ALDA MARIA INÁCIO BARBOSA

HORROR, AMOR E MORTE EM *DOROTÉIA*, DE NELSON RODRIGUES, E *LA CASA DE BERNARDA ALBA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

**Campo Grande/MS
2010**

ALDA MARIA INÁCIO BARBOSA

HORROR, AMOR E MORTE EM *DOROTÉIA*, DE NELSON RODRIGUES, E *LA CASA DE BERNARDA ALBA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados,

Orientadora: Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

Campo Grande/MS

2010

BANCA EXAMINADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos – Presidente e Orientadora
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto – Membro Titular
Universidade Federal da Grande Dourados

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo – Membro Titular
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Campo Grande, 3 de agosto de 2010.

Para Alda Dias Barbosa.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Pós-Graduação – Mestrado – em Estudos de Linguagens (PPGMEL/UFMS).

À Ariane Rigotti.

À Josiane Cortes Buzzio.

Ao Márcio Antonio de Souza Maciel.

Ao Paulo Henrique Pressotto.

Ao Prof. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

À Thalita Melotto.

Ao meu amigo, meu parente, Antônio Salvador.

E, especialmente, à minha orientadora, Profa. Rosana Cristina Zanelatto Santos, e à minha mãe, Alda Dias Barbosa.

*He tenido que pagar un precio demasiado alto
por esos fracasos. Son lo único que tengo.*

Pedro Almodóvar
(Tina, em *La ley del deseo*)

RESUMO

Trata-se de um estudo sobre a relação entre amor e morte, limitados pelo espaço doméstico, e do resultante estado de horror que permeia o destino trágico das personagens femininas nos textos dramáticos *Dorotéia* (1949), do brasileiro Nelson Rodrigues, e *La casa de Bernarda Alba* (1936), do espanhol Federico García Lorca. O trabalho circunscreve-se ao método bibliográfico de pesquisa e tem por base estudos teórico-críticos sobre a tragédia grega, o teatro ocidental do século XX em seus aspectos trágicos, o caráter trágico do teatro de Nelson Rodrigues e de Federico García Lorca, e ainda estudos sobre o horror, como desnudamento brutal da alma do ser.

Palavras-chave: Tragédia; amor e morte; horror; Nelson Rodrigues; Federico García Lorca.

RESUMEN

Se trata de un estudio respecto la relación entre amor y muerte, limitados por el espacio doméstico, y del resultante estado de horror que permea el destino trágico de los personajes femeninos en los textos dramáticos *Dorotéia* (1949), del brasileño Nelson Rodrigues, y *La casa de Bernarda Alba* (1936), del español Federico García Lorca. El trabajo está circunscrito al método bibliográfico de pesquisa y es basado en estudios teórico-críticos sobre la tragedia griega, el teatro occidental do siglo XX en sus aspectos trágicos, el carácter trágico del teatro de Nelson Rodrigues y de Federico García Lorca, y también estudios acerca del horror, como desnudamiento brutal del alma del ser.

Palabras clave: Tragedia; amor y muerte; horror; Nelson Rodrigues; Federico García Lorca.

SUMÁRIO

Resumo.....	7
Resumen.....	8
Introdução	10
Capítulo 1	15
1. <i>As boas esposas não são trágicas</i> : amor e morte feminina na tragédia grega	15
1.1. <i>E, súbito, eu aprendia que o homem morre</i> : conceituação de morte	16
1.2. <i>E os homens se comprazem no imitado</i> : visão geral sobre o trágico.....	21
1.3. Esta morte sim... e não outra... te darei esta morte...: morte de mulheres na tragédia grega	35
Capítulo 2.....	45
2. <i>Acho lindo ter parente</i> : a família como cerne da tragédia de Federico García Lorca e Nelson Rodrigues.....	45
2.1. Nelson Rodrigues e a criação da tragédia brasileira	45
2.2. O projeto trágico-moderno de Federico García Lorca	49
2.3. A família em <i>Dorotéia</i> e <i>La casa de Bernarda Alba</i>	52
Capítulo 3.....	61
3. <i>Tudo te amaldiçoará nesta casa</i> : o horror nas casas de D. Flávia e Bernarda Alba.....	61
3.1. O horror artístico	61
3.2. Sobre <i>Dorotéia</i>	67
3.3 Sobre <i>La casa de Bernarda Alba</i>	80
3.4. Sobre o horror em <i>Dorotéia</i> e <i>La casa de Bernarda Alba</i>	82
Considerações finais	91
Referências bibliográficas	95

INTRODUÇÃO

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 hombre. (Federico García Lorca)

Toda minha obra é uma meditação sobre o amor e a morte. (Nelson Rodrigues)

Considerado pela crítica o mais importante dramaturgo brasileiro de todos os tempos, Nelson Rodrigues é também o mais polêmico. Por anos esteve relegado à condição de maldito e proibido pela censura, para depois ser várias vezes "redescoberto" e, finalmente, alçado à posição de um clássico da dramaturgia nacional. Parece ser ponto pacífico entre a crítica teatral e a literária que a ele se deve a "fundação" do moderno teatro no Brasil, ocorrida em 1943 com a já histórica encenação de *Vestido de noiva*, sob a direção do polonês recém-chegado ao Rio de Janeiro, Zbigniew Ziembinski.

