

[Digite aqui]

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL

Raphael Albertoni Gonçalves

ESPAÇOS POSSÍVEIS EM *LA CASA DE BERNARDA ALBA, DE FEDERICO GARCÍA LORCA*

Campo Grande

2016

[Digite aqui]

[Digite aqui]

Raphael Albertoni Gonçalves

**ESPAÇOS POSSÍVEIS EM *LA CASA DE BERNARDA ALBA*, DE FEDERICO
GARCÍA LORCA**

Artigo Científico apresentado ao curso de Letras - Português/Espanhol, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Letras – Português/Espanhol e suas respectivas literaturas.

Orientador: Prof^o. Me. Andre Rezende Benatti

CAMPO GRANDE – MS

2016

[Digite aqui]

[Digite aqui]

RAPHAEL ALBERTONI GONÇALVES

Espaços Possíveis em La Casa de Bernarda Alba

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Me. Andre Rezende Benatti (Presidente)

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Altamir Botoso

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Márcio Antônio de Souza Maciel

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

[Digite aqui]

[Digite aqui]

DEDICATÓRIA

Poderia listar páginas e páginas de nomes e circunstâncias que direta ou indiretamente me trouxeram à *La Casa de Bernarda Alba*, mas prefiro a simplicidade de dedicar este trabalho aos que futuramente passarem os olhos pelas páginas a seguir. Entrar no mundo de Bernarda não é tão simples como se pensa: é assombroso e ao mesmo tempo tentador. Por isto, dedico este estudo a eles – os futuros leitores.

[Digite aqui]

[Digite aqui]

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, pela oportunidade do contato com a obra de Federico García Lorca, que se deu nas aulas do Prof^o. Me. Andre Rezende Benatti. Ao professor e orientador, agradeço ainda a paciência e compreensão dedicados nesta etapa de minha vida acadêmica. Aos que se fizeram presentes em meus dias de angústia e aos que souberam entender minha necessidade de solidão, agradeço também.

Sendo este um trabalho conjunto e possível, devido às circunstâncias de pesquisa e extensão, agradeço à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e ao seu corpo docente, pelo acolhimento recebido.

[Digite aqui]

[Digite aqui]

Há um canto em nós que não envelhece nunca. Nossa memória não se dá com a velhice das coisas. O corpo, as roupas, as jóias – são naturalmente subordinados ao tempo. Já a nossa casa interior, não se permite este desgaste, pois envelhecer é perder a essência e a graça. A memória, quando se percebe cansada, no lugar de envelhecer, conjuga lentamente o verbo esquecer. Inconsciente, ela reserva nossa intimidade histórica a salvo de tudo, inclusive de nós mesmos.

Raphael Albertoni Gonçalves

[Digite aqui]

[Digite aqui]

RESUMO

O presente trabalho tem por intenção o estudo da última peça escrita pelo dramaturgo e poeta espanhol Federico García Lorca. *La Casa de Bernarda Alba* foi concluída em 1936, ano do assassinato do seu escritor. Não por acaso, a peça teatral foi censurada, tal qual também o foram outras do mesmo escritor, devido ao grande poder de influência que seu teatro era capaz de exercer sobre o povo, cujo país se via em tempos da Guerra Civil Espanhola. Como proposta principal, este artigo pretende levar à luz da análise, a escuridão e tensão que compõe o drama do andaluz, apalpando as paredes da casa e reconhecendo nelas os motivos que levaram à morte da personagem Adela, posto como suicídio pelo escritor. Sob a teoria psicanalítica de Freud, pretende-se analisar o comportamento das personagens e do espaço por elas apresentado.

Palavras-chave: Federico García Lorca; personagens; teatro; *La Casa de Bernarda Alba*.

[Digite aqui]

[Digite aqui]

RESUMEN

El presente trabajo intenta el estudio de la última pieza escrita por el dramaturgo y poeta español Federico García Lorca. *La Casa de Bernarda Alba* fue terminada en 1936, año del asesinato de su escritor. No por casualidad, la pieza teatral fue censurada – así como también hicieron con otras del mismo escritor – debido al gran poder de influencia que su teatro ejercía sobre el pueblo, cuyo país se veía metido en La Guerra Civil. Por propuesta principal, intenta llevar a la luz del análisis, la oscuridad y tensión que componen el drama del andaluz, oyendo a las paredes de la casa y reconociendo en ellas los motivos que llevaron a la muerte de la personaje Adela, puesta como suicidio por el escritor. Con la ayuda del psicoanálisis de Freud se intenta analizar el comportamiento de los personajes y el espacio por ellas presentado.

Palabras-clave: Federico García Lorca; personajes; teatro; *La Casa de Bernarda Alba*.

[Digite aqui]

[Digite aqui]

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

1. A DENÚNCIA: O “PAPEL” DA MULHER E AS MULHERES DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

2. O ELEMENTO TRÁGICO E O QUESTIONAMENTO DA TRADIÇÃO

3. A CASA E A METÁFORA

4. ESPAÇOS POSSÍVEIS E REALIMO SIMBÓLICO

CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS

[Digite aqui]

INTRODUÇÃO

A primeira coisa que se nota, e que já está marcada título da peça de Federico Garcia Lorca, é a relação que esta mantém com a espacialidade. Durante a leitura de *La casa de Bernarda Alba* é possível imaginar como seria esta casa e seus espaços. Nas rubricas, apresenta-se uma casa com detalhes mínimos, ressaltando suas formas, o branco da limpeza e a preocupação com uma boa aparência, característico de famílias bem abastadas à época. Desde o título, *La casa de Bernarda Alba*, há uma disposição de significação simbólica que é relevante para a compreensão daquilo que o autor se propõe na peça. Significações maiores, os elementos “casa” e a própria “Bernarda”, criam os conflitos que dão sentido a toda a peça, direcionando o desenrolar trágico no qual se desfecha. O que acontece dentro da casa é o drama de mulheres dos povoados de Espanha, como denominou Lorca.

São aspectos de espaço e ambientação - internos e externos – que se pretende submeter a análise nesse estudo. Verificar os mecanismos internos que estruturam esta casa: o poder, as instituições e a tradição; e sem deixar de lado, associar esta estrutura a outra leitura constante na peça lorquiana, que é a situação da Espanha como pano de fundo da peça. Para tanto, foi usada toda uma simbologia entre os elementos da peça que está carregada de significação. São inúmeros símbolos estrategicamente inseridos no texto dramático que tecem o pano de fundo que Lorca pretende para a encenação dramática. As personagens, já pelos nomes, possuem semelhanças com as atitudes que eles tomam ou pelo resultado da interação com os demais personagens. Submetem-se ainda a este estudo, as personagens e suas ações na peça, dada a relevância que possuem ao assumirem no palco as indignações postas por Federico, que se vale do poder de persuasão que tem o teatro. Em uma de suas conferências, *Charla sobre el teatro*, o dramaturgo expressa o poder que o teatro assume para um povo.

