece não ter fim. Essa espera na verdade só chega ao fim quando mata o

marido, pois assim tem certeza absoluta de que não precisa mais ficar esperando, seu filho nunca chegará, sua espera e sua angústia chegam ao fim.

O tempo também determina um dos aspectos significativos do texto, para o qual Edwards (1983, p. 257) chama a atenção: “la mujer que al comienzo era lo opuesto a su marido, a través del tiempo se hace como él y empieza a despreciarse a sí misma [...]; María y las mujeres del pueblo con sus hijos se convierten para Yerma en prueba de su propia inutilidad”. Se Yerma é, no início do texto, cheia de vida e deslumbrada pela ideia da maternidade, com o passar do tempo tais sentimentos se convertem em antagonismos. Após Yerma debruçar-se na inútil busca, toda a vida converte-se em desilusão e sofrimento. Os filhos das outras mulheres são agora para ela a imagem viva do seu cruel destino.

Talvez esta seja a obra na qual Lorca melhor individualizou uma protagonista. A tragédia não arrasta várias personagens, como ocorre em *Bodas de sangre*, pode-se até dizer que atinge apenas Yerma. Após o assassinato de Juan, a única pessoa diretamente atingida pela tragédia é Yerma; ela terá que viver agora com a certeza de que nunca será mãe, mais do que a perda do marido, Yerma é atingida pela trágica negação do filho que sempre desejou. A morte de Juan apenas tem significação para o drama individual e a culminação da tragédia de Yerma, já que confirma de forma definitiva a maternidade negada.

O texto termina com a morte de Juan, mas esta apenas tem um sentido porque representa a sonegação do filho que Yerma tanto buscou. É, por extensão, a morte da protagonista. Como corrobora Edwards (1983, p. 235), “la tragedia de una o varias familias es aquí tragedia de una sola mujer, gravitando sobre ellas hasta el extremo de que ante su sufrimiento los demás personajes parecen casi insignificantes”. Nenhuma outra personagem parece compadecer-se de Yerma, ninguém entende a dor que ela sente. As únicas pessoas que a escutam são a Vieja e a feiticeira Dolores, embora no fundo também não a entendam. A primeira apenas dá conselhos que Yerma, por suas convicções, não pode seguir. A segunda a ajuda, mas não se importa realmente com os sentimentos da protagonista, ajuda-a como ajudaria a qualquer outra mulher que procurasse suas feitiçarias.

Talvez Lorca denomine *Yerma* como um poema trágico justamente porque fica a cargo da personagem principal, atingida pela tragédia, enunciar a grande maioria dos versos contidos na obra, versos que apresentam ligação direta com o seu intenso desejo de maternidade. Entre os versos que ficam a cargo de Yerma, a canção que segue talvez contenha os de maior significação para o desenrolar do enredo:

¿De dónde vienes, amor, mi niño?
“De la cresta del duro frío”.

¿Qué necesitas, amor, mi niño?
 La tibia tela de tu vestido.
 [...]
 ¿Qué pides, niño desde tan lejos?
 [...]
 Te diré, niño mío, que sí,
 Tronchada y rota soy para ti.
 ¡Cómo me duele esta cintura
 donde tendrás primera cuna!
 Cuándo, mi niño, vas a venir. (LORCA, 2004, p. 15-16).

Além da grandiosidade poética desses versos, eles remetem a toda a dor espiritual da protagonista. A canção deixa transparecer que Yerma busca entender o que necessita fazer para ter o filho, por isso ela o interpela metaforicamente. Além disso, sente-se “tronchada y rota” (morta e quebrada), ou seja, incapaz de conceber, incapaz de tornar-se mulher.

A romaria presente no enredo de *Yerma* também é relevante para o desenlace da tragédia e sua respectiva significação. Como afirma Francisco García Lorca (1981), o autor inspirou-se numa romaria que acontecia numa aldeia de Granada, Moclín, situada em Sierra Nevada, na qual participavam mulheres que desejavam ser mães, mas não conseguiam. Mais do que uma relação com a romaria existente em Granada, esse aspecto da obra engrandece o drama de Yerma e o seu ato de matar o marido.

Entretanto o sentido que a romaria adquire nas entrelinhas de *Yerma* talvez esteja ligado às ideias de Domenech (1986, p. 303): “sobre esa base relativa de la romería de Moclín, e introduciendo una danza mágica de origen incierto [...]; el dramaturgo levanta una acción ritual de entidad poderosa, [...] en consonancia, el espacio escénico será objeto de una sacralización: representará un espacio sagrado”. Será nesse espaço sagrado e diante de toda a romaria que Yerma matará o esposo.

Além desses elementos que contribuem para o desencadeamento da tragédia, a dança da romaria também é um elemento de destaque pela sua significação. Francisco García Lorca (1981, p. 357) afirma:

(...) la misma danza final del acto de la romería procede de una danza del norte de España. Creo que de Asturias y quizá de origen báquico. La danzan un hombre y una mujer. El hombre lleva un cuerno en la mano y la mujer, según me parece recordar, una corona de flores. Recuerdo muy bien, sin embargo, los nombres dialectales de los dos objetos que los danzantes llevan en la mano, la *piuleta* y el *tronaor*. Federico ha acentuado el carácter erótico de la danza y ha provisto de máscaras a la pareja.

Essa dança que acontece no final da romaria, além de revestida de caráter erótico, expressa o sentido da fecundação ligada diretamente à terra. O próprio autor adverte que as máscaras “no son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con sentido de pura tierra”

(LORCA, 2004, p. 90). Além disso, ao dançarem e declamarem versos, os verdadeiros milagres alcançados durante a romaria são postos à prova quando o Macho afirma:

Si tú vienes a la romería
a pedir que tu vientre se abra,
no te pongas un velo de luto
sino dulce camisa de Holanda.
Vete sola detrás de los muros
donde están las higueras cerradas
Y soporta mi cuerpo de tierra
hasta el blanco gemido del alba. (LORCA, 2004, p.92)

Já se percebe o que mais tarde será posto em evidência pela Vieja: o verdadeiro milagre não é realizado pelo santo, mas por outras circunstâncias, das quais Yerma recusa-se a participar. Logo em seguida, a Vieja encontra Yerma e afirma que a culpa da sua maternidade negada é do marido e não dela, e a aconselha a sair de casa e procurar outro marido para ter o filho que tanto deseja.

Dessa forma, a personagem descobre, através da Vieja, que os milagres alcançados pelas mulheres não estão diretamente ligados às suas preces: “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. [...] Mi hijo sí es de sangre. [...] No te importe la gente” (LORCA, 2004, p. 96). A Vieja oferece o seu filho para que Yerma consiga alcançar a maternidade que tanto aguarda. Através de suas considerações pode-se perceber que o filho da Vieja é um homem fértil, ‘de sangue’, o que o contrapõe diretamente a Juan. Além disso, a Vieja discorre que Yerma não deve preocupar-se com a ‘gente’, com o que as pessoas irão falar sobre o fato de ela abandonar o marido e buscar outro homem.

Quando Yerma recusa a oferta da Vieja – “¡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?” (LORCA, 2004, p. 96) – Juan a escuta, passa a acreditar que Yerma é honrada e a procura. Porém, a busca de Juan é apenas pela mulher Yerma e não pela mãe Yerma, e nesse momento ele deixa transparecer explicitamente, mais uma vez, que nunca desejou ter filhos: “Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce” (LORCA, 2004, p. 99); “¿No oyes que no me importa?” (LORCA, 2004, p. 100). É justamente nesse momento de grande tensão dramática que Yerma se dá conta de que sempre buscou inutilmente no marido o filho que ele nunca lhe concederia. Ela o mata.

Como discorre Edwards (1983, p. 269), “Yerma destruye a Juan como Juan ha destruido a Yerma”. Após Juan consumir toda a vida que existia em Yerma, todas as suas

esperanças, ela acaba com a vida dele. Desprovida de esperança e sem outras possibilidades, Yerma apenas consolida sua condição de infecunda.

Com a morte de Juan, Yerma chega à catarse, ela elimina toda a angústia pela espera do filho, a incansável busca: “esta solución empareja a este personaje con la Madre de *Bodas de sangre*, la cual, como Yerma, ya no esperará más, cegada toda esperanza tras la muerte del hijo” (LORCA, 1981, p. 359). Yerma agora se torna realmente “yerma”, com a absoluta certeza de que nunca será mãe:

Marchita. Marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia a otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo misma he matado a mi hijo! (LORCA, 2004, p. 101).

Yerma não necessita mais aguardar a vinda do filho, já que ela só aceitaria ter um filho com o marido e este agora se encontra morto; sua espera chega ao fim, a sua incansável busca é expurgada. Além disso, ninguém mais apontará Yerma como a casada que não possui filhos, agora ela é viúva e ninguém poderá interpelar sua nova condição.

De acordo com Carísomo (1987, p. 155), entre os signos abordados por Lorca, em *Yerma* encontra-se o da vida na espera: “a vida vibrante de desejos fortes, de destinos a serem cumpridos, de incitações, cortadas pela mão gelada da morte, a morte lorquiana que não é só morrer; é, também, não chegar”. Dessa forma, a morte de Juan consolidaria a verdadeira morte de Yerma, pois a morte do marido seria apenas a confirmação da morte da protagonista, a confirmação de que ela já nem mais precisará esperar o filho, ele nunca virá. Yerma morre, mesmo que metaforicamente, junto com o marido, pois ao matar o marido mata o próprio filho e sua vida sem o filho que tanto aguarda não tem sentido algum. O filho era o único ser que poderia conceder a Yerma um sentido para a sua vida.

Em *Yerma* mais do que a morte concreta de Juan, há a morte espiritual de Yerma; essa é a morte relevante no enredo. Dessa forma, corroboro as ideias de Carísomo (1987), pois aqui se encaixa perfeitamente o conceito de morte como ‘não chegar’: Yerma morre porque não chega à maternidade. A vitalidade da personagem e seus intensos desejos são abortados por essa morte, talvez mais cruel do que a morte concreta.

4.3 A maternidade roubada

O tema central de *Yerma* é a obsessão pela maternidade, assim como em *Bodas de sangre* a ideia de morte. Porém, juntamente ao tema central entrelaçam-se outros como a

questão sexual, o amor não correspondido, as normas impostas pelo casamento. Como discorre Frutos (1992, p. 100), “la relación sexual al margen de la procreación, la posibilidad del adulterio ante el amor no correspondido, la fuerza del instinto de maternidad [...], la incorporación de elementos del folklore”.

O tema do casamento é abordado de forma muito semelhante a *Bodas de sangre*. A Noiva não elegeu o pretendente que amava para se casar. Yerma também não escolheu Juan. Mais do que isso, parece que além de não escolher o marido, ela teria escolhido Víctor se sua escolha fosse válida. Lorca interessa-se por esse tema, que também reaparecerá em *La casa de Bernarda Alba*.