Nelson sempre atuou na imprensa, primeiro como repórter policial, durante a adolescência no jornal de sua família, e mais tarde como cronista e consultor sentimental, sob o pseudônimo de Myrna, e ainda como romancista melodramático sob a pele de Suzana Flag. Suas dezessete peças foram escritas em casa, à noite e ao som de Vicente Celestino.

Leitor desde a infância de romances lacrimogênicos, o dramaturgo nunca negou o melodrama, o grotesco ou o "rocambólico" e mesmo o mau gosto em seus escritos. Como declarou em entrevista a Otto Lara Resende (*Revista O comício*), para Nelson o "[...] bom gosto deve ser uma virtude de grã-finhas em férias, ou de cronistas sociais. Nunca, porém de um artista".

Dono de extensa bagagem literária, Nelson alardeava um terminante antiintelectualismo, agregando assim à sua imagem a ideia de gênio primitivo. No terreno político, criticava o engajamento de artistas e de intelectuais, declarando-se antimarxista e, contraditoriamente, defendia a mesma ditadura militar que lhe censurava as peças teatrais.

Por tudo isso, foi nomeado por Adriana Facina como intelectual de dissenso, “[...] voltado para a crítica de padrões estabelecidos em geral, sejam eles políticos, estéticos, morais. E essa atividade do dissenso não necessariamente é política ou mesmo moralmente progressista” (2004, p. 213).

Por sua vez, Federico García Lorca, nas palavras de Arturo Berenguer Carísomo, “[...] foi mais o espanhol dos poetas da Espanha” (1989, p. 7), logrando como poucos escritores, assim como Nelson Rodrigues, partindo de situações e de circunstâncias localizadas (a Espanha da primeira metade do século XX), alcançar o universal por meio da construção lírico-dramática em torno de dois *leitmotives* da literatura: o amor e a morte.

Conforme Manuel Cabello Pino (2006, p. 132), sobretudo em sua chamada “trilogia rural”, que abrange as peças *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) e seu último texto teatral completo, *La casa de Bernarda Alba* (1936), há uma competente combinação de tradição, vindas de influências tanto clássicas como vanguardistas, com sua própria originalidade. Vale lembrar, ainda segundo Pino (2006), que Lorca, desde a juventude, teve um contato privilegiado com as vanguardas teatrais europeias e americanas, além de possuir um profundo conhecimento do teatro clássico, desde a tragédia greco-latina ao teatro de Shakespeare e especialmente do teatro clássico espanhol do Século de Ouro, particularmente dos autores Lope de Vega e Calderón de la Barca.

Ao mesmo tempo, conforme entrevista citada por Pino (2006), Lorca dizia não se preocupar com escolas estéticas. O seu interesse era ser ele mesmo, natural, e não antigo ou moderno. E aqui se pode perceber um ponto comum entre Nelson Rodrigues e Federico García Lorca: a busca da originalidade, que Nelson levou a várias esferas de sua vida.

Além de tipos recorrentes, como adúlteros, assassinos à primeira vista insuspeitos, incestuosos, vizinhos futriqueiros, ninfetas maquiavélicas de aparência cândida, ou velhas mentalmente perturbadas, talvez a mais contraditória das personagens de Nelson seja aquela que ao longo de seus anos foi construindo e alimentando dia após dia: ele mesmo, Nelson Rodrigues.

Que dizer, por exemplo, do contraste entre suas declarações à imprensa de absoluta indiferença ao sucesso ou ao fracasso de qualquer de suas obras — além das conhecidas frases de efeito como: “o público é que mata o teatro” ou “os teóricos só têm feito mal ao teatro, a começar pelo malfeitor Aristóteles” — e sua afeição a elogios públicos ou a subida ao palco após a estréia de *Senhora dos afogados* para gritar “Burros! Burros!” (CASTRO, 2001, p. 254), à parte da platéia que vaiava o espetáculo; ou a recepção no aeroporto ao crítico Sábado Magaldi, um dos seus “amigos para além da vida e da morte”, de volta ao Rio de Janeiro após um ano na França, para perguntar-lhe: “Você ainda gosta de *Vestido de Noiva*? Ainda acha que eu sou bom?” (CASTRO, 2001, p. 387). Ou ainda da opção em fazer um teatro como ele bem sabia, na época em que foi produzido, fadado ao fracasso, ao mesmo tempo em que se beneficiava do mercado cultural com suas crônicas, romances e consultórios sentimentais, perfeitamente adequados ao gosto do leitor de então?