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacanar y adormecer a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y

explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre¹.(GARCÍA LORCA, 1934)

Assumindo um papel de caráter educativo e social – e de extrema sensibilidade – Lorca insere em seu texto teatral os temas como falta de liberdade (feminina, sobretudo), a repressão sexual, a situação agro-econômica e tensão pré-guerra no país, a questão da moral imposta medievalmente pela Igreja, as aparências e a hipocrisia estão entre as principais denúncias de *La Casa de Bernarda Alba*, motivo pelo qual a peça só foi estreada em 1945 em Buenos Aires e só teve a encenação permitida anos depois da morte do dramaturgo, em 1936, na Espanha. Permeia sob esta análise, a investigação de Mário Miguel González, argentino naturalizado brasileiro e professor de literatura espanhola na Universidade de São Paulo desde 1968. Contribuí ainda para esta pesquisa as proposições do livro *A Personagem de Ficção* de Antonio Candido, que dá o suporte teórico para a compreensão da ação das personagens dramáticas ora em questão, além dos textos não literários de García Lorca – entrevistas, discursos e conferências – que ajudam a entender o processo criativo e dão maiores possibilidades de compreensão do texto, entre outros.

Tanto Bernarda quanto a casa (dela) são na peça lorquiana elementos apreendidos na Espanha do início do século XX. As instituições de poder estão projetadas nas bases desta casa e mantidas na hipocrisia das aparências que ditatorialmente impõe o clima de tensão ao mesmo tempo em que abafa qualquer tentativa de rompes com estas estruturas repressoras. Federico Garcia Lorca é exemplo de uma destas tentativas. Seu teatro ilustrou a Espanha cruel, a Espanha rural e oligarca, a Espanha cristã e decadente e a contrastou a Espanha de raízes profundas, a Espanha do *cante jondo*² e do flamenco, a Espanha das touradas e dos *gitanos*.

No texto, Bernarda Alba é uma recém-viúva que se vê no papel de conduzir a família, composta de cinco filhas: Angústias, Magdalena, Amélia, Martírio e Adela, junto com as empregadas da casa e a própria mãe, descrita e tratada como louca, a

¹O teatro é uma das ferramentas mais expressivos e úteis para a construção de um país e barómetro marcando sua grandeza ou declínio. Um sensível e bem orientada em todos os ramos, desde a tragédia do teatro vaudeville, você pode mudar em poucos anos a sensibilidade das pessoas; e um teatro quebrado, onde os cascos substituir as asas, pode achabacaná e anestesiar uma nação inteira. O teatro é uma escola de lágrimas e risos e um fórum aberto onde os homens podem colocar em evidência moral de idade ou enganosa e explicar con exemplos vivos normas eternas do coração e sentimento do homem.

² Primitivo canto andaluz.

personagem de Maria Josefa vive trancada no porão, para evitar que seja vista e a família fique mal falada nas redondezas. No entanto, a viúva mostra um autoritarismo desmedido quando trancafia as filhas em casa em nome da tradição de oito anos de luto. A casa, torna-se uma panela de pressão, na medida em que as tensões começam a fluir com o evento do casamento da filha mais velha, Angústias, com Pepe el Romano. Por sua vez, o personagem se vê às escondidas com Adela, a filha mais nova e rebelde de Bernarda. A partir destes acontecimentos, Martírio – também apaixonada pelo noivo da irmã – descobre a relação dos amantes e em uma noite denuncia os dois à mãe, que reage duramente disparando tiros de espingarda em direção ao rapaz. Adela se vê sem possibilidade de continuar sob os domínios de Bernarda e crendo na morte de Pepe el Romano, ela se suicida, fechando a cena com a fala da mãe impondo friamente silêncio às filhas diante do acontecido, para não chamar a atenção da vizinhança e fazer entender que Adela morreu virgem.

Levamos em conta neste estudo a intenção do autor – a de reproduzir um texto dramático – é no mínimo digno que seja verificado o conceito estético em que os símbolos aparecem, pois é por advertência do próprio Lorca que “[...]estos tres actos tienen la intención de un documentário fotográfico³” (GARCÍA LORCA, 1998, p.3). Buscando o conceito simples da palavra fotografia, cuja origem é grega, temos foto=luz/grafia=escrita, ou seja, escrever com luz. Subtraindo desse conceito o essencial, supõe-se uma possível intenção lorquiana de capturar elementos da realidade que ele via e mantê-la fixada em três imagens, em tons de preto e branco, justamente como era a fotografia naquela época. Branco ou “albo” era uma das obsessões de Bernarda cujas aparências, condizentes com a tradição da época, remetiam a um excesso de busca pela limpeza da casa e uma vigia constante pela honra da família. Preto, a cor do luto, a cor da morte que inicia a peça e é a cor da opressão porque passam todas as personagens envolvidas com Bernarda. O contraste entre o branco e o preto é outra das várias oposições que Lorca deixa visível, mas há outros como por exemplo o dentro e o for. Remetendo ao mundo interno da casa e o externo a ela.

Em sua tese de doutorado, Syntia Pereira Alves (2011, p.204) explica que “[...] o branco é todas as cores presas, sem absorver os raios luminosos, é a própria casa de Bernarda, que contém tantos sentimentos aprisionados, mas não absorve o que vem de fora”. Nada do que era de fora era bom, só o que estava dentro da casa. Por isso a

³ Estes três atos tem a intenção de um documental fotográfico.

constante guarda levantada sobre a honra da família. Dentro e fora constituem ainda a conotação de liberdade e prisão vivida pelas personagens. A tirania de Bernarda consolida a prisão quando impõe que as suas filhas e sua mãe trancafiem seus instintos de liberdade dentro do quarto. Ainda na linha de raciocínio de Syntia, confirma-se que há um estado de tensão na casa de Bernarda, tal qual se mantinha a Espanha às vésperas da Guerra Civil, tal qual foi representada no quadro de Pablo Picasso – *Guernica*, cujo quadro traz tons em preto e branco para intensificar o drama vivido pelas pessoas da cidade de Guernica, que foi alvo de bombardeio para testar armas e táticas de guerra, que seriam posteriormente usadas na Segunda Guerra Mundial em abril de 1937.

A oposição “branca” e “negra” está intimamente relacionada à oposição dentro e fora. A cor branca é a cor pretendida por Bernarda e é desta forma que ela quer que vejam sua casa e sua família: pura, limpa, virgem, católica. Já o negro é o que de fato ocorre na casa, é o medo e a repressão sexual, a ditadura franquista, é a morte vivida lentamente. No Diccionario de los simbolos, há uma possível interpretação: " (...) la calcinación, que corresponde al color negro, a la destrucción de las diferencias, a la extinción de los deseos, a la reducción al estado primero de la materia; la putrefacción, que separa hasta su total disolución los elementos calcinados; la solución, que corresponde al color blanco, propio de una materia totalmente purificada⁴" (CHEVALIER, 1986, p 6). Mas há nesse contexto uma cor que é mostrada pela personagem de Adela que veste o vestido verde o mostra às galinhas. É a única cor que rompe com o branco e o preto, e que na cultura espanhola, traz a ideia de vida. Entende-se pois que também as cores adquirem status de “simbólico” no texto, uma vez que trazem a perspectiva de possível interpretação ou ambivalência significacional.