O casamento em *Yerma* representa a força do poder institucional. Os laços que a unem a Juan se encontram diretamente ligados aos motivos de *honra e honor*, que a fazem recusar outro homem. Como em *Bodas de sangre*, o casamento possui sentido porque é diretamente dependente dos princípios de *honra e honor*. Tais princípios se mantêm como uma norma social que não pode ser rompida.

Francisco García Lorca (1981, p. 355) classifica *Yerma* como “una síntesis de instinto y cultura: una determinada pasión en un determinado medio social”. O tema da maternidade não concedida só adquire grandeza quando analisado dentro da atmosfera social criada por Lorca, dentro do sufocante ambiente rural de *Yerma*. A sua tragédia consolida-se porque ela se encontra inserida num meio em que as regras estabelecidas pelos motivos de *honra e honor* são intransponíveis.

Desde o início fica evidente que Yerma possui todas as possibilidades para ser mãe, mas sua maternidade é *roubada* pelo próprio marido, que deveria ser o primeiro a concedê-la. Juan tira de Yerma todas as possibilidades de ser mãe; ele não quer o filho. Por isso, substitui a dedicação que dispensaria à esposa, pela dedicação ao trabalho.

De acordo com Honig (1974, p. 168):

(...) mientras los personajes de *Bodas de sangre* están dominados por el común sentimiento de compartir y de soportar un destino fatal [...], todo el peso trágico de *Yerma* es soportado por una sola mujer y es medido por la profundidad de su lucha contra el problema de la maternidad frustrada. Si *Bodas de sangre* continúa la tradición de Lope de Vega, que insistía en una concepción de la acción trágica espectacular y colectiva, *Yerma* sigue la tradición de Calderón de la Barca que destacó la concepción individual de la tragedia, formulada en un código religioso que establecía determinados límites morales a la acción.

Yerma encontra-se sozinha, tanto em sua busca como em sua tragédia. É sobre ela que recai todo o drama desenvolvido por Lorca ao longo do texto e toda a culpa social. Primeiramente ela é apontada como uma mulher incapaz de conceber, a “casada seca”. A

seguir é rotulada como uma mulher que busca outro homem, por fim, acaba como a mulher que matou o próprio marido.

Quase todas as vezes que Yerma discorre sobre a maternidade são usadas metáforas. Ela aconselha María: “no andes mucho, y cuando respires respira tan suave como si tuvieras una rosa entre los dientes” (LORCA, 2004, p. 19). Liga a maternidade à fragilidade.

Ser mãe requer algumas dores, mas segundo ela essas dores são necessárias: “tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero eso es bueno, sano, hermoso” (LORCA, 2004, p. 21). Ela concebe a maternidade como algo tão pleno, que até a dor adquire uma conotação positiva. É algo espiritual: “a mí no me da asco de hijo. Yo tengo la idea de que las recién paridas están como iluminadas por dentro y los niños se duermen horas y horas sobre ellas” (LORCA, 2004, p. 76). Ser mãe é alcançar a verdadeira consagração espiritual. A ideia de Yerma é totalmente positiva: “una mezcla de luz y de leche: una forma pura” (HONIG, 1974, p. 176) e a grande maioria dos traços poéticos contidos na obra estão a ela ligados. Como confirma Edwards (1983, p. 231):

(...) en *Yerma*, Lorca se centra en la esterilidad como un aspecto concreto del tema, pero por la hondura y emotividad de sus ilusiones, Yerma es una figura más de una larga serie, larga galería de mujeres consumidas en una inútil espera; de mujeres que en conventos o en atildadas casas provincianas ocultan el último fracaso de sus vidas, el eterno conflicto entre sus imaginaciones de vírgenes y el paso de la vida; una galería, también de insatisfechas mujeres casadas.

Yerma é infeliz como a Noiva de *Bodas de sangre* era, como a Madre também era e como Bernarda Alba, sua mãe e suas filhas também serão. De certa forma, todas essas mulheres acabam por sufocar seus sentimentos mais profundos em prol dos motivos de *honra* e *honor*. A Madre abre mão do filho, a Noiva perde o marido e o amante, Yerma não chega a ser mãe, Adela perde sua vida, as filhas de Bernarda Alba e sua mãe permanecem enclausuradas em casa.

Embora *Yerma* pareça abordar um único tema (a busca pela maternidade) esse tema encontra-se ligado a outros com relevância no desenrolar do enredo, pois a busca pela maternidade não desencadearia uma tragédia se não estivesse entrelaçada aos motivos de *honra* e *honor*. A presença de tais motivos talvez seja ainda mais intensa do que em *Bodas de sangre*, pois a questão moral é de extrema saliência. Em um cartaz de apresentação da obra *Yerma* de 17 de setembro de 1935 no teatro de Barcelona, encontra-se a seguinte nota destacada: “no se trata de una de tantas comedias como se anuncian inadecuadas para

señoritas; antes al contrario, de un drama cuya crudeza poética se temple precisamente en la moral, rigurosa hasta la violencia, de su sinceridad” (FRUTOS, 1992, p. 96).

Assim, ao tema principal da obra (a infecundidade da protagonista) ligam-se os motivos de *honra* e *honor*. Expõe Guardia (s/d., p. 299) que Lorca compõe o drama da “infecundidad no merecida, el de la mujer que se sabe esposa y que no puede tener un hijo sin honra, porque la culpa recaería sobre su propio hijo”. Ela nega-se a ter um filho de outro homem. A causa de sua recusa é a sua grande convicção nos motivos de *honra* e *honor*. Se Yerma aceitasse ter um filho de outro homem perderia a *honra*, além de manchar seu *honor*. O filho já nasceria sem *honra* e com o *honor* comprometido.

O *honor* é um dos principais temas de Yerma, como Edwards (1983, p.232-233) corrobora:

[...] será la creencia en él lo que, en parte, impida a Yerma cometer adulterio y lo que a pesar de su deseo de tener un hijo, la mantenga fiel a su marido indiferente. Pero no sólo en la vida del personaje principal, sino en la de los demás personajes, queda puesto de relieve a lo largo de la obra la importancia del honor y de la fama.

Além disso, afirma:

en el personaje de Yerma, Lorca personifica la idea del honor como virtud y rectitud moral y en Juan, la del honor como imagen pública, que son las dos facetas básicas del honor en el teatro de la Edad de Oro.

Guardia, por sua vez, insiste (s/d., p. 300): “no estaría ‘Yerma’ dentro de la más castiza tradición dramática española si en ella se tocasen puntos de honor. Es la honra la que impide a esta mujer de llegar a la maternidad por el adulterio”. A única alternativa que a personagem possui é abandonar o marido e entregar-se a outro homem para chegar à maternidade. Todavia se assim tivesse agido, “Yerma sería una mujer común y vulgar [...], sólo quiere hijos de su marido o nada; [...] su vida no tendría significado de otra manera, porque la honra es parte de su ser” (BASSET, 1965, p. 126).

Os motivos de *honra* e *honor* são abordados de maneira um pouco distinta do que ocorre em *Bodas de sangre*. Nessa tragédia a Noiva deixa-se vencer pela atração e comete um ato totalmente contra tais princípios, a fuga com o amante. Em *Yerma* a protagonista, pelo contrário, segue totalmente as imposições sociais. Yerma é a própria personificação do *honor*; ela nunca aceitaria outro homem que não fosse o marido.

O coro das lavadeiras, que representa a voz do povo, deixa claro que Yerma é tida por todos como desonrada, alguém que fere os princípios morais. Tal fato pode ser comprovado pelas seguintes afirmações: “la que quiere honra que la gane”; [...] “quiera honra que se porte

bien” (LORCA, 2004, p. 43). A acusação das lavadeiras a Yerma, mesmo que feita indiretamente, mostra que os princípios morais da *honra* e do *honor* possuem relevante força na sociedade em que a protagonista vive.

Quando é relatado que Juan levou suas irmãs para viver em sua casa, novamente a *honra* de Yerma é posta à prova, pois ele traz as irmãs com o intuito de que elas a vigiem. A vinda das irmãs é devida à desconfiança e é um reforço do pensamento do povo. As cunhadas tornam-se guardiãs da *honra* e do *honor*, não de Yerma, mas de Juan. Ele sintetiza a preocupação desmedida em relação à *honra*, preocupa-se intensamente com o que os outros poderão falar da esposa, em extensão com o que poderão falar dele. Talvez ele seja um precursor de Bernarda Alba, a personagem lorquiana mais obsecada pela *honra*.

Por isso, Edwards (1983) afirma que Lorca expõe em Juan a faceta do *honor* como imagem pública, ele é a personagem que detém os princípios da *honra*. Juan volta sua atenção para as questões morais externas, não está preocupado em saber se sua mulher é realmente fiel (no fundo ele sabe que ela é), mas sim no que os outros falam dela; está preocupado com a sua fama e a da sua família. Juan é egoísta, assim como em *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda o será. Como relata Domenech (1986, p. 301):

(...) además del miedo a los otros el plano que pudiéramos llamar de la opinión o de la fama, que a Juan le preocupa como una verdadera obsesión, la antinomia dentro/fuera nos descubre también en el personaje un sentimiento complejo, en el que se anudan cierto miedo primitivo, instinto al espacio exterior, y cierto a que su masculinidad se viera disminuida en una posible comparación con esos machos que llenan las calles.

Spencer (1979, p. 180) afirma que “el tema del honor es clave en esta obra, y Lorca señala otra vez el peligro de un concepto rígido y calderoniano del mismo, por el cual Juan está obsesionado”. Juan sabe que Yerma nunca o trairia, que ela seria incapaz de entregar-se a outro homem. Todavia preocupa-se com a opinião do povo, com o que as pessoas falam da esposa, não com os princípios morais que sabe que Yerma possui. Juan sabe que as saídas da mulher são para procurar meios sobrenaturais para conceber o filho, não para procurar outro homem. As pessoas não sabem disso, ou fingem não saber. Juan não se preocupa com Yerma, sua obsessão pela imagem que as outras pessoas possuem dele e de sua família é devida à preocupação que ele tem com a sua *honra*.

O fato de Yerma matar com as próprias mãos o marido e, por extensão, o filho desejado, simboliza “que nunca pensó, nunca llegó a concebir otra maternidad sino la legítima y consagrada” (GUARDIA, s/d., p. 308). Ela desejava um filho, mas um filho do seu próprio marido, não o de outro homem. O assassinato de Juan representa, “en irreductible

contradicción, el triunfo de Yerma como yerma” (LORCA, 1981, p. 354), a sua certeza de que permanecerá infecunda. Guardia (s/d., p. 312) consolida:

[...] la muerte de Juan a manos de Yerma es un vigoroso acierto dramático, es la que da culminante acento trágico al poema. Pero se impone, ante todo, como símbolo. La tragedia concebida por Lorca es aquí de espíritu, y no de sangre. Otra gran diferencia entre ‘Yerma’ y ‘Bodas’.

O assassinato de Juan culmina a tragédia de Yerma. Torna-se ponte para a *morte* de Yerma e a negação do esperado filho; é esse o sentido que adquire no contexto metafórico do texto. A morte de Yerma não é uma morte de “sangue”; é morte espiritual.