Tratando-se das obras teatrais de García Lorca e de Nelson Rodrigues, o destino trágico das personagens e o daí resultante sentimento de horror provocado no leitor/no espectador é a tônica e o ponto de convergência desses dois expoentes do teatro do século XX.

De acordo com Santos (2004, p. 11), o substantivo trágico “[...] designa tanto uma espécie literária como o caráter terrível de certas situações, de certos acontecimentos, de certas condições humanas no seu conjunto ou das experiências vividas pelo indivíduo em sua singularidade”.

Segundo o mesmo autor, devido às várias “atualizações” conferidas à tragédia na obra de autores como Shakespeare nos séculos XV e XVI, Racine no século XVII, ou Nelson Rodrigues e Federico García Lorca no século XX, hoje já não se pode falar em obras genuinamente trágicas, mas em textos que trazem em si, nas palavras de Santos, rastros do trágico.

Deste modo, fala-se de um retorno do trágico enquanto ponto de partida para prestar-se mais atenção ao vivido cotidiano. A vida em sua ambivalência —da luta entre as forças do destino e aquelas da liberdade, do racional e do irracional, do indivíduo e do implacável jogo da história— retorna e é compreendida no centro mesmo deste trágico contemporâneo. (SANTOS, 2001, p. 11.)

Os objetivos deste trabalho visam ao estudo da temática relacional estabelecida pelo binômio amor-morte, dentro do espaço doméstico, e do resultante estado de horror que permeia a trajetória das personagens femininas em *Dorotéia* (1949), de Nelson Rodrigues, e em *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca.

A metodologia utilizada é o método bibliográfico de pesquisa. O aporte teórico necessário para a análise das obras supracitadas de Nelson Rodrigues e de Federico García Lorca, sendo que esta última foi lida em língua espanhola, tem por base estudos teórico-críticos sobre a tragédia grega, sobre aspectos trágicos do

teatro ocidental do século XX, sobre o teatro no Brasil no século XX, sobre a morte, sobre a mulher na antiguidade, sobre o caráter trágico das obras dramáticas de Nelson Rodrigues e de Federico García Lorca e estudos sobre o horror.

A noção de horror aqui vislumbrada é a de “[...] desnudamento brutal da alma do ser” (SANTOS, 2006, p. 9), que — como o “sublime” na conceituação de Edmund Burke, desvestido da aura de divino—, por seu caráter ilimitado, escapa à capacidade humana de conceituação. Contudo, de acordo com Santos (2006, p. 9), “[...] se não buscarmos dizer e compreender o horror, esbarraremos no esgarçamento do tecido social, na esterilização da vida pública e na desumanização do ser”. Deste modo, segundo a mesma autora, o horror lido “[...] nos (bons) textos literários serve a dois propósitos básicos: como parte formativa da biografia coletiva do homem e como elemento assimilado por uma identidade coletiva humana” (SANTOS, 2006, p. 11).

Os capítulos foram organizados obedecendo ao seguinte plano:

a) O primeiro capítulo traz o estudo da temática do amor e das mortes femininas no teatro trágico grego, bem como a importância conferida ao espaço doméstico no desenvolvimento de tal temática.

b) No segundo capítulo são investigadas, em linhas gerais, os projetos trágicos de Nelson Rodrigues e Federico García Lorca;

c) Por fim, no terceiro e último capítulo, é estudada a temática do horror em *Dorotéia* e *La casa de Bernarda Alba*.

O título e subtítulos do capítulo 1, bem como os títulos dos capítulos 2 e 3 são citações de excertos da bibliografia consultada e foram escolhidos porque condensam, de alguma forma, o conteúdo de cada tópico.

CAPÍTULO 1

AS BOAS ESPOSAS NÃO SÃO TRÁGICAS¹: AMOR E MORTE FEMININA NA TRAGÉDIA GREGA

GACELA DEL AMOR DESESPERADO

*La noche no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.*

*Pero yo iré,
aunque un sol de alacranes me coma la sien.*

*Pero tú vendrás
con la lengua quemada por la lluvia de sal*

*El día no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.*

*Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordido clavel.*

*Pero tú vendrás
Por las turbias cloacas de la oscuridad.*

*Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mí.²*

(Federico García Lorca)

---

¹ Cf. LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*: imaginário da Grécia antiga. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 58.