1. A DENÚNCIA: O “PAPEL” DA MULHER E AS MULHERES DE LA CASA DE BERNARDA ALBA

⁴calcinação, o que corresponde a cor preta, a destruição das diferenças, a extinção dos desejos, reduziu o primeiro estado de matéria; a putrefação, que separa até dissolver completamente os elementos carbonizados; a solução, o que corresponde a branco, típico de uma matéria completamente purificada

Como uma das críticas principais *La Casa de Bernarda Alba* traz uma série de levantamentos sobre a mulher que vivia na Espanha de sua época. O casamento entre Angústias e Pepe Romano é alvo de questionamento, pois é posto mais como uma espécie de pacto do que a relação entre duas pessoas. O peso da tradição conta muito quando colocados os paradigmas em pauta. A mulher deveria ser submissa e por isso, subordinada a quem quer fosse: se na casa dos pais, subordinação aos pais; se casada, subordinação ao marido. Essa ideia rejeita toda e qualquer espécie de questionamento sobre a mulher. Questionar era pôr em prática todo um debate contra a moral. Por isso era melhor fortificar esta estrutura para evitar que viesse a ruir.

Segundo Mercedes García Basauri, o que se sucedeu foi a criação de *La Sección Femenina*, uma seção da *Revista Falange*⁵. Documentados em acervos da Espanha, raras páginas evidenciam a corrente anti-feminista que se colocava em revistas para impor às mulheres espanholas qualquer tentativa de mudança de pensamento. Elas traziam figuras de como deveriam se comportar as mulheres, o que fazer para agradar ao marido e as principais atividades de cunho feminino. Escrita por homens cuja redação era camuflada por pronomes femininos como *nosotras*, *mujeres españolas*, a manipulação e alienação de pensamento ficaram claros em frases como esta, impressa em 1934 e redigida por José Antonio Primo de Rivera “[...] nuestra misión no está en la dura lucha, pero sí en la predicación, en la divulgación y en el ejemplo. Y además en alentar al hombre con la seguridad de que lo entendemos y compartimos sus inquietudes⁶”. (BASAURI, p. 45-46)

Seguindo as palavras de Mercedes Basauri, a moral e os costumes religiosos estavam entre os argumentos principais que pretendiam manter os privilégios masculinos. E com a consolidação do estado franquista, *La Sección Femenina* teve grande repercussão, chegando em 1939 a aproximadamente 600 mil adesões ao grupo. Ao fim da Guerra Civil, já logravam êxito aqueles que se empenharam em manter a mulher como um ser tipicamente caseiro e servil ao público masculino, como se pode comprovar nestas linhas:

⁵ Veículo de publicação, edição e distribuição de folhetos que nasceu junto com a Guerra Civil Espanhola.

⁶[...] nossa missão não é na luta difícil, mas na pregação, divulgação e exemplo. E para incentivar o homem com a garantia de que nós entendemos e compartilhamos suas preocupações

Por eso ahora, con la paz, ampliaremos la labor iniciada en nuestras escuelas de formación para hacerles a los hombres tan agradable la vida de familia que dentro de la casa encuentren todo aquello que antes les faltaba y así no tendrán que ir a buscar en la taberna o en el casino los ratos de expansión. Les enseñaremos a las mujeres el cuidado de los hijos, porque no tiene perdón que se mueran por ignorancia tantos niños que son siervos de Dios y futuros soldados de España. Les enseñaremos también el arreglo de la casa y gusto por las labores artesanas y por la música. Les infundiremos este modo de ser (BASAURI, 1980, p. 45-46)

Embora *La Sección Femenina* tenha se difundido após a morte de Lorca, cabe ressaltar que era este o pensamento que a sociedade tinha em relação à mulher e seus possíveis papéis. Como exposto por Magdalena “maldita sean las mujeres⁷” (GARCÍA LORCA, 1936, p. 8) os ofícios femininos não permitiam qualquer tipo de comportamento sem o julgamento alheio, seja ele masculino ou feminino. A ideia de recusar aos próprios desejos estava instalada em uma sociedade que mantinha no peso da tradição e da moral a mulher que cuidava da casa, dos filhos e do marido, não mais que isso.

A personagem de Adela incorpora toda a insatisfação contra esse molde. Ela não aceita o aprisionamento do que sente indo, inclusive, contra a própria Bernarda. Em várias passagens da peça, Adela rejeita a imposição da mãe e seja colocando o vestido verde, ou quebrando a bengala, não se deixa calar. A paixão desmedida da jovem foi o que Lorca evidenciou como propósito para externar toda a repressão sexual e sentimental a que eram submetidas às mulheres espanholas. Não contente, a personagem de Maria Josefa, justificada por seu desvario, completa a denúncia lorquiana remontando o próprio desejo feminino sem roupas, um diálogo que permite conotações eróticas e, sobretudo, o sentimento de liberdade. Ela expõe em sua loucura as verdades mais sãs que à época significavam imoralidade. Maria Josefa traz à tona – como uma metáfora – as insanidades de uma mulher que trancafiou no fundo de si (presa no fundo da casa) os mais íntimos desejos, descartando deles o julgamento de ordem moral, religiosa ou sexual. Ela fala o que a sociedade abafa. Canta o que as mulheres choram. Lorca expõe o que a Espanha esconde.

O recurso do desvario é uma estratégia para expor com certa nitidez o comportamento humano que vai além das aparências, expondo desta forma as fraturas estruturais da sociedade que as ignora. Mas para Bernarda, manter as aparências e a

⁷ Malditas sejam as mulheres.

honra da família era obrigatório, como na passagem do terceiro ato em que ela diz que “Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar. ¿Lo entiendes?⁸” (GARCÍA LORCA, 1998, p.40). O que se percebe é uma verdadeira obsessão pela autoridade. Sem que saiba, Bernarda está cega em seus desmandos que mal pode ver o que se passa em sua casa, mas se importa com o que dirão os que estão de fora sobre qualquer coisa que desonre a sua família.