5. LA CASA DE BERNARDA ALBA

5.1 Bernarda e Adela: o conflito de duas forças

Federico García Lorca acabou de escrever *La casa de Bernarda Alba* dois meses antes de sua morte em 1936. O manuscrito traz a data de 19 de junho como término oficial da obra. Como em 16 de agosto Lorca foi detido na casa do poeta Luis Rosales pelos franquistas e morto na madrugada do dia 19 para o dia 20, não teve tempo de dirigir o espetáculo da última parte de sua trilogia rural. *La casa de Bernarda Alba* acaba por estrear com Margarita Xirgu em Buenos Aires, em 1945, no teatro Avenida.

Com o subtítulo “Drama de las mujeres en los pueblos de España”, dividida em três atos, *La casa de Bernarda Alba* é o primeiro texto de Lorca em que todas as personagens diretamente envolvidas na tragédia são nomeadas. Tal nomeação não é feita de forma indistinta. Como em *Bodas de sangre* e em *Yerma* o nome das personagens adquire um significado intrinsecamente ligado às suas personalidades ou destinos.

Em *La casa de Bernarda Alba* o nome das personagens e a distribuição do espaço cênico¹⁷ são de extrema relevância para a constituição simbólica do conflito trágico. A questão da nomeação das personagens, que em grandes autores faz com que o campo semântico se abra para significações ímpares e ligue-se intrinsecamente ao sentido do enredo, não é um atributo apenas lorquiano. Machado de Assis e Guimarães Rosa, para citar dois exemplos clássicos da literatura brasileira, utilizam tal recurso recorrentemente em suas obras¹⁸.

Em Lorca o processo é semelhante, até porque *La casa de Bernarda Alba* é uma das obras mais simbólicas do autor. A iniciar pela protagonista, Bernarda, nome de origem teutônica: “significa con fuerza y empuje de oso” (BORÓN, 2003, p.34). Para Oliver (2005, p. 102), Bernarda, o feminino de Bernardo, “origina-se do germânico *ber* (urso) e *hart* (forte), sign. forte como um urso”. O traço que une as duas definições do nome é a força, uma das principais características da personagem. Cabe lembrar que o nome da personagem é acompanhado pelo sobrenome Alba, que segundo Hernández (2006, p. 39) “consuena con su obsesión de limpieza, de vigilancia sobre la virginidad de sus hijas”, fato que ligará a personagem diretamente aos motivos de *honra* e *honor*. Oliver (2005, p. 334) confirma a significação de Alba como “alva, muito branca”. Através do campo semântico que “Bernarda” e “Alba” abrem, chega-se à personalidade da personagem, uma mulher forte e obstinada por manter suas filhas virgens e longe dos possíveis comentários do povo.

¹⁷ Tal aspecto será trabalhado no próximo item do presente capítulo.

¹⁸ Exemplos clássicos da literatura brasileira, recorrentemente citados, mas que se justificam pela grande ligação com o recurso que está sendo exposto.

Adela é um nome que também possui relação com o nome da mãe, já que “do árabe, derivado da raiz *adil* (força), sign. a forte” (OLIVER, 2005, p. 329). Por isso serão Bernarda e Adela as forças de mesma medida em conflito, seus nomes antecipam, ao mesmo tempo em que corroboram suas representações. Poncia apresenta uma relação expressa com Poncio Pilatos, personagem bíblico que lavou as mãos na condenação de Jesus Cristo. Sua principal função é de intermediária entre Bernarda e suas filhas, e Bernarda e o mundo de fora da casa. Ao mesmo tempo em que investiga a vida das filhas de Bernarda e conta detalhes que interessam a ela, Poncia narra fatos que ocorrem fora da casa para Bernarda, que embora não saia de casa quer estar interada de todos os fatos externos. Segundo Borón (2003, p. 36), “su nombre describe la función que va a desempeñar, tratará de lograr el entendimiento entre las partes; cuando no lo logra, se desentenderá”.

Martirio é um nome diretamente ligado ao sentido duma vida de sofrimento e suplício. Angustias “alude a la situación en que se encuentra y significa aflicción, cárcel, tímida, apocada” (BORÓN, 2003, p. 37). Amelia, “su nombre significa distrito gobernado por un caudillo. Es sumisa y débil” (BORÓN, 2003, p. 37). Magdalena possui relação com a Bíblia, Maria Madalena. Como afirma Oliver (2005, p. 446) “a Madalena bíblica simboliza a matéria purificada pelo Espírito”.

O nome das personagens constitui, assim, um campo semântico intrincado com as suas próprias representações simbólicas. Sua relevância, juntamente com a dicotomia dentro/fora, converterá a obra em um símbolo, seja da tirania, do amor impossível, ou dos motivos de *honra* e *honor*. Lorca utiliza nomes vigorosos, com conotações que expressam a própria condição das personagens na teia dramática.

Lorca põe em cena nove mulheres trancafiadas numa casa: Bernarda Alba, suas cinco filhas, sua mãe e duas criadas. O próprio título da obra sugere Bernarda como personagem principal, entretanto Adela, seu contraponto, acaba por sobressair tanto quanto ela. É Adela a única das filhas de Bernarda que irá romper com o domínio da mãe e lutar para libertar-se de sua tirania.

A obra inicia com os atos fúnebres do segundo marido de Bernarda Alba, Antonio María Benavides. Devido à morte do pai, as filhas de Bernarda são obrigadas pela mãe a guardar luto durante oito anos. A única atividade que elas podem executar durante esse tempo é costurar, preparar seus enxovais. A importância do início da peça se estabelece como primeiro aspecto da atmosfera de um círculo vicioso. Inicia com uma morte e termina com outra morte, assim como cada filha de Bernarda vê nas irmãs mais velhas e na avó o próprio espelho. A condição de uma será a condição da outra futuramente. Adela lutará para libertar-

se: “Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle” (LORCA, 2003, p. 58).

O símbolo da tirania de Bernarda é o bastão que utiliza para comandar (reger) a casa; o maior signo de seu poder. Quando Adela quebra-o ao meio, o bastão inversamente simbolizará a libertação da personagem: “¡aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos). Ésto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe” (LORCA, 2003, p. 90). Adela é a única das filhas que desafia explicitamente a mãe; cabe também lembrar que é a única das filhas de Bernarda que (supostamente) teve contato íntimo com um homem.

A dominação de Bernarda sobre as filhas e as criadas é tão intensa que ela acaba por consolidar-se como personagem onipresente. Tal característica é facilmente corroborada pela conversação inicial entre as duas criadas, que demonstra todo o cuidado ao executarem os serviços domésticos, mesmo sem a presença de Bernarda. Além disso, dois outros aspectos do diálogo são relevantes. O fato de Bernarda contar os grãos-de-bico de sua despensa, o que demonstra que fiscalizava cruelmente todas as coisas da casa, além de controlar a comida das empregadas¹⁹. Outra chave de sua personalidade está na afirmação da Poncia²⁰: “es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver como te mueres durante un año sin que le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara” (LORCA, 2003, p. 46). Bernarda é assim caracterizada como uma pessoa fria e sem coração, sem exceções. A única distinção é que cobra ainda mais obediência e disciplina de suas filhas, já que são elas as principais responsáveis pela manutenção de sua *honra*.

O autoritarismo cruel e irracional é a marca explícita do caráter de Bernarda Alba. É mãe no sentido sanguíneo, mas antes se preocupa com a *honra*²¹, com a imagem que os outros têm da sua família e com o que irão (ou poderão) falar sobre ela e as filhas. Sua função, como expõe Bordón (2003, p. 34), é “instaurar y hacer cumplir la ley”. Como consequência cabe às filhas apenas cumprir o que ela determina, sem contestar.

A primeira palavra proferida por Bernarda ao entrar em cena é “silêncio”. Coincidentemente a obra termina com a sua ordem de “silêncio” às filhas que choram a morte da irmã. Bernarda recrimina Magdalena, no início do texto, por chorar a morte do pai e as filhas, no final do texto, por chorarem a morte da irmã. Segundo ela os sentimentos não devem ser demonstrados em público: “¡Las lágrimas cuando estés sola!” (LORCA, 2003, p.

¹⁹ Ao que tudo indica suas empregadas só comiam as sobras.

²⁰ Empregada de maior destaque na obra.

²¹ Tal aspecto será desenvolvido no último subitem deste capítulo.

92). As falas da personagem estão, assim, cheias de imperativos e suas ações são bruscas, violentas: bate o bastão no chão, ataca a filha, arrasta a mãe. Tudo no sentido de corroborar a sua obsessão em manter a imagem da família a qualquer custo.

Bernarda aposta num domínio intransponível. Para ela as filhas não seriam capazes de ir contra suas ordens e qualquer eventual problema que abalasse a ordem da casa seria imediatamente sanado pela matriarca. Por isso quando Poncia tenta abrir seus olhos sobre o que está acontecendo entre as filhas, ela não dá nenhum tipo de mérito às considerações da empregada. Bernarda assim discorre: “Afortunadamente mis hijas me respetan y jamás torcieron mi voluntad [...]. No habrá nada. Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera” (LORCA, 2003, p. 76-77). Para ela a vigilância é implacável. Todavia quando surge Pepe, a presença masculina, a vigilância será rompida. O noivado de Angustias, a mais velha das irmãs, desencadeará um drama interno em cada uma delas. Nenhuma suportará a ideia de que ela, apenas ela, possa sair do domínio da mãe, viver em outra casa sem clausura. A partir desse momento todas se darão conta de sua verdadeira condição.

Bernarda é uma das personagens mais fortes de Lorca. Entretanto seu domínio irá encontrar barreira na filha Adela. Embora totalmente oposta a Bernarda nos objetivos de vida e princípios morais, Adela possui uma força em sua conduta muito semelhante a da mãe. Sua força, representada pelo amor que sente por Pepe el Romano, a fará enfrentar o domínio materno, os padrões morais impostos pela sociedade e as relações familiares.

De acordo com Borón (2003, p. 35), Adela possui a função “de desear lo prohibido y llevar a cabo la trasgresión [...], representa la juventud con su enorme vitalidad”. É a mais jovem das filhas de Bernarda e ao que tudo indica a mais bonita também. Toda a vitalidade que falta às outras filhas sobra em Adela. Como antítese da mãe, ela quer casar-se, sair da casa e viver sua juventude. Contudo para que isso aconteça terá que enfrentar a mãe e a irmã Martirio. O traço mais nítido que distingue Adela e Bernarda são os princípios morais. Ela viveria como amante de Pepe el Romano sem nenhuma objeção: “ya no me importa, pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando lo venga en gana” (LORCA, 2003, p. 90). Para viver o seu amor, Adela se submeteria a tudo e a todos, sem se importar com o que os outros poderão dizer a seu respeito, exatamente o contrário da conduta materna.

É a personagem mais trágica da obra, somente escuta a força de sua paixão. Pode ser comparada à Noiva de *Bodas de sangre*, uma vez que as duas lutam contra as convenções sociais para viver seus amores, ao mesmo tempo em que acabam por obter um final trágico. Apresenta-se aqui um outro fato que distancia Adela de Bernarda: enquanto esta somente

escuta as leis dos padrões sociais e morais, a primeira só segue a voz da paixão. Como cada uma levará suas convicções ao extremo, surge o conflito trágico.

A juventude de Adela e sua distinção em relação às irmãs irá aparecer metaforicamente nas cores do seu vestido e do seu leque. Enquanto todas as irmãs trazem um leque preto nos atos fúnebres do pai, Adela oferece a Bernarda um leque com flores vermelhas e folhas verdes, além de vestir um vestido verde após a cerimônia para ir ver as galinhas no curral²².

Martirio é a filha de Bernarda que mais se assemelha à mãe. Perseguirá Adela constantemente, pois também se apaixona por Pepe el Romano. Ela permitiria que Pepe ficasse com qualquer uma das irmãs, menos com Adela. Ao que tudo indica Martirio inveja sua própria irmã, pois Adela é jovem e bonita, enquanto ela é feia e corcunda. É a primeira das irmãs que descobre os encontros de Adela com Pepe, aos quais irá fazer referências implícitas durante grande parte do enredo. De certa forma, será a responsável pela morte da irmã, pois Adela se suicida porque Martirio lhe diz que Bernarda matou Pepe. Adela acaba por ser vigiada duplamente, primeiro pela mãe e depois por Martirio, ou talvez, o controle de Martirio seja ainda mais forte, já que observa somente Adela, enquanto Bernarda divide sua atenção entre todas as filhas, as empregadas e a mãe.

A personagem Poncia também apresenta uma ligação antagônica em relação à Bernarda Alba. Como corrobora Borón (2003, p. 31), “Bernarda representa la ley y La Poncia, el sentido común”. Por isso, Poncia é a primeira personagem, talvez a única, a interar-se da verdadeira tragédia que está por acontecer. Ela tenta abrir os olhos de Bernarda, mas não é ouvida por dois motivos: é uma empregada (não pertence à mesma esfera social de Bernarda) e Bernarda julga sua autoridade intransponível. É da boca de Poncia que irá sair uma das mais fortes metáforas da obra, que irá sintetizar os sentimentos de Adela: “La encuentro sin sosiego, temblona, asustada, como si tuviese una lagartija entre los pechos” (LORCA, 2003, p 63). Poncia sabe que embora nem todas as filhas de Bernarda demonstrem, todas querem igualmente casar. O casamento para elas é mais que uma união, seria a libertação do domínio da mãe. Por isso, a presença de Pepe acabará dando voz ao conflito interno de cada uma.

Poncia também possui uma relação muito próxima às filhas de Bernarda. Elas têm na Poncia uma espécie de amiga, a qual lhes conta coisas relacionadas ao namoro, ao casamento, coisas que sua mãe nunca permitiria. Logo no início do segundo ato há uma conversação em que todas elas trocam confidências e riem juntas. Entretanto, executam tudo com muito

²² Sem ser vista por Bernarda.

cuidado para não serem ouvidas por Bernarda. Talvez essa liberdade que existe entre as filhas de Bernarda e Poncia seja fruto de perspectivas antagônicas à opressão de Bernarda. Elas representariam outros valores e outros desejos de vida. Como afirma Arango (1984, p. 118):

Las hijas y las criadas son la imagen del ansia de una vida normal, y el símbolo de protesta permanente contra la tiranía de Bernarda. Este pequeño grupo femenino simboliza al pueblo español oprimido por la tradición, el fanatismo y el dogmatismo de siglos, y que trata a todo costo de reivindicarse sin hablar ningún escalón de avance ante la tradición y la infamia.

Dessa forma, Poncia e as filhas de Bernarda acabam envolvendo-se num círculo de união. Elas formarão um grupo, embora individualmente sejam distintas em objetivos e personalidades. A união é ocasionada pela separação existente entre elas e Bernarda.

Mesmo sendo uma empregada, Poncia possui certa voz dentro da casa; nem sempre Bernarda dá créditos ao que ela diz, embora sempre a escute. Nesse ponto ela lembra a personagem criada, presente na literatura desde as comédias romanas²³. Poncia também dá conselhos às filhas de Bernarda, principalmente a Adela quando percebe que está apaixonada pelo noivo da irmã. De todos os conselhos, o mais emblemático é o que a aconselha a esperar para ter Pepe el Romano, deixando-o casar com sua irmã Angustias porque certamente ela não resistirá ao primeiro parto, assim, ele acabará por casar-se com ela para que ela cuide do filho. Porém, nem Poncia, nem Bernarda e nem Martirio conseguirão impedir que Adela se entregue a Pepe e lute para viver a paixão que sente por ele.

María Josefa, a mãe de Bernarda Alba, é tida como louca e vive trancafiada em seu quarto. Entretanto, sua loucura é um recurso utilizado pelo autor, já que os loucos e as crianças podem dizer a verdade sem se importarem com nada. Exatamente por isso é que María Josefa diz toda a verdade sobre os fatos que estão ocorrendo na casa, verdade que Bernarda não quer ouvir, nem ver.

Como declara Borón (2003, p 38), María Josefa “funcionará como el inconsciente del grupo y como su contenido, padece de representación [...]; su función dramática es de distensión [...]; aparece con sus canciones cuando la tensión dramática llega a un punto álgido”. O seu desejo de sair da casa e casar representa o desejo das netas. María Josefa, embora louca, conhece Bernarda e suas netas como ninguém e está mais inteirada do que a própria filha.

Em relação à Magdalena, o primeiro fato que lhe faz menção na obra é proferido pela Poncia ao afirmar que ela é a única das filhas do segundo esposo de Bernarda que realmente gostava do pai. É ela também a única que chora a morte do pai. Além disso, é a única que

²³ Pode-se lembrar o papel de criada da obra *Medeia*, de Sêneca, para citar um exemplo.

afirma não querer casar: “Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura” (LORCA, 2003, p. 51). Magdalena é inconformada com a própria condição de mulher e as obrigações que essa situação a obriga a cumprir.

Amelia é a filha de Bernarda Alba que menos relevância possui no desenrolar do enredo. Sua função é de interlocutora das irmãs. Não toma partido, escuta a todas, pode ser caracterizada como uma personagem intermediária, nem transgressora, nem conformista.

Angustias é a mais velha das irmãs, filha do primeiro casamento de Bernarda, é a dona da fortuna que atrairá Pepe el Romano. Como possui dinheiro, embora não seja bonita nem atraente, é pedida em casamento por Pepe el Romano quase quinze anos mais jovem que ela. Angustias vê nesse casamento a porta de saída da clausura da mãe. É objeto da inveja das irmãs por ser pedida em casamento por Pepe e por ter dinheiro. Embora possua trinta e nove/quarenta anos, é maltratada pela mãe e não pode mandar na sua herança, além de criticada pelas irmãs; é a maior das vítimas dentre todas. O fato que mais chama a atenção é que, apesar da idade, nunca teve um noivo antes de Pepe. Vinte anos mais velha que Adela, não tem como competir com ela pelo amor de Pepe; ele mantém o noivado interessado na sua herança, mas passa a encontrar-se com a irmã mais jovem.

Pepe el Romano é a personagem que desestabiliza o domínio de Bernarda, embora nunca apareça em cena, apenas mencionado pelas outras personagens e denunciado pelo seu assobio. Propõe casamento a Angustias porque ela é a filha de Bernarda que possui a fortuna da família. Todavia, irá apaixonar-se por Adela e viver com ela uma relação clandestina.

É a personagem que irá desestruturar a submissão incontestada das filhas de Bernarda. A partir do momento em que ele pede para namorar com Angustias e passa a cortejá-la na janela, o comportamento das filhas muda. Instaura-se a presença do proibido, do verdadeiro desejo das irmãs.

Embora não apareça em cena, essa é uma das personagens que mais contribuirá para o desencadeamento da tragédia. Pode ser comparado a Leonardo de *Bodas de sangre* e a Juan de *Yerma*, personagens lorquianos masculinos que implicitamente²⁴ (com o somatório de outros motivos) são os responsáveis pelo desenlace trágico dos enredos.

5.2 A casa: dentro e fora

²⁴ Pois Lorca põe em relevo muito mais as personagens femininas tanto em *Bodas de sangre* e *Yerma* quanto em *La casa de Bernarda Alba*.

Há uma declaração de Lorca que, em certo sentido, aproxima-o de uma tendência própria do surrealismo. É a declaração prestada a Luengo (*apud* GARCÍA-LOSADA, 2004, p. 89) sobre o fato de suas personagens dramáticas serem reais ou simbólicas: “Son reales, desde luego. Pero todo el tipo real encarna un símbolo. Y yo pretendo hacer de mis personajes un hecho poético, aunque los haya visto alentar alrededor mío. Son una realidad estética. Por esa razón gustan tanto a Salvador Dalí y a los surrealistas”. Essa passagem pode ser útil na interpretação da técnica dramática que utilizou na redação de *La casa de Bernarda Alba*, contrapondo intencionalmente um cenário *interno* a um espaço *externo*.

A casa adquire uma significação muito particular nessa tragédia de Lorca e envolve em seu espaço todas as ações das personagens centrais do enredo. Com altíssimos muros, acaba por consolidar-se como prisão das filhas de Bernarda Alba. Algumas ações se desenvolvem dentro desse espaço familiar e outras fora e tal circunstância é capital para a significação da obra. O cenário representará duas facetas: será, por um lado, topologicamente concreto e, por outro, um elemento alegórico.

Em se tratando de uma peça teatral, sempre vamos ter a questão do dentro e do fora, em cena e fora de cena. Entretanto, nem sempre essa relação está ligada intrinsecamente à significação dramática do enredo, como é o caso do cenário de *La casa de Bernarda Alba*. Como afirma Francisco García Lorca (1981, p. 379), “en Federico, el ámbito está de tal modo ligado al campo virtual, al que no se ve, que el uno no puede existir sin el otro [...]; el escenario queda como abierto, no solo hacia el espectador, sino hacia un trasmundo que rodea la escena”. Dessa forma, o visível torna-se algumas vezes invisível, e o invisível torna-se visível. As cenas que são encenadas para o público não apresentam a grande significação do enredo que está nas ações que transcorrem fora de cena. Por exemplo, o domínio de Bernarda Alba parece intransponível; entretanto Adela irá encontrar-se com Pepe el Romano. Tal encontro não aparece em cena, pois o que está dentro da casa é simbolicamente inviolável, o violável ocorre ou está fora da casa, consequentemente fora de cena.