2. O ELEMENTO TRÁGICO E O QUESTIONAMENTO DA TRADIÇÃO

Embora questionada se tragédia ou drama, García Lorca deixou inscrições no título de *La Casa de Bernarda Alba* que aquela peça se tratava de "Drama de mujeres en los pueblos de España". Em *A Poética*, de Aristóteles, não há definição exata do elemento trágico, mas fica expresso que: “a tragédia não se trata de "imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura; mas felicidade e desventura estão presentes na ação, e a finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade" (ARISTÓTELES, 1999, p.32), portanto, o elemento trágico em Lorca, pode ser visto como drama moderno, onde saem os humanos dependentes do destino que lhes reservava os deuses (destino) e entram homens (ou mulheres) que podiam escolher seu próprio destino, através da escolha, cujo fim é sempre a morte do herói ou da heroína. Ao dissertar sobre a proposta estética de Federico García Lorca, Gisele Cristina Rosa dos Santos, afirma que:

No caso de Lorca, esse processo não foi motivado pela negação absoluta da tradição como referência anterior, mas sim pela utilização desta referência como ponto de partida para a criação de uma outra proposta de visão artística. Deste modo, o dramaturgo percebeu e reconheceu a importância da tradição literária e da cultura popular no dia-a-dia dos granadinos, bem como as formas de deslocamento dessa cultura, e apropriou-se disso a favor da criação de suas próprias obras. Foi nessa apropriação criativa que Lorca estruturou a sua proposta estética. Seu trabalho partiu das impressões estimuladas pelo contato visual e, logo em seguida, das impressões estimuladas pela sonoridade na natureza e das manifestações populares próprias de Granada. Isto é, a pesquisa de Lorca ainda não tinha um vínculo direto com a metáfora no texto propriamente literário, mas sim com a metáfora nas coisas vivas e

⁸ Cada um sabe o que pensa por dentro. Eu não me meto nos corações, mas quero uma boa aparência e harmonia familiar. Entende?

concretas, que serviram de base para a criação das imagens verbais exploradas nas obras lorqueanas (GISELE, 2006, p. 22)

Lorca incorpora o próprio duende a que ele se refere em sua conferência *Teoría y juego del duende*⁹ (CONFERÊNCIAS, 2000, p. 18). Ele coloca o dedo na ferida de um povo (que também é o seu) que ao mesmo tempo é o que sofre a dor deste ferimento, mas é também o povo que a mantém abafada, latejando o tempo inteiro através da encenação das personagens lorquianas, como as filhas de Bernarda e as servis, La Criada e La Poncia. Estas duas participam do cárcere de Bernarda por questão de sobrevivência: em terra de poucos recursos, elas precisam do teto sombrio da opressora para se alimentarem e alimentarem sua família. Já as filhas de Bernarda não têm outra escolha. Aos padrões tradicionais da época elas eram subordinadas aos pais até que se casassem.

A uma primeira vista, observamos, pois, que Bernarda é a protagonista desta história. É ela a que manda, é ela a que bate a bengala e é ela que determina o silêncio. Embora todo o conflito se desenrole em torno das ações da matriarca da casa, levamos em conta todo o contexto em si para determinar um ou mais protagonistas. A seu modo, Adela foi a protagonista de sua própria sorte – pois agiu. Já as demais personagens, por medo da mãe ou por respeito aos costumes, preferiram o não-agir como decisão para justificar seus comportamentos, da forma como era de se esperar que fosse uma mulher nos povoados da Espanha nesta época: servil, católica e fértil. Exceto Adela e Maria Josefa, que se valeram de paixão e locura para escapar ou questionar as imposições de Bernarda, todas as demais personagens ativas na peça, contribuem para a manutenção da estrutura de opressão instalada naquela casa e em muitas outras da Espanha. Umas contra as outras, as irmãs se vigiam e se acusam como imorais as ações alheias à medida que falam dos homens em geral, de Pepe Romano, do papel da mulher, das demais mulheres do povoado. La Poncia é uma personagem cujas palavras são calculadas e a sensação de vingança contra Bernarda é constante desde o início da peça. Nas palavras de Mário González:

Mas essas mulheres tem uma relação diversificada com o que elas vivem. A mais evidente é que todas essas mulheres são vítimas diretas da opressão e da

⁹ Uma das conferências elaboradas e discursadas por Federico García Lorca acerca do seu trabalho e o processo criativo que o envolve.

repressão de Bernarda, que também é uma mulher. No entanto, a maioria delas, ou melhor, todas elas, com exceção de Adela e Maria Josefa, atuam também claramente como cúmplices desses mecanismos. Com isso, Lorca não apenas quis expor a maneira como a mulher, muitas vezes, está por trás do sistema que a oprime. Também quis evidenciar que todo mecanismo de opressão se sustenta na frequente cumplicidade dos oprimidos, de parte destes, ao menos. Assim, a liberdade não está apenas fora, mas deve começar dentro dos sujeitos dessa liberdade (GONZÁLEZ, 2013, p. 102)

Em Bernarda se nota uma mulher abandonada pelos sentimentos e sonhos, um abandono consentido em nome da moral ou de um status superior. Por outro lado, pode-se notar nela uma mulher que aceitou sem recusas o que a avó e a mãe dela lhe deixaram de herança. A morte inicia a peça e a encerra também. E o que se vê nesse intervalo de tempo é a sobrevivência e a manutenção da tradição.

A tradição que maltrata ou condena à marginalidade também é questionada em *La Casa de Bernarda Alba*. Embora García Lorca não tenha tido a intenção de atos políticos, sabia da relevância que seu teatro tinha diante de um povo. Por isto, inclusive, que a encenação da peça foi censurada. Lorca era considerado subversivo. Uma peça em que personagens como Bernarda, Maria Josefa, Angustias e Adela são colocadas diante de um povo reprimido é a possibilidade de fazê-lo repensar sobre algo que incomoda, algo que lateja e que aos poucos, sufoca e mata, como é a própria casa da peça. Cabe ressaltar que este mesmo povo que está reprimido também é o que mantém esta repressão. Por isso o perigo do teatro lorquiano. E por isso também que sua encenação ocorreu somente oito anos depois de sua morte, e muito longe das famílias espanholas, que naquele momento eram educadas em várias escolas de formação para mulheres submissas e caseiras.

Bernarda incorpora a voz tirana do poder do estado que diante do clima de tensão instalado na Espanha no início do século XX frente à Guerra Civil - que mantinha o país dividido entre franquistas (liderado por Francisco Franco) e a Frente Popular (contrários ao nazi-fascismo) - e tenta a todo custo silenciar toda tentativa de manifesto contra o seu governo. É assim que durante a peça ela impõe seu poder: "Silêncio.". Sufocando qualquer um que tente enfrentá-la ou mesmo questioná-la. "Aquí se hace lo que yo mando"¹⁰(...)"(GARCÍA LORCA, 1998, p.8) ou ainda em passagens como "Mi vigilancia lo puede todo"¹¹ (...)"(GARCÍA LORCA, 1998, p 43) De toda

¹⁰ Aquí se faz o que eu mando.

¹¹ Minha vigilância pode com tudo.

forma, a liberdade e o espaço particular são suprimidos pelo coletivo e aquilo que ele convencionou como devido, moral ou certo. Assim, García Lorca questiona toda a tradição da mulher caseira e dedicada ao marido e aos filhos através de personagens oprimidas por estas convenções e outras que souberam se rebelar contra ele, cada uma a sua maneira, representando as várias mulheres espanholas. Há muitas outras denúncias e críticas do dramaturgo, como a questão do casamento como pacto social ou negócio puro, a marginalização dos inferiores (todos aqueles fora dos moldes morais), a questão agrária porque passava a Espanha às vésperas da Guerra Civil, a moralidade casta imposta pela Igreja e a insatisfação com o clima instável no país.