O oculto talvez seja o mais relevante para a significação dramática. Por isso, o cenário terá duas funções: a topológica e a alegórica. Lorca desenvolve esse paradoxo, uma vez que aquilo que se enxerga não é necessariamente o que se vê simbolicamente. A verdadeira e profunda significação da obra ultrapassa os limites concretos do espaço cênico. A presença do invisível é de grande relevância e está sintetizada em Pepe e no povo do qual Bernarda procura manter-se perto e distante ao mesmo tempo. Pepe estará fisicamente fora da casa, mas metaforicamente estará dentro da casa, na essência do drama das protagonistas. O público

externo com o qual Bernarda preocupa-se em relação à questão da manutenção de sua *honra* e de seu *honor* também está fora da casa, é invisível como Pepe, entretanto: “esta presencia invisible refleja, a su vez, otro rasgo típico de teatro de García Lorca: la importancia de lo colectivo – lo social, si se quiere –, como factor determinante” (LORCA, 1991, p. 380).

De acordo com Edwards (1983, p. 331-332), “la casa es, al mismo tiempo, el símbolo de una situación que se extiende más allá de esas cuatro paredes, pues si todas las personas de la familia de Bernarda son sus prisioneras, Bernarda es a su vez prisionera de otras realidades”. Bernarda mantém suas filhas prisioneiras no ambiente topologicamente concreto, a casa. Entretanto, é mantida prisioneira pelo que está alegoricamente fora da casa, pelos padrões sociais estabelecidos pelo povo, pela aparência (externa) que procura manter.

Francisco García Lorca (1981) afirma que tantas são as vezes que as personagens referem-se à casa como espaço cênico que a casa chega a tornar-se uma personagem muda. A casa também assume um caráter limítrofe, suas janelas dão às filhas de Bernarda Alba a visão do que não pode estar dentro. Simbolismo também há nas portas da casa, traçando o limite entre o dentro e fora. A mais importante destas é a porta de acesso ao curral, frente a qual Adela e Martirio irão duelar. A porta do quarto de Adela só é rompida para que se descubra seu corpo morto. Também teremos a porta referida por María Josefa como acesso à liberdade. Essa porta, mais que um elemento concreto do ambiente cênico, é metaforicamente o rompimento da prisão exercida por Bernarda; como consequência, a ruptura da atmosfera sufocante ocasionada pelos padrões morais estabelecidos pela sociedade.

As ações que se desenvolvem dentro das limitações da casa serão referentes ao drama em que vivem as filhas de Bernarda Alba. O conflito que irá envolvê-las e a tirania a qual elas são submetidas. Como corrobora Borón (2003, p. 31), “las acciones que transcurren en la escena sirven para presentar a los personajes, para mostrarnos el conflicto y para informar lo que ocurre fuera de escena”. Assim, através dessas ações o leitor ou o público fica a par das ações que ocorreram no curral e nas grades das janelas da casa: o namoro de Angustias com Pepe el Romano e os encontros dele com Adela²⁵. Pelos aspectos implícitos que as ações que transcorrem fora de cena deixam, a carga dramática é elevada, uma vez as informações relativas ao externo aumentam gradativamente com o desenrolar do drama.

Embora tais ações não ocorram em cena, são mais relevantes do que as que ocorrem, pois o cerne do conflito estará justamente na paixão e nos encontros de Adela com o noivo da irmã. Ao que tudo indica essas ações não se desenvolvem em cena porque passam fora do espaço limite da casa, ou seja, fora do domínio de Bernarda Alba. Como Bernarda é a

²⁵ Apenas não se enquadra aqui a última cena, referente ao desfecho final que se passa em cena.

mantenedora dos princípios morais de *honra e honor*, as ações que vão contra tais princípios só poderiam ocorrer fora de sua casa. Francisco García Lorca (1981, p. 394) ressalta que “la acción determinante de la tragedia no se presenta al público, sino que se recata”, refere-se aqui à clandestina relação de Adela e Pepe. Como discorrem Josephs e Caballero (1996, p. 80) “el argumento es más bien lo que *no pasa* en esa casa, y mucho de lo que pasa afuera”.

Assim, temos as ações que ocorrem fora da casa, além das já citadas, outras que ocorrem na rua e que são objeto de curiosidade por parte de Bernarda. Por exemplo, o caso da moça que é perseguida pelo povo que quer matá-la por ter tido um filho, matado e enterrado para que ninguém soubesse (mais tarde encontrado por alguns cachorros que levaram o bebê até a porta de sua casa). Bernarda e suas filhas escutam o tumulto e são informadas pela Poncia do ocorrido, ao que Bernarda afirma que a moça deve ser morta. Bernarda obriga suas filhas a se manterem no espaço interno, mas precisa estar inteirada do que ocorre no externo. Será através do externo que ela saberá o que as pessoas pensam a respeito de sua família e essa é a imagem que lhe preocupa. A cena da perseguição da moça, embora não aconteça dentro da casa, é de extrema importância. É nessa hora que Bernarda afirma: “¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!” (LORCA, 2003, p. 78). Ao mesmo tempo em que Adela passa a mão no ventre e grita: não! Tal circunstância torna implícita a ideia de que Adela estaria grávida de Pepe, por isso não queria que matassem a moça. Bernarda afirma que a moça deve ser morta para pagar pelo que fez, pois o castigo para alguém que infringe os princípios de *honra e honor* somente pode ser a morte. A situação externa da moça perseguida é o espelho da situação interna vivida por Adela.

Como lembra Montero (1986, p. 365):

[...] ¿pero las distancias imaginadas producen siempre una separación? [...] un seguimiento prudente del argumento nos dice todo o contrario; a pesar de lo que se suele repetir, la separación de la casa y del pueblo en la obra sirve para que sus vidas se identifiquen hasta en los últimos detalles. La distancia imaginaria produce la semejanza impuesta.

A categorização da casa também é relevante: “habitación blanquísima [...], muros gruesos” (LORCA, 2003, p. 45); “habitación blanca del interior de la casa de Bernarda” (LORCA, 2003, p. 63); “cuatro paredes blancas ligeramente azuladas de pátio interior de la casa”²⁶ (LORCA, 2003, p. 79). A casa da personagem, caracterizada pela cor branca, desenha-se no contraste com o negro imposto pelo luto das personagens. Luto também simbólico, pois não é apenas pela morte do pai, mas pela morte das próprias vidas.

²⁶ Ato primeiro, ato segundo e ato terceiro respectivamente.

As filhas de Bernarda somente possuem duas alternativas para deixarem a casa da mãe: ou morrem ou casam. Como é negada a segunda alternativa, a maioria permanece enclausurada e Adela se suicida. A casa é caracterizada assim como uma prisão, na qual permanecerão enclausuradas, num mar de luto, Bernarda, sua mãe e as quatro filhas, após a morte de Adela. A morte de Adela é necessária porque a personagem arrasta para dentro o que está fora e, assim, ela deve ser extinta a fim de manter a harmonia do que está dentro.

Segundo Montero (1986, p. 368) “el juego denunciado entre la casa y el pueblo es el mismo que hay entre la escena y el público: una distancia que impone la identificación”. A casa e o povo (externo) estão tão próximos que é impossível separá-los. O interno faz sentido em relação ao externo. Bernarda enclausura suas filhas para que elas sejam diferentes do externo, entretanto quando um elemento externo, Pepe, penetra seu domínio, as filhas tornam-se semelhantes ao externo, às pessoas do povo que Bernarda tanto recrimina.

O jogo existente entre o dentro e o fora assume, dessa forma, uma importância capital na significação global da obra. Lorca parece romper com os limites da visão, como ato de revelar, pois o que acontece fora de cena ou fora da casa é o que irá aprofundar e desdobrar a aparência do que está dentro da casa. Se tudo estivesse posto em cena, perderíamos o tema da transgressão, tanto física, moral, como limítrofe. Francisco García Lorca (1981, p. 396) confirma que “Bernarda preside y reina orgullosa sobre un mundo de apariencias exteriores, sociales, que no triunfan, sino que ocultan el mundo de unos instintos que ni siquiera llegan a individualizarse”.

5.3 Os elementos trágicos

O conflito trágico estará centrado nas atitudes de Bernarda Alba, que enclausura suas filhas e nega a elas qualquer contato direto com o mundo externo. Predomina em Bernarda a exaustiva preocupação com a manutenção dos princípios de *honra* e *honor*. É a tirania de Bernarda que desencadeará a tragédia, destacando que tais fatores encontram-se diretamente ligados aos motivos de *honra* e *honor*. Para Carísomo (1987, p. 148), Lorca aborda mais uma vez “a torrente da vida reprimida, presa pelo ‘não viver’, pelo esgotamento sexual ou a morte rondante”.

A morte rondante que perpassou com grande ênfase *Bodas de sangre* e a vida oprimida pela espera do filho que não vem em *Yerma* cumpre-se na atmosfera dramática de *La casa de Bernarda Alba*. O enredo inicia com uma morte, acaba com outra e a vida das personagens é marcada por mortes, reais e simbólicas. A vida presente em *La casa de Bernarda Alba* é uma vida sem sentido e objetivos. Embora vivas fisicamente, as personagens encontram-se mortas simbolicamente.

Para Edwards (1983, p. 330), o próprio título da obra “hace alusión a una casa, a una linaje familiar, que en las obras griegas aparece con frecuencia predestinado e la destrucción y cuyos miembros terminan convirtiéndose en juguetes de los dioses”. Nesse caso, acredito que seja mais plausível afirmar que as personagens serão convertidas em vítimas dos motivos de *honra e honor*. Serão tais motivos que condicionarão suas condutas, que as aprisionarão nesse ambiente familiar cercado de convenções sociais. Edwards (1983) ainda aponta como resquícios da tragédia grega as mulheres vestidas de negro em contraste com a brancura da habitação, bem como a impressão das personagens dominadas por forças superiores. Entretanto, sua principal consideração é sobre a questão da troca de intenções em relação às ações de Bernarda:

cambio de intenciones de la tragedia griega, vendría claramente representado en la obra lorquiana por el intento de Bernarda de evitar la deshonra y cualquier motivo de escándalo, intento que, debido a los métodos de la propia Bernarda, producirá los efectos contrarios (EDWARDS, 1983, p. 331).

Assim como Édipo ao tentar escapar das previsões do oráculo acaba matando seu pai e casando com a mãe, Bernarda ao tentar manter intacta a *honra* de sua família, aprisionando as filhas, ocasiona a revolta de Adela e, conseqüentemente, sua desonra. As ações de Bernarda voltam-se contra ela mesma, sua conduta faz com que ocorra justamente o que ela quer evitar.

Embora alguns críticos afirmem que com *La casa de Bernarda Alba* Lorca chega ao topo de seu teatro, na produção de uma obra realista, é preciso lembrar que mesmo com uma linguagem mais enxuta o texto ainda mantém matriz poética. Cabe lembrar aqui as ideias de Hernández (2006, p. 37) de que “la poesía se nutre precisamente de la realidad, no de la fantasía”. Como afirma Carísomo (1987, p. 148), “por trás dum aparente e sólido realismo, LA CASA DE BERNARDA ALBA encerra um símbolo transcendente, trágico: é sempre o destino vital que se impõe às forças fechadas e implacáveis”. Tal como a Madre de *Bodas de sangre* sabe que seu único filho não escapará da morte e *Yerma* nunca poderá ter um filho com seu marido, as filhas de Bernarda terão seus destinos traçados desde o início da história. O destino delas é permanecer enclausuradas.