Todavia, o tema central da peça de García Lorca é a falta de liberdade. É o questionamento objetivo e claro do que se passava despercebido pelas mulheres dos povoados de Espanha. Relembrando a personagem de Leocadia, em *La fuerza de la sangre*¹², as personagens de *La Casa de Bernarda Alba* são obrigadas a abrir mão de seus anseios íntimos e trancafiá-los em si mesmas, para não manchar o nome e a honra da família. O mundo das aparências é outro espaço criticado por García Lorca. Assim, nada do que está fora entra na casa, da mesma forma que o está na casa não sai. Tudo o que acontece dentro da casa, fica na casa. Fica expresso na passagem:

La Poncia: Contaban muchas cosas más.

Bernarda: (Mirando a un lado y a otro con cierto temor) ¿Cuáles?

La Poncia: Me da vergüenza referirlas.

Bernarda: Y mi hija las oyó.

La Poncia: ¡Claro! ¹³Ato I

(GARCÍA LORCA, 1998, p. 10)

Também aqui, a ideia de aprisionar para controlar fica evidente:

Bernarda: En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo.¹⁴

¹² Novela escrita por Miguel de Cervantes e publicada primeiramente em 1613.

¹³ La Poncia: Contavam muitas coisas mais.

Bernarda: (Olhando de um lado para outro com certo temor) Quais?

La Poncia: Tenho vergonha de dizê-las.

Bernarda: E minhas filhas as ouviu?

La Poncia: Claro!

Acto I (GARCÍA LORCA, 1998, p. 7)

Seja na rudeza e tirania de Bernarda, na loucura de Maria Josefa, na inconseqüência de Adela ou na aceitação passiva das demais filhas da matriarca, as tensões criadas têm a ver com o fazer artístico que Lorca incitava em suas conferências. Cada gesto ou reação encenada na performance do artista cênico tinha para Federico García Lorca o intuito de convidar o imaginário do público a se entreter e a se ajustar à peça, de modo que se interagisse com ela. O artista encantado era capaz de ir além da simples representação, podendo chegar ao íntimo do público, onde um diálogo era estabelecido entre o objetivo visto e o subjetivo imprimido naquela cena. Era o que ele chamava de jogo de percepção e recepção, conforme desenvolveu o escritor andaluz na conferência da *Teoria y Juego del Duende*.

Neste diálogo entre o preto do luto e o branco da alvura, entre o imaginário e a realidade, entre a prisão protetora e a mãe repressora, a cor verde corta a peça, trazendo em Adela a possibilidade de projetar na mulher espanhola a impressão da mulher que tem desejos e sentimentos. Segue a passagem do primeiro ato:

Magdalena: ¡Ah! Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral y ha comenzado a voces: "¡Gallinas, gallinas, miradme!" ¡Me he tenido que reír! (...) ¡Pobrecilla! Es la más joven de nosotras y tiene ilusión. ¡Daría algo por verla feliz!¹⁵ (GARCÍA LORCA, 1998, p.13)

A inocência de Adela é a única que não foi encarcerada por Bernarda, por isto a jovem se deixa levar por seus sentimentos juvenis, um recurso muito útil na criação cênica para expor as clausuras a que se obrigam às filhas antes do casamento, cujo ato é mais um acordo do que uma relação entre duas pessoas propriamente dita casadas.

3. A CASA E A METÁFORA

¹⁴ Bernarda: Em oito anos que dure o luto não há de entrar nesta casa o vento da rua. Façam de conta que tampamos com ladrilhos as portas e janelas. Assim foi na casa de meu pai e na casa de meu avô.

¹⁵ Magdalena: Ah! Colocou o vestido verde que fez para estrear no dia de seu aniversário, foi ao curral e começou a falar: "galinhas, galinhas, vejam." Tive que rir! (...) Pobrezinha. A mais jovem de nós e iludida. Daria algo para vê-la feliz!

Falta de liberdade, repressão sexual e sentimental, aprisionamento ou cárcere, loucura, estão entre os temas retratados em *La Casa de Bernarda Alba*, onde a metáfora da casa dá lugar a mais de uma interpretação, seja ela objetiva ou subjetiva. A uma primeira leitura, vê-se pois uma crítica aos moldes da sociedade espanhola do início do século XX e as convenções sociais deste tempo, bem como a própria Espanha como pano de fundo. Entretanto, uma mesma ação permite inferências de âmbito privado do ser humano.

Os muros grossos que cercam a casa de Bernarda é uma destas facetas ambivalentes: ao mesmo tempo que se entende que havia uma tensão na Espanha e que sair do país não era a melhor escolha, os muros também significam vigilância extra de Bernarda, para garantir que os que estão na casa não saiam de seu domínio. A própria Bernarda, a título de exemplo, pode ser vista como a metáfora da Espanha, tal qual era o país quando Lorca escreveu o drama. Contudo, ela também pode ser o que Freud chama de "superego" exercendo a constante vigilância das normas e imposições que eram postulados como tradicionais. Na mesma linha de raciocínio, Adela representa aquele que vai contra a moral e os bons costumes, ao passo que enfrenta esta tradição que a impede de ser feliz, da mesma forma que a Frente Popular defendia os interesses da massa menos favorecida e mais sofrida, em função do excesso de poder militar ou da autoritária ideologia religiosa que ainda imprimia moldes na vida nos espanhóis. Nesse caso, e seguindo a teoria freudiana, Adela corresponde ao "Id", ou seja, aquele que é amoral e representa nossos pensamentos e instintos inconscientes ligados ao prazer. Assim, é possível definir pelo menos duas formas de interpretar *La casa de Bernarda Alba*: uma no sentido particular e outra no sentido coletivo. Nas palavras do pai da Psicanálise:

Assim como a satisfação do instinto equivale para nós à felicidade, assim também um grave sofrimento surge em nós, caso o mundo externo nos deixe definhar, caso se recuse a satisfazer nossas necessidades. Podemos, portanto, ter esperanças de nos libertarmos de uma parte de nossos sofrimentos, agindo sobre os impulsos instintivos. Esse tipo de defesa contra o sofrimento se aplica mais ao aparelho sensorial; ele procura dominar as fontes internas de nossas necessidades. A forma extrema disso é ocasionada pelo aniquilamento dos instintos, tal como prescrito pela sabedoria do mundo peculiar ao Oriente e praticada pelo ioga. Caso obtenha êxito, o indivíduo, é verdade, abandona também todas as outras atividades: sacrifica a sua vida e, por outra via, mais uma vez atinge apenas a felicidade da quietude. Seguimos o mesmo caminho quando os nossos objetivos são menos extremados e simplesmente tentamos controlar nossa vida instintiva. Nesse caso, os elementos controladores são os agentes psíquicos superiores, que se

sujeitaram ao princípio da realidade. Aqui, a meta da satisfação não é, de modo algum, abandonada, mas garante-se uma certa proteção contra o sofrimento no sentido de que a não-satisfação não é tão penosamente sentida no caso dos instintos mantidos sob dependência como no caso dos instintos desinibidos. Contra isso, existe uma inegável diminuição nas potencialidades de satisfação. O sentimento de felicidade derivado da satisfação de um selvagem impulso instintivo não domado pelo ego é incomparavelmente mais intenso do que o derivado da satisfação de um instinto que já foi domado." (FREUD, p.10)