Arango (1984, p. 114) chama a atenção para o fato de que a ação “situada en una pequeña villa española, se perfila en perspectiva simbólica [...]; esse microcosmos rural pasa a ser de hecho la nación española con toda su tradición”. O espaço regional de Lorca atinge uma manifestação universal. É metáfora da clausura intransponível.

Ramón (*apud* JOSEPHS; CABALLERO, 1996, p. 19) destaca que duas constantes do teatro lorquiano são os princípios de autoridade e de liberdade: “cada uno de estos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, cualquiera que sea su encarnación dramática [...] son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática”. Bernarda representaria, assim, o primeiro princípio e Adela, o segundo. Bernarda mantém sua autoridade embasada na manutenção dos motivos de *honra* e *honor*. Adela luta pela liberdade sem se importar com os motivos de *honra* e *honor*.

As metáforas proferidas por María Josefa são as que mais reforçam a carga poética e simbólica. Suas palavras e canções funcionam como uma espécie de coro grego, assim como as canções das lavadeiras em *Yerma*. Na primeira vez em que María Josefa entra em cena ela afirma: “Bernarda, ¿dónde está mi mantilla? Nada de lo que tengo quiero que sea de vosotras. Ni mis anillos ni mi traje negro de moaré. Porque ninguna de vosotras se va a casar. ¡Ninguna! Bernarda, dame mi gargantilla de perlas” (LORCA, 2003, p. 60). Já nessa primeira aparição a personagem María Josefa, através de suas declarações, deixa claro que nenhuma das filhas de Bernarda irá casar. É tratada como louca, mas na verdade sabe exatamente o que está dizendo, suas intervenções anunciam o que irá acontecer ou caracterizam a situação do conflito existente na casa. Como confirma Edwards (1983, p. 361), “en ella vemos personificados, de una manera definitiva y crucial, los temas de la obra y la situación en que se encuentran los personajes”. María Josefa afirma: “Me escapé porque quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres” (LORCA, 2003, p. 61). Ela não está simplesmente falando de sua vontade, mas simbolizando a real vontade de todas as filhas de Bernarda, negada pelo domínio da mãe. É justamente este o motivo que irá desencadear o drama das personagens. Todas vivem em conformidade até que a oportunidade de saída aparece para apenas uma delas, submetendo as outras a permanecerem na condição inicial.

A ovelha que María Josefa carrega nos braços ao escapar do quarto também se converte num símbolo, como aponta Hernández (2006):

Ovejita, niño mío,
vámonos a la orilla de mar.
Bernarda,

cara de leoparda,
 Magdalena,
 cara de hiena.
 [...]

Vamos a los ramos del portal de Belén.
 Ni tú ni yo queremos dormir;
 la puerta sola se abrirá
 y en la playa nos meteremos
 en una choza coral.
 (LORCA, 2003, p. 86-87).

Além do sentido metafórico da canção estar diretamente ligado a Adela, a ovelha que María Josefa carrega representa a personagem, “símbolo sacrificial de clara procedencia cristiana, la oveja-hijo augura implícitamente la muerte de Adela” (HERNÁNDEZ, 2006, p 39). Como María Josefa fala, na verdade, o que as netas sentem e não dizem, a relação entre a canção e os desejos de Adela é clara, pois é nessa noite que a personagem irá libertar-se da tirania materna.

O jogo de cores também adquire um sentido. O predomínio da dicotomia das cores brancas da casa em contraste com a cor negra do luto das personagens será quebrado apenas duas vezes: a primeira pelo leque de Adela, com flores vermelhas e verdes; a segunda com o vestido verde da mesma personagem. Não é por uma escolha aleatória que Adela é a única das personagens ligada a essas cores, já que é a única que romperá com a opressão da mãe.

O branco da casa, além de ser uma influência moura, sintetiza a pureza, a virgindade que Bernarda tanto zela. O negro, em contraposição, não é apenas a cor do luto pela morte do marido de Bernarda, mas sim a síntese da vida mórbida a que as personagens estão submetidas. A única personagem ligada a alguma cor é Adela. O vermelho do seu leque representa a vida, a paixão e o amor. O verde representa a “cor da primavera e da vida que germina [...]; verde é a cor da expectativa, da esperança, do estar a caminho” (LURKER, 1997, p. 747). Tais cores expressam simbolicamente a personagem, uma jovem cheia de vida e de desejos, pronta para viver um amor que lhe será negado.

Mais uma vez Lorca utiliza a catarse no final de sua obra. Como ocorre em *Bodas de sangre* e *Yerma*, a personagem expia todos os seus sentimentos, culpas e desejos através da morte. Adela, supondo que Pepe el Romano foi morto por sua mãe, enforca-se expurgando assim, todo o amor e a vida reprimida pela reclusão na casa.

A morte de Adela é essencial para a culminação de sua liberdade e de sua rebeldia. Através da morte livra-se do destino de clausura e rompe com a tirania da mãe. Como afirma Basset (1965, p. 128), “aun al ahorcarse muestra su rebeldía; demuestra que ella es dueña de su fin y que puede terminar su ser-ahí cuando le venga en gana”. A morte da personagem

ocasiona a morte do sopro de vida, morrendo a única personagem que tinha vida; resta apenas a atmosfera de morte, o luto.

Acreditando que Pepe foi morto por sua mãe, Adela decide suicidar-se e com o suicídio chega à liberdade. É a única das filhas de Bernarda que rompe o ciclo de dominação. E rompe duas vezes: na relação clandestina com Pepe e na morte. A morte é o preço que deve pagar por infringir os motivos de *honra* e *honor*, como Leonardo paga com sua vida e a Noiva com a perda do amante e do marido em *Bodas de sangre*.

A relação de Pepe com a morte deve ser evidenciada também. Pepe vai até a casa de Bernarda, seja para cortejar Angustias ou para se encontrar com Adela no curral, montado em um cavalo. Dessa forma, Guardia (s/d, p. 330) o classifica como um mensageiro da morte: “García Lorca sigue respondiendo a la dilatada tradición del caballero mortal, predilecta de su poesía [...]; el galope es el redoblar de la desgracia, de la fatalidad”²⁷. Adela morre enquanto Pepe galopa livre de volta para sua casa, a tragédia atinge a todos, menos a ele.

O calor que as personagens sentem no decorrer da obra também adquire sentido metafórico. Mais que uma consequência da temperatura, o calor assume conotação erótica. Sintetizará os desejos sexuais reprimidos das personagens. Tal constatação pode ser corroborada pelas seguintes passagens do texto: “Esta noche pasada no me podía quedar dormida por el calor”; “Yo tampoco”; “Era una de la madrugada y subía fuego de la tierra” (LORCA, 2003, p. 64). O calor tornar-se, assim, um elemento ambíguo, com um sentido climático e um sentido psicológico. No campo psicológico resumirá a carência sexual das filhas de Bernarda Alba. Segundo Edwards (1983, p. 345):

(...) en las palabras de la Poncia, al referirse a Angustias y a Pepe, el calor de la noche aparecerá asociado también al calor de la pasión, y el ataque externo de la Naturaleza se verá prolongado en la opresión interior a través de las exigencias y las necesidades concretas de los instintos y deseos.

A ambiguidade do calor poderá ser ligada a outras ambiguidades existentes na obra: a ambiguidade do cenário, do luto, da morte, das ações das personagens.

5.4 *Honra e honor: a culminação da tragédia*

Os motivos de *honra* e *honor* estão arraigados nas personagens de Bernarda Alba e de Adela, seu contraponto. Enquanto aquela se preocupa excessivamente com tais motivos, esta age de forma contrária. Como afirma Edwards (1983, p. 325) em relação a *La casa de*

²⁷ Talvez esteja aqui uma ligação com o poema “Canción de jinete” de Lorca.

Bernarda Alba: “el concepto del honor entendido como buen nombre, reputación e imagen pública está en el corazón de su mismo conflicto trágico”.

Adela é a personagem lorquiana que menos se importa com a *honra* e com o *honor*. Para ela apenas importa viver seu amor com Pepe el Romano, nem que para isso tenha que se submeter como amante. Discorre Hernández (2006, p. 37): “ella es la única entre las hermanas que está dispuesta a la máxima degradación social [...]; esto en un medio en el que la opinión es sinónimo de honra, máxima categoría moral y de estimación por la comunidad”. Adela não está preocupada com o que os outros dirão ou pensarão sobre sua conduta, está apenas preocupada em ter Pepe. Para Adela viver seu amor é mais importante do que manter *honor* e *honra*.

Sua relação clandestina com o noivo da irmã e a suposta perda da virgindade são os principais aspectos que confirmam a total despreocupação com os motivos de *honra* e *honor*. Diferentemente da morte do Noivo em prol da restauração de sua *honra*, a morte de Adela não está relacionada com a sua *desonra*, mas sim com a perda do amor.

Em contraposição a Adela, Bernarda vigia incansavelmente as filhas, não admite que tenham contato com homem algum e preocupa-se em manter intacta a *honra* da família. Numa das fugas de María Josefa, Bernarda é questionada pela Criada se ela não tem medo de que a mãe afogue-se no poço, entretanto responde: “No es por eso... Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana” (LORCA, 2003, p. 52). Em outras palavras, Bernarda não quer dar motivo para que as vizinhas possam falar da mãe. Ainda mais sendo ela louca. A sua preocupação não é com a vida da mãe, mas sim com a imagem pública da família, com os supostos comentários que sua mãe poderia suscitar por parte das vizinhas.

A maior preocupação de Bernarda é com o *honor* e a *honra* de suas filhas. Talvez esse seja, dentro da trilogia lorquiana, o texto que mais enfoca a questão da *honra*. O motivo do *honor* estará posto de forma mais implícita, na virgindade supostamente violada de Adela principalmente. A faceta principal desse motivo está na *honra*, pois a preocupação de Bernarda Alba, mais que moral, é em relação ao externo, à imagem que a família detém e deve manter.

Voltamos mais uma vez à dicotomia dentro/fora. Tudo o que pode manchar o *honor* ou ocasionar a perda da *honra* das filhas de Bernarda deve ser mantido fora da casa e, por isso, nenhum homem entra nesse espaço²⁸. Ao mesmo tempo nenhuma atitude que ocorra

²⁸ Cabe lembrar que nos atos fúnebres do marido de Bernarda os homens permanecem no pátio, não entram na casa junto com as mulheres.

dentro da casa deve ser externalizada. Por isso, as ordens de silêncio e a sua declaração de que Adela morreu virgem. Tudo se dá com o intuito de sustentar a imagem da família.

Para Josepchs e Caballero (1996, p. 95), “lo que resulta *constante* en la obra teatral es el conflicto, conflicto entre – en términos generales – autoridad e individualidad, ley natural y ley social”. Resulta evidente que Bernarda é representante do princípio de autoridade e lei social, enquanto Adela representa a individualidade e a lei natural. Adela age instintivamente em relação a seu amor por Pepe, enquanto Bernarda age baseada nos padrões morais estabelecidos pela sociedade.

A *honra* está enraizada no *honor*, embora este se apresente, nesse texto, mais como uma condição para a manutenção da primeira do que como princípio moral. Bernarda zelará pelo *honor* de suas filhas porque este garantirá a manutenção da *honra*. Por isso, *La casa de Bernarda Alba* está mais próxima da tradição de Calderón de la Barca na preocupação com a imagem pública. Como a Madre de *Bodas de sangre* sacrifica o seu único filho para recuperar a *honra* de sua família, Bernarda não se importa com a perda da filha, mas sim em sustentar que ela morreu virgem.

Para Arango (1984, p. 111), Bernarda é representante “de la colectividad conservadora de la vieja tradición social española [...]; fiel representante de la clase dominante española, clase de feudelistas de vieja estirpe, clase posesora del orgullo, la soberbia y del uso y abuso del poder”. Surgiria de tais características a grande preocupação da personagem em relação aos motivos de *honra* e *honor*. Como expõe Basset (1965, p. 122) “siempre preocupada con el qué dirán, con las normas hechas por otros; nunca intentará dar significado al fenómeno exterior, siempre haciendo presa de lo seguro”. Todas as preocupações e ações de Bernarda em relação às filhas, à mãe, à casa e às criadas serão em prol do que os outros poderão dizer.

As questões referentes aos motivos de *honra* e *honor* também abarcarão a estrutura cíclica da cena. Bernarda mantém suas filhas, sua mãe e as empregadas sob seu domínio numa primeira esfera. Num segundo plano, acaba sendo dependente de suas prisioneiras para manter os motivos de *honra* e *honor* ilesos. Ela será dependente da conduta das filhas e da mãe e do silêncio das empregadas. Desse jogo entre dominante/dominadas resultará o conflito trágico, os instintos naturais entrarão em luta com os princípios morais impostos pela sociedade. Dessa forma, “Bernarda se esforzará por preservar el nombre y la honra de la familia, pero al hacerlo desatará en el corazón de su misma familia esas fuerzas que, incontroladas, producirán la deshonor” (EDWARDS, 1983, p. 354).

De acordo com Guardia (s/d., p. 326), em *La casa de Bernarda Alba* temos o “drama de las hijas de Bernarda, que es el drama de la virginidad, así como *Yerma* es el de la maternidad frustrada y *Bodas de sangre* el de la maternidad vencida”. Assim, um dos traços mais intensos de Bernarda é a moral implacável. Além de classificar esse texto como o drama da virgindade, Guardia (s/d., p. 328) afirma que também apresenta “el drama de la imposibilidad del amor por un concepto estrecho de la vida, al dictado de un honor fanático”. Será o fanatismo de Bernarda pela *honra* e pelo *honor* que irá fazê-la trancafiar suas filhas, não permitindo que saiam de seu domínio. Apenas permitiria a suas filhas um amor fundamentado nos princípios da *honra* e do *honor*, ou seja, condicionado pelos padrões sociais.

A obsessão de Bernarda pela *honra* é demonstrada em várias passagens, mas na cena final em que diante da filha morta ela ordena que a vistam de branco porque morrera virgem apresenta-se toda a crueza da personagem: “¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen” (LORCA, 2003, p. 92). Bernarda não se abala com a morte da própria filha e sim com a *honra* da família.

Assim como os motivos de *honra* e *honor* ocasionam o final trágico de *Bodas de sangre* e *Yerma*, em *La casa de Bernarda Alba* o mesmo resultado é obtido. O amor da Noiva é usurpado, o filho de Yerma é *roubado* e o amor de Adela, sufocado em função exclusiva desses motivos.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As tragédias *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* integram a trilogia rural de Federico García Lorca. A partir do que foi exposto, acredito que fica claro o vínculo cultural que as entrelaça. Cada uma, resguardadas as peculiaridades, é acionada por questões intrínsecas aos motivos de *honra* e *honor*. Estes não são apenas termos literários, mas constituem um traço da região retratada. A denominação “trilogia rural” procede do próprio Lorca, que produziu obras com ações e personagens distintas, mas unidas ao expressarem aspectos do patrimônio da Andaluzia.

Bodas de sangre situa-se entre o mar e as montanhas de Andaluzia. *Yerma* “se afinca en un lugar vago, un lugar de la Andalucía muy alta o la baja Castilla, donde las tierras feraces terminan y comienza la aridez de la meseta central” (GUARDIA, s/d., p. 326). *La casa de Bernarda Alba* também se situa em Andaluzia, “el pueblo de *La casa de Bernarda*

Alba – sea cual sea la época de la acción – es la Andalucía de siempre, la misma Andalucía de Moclin y de Níjar” (JOSEPHS; CABALERO, 1996, p. 72). Todavía a Andaluzia de Lorca não se limita a extensões geográficas; sua significação ultrapassa qualquer enquadramento territorial.

A região de Lorca é a andaluza, mas ele não é um autor regionalista. Se fosse, suas obras sobreporiam o particular ao universal, o local ao humano, o pitoresco ao psicológico. O que ocorre é o processo inverso: *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* ao retratarem aspectos culturais de uma dada região universalizam o imaginário muito além das questões provinciais. Como afirma Carísomo (1987, p.132) “seus conceitos, utilizados para matéria regional, logo estarão se desprendendo de seu materialismo, para disparar-se em flecha ascendente, como símbolo”. A matéria utilizada por Lorca é extraída de uma região, mas quando transposta para a linguagem literária alcança dimensões simbólicas e maior amplitude.

Esta se encontra na expressão dos motivos de *honra* e *honor* que, simultaneamente, caracterizam a Andaluzia lorquiana e a universalizam. Em *Bodas de sangre* a tragédia só sucede porque a Noiva transgride os princípios da *honra* e do *honor*, não deixando outra alternativa ao Noivo se não a de cumpri-los para restituir a *honra*. Em *Yerma* são também tais motivos os deflagradores da tragédia, que condicionam a protagonista, ao passo que também sustentam as injustas acusações que recaem sobre ela. Em *La casa de Bernarda Alba*, tais princípios estarão arraigados à personagem a tal ponto que a farão tornar suas filhas verdadeiras prisioneiras. A morte de Adela tem como principal motivação as questões inerentes à *honra* e ao *honor*, tornado-os, ao mesmo tempo, marcas de identidade de uma região e atributos inconfundíveis do texto literário, que sempre será expressão original da individualidade do escritor.

Como diz Monleon (1986, p. 373), “en los tres casos se habla expresamente del dinero, de la tierra, o del ganado, de la valoración de las personas por sus haciendas y, consiguientemente, de la subordinación de la vida personal a la moral dictada, a través de un complejo sistema de máscaras”.

O tema da terra também é recorrente na tradição clássica do teatro. Como afirma Guardia (s/d, p. 214) “el antiguo y noble teatro español se apoya, efectivamente, en la tierra, por la figura del villano, del orgullo y limpio labrador que suele ser, frecuentemente, el protagonista de tan gran escena, dilatada y recia como Castilla misma”. O símbolo da terra encontra-se nas obras de Lorca, sendo em cada uma delas relevante para a abertura do campo semântico do discurso. De acordo com Guardia (s/d, p. 217) em *Bodas de sangre* a

simbologia da terra encontra-se como “imperativo de la pasión”; em *Yerma* como “imperativo de la fecundidad” e em *La casa de Bernarda Alba* “como imperativo de orgullo de familia, de honor de casa y, en contraste, de juventud brotadora”. A terra não é, pois, um espaço físico, mas um território que assegura a vigência do imaginário no teatro de Lorca.

As ações das personagens são perpassadas pelos motivos de *honra* e *honor*. A Mãe preocupa-se em restabelecer a *honra* de seu filho ao impulsioná-lo a perseguir os amantes. Juan preocupa-se sobretudo em manter a *honra*. Yerma se recusa a entregar-se a outro homem para alcançar a maternidade por ser uma personagem dotada de extremo *honor*. Da mesma forma, Bernarda declara que Adela morreu virgem para manter a *honra* e o *honor* de sua família. Os motivos de *honra* e *honor* impulsionam as ações das personagens, fazendo com que não haja outra saída a não ser a eclosão da tragédia.

A Andaluzia lorquiana é, assim, mais que uma região geográfica da Espanha. A Andaluzia de *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* não é apenas uma região institucionalizada politicamente nos limites geográficos. A Andaluzia lorquiana está submersa em rituais, romarias, canções, personagens condicionadas pelo destino e normas sociais que não podem ser rompidas.

Na mesma medida em que os padrões morais impostos pelos motivos de *honra* e *honor* unem as relações sociais desse espaço geográfico, delimitando a Andaluzia como uma região, tais padrões a diferenciam e identificam. Justamente como afirma Woodward (2004, p. 9), “a identidade é marcada pela diferença”, diferença que ao mesmo tempo une e separa.

Assim, a Andaluzia presente em *Bodas de sangre*, *Yerma* e *La casa de Bernarda Alba* é tanto uma região espanhola como a manifestação da identidade cultural, de costumes e tradições relacionadas, de comportamentos, a manifestação de relações intersubjetivas. Basta lembrar o cortejo do casamento do Noivo e da Noiva ou os cantos presentes em *Bodas de sangre*; a romaria de *Yerma* ou o luto das filhas de Bernarda e as canções dos segadores de *La casa de Bernarda Alba* para exemplificarmos a identidade cultural andaluza.

Os padrões morais relativos à *honra* e ao *honor* poderiam ser classificados como o traço particular presente nas relações individuais e sociais que caracterizam a Andaluzia como um espaço da ficção lorquiana, que vai além de sua delimitação geográfica e política.

Segundo Woodward (2004, p. 39), “as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença [...], essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*”. Dessa forma, pode-se dizer que os motivos de *honra* e *honor* desempenham nas tragédias de Lorca essa

dupla função, pois podem ser considerados sistemas simbólicos de representação além de uma forma de exclusão social.

Lorca é um autor que apropria aspectos culturais em suas obras, como afirma Domenech (1960, p.483) “el teatro de Lorca no es un teatro de hojas, sino de raíces”. As raízes as quais o autor faz referência são as espanholas, Lorca transforma materiais extraídos da realidade popular em textos com significações universais. Basta lembrar a notícia jornalística que suscitou a escritura de *Bodas de sangre*, a romaria que inspirou *Yerma* ou a família de Valderrubio que despertou a curiosidade do autor ao escrever *La casa de Bernarda Alba*.

Carísomo (1987, p. 108) caracteriza *Bodas de sangre* como uma “tragédia de força humana nas suas essências. Por isso mesmo: local como matéria, universal como projeção”. Acredito que tal afirmação pode ser aplicada a *Yerma* e a *La casa de Bernarda Alba*. Lorca toma como base de suas obras manifestações locais, ritos, presságios, princípios, etc. Todavia a forma com que utiliza e translada essa matéria possibilita que suas obras apresentem um potencial simbólico.