Desta forma é possível suscitar que a simbologia presente no texto dramático de García Lorca, ao ser encenado, tem toda uma estratégia de provocar senão uma ou outra interpretação, a depender do grau de entendimento que cada espectador tem. Reiteramos que uma das funções atribuídas ao teatro pelo poeta e dramaturgo andaluz, era justamente a de edificar a população espanhola através da oralidade teatral. Ainda na conferência *Charla sobre el teatro*, Federico remete ao teatro a responsabilidade de resgatar a cultura popular espanhola que estava declinando com o teatro que atendia às classes dominantes.

A teoria de Freud é aplicável ao texto de García Lorca, uma vez que os personagens correspondem às três instâncias do pensamento freudiano: id, ego e superego. O que determina as ações/reações, de acordo com a psicanálise, é o grau de consciência do ser diante de uma necessidade, por exemplo. O id é o amoral, intenciona satisfazer as necessidades de prazer, sem ressalvas ou concepção de moralidade. O ego é o intermediário entre a necessidade e a razão/realidade. Já o superego, é a parte hipermoral, encaixa-se aqui a religião, a ciência e tudo o que está convencionalmente socialmente, ou seja, aquilo que é modelo; o superego é composto pelos julgamentos formados a partir de valores morais e sociais transmitidos pela cultura. Bernarda é a própria figura do superego: "Bernarda: Aquí se hace lo que yo mando." (GARCIA LORCA, 1998, p. 8)

O que não se pode controlar - os impulsos sexuais, o medo, a paixão - são encarcerados em *La Casa de Bernarda Alba*, sendo expressas pela falta de liberdade. A casa em si, a princípio, é a representação de um cárcere onde predomina a proibição, a disciplina, a obediência e a pureza. Pela complicação dos fatos que sucedem no texto, a experiência mais constatada é a de frustração, uma vez que a única que obtém êxito em boa parte do drama é a figura de Bernarda, tal qual sua representação coletiva - a Espanha e as suas filhas equivalem ao povo espanhol que definhava diante da situação de tensão e crise que obrigava a se calar diante da insatisfação ou enfrentar o poder

[Digite aqui]

militar pronto para matar aqueles que iam contra os interesses do Estado franquista e da Igreja Católica. Por isso a metáfora da casa: é dentro de casa que aprendemos as primeiras palavras, damos os primeiros passos e vamos pouco a pouco criando nossa casa interior.

No caso de Bernarda Alba é possível identificar que as filhas dela ou já passaram ou estão sob esse processo de criação/educação, que está mais para encarceramento do que casa. O sugestivo nome “casa” remete à família, harmonia e proteção. E a surpresa do espectador/leitor quando se depara com *La Casa de Bernarda Alba* é justamente o contrário: mulheres de idades diferentes que tem privado o direito natural de um ser humano, que é a liberdade. Trancafia-se portanto, toda e qualquer tentativa de fuga ou questionamento, e vai se acostumando a essa ideia como o fizeram Angústias, Magdalena, Mártírio e Amélia. Mas há uma prisão maior dentro da própria casa. É a aceitação desta ideia como correta e coerente, aplicando-se julgamentos negativos à outras mulheres que enfrentam ou questionam a tradição da mulher servil e católica, como ocorreu com Adela. Entende-se portanto, que a estrutura da casa é sustentada não só pelo autoritarismo de Bernarda, mas também pelo lado oprimido que não reage e não questiona.

4. ESPAÇOS POSSÍVEIS EM BERNARDA ALBA E REALISMO SIMBÓLICO

“A casa, mais ainda que a paisagem, é "um estado de alma". Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade”(BACHELARD, 1993, p. 243)

As conotações fazem parte de toda a estrutura textual, cênica e não deixam de constituir ambivalência de sentido no que tange ao espaço desta casa. Preferiu-se então chamar de “possíveis espaços” para dar maior abrangência aos aspectos relacionados à representação do espaço dentro de *La Casa de Bernarda Alba*.

A parte visível, concreta e descrita – cômodos, mobília, formas e estruturas – constituem a visibilidade do ambiente rural em que se passa a peça de Lorca, correspondendo ao plano real por ele proposto: o de representar a família de Frasquita Alba, moradores vizinhos na aldeia de Fuentevaqueros. As formas apresentadas

exprimem a morada de uma família tradicional andaluz, como o define no primeiro ato: “Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea¹⁶” (GARCÍA LORCA, 1998, p. 1) Mais adiante, no mesmo parágrafo, há a descrição de quadros nas paredes com paisagens inverossímeis de ninfas ou reis de lendas. Diz-se pois que a parte visível do texto dramático de García Lorca é a representação do espaço pois traz elementos da cultura espanhola para a cena. Empenhou-se sobretudo, em desmontar a questão espacial no plano não visível do texto lorquiano, onde a simbologia está presente e se faz necessário mencioná-la pois sua presença é que dá o tom metafórico à *La Casa de Bernarda Alba*.

Ao interagir com o espaço real acima abordado, surge o espaço maior: o espaço da mulher. E a mulher de García Lorca é a que contrasta com esta casa – que é metáfora pura de prisão. O espaço da mulher entra em questão quando é confrontado com outros dois espaços: o público e o privado. Por isso os questionamentos em torno do aspecto privado da mulher e os aprisionamentos que ela sofre enquanto subordinada à tradição masculina de encerrá-la no papel servil e obediente. O lado de fora da casa é o mundo dos homens – a isto se deve o fato de não constarem vozes masculinas no texto (o que não exclui os personagens secundários de Pepe el Romano e o falecido marido de Bernarda, fundamentais para instalação das tensões na casa) sendo portanto a personagem de Bernarda a representação deste poder autoritário durante todo o texto dramático, através de sua bengala. Devido a isso, o espaço particular, ou seja, o lado de dentro da casa é vigiado o tempo todo. Evitar o contato com o mundo externo, evita também a quebra das aparências porque Bernarda tanto preza nas filhas.