O limite existente entre os aspectos da região andaluza retratados e as respectivas projeções universais é demasiado sutil para que se estabeleça uma divisão compacta. Meu intuito é reiterar que os motivos de *honra* e *honor* podem ser considerados manifestações culturais da região andaluza. Mas estão presentes na literatura espanhola desde a origem, como no caso do *Poema de Mío Cid*. No texto de Lorca, asseguram a expressão do trágico que também é originária, pois reside na visão do mundo do escritor.

BIBLIOGRAFIA

ALFIE, Raquel Minian de. Estudio preliminar y notas. In: LOPE DE VEGA, Félix. *Fuenteovejuna*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1966.

ALONSO, Dámaso. Estilo y creación en el Poema del Cid. In: A. *Poema de Mío Cid*. Barcelona: Editorial Juventud, 1990.

ALVAR, Manuel. Los cuatro elementos en la obra de García Lorca. In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n. 433/434, jul./ago., 1986, p. 69-88.

ARANGO, Manuel Antonio L. Símbolos sociales en “La casa de Bernarda Alba”, de Federico García Lorca. In: *Cuadernos americanos*. México, v. 43, n. 5 sept./oct. 1984, p. 111-121.

ARISTÓTELES; HORACIO; LONGINO. *A poética clássica*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUBRUN, Charles V.; MONTESINOS, José F. Peribañez. In: GATTI, José Francisco. *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Argentina: Editorial Universitario de Buenos Aires, 1962.

AYALA, Francisco. La invención del “Quijote”. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Talleres Gráficos de Prol Gráfica, 2004.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: la realidad en la literatura*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950.

BAROJA, Júlio C. Honra e vergonha – exame histórico de vários conflitos. In: PERISTIANY, J. G. *Honra e vergonha: valores das sociedades mediterrânicas*. Trad. José Cutileiro. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

BASSET, Delfin Carbonell. Tres dramas existenciales de F. Garcia Lorca. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 190, oct. 1965, p. 118-130.

BENTANCOUR, Milton Hernán. 100 años de poesía. *Coletânea cultura e saber*. Caxias do Sul: EDUCS.

BERTUSSI, Lisana. Bodas de sangre, de García Lorca e a teoria da tragédia. In: *Letras de hoje*. Porto Alegre, n. 71, mar. 1988, p. 117-140.

BINDING, Paul. *García Lorca o la imaginación gay*. Barcelona: Laertes, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BORÓN, María Teresa. Introducción, notas y propuestas de trabajo. In: LORCA, Federico García. *La casa de Bernarda Alba*. 2. ed. Buenos Aires: Colihue, 2003.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico e etimológico da mitologia e da religião romana*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

CABALLERO, Mabel I; LUNA, Alejandro I. Elementos árabes en el Cantar de Mío Cid. In: *GRAMMA Virtual*. Buenos Aires, dez. 2000. Disponível em: <www.usal.com.ar>. Acesso em: 05 set. 2007.

CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARBONELL BASSET, Delfin. Tres dramas existenciales de F. García Lorca. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 190, oct. 1965, p. 118-130.

CARDOSO, Rosane. Bodas de sangre e as zonas de emergência dos símbolos. In: *Signos*. Lageado, Ano XVII, n. 27, 1996, p. 63-72.

CARÍSOMO, Arturo Berenguer. *As faces de Federico García Lorca*. Trad. Roberto Mara. São Paulo: Ícone, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960. (TOMO I e II)

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Talleres Gráficos de Prol Gráfica, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CODATO, Vanira Teresinha. Destino e o sentido do trágico. In: SANTOS, Volnei Edson dos. *O trágico e seus rastros*. Londrina: Ed. UEL, 2002.

COSTA, Lúcia Militiz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

CUITIÑO, Luis Martinez. Notas e prólogo. In: LORCA, Federico García. *Bodas de Sangre*. Argentina: Letras Universales, 2005.

CUITIÑO, Luis Martinez. *El mito del andrógino en Federico García Lorca: un viaje a la luna*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Historia de la literatura española: a través de la crítica y de los textos*. 5. ed. Buenos Aires: Ciordia, 1960.

DICCIONARIO PORTUGUÉS-ESPAÑOL Y ESPAÑOL-PORTUGUÉS. Barcelona: Ramon Sopena, 1986.

DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO ILUSTRADO: Veja Larousse. São Paulo: Editora Abril, 2006. v. 22.

DOMENECH, Ricardo. Realidad y misterio: notas sobre el espacio escénico en Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba. In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n. 433/434, jul./ago. 1986, p. 293-310.

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

ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Adriana Aparecida de. Aproximações míticas em *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. In: *Línguas & Letras*. Cascavel. v. 2, n. 2, jul./dez. 2001, p. 215-224.

FRANCH, J. Alcina. Estilo y creación en el poema del Cid. In: MANENT, A. *Poema de Mío Cid*. 5. ed. Barcelona: Editorial Juventud, 1990.

- FRUTOS, Maria Francisca Vilches de. *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress, 1992.
- GATTI, José Francisco. *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Argentina: Editorial Universitario de Buenos Aires, 1962.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: de Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- GUARNER, Luis. *Cantar de Mio Cid*. Madrid: EDAF, 1964.
- GUARDIA, Alfredo de la. *García Lorca: persona y creación*. Buenos Aires: Sur, s/d.
- GAUTHERON, Marie. (Org.). *A honra: imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco*. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- HARO, Pedro Aullón de, et al. *Breve historia de la Literatura Española*. 7. ed. Madrid: Editorial Olayor, 1988.
- HAUSER, Arnold. *Literatura y manierismo*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HAUSER, Arnold. *Historia social da literatura e da arte*. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972. (Tomo I)
- HERNÁNDEZ, Mario. Introducción. In: LORCA, Federico García. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- HONIG, Edwin. *García Lorca*. Barcelona: Editorial Laia, 1974.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- JOSEPHS, Allen; CABALLERO, Juan. Introducción. In: LORCA, Federico García. *La casa de Bernarda Alba*. 23. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1985.
- LAUER, A. Robert. *Honor*. Disponível em: <<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/HONOR.html>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2007.
- LLOSA, Mario Vargas. Una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Talleres Gráficos de Prol Gráfica, 2004.
- LOPE DE VEGA, Félix. *Fuenteovejuna*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1966.
- LOPE DE VEGA, Félix. *Peribañez y el Comendador de Ocaña*. Espanha: Editorial Ebro, 1962.

- LORCA, Federico García. *Bodas de sangre*. Argentina: Letras Universales, 2005.
- LORCA, Federico García. *La casa de Bernarda Alba*. Argentina: A. B. R. N. Producciones Gráficas S. R., 2003.
- LORCA, Federico García. *Yerma*. 25. ed. Argentina: Editorial Losada S. A., 2004.
- LORCA, Francisco García. *Federico y su mundo*. 3. ed. Madrid: Alianza, 1981.
- LUENGO, Ricardo G. Conversación con Federico García Lorca. In: LORCA, Federico García. *Teatro completo III*. Edición y prólogo de Miguel García-Posada. Barcelona: Contemporánea, 2004.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MANENT, A. *Poema de Mio Cid*. 5. ed. Barcelona: Editorial Juventud, 1990.
- MONLEON, José. Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tanto montajes de La casa de Bernarda Alba. In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n. 433/434, jul./ago. 1986, p. 371-383.
- MONTERO, Luis García. El teatro, la casa y Bernarda Alba. In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n. 433/434, jul./ago. 1986, p. 359-370.
- NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA. São Paulo: Barsa Consultoria Editorial Ltda., 2001, v. 13.
- OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- ORTEGA, Jose. Juan Ramon Jimenez y Federico García Lorca: dos poetas andaluces en Estados Unidos. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 376/378, oct./dic. 1981, p. 875-885.
- PAVIANI, Jayme. *Cultura, humanismo & globalização*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.
- PAVIANI, *Região, experiência e cultura regional*. Disponível em: <http://www.uces.br/ucs/tplPOSLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/professores/jayme_paviani/artigo.pdf>. Acesso em: 20 de janeiro de 2008.
- PETRUCCELLI, María Rosa. Construcción del personaje e identidad del ser en el Quijote. In: *GRAMMA Virtual*. Buenos Aires, fev. 2001. Disponível em: <www.usal.com.ar>. Acesso em: 05 set. 2007.
- PERISTIANY, J. G. *Honra e vergonha*. Trad. José Cutileiro. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- PITT-RIVERS, Julian. Honra e posição social. In: PERISTIANY, J. G. *Honra e vergonha: valores das sociedades mediterrânicas*. Trad. José Cutileiro. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

PITT-RIVERS, Julian. A doença da honra. In: GAUTHERON, Marie. (Org.). *A honra: imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco*. Trad. Cláudia Cavalcanti. Porto Alegre: L&PM, 1992.

POZENATO, José Clemente. Introdução ao dramático. In: *Letras e Comunicação*. Caxias do Sul: EDUCS, v. 1, n. 2, jun. 1983.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PRANDI, Carlo. Tradições. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI: VIDA/MORTE – TRADIÇÕES – GERAÇÕES*. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1997, v.36.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 22. ed. Madrid: Espasa Cape, 2001. (2 volumes).

REKAWEK, Jolanta. Bodas de sangre de Federico García Lorca frente al arquetipo de la mujer española de la época. In: *Ensaio e ciência*. Campo Grande, v. 8, n. 1, abr. 2004, p.11-19.

RIBBANS, G. W. Significado y estructura de “Fuenteovejuna”. In: GATTI, José Francisco. *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Argentina: Editorial Universitario de Buenos Aires, 1962.

RIQUER, Martín de. Cervantes y el “Quijote”. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. São Paulo: Talleres Gráficos de Prol Gráfica, 2004.

SMITH, Colin. *Poema de Mío Cid*. 21. ed. Madrid: Cátedra, 1998.

SPENCER, Janes Frances. El claroscuro en la trilogia Lorquiana. In: *Cuadernos Americanos*. México, v. 38, n. 4, jul./ago. 1979, p. 171-187 .

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES. *SEÑAS: diccionario para la enseñanza española para brasileños*. Trad. Eduardo Brandão e Claudio Berliner. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TORRE DE OBEID, Ana Lia. Lo trágico en dos obras de Federico García Lorca. In: *Letras de hoje*. Porto Alegre, n. 53, set. 1983, p. 107-120.

VAILLAND, Roger. *Experiência do drama*. Trad. Zita Mendonça. Porto: Editorial Presença, 1962.

VALBUENA PRAT, Angel. *Historia de la Literatura Española*. 4. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, s/d.

VERISSIMO, Erico. Granada: em busca do menino Federico. In: VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*. (Org. Flávio Loureiro Chaves). 20. ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas,

2005, v. 2.

ZIEBURA, Gilbert. Não iremos mais à floresta. In: GAUTHERON, Marie. (Org.). *A honra: imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco*. Trad. Cláudia Cavalcanti. Porto Alegre: L&PM, 1992.

WILSON, Edward M. Imágenes y estructura en “Peribañez”. GATTI, José Francisco. *El teatro de Lope de Vega: artículos y estudios*. Argentina: Editorial Universitario de Buenos Aires, 1962.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.