A casa como representação deste espaço privado é a metáfora viva do que se sucede com as personagens e o conflito que ali se instala. De imediato, casa remete a abrigo, proteção, harmonia, alimento. Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*, traz a ideia de casa como o lugar onde moram as coisas em nós. Ele adere à casa o conceito de canto ou de início da vida e até mesmo de alma humana. E são as imagens criadas de prisão – e não de casa - que se justapõe às personagens cada vez que Bernarda é enfrentada, o que quebra todo o sentido denotativo da palavra “casa”, confirmando pois a ideia de espaço limitador entre o sujeito feminino e o lado de fora à casa. O lado de fora é onde acontece a colheita com os moços bonitos, é onde se descobre sobre o caso de *La Hija de La Librada*, é onde *Paca la Roseta* sai com homens

¹⁶ “portas em arco com cortinas de juta coberto com morango e folhetos. cadeiras de vime”

com os peitos de fora, é onde as filhas de Bernarda não podem ir. Seguindo as palavras de Luis Alberto Brandão:

“No âmbito da representação se encontram algumas das chaves analíticas mais frequentes em estudos críticos, quais sejam: o debate sobre as funções, os tipos e efeitos gerados por procedimentos descritivos em contraposição a procedimentos narrativos (a questão espacial tende a ser vista, predominantemente, como um problema relativo à descrição); o reconhecimento de polaridades espaciais e a análise de seu uso, tomando-se o espaço como conjunto de manifestações de pares como alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora, vertical/ horizontal, direita/esquerda; e o estudo, em motivos considerados intrinsecamente espaciais, de valores que se confundem com o próprio espaço, definindo-o; valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos, julga-se relevante”. (BRANDÃO, 2007, p 209)

É o que acontece em *La Casa de Bernarda Alba*: os valores questionados – liberdade – passam a constituir o próprio espaço à medida que as personagens passam a interagir com a tradição autoritária e machista de Bernarda. Por isso o espaço da casa é também o espaço da mulher e da frustração diante da inacessibilidade ao lado de fora da casa, onde também está Pepe el Romano, personagem sem voz e fundamental para o desenrolar do conflito na peça.

Há ainda outra possibilidade, desta vez com base no pensamento freudiano, no que se remete ao espaço de acordo com a disposição dos cômodos da casa, na ordem que aparecem no texto. Sendo contemporâneo à escrita do drama é cabível pensar na possibilidade lorquiana de comparar a “casa” como sendo a morada da consciência/inconsciência, em sua teoria psicanalítica do id, ego e superego e que por sua vez se aproxima muito do disposto por Bachelard, ao comparar a casa como sendo a morada da alma humana. No primeiro ato, o contato das pessoas que não são da casa, não passa da sala de visitas; na teoria de Freud, este cômodo corresponde ao superego, que é onde as convenções sociais valem muito. Já no segundo ato, aparecem os quartos, símbolos de individualidade e interação entre as irmãs; seguindo a teoria freudiana, este cômodo se refere ao ego, espaço em que se socializa de forma consciente e alternativa os sentimentos reprimidos no terceiro ato, cujo acesso ao pátio é o mais distante do lado de fora da casa e significa na teoria freudiana, o lugar das necessidades e dos instintos, da satisfação do prazer sem o princípio de consciência. É o lugar em que Adela se relaciona sexualmente com Pepe el Romano e também onde o cavalo ganhão demonstra insatisfação em estar preso. É também o espaço onde Maria Josefa sai na madrugada expressando suas falas sem sentido racional, mas carregadas de tom erótico.

“ [...] O homem é ator geográfico e o lugar é seu espaço de vida em que as relações se misturam num emaranhado de laços, onde estão presentes os sentimentos pessoais, as memórias coletivas e os símbolos. A partir daí, pode-

se entender o espaço como “reservatório de significados”, a ser interpretado pelos geógrafos. (BASTOS, 1998 ,p.8)

A casa é o espaço das memórias. *La Casa de Bernarda Alba* é o espaço da metáfora. O recurso da metáfora, constante na *La Casa de Bernarda Alba*, remete ao uso de simbologia, que por sua vez, se mistura com a realidade pretendida pelo escritor granadino. Cabe ressaltar que esta metáfora, faz parte do espaço não mostrado ao espectador, cabendo-lhe captar seu significado no pensamento. Nesta perspectiva, explica Solange Vereza:

“[...] ela (a metáfora) não é mais apenas um adorno supérfluo, mas um importante recurso cognitivo usado, não só para se “referir” a algo por meio de outro termo mais indireto, mas, de fato, construir esse algo cognitivamente, a partir da interação com um outro domínio da experiência. Dessa forma, a metáfora não seria apenas “uma maneira de falar”, mas sim de pensar (ou até mesmo de “ver”) o real de uma determinada forma e não de outra.” (VEREZA, 2010, p.204)

No plano real há de fato, conforme registros de historiadores e conhecedores como Ian Gibson¹⁷, as personagens da peça que foram buscadas na vida cotidiana de García Lorca, no povoado de Asquerosa, como disse o irmão do dramaturgo, que é também crítico literário, Francisco García Lorca; Frasquita Alba e sua família dividiam um poço com a família de Lorca e este, por sua vez, observava o comportamento das filhas submissas à Frasquita. O próprio pano de fundo da peça é um elemento real – a Espanha – caracterizada pelo período de tensão porque passava o país, às vésperas da Guerra Civil. Entretanto, seja no plano do real ou no poético, Federico García Lorca cria exageros nas ações dos personagens, o que de certa forma rompe com o realismo puro conferido à análise científica pela busca da verdade. Para Mário Miguel González:

O realismo invocado por Lorca não exclui o poético. Apenas significa a exclusão do lírico ou do trágico, na construção de um drama que, embora recolha expressões do cotidiano e reproduza uma realidade doméstica por ele

17

Ian Gibson (Dublin, 21 de abril, 1939) é um estudioso espanhol e especialista em história contemporânea de origem irlandesa e nacionalizado espanhol desde 1984. Ele é conhecido por suas obras biográficas sobre Federico Garcia Lorca (1898-1936), Salvador Dali (1904-1989) e Antonio Machado (1875-1939), bem como livros sobre a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e do regime do general Franco (1939-1975).

conhecida diretamente está permanentemente marcada pela presença de símbolos. Realismo simbólico, pode-se dizer. (GONZÁLEZ, 2013, p. 78)

É este realismo contrastado com elementos poéticos que vemos em *La Casa de Bernarda Alba*. Deve-se levar em conta a intenção do autor – a de reproduzir uma peça dramática – é no mínimo digno que seja verificado o conceito estético em que os símbolos aparecem, pois é por advertência do próprio Lorca que “(...) estos tres actos tienen la intención de un documentário fotográfico¹⁸” (GARCÍA LORCA, 1998, p.1). Mas, mais que um retrato da Espanha, nota-se um certo exagero nas ações das personagens da Casa de Bernarda Alba. Sobre uma possível relação de literatura-sociedade Monica Pimenta Velloso, em seu artigo “A literatura como espelho da nação” diz que:

Se a literatura emerge de uma determinada realidade histórica, isso não implica que deva ser o seu registro fiel, ou a sua fotografia. Ao contrário: a literatura tende frequentemente a insurgir-se contra este real, apresentando dele uma imagem em que a própria sociedade muitas vezes se recusa a reconhecer-se. Trata-se, portanto, de uma relação necessária, contraditória e imprevisível. (VELLOSO, p. 2)

Vemos, pois, em *Bernarda Alba*, não só o registro da Espanha que Lorca vivenciou, mas também um retrato feio e ignorado. Mostrar ao público este retrato era uma forma de fazê-lo pensar e refletir sobre aquela imagem. Esta imagem é comumente ignorada pois mostra causa e consequência, oprimidos e opressores e expõe a hipocrisia e o mundo das aparências do povo burguês. É um retrato feio porque mostra tanto a matriarca que maltrata como também uma criada que reproduz este maltrato com mendiga. Ou seja, a crítica esboçada por García Lorca não se limitava às classes sociais privilegiadas, mas sim ao elemento humano, como nesta passagem em que a Mendiga é maltratada:

Mendiga: Vengo por las sobras.

Criada: Por la puerta se va a la calle.

Criada: Las sobras de hoy son para mí.

Mendiga: Mujer, tú tienes quien te gane. ¡Mi niña y yo estamos solas!

¹⁸Estes três atos têm a intenção de Documentário fotográfico

Criada: También están solos los perros y viven.¹⁹
(GARCÍA LORCA, 1936, p.4)

Essa realidade ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, foi o resultado do trabalho de pesquisas de Lorca ao longo de suas visitas ao interior da Espanha com a Companhia de Teatro La Barraca, suas atribuições profissionais no espaço cênico e dramático, sua estada nos Estados Unidos, ao círculo de convívio cujas ideias eram renovadoras em relação à arte e a preocupação social de um país em crise. A tradição da palavra falada e associada ao gesto (ou performance) era ponto de partida para a criação das peças do dramaturgo andaluz.

Presente em toda a peça de *La Casa de Bernarda Alba*, a simbologia vai desde a água/mar até os campos onde estão os homens, onde o predomínio do erotismo é constante; há ainda o leque (abanico) e a bengala, símbolos de poder; o cavalo e o retrato de Pepe el Romano representam a própria liberdade encarcerada e a insatisfação sexual; as cores preto e branco, fazem oposição uma à outra, quando o branco é pretensão de pureza, o preto é a ausência de vida (luto). Há conotação simbólica também nos nomes das personagens. Exemplo claro disso é o nome de Angustias, cuja personagem revela uma profunda insatisfação interna e externa, somatizada em um sentimento de longa espera – leva-se em conta que se trata de uma mulher de trinta e nove anos, submissa e subordinada à mãe e trancafiada por esta em uma prisão.

Desta forma, a personagem incorpora a própria angústia de uma mulher sem ação e que sofre passivamente a ação de outras personagens, como Bernarda e Adela. Outro personagem cujo nome é identificado pelas ações do personagem é Martírio, uma jovem de vinte e quatro anos que se vê condenada a aceitar as condições impostas pela mãe e pela natureza que lhe condenou a enfermidade e a falta de beleza. Incorpora e carrega a raiva e o sentimento constante da derrota porque não pode satisfazer seu desejo sexual. É o martírio de si mesma e que ela externa a Adela e a Angustias por meio da inveja.

¹⁹ Mendiga: Venho pelas sobras.

Criada: Pela porta se vai à rua.

Criada: As sobras de hoje são para mim.

Mendiga: Mulher, tu tens o que ganhar. Minha filha e eu estamos sós.

Criada: Também estão sós os cães e vivem.

Levamos em conta que Martírio é uma Bernarda ainda jovem. Como não é possível saber o que se passa no interior das personagens é possível apreender que a relação entre as personagens e seus nomes tem o objetivo de consolidar e fixá-las no papel que lhes foi proposto, acentuando as características pessoais por meio das ações ou da ausência de ações na peça, ou seja, da revolta ou da subordinação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, temos na estrutura e no alicerce da casa o poder e a tirania de Bernarda, que traz no seu personagem a figura de um general que imprime nas bases desta casa as convenções sociais mantidas por meio da tradição. Nas paredes que sobem esse alicerce estão todas as amarguras vividas pelas personagens que calam o que sentem ou reprimem o que anseiam. No teto estão as aparências, cobrindo e escondendo tudo o que acontece na casa. Maria Josefa e Adela, os dois extremos, são as únicas capazes de observar além das paredes, por isso constroem janelas com as possibilidades do mundo externo à casa. Mas além das paredes há os muros grossos e brancos que são a representação da vigilância constante de Bernarda a qualquer tentativa de desvio.

REFERÊNCIAS

ALVES, Syntia Pereira. [2011]. *Teatro de García Lorca*. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/3363>> Acesso em 05/08/2016.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BASAURI, Mercedes García. *La Sección Femenina en la Guerra Civil Española*. Disponível em: <<http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/garciabasauri/seccionfemenina/guerracivil.htm>> Acesso em 29/07/2016.

BASTOS, Ana Regina Ribeiro. *Espaço e Cultura*. Disponível em: <www.publicacoes.uerj.br > Capa > n. 5 (1998) >. Acesso em 05/08/2016.

[Digite aqui]

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los simbolos*. Disponível em: <<https://www.herdereditorial.com/diccionario-de-los-simbolos>>. Acesso em 12/09/2016.

CARBONE, Rafael. [2015]. *Metáforas y símbolos en La Casa de Bernarda Alba*. Disponível em: <<https://lacasadebernardaalbalorca.wordpress.com/los-simbolos>> Acesso em: 05/09/2016.

CONFERÊNCIAS. [2000]. Editora Imprensa Oficial. São Paulo.

FREUD, Sigmund. [1986] *O mal estar na civilização*. Volume 21. Buenos Aires: Amorrortus.

GARCIA LORCA, Federico. [1998]. *La Casa de Bernarda Alba*. Editora EDaF.

GOMES, Décio de Almeida. [2002]. Paulo Emílio Salles. *A personagem de teatro*. Disponível em: <www.revistas.usp.br/literartes/article/download/62364/65961> Acesso em 01/10/2016.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. [2013]. *A trilogia da terra espanhola*. Editora Universidade de São Paulo.

GOMES, Maria Paulina [2016]. *Orientações para elaboração de artigo científico*. Disponível em: <www.usjt.br/arq.urb/arquivos/abntnabr6023.pdf> Acesso em 12/10/2016.

SANTOS, Gisele Cristina. [2006]. *As palavras não morrem jamais: análise de textos não literários de Federico García Lorca*. Universidade de Brasília –DF. Disponível em: <www.openthesis.org/documents/As-palavras-morrem-jamais-e-287426.html> Acesso em 05/07/2016.

VEREZA, Solange. *O locus da metáfora*. Cadernos de Letras da UFF. Disponível em: <www.uff.br/cadernosdeletrasuff/41/artigo10.pdf>. Acesso em: 18/09/2016.

VELLOSO, Monica Pimenta. *A literatura como espelho da nação*. Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAEGYAH/a-literatura-como-espelho-nacao>>. Acesso em: 02/10/2016.