² “GAZEL DO AMOR DESESPERADO: / A noite não quer vir / para que tu não venhas, / nem eu possa ir. / Mas eu irei, inda que um sol de lacraias me coma a fronte. / Mas tu virás / com a língua queimada pela chuva de sal. / O dia não quer vir / para que tu não venhas, / nem eu possa ir. / Mas eu irei, / entregando aos sapos meu mordido cravo. / Mas tu virás / pelas turvas cloacas da escuridão. / Nem a noite nem o dia querem vir / para que por ti morra / e tu morras por mim” (Tradução de William Agel de Mello).

1.1. *E, súbito, eu aprendia que o homem morre*³: conceituação de morte

Segundo o Dicionário de Filosofia, a morte pode ser apreendida sob dois aspectos: o primeiro como falecimento, fato constatável e natural a todo e qualquer ser vivo, e, portanto, não exclusivamente inerente ao homem; e o segundo “[...] em sua relação específica com a existência humana” (ABBAGNANO, 2007, p. 683).

Dessa forma, segundo o raciocínio de Abbagnano, o entendimento da morte como falecimento a situa numa esfera alheia à vida humana, como afirma Wittgenstein: “A morte não é acontecimento da vida. Não se vive a morte” (1961, p. 127), ou, nas palavras de Epicuro em *Carta sobre a felicidade*:

[...] a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que não estamos. A morte, portanto, não é nada, nem para os vivos, nem para os mortos, já que para aqueles ela não existe, ao passo que estes não estão mais aqui (1973, p. 2).

Quanto à abordagem da morte como própria e inseparável da existência humana, para Abbagnano a morte pode ser entendida como:

a) Início de um ciclo de vida: é a ideia largamente aceita entre as doutrinas que acreditam na imortalidade da alma. Assim, dentro dessa concepção, a morte corresponde à noção platônica de “[...] separação entre alma e o corpo” (2007, p. 683), a partir da qual a alma iniciaria uma nova vida, atrelada ou não a um outro e novo corpo;

b) Fim de um ciclo de vida: conceito acatado por filósofos como Hegel para quem, segundo Abbagnano, a morte é o término da existência individual, e Marco Aurélio, que a descreve como fim inapelável e como “[...] uma conveniência da natureza” (1985, p. 487), pois na morte estaria “[...] o descanso das repercussões

---

³ RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 13.

sensórias, do titerear dos impulsos, das divagações do intelecto e dos serviços à carne” (MARCO AURÉLIO, 1985, p. 522), afirmação sintetizada pela sabedoria popular no ditado “quem morre descansa”;

c) Possibilidade existencial: nessa perspectiva, a morte não se limita a um evento único e datado, ao contrário, está constantemente pairada sobre o homem, como uma sombra terrível e inevitável, da qual se conhece a existência, porém não se pode compreender. Então, sempre à espreita, a morte, segundo Dilthey, atua incessantemente como força limitadora da existência humana e “[...] determina poderosamente a cada um de nós o significado e o sentido da vida” (2010, p. 11).

A possibilidade existencial da morte, afirma Karl Jaspers, alinha-se filosoficamente à concepção cristã de morte: a "situação decisiva, essencial, que está ligada à natureza humana enquanto tal e é inevitavelmente dada com o ser finito" (JASPERS *apud* ABBAGNANO, 2007, p. 684).

Mas, a despeito de toda e qualquer teorização sobre a morte, como afirma Platão em *Fédon*, “[...] para todos os homens, há uma absoluta necessidade de viver, necessidade invariável mesmo para aqueles para os quais a morte seria preferível à vida” (PLATÃO, 1972, p. 68). Sem entrar no mérito de quem ou o que determinaria as benesses da morte sobre a vida de quem quer que seja, essa necessidade de viver de que nos fala Platão acaba por tornar a própria morte inconcebível ao ser humano, ou pelo menos, ao ser humano ocidental e contemporâneo, para quem a morte é um tabu e sua discussão uma perversidade, um ato repugnante, porque nos tira a imortalidade que pretendemos ter.

Conforme Susan Sontag,

Para aqueles que não vivem nem de consolações religiosas para a morte nem com a idéia de que a morte (ou qualquer outra coisa) seja algo natural, a morte é o mistério obscuro, a suprema afronta, o fenômeno que não pode ser controlado. Ela só pode ser negada. (1984, p. 36)

Sobre o trato a um só tempo de medo, de negação e de repulsa que a sociedade ocidental cada vez mais dirige à morte, Nelson Rodrigues, em uma crônica de suas memórias, *A menina sem estrela*, escrita em 1967, reclama que “Agora despacha-se o cadáver pelos fundos. É uma espécie de rapto vergonhoso, como se a morte fosse obscena. [...] o nosso tempo não valoriza a morte e a respeita cada vez menos” (1993b, p. 28). O curioso é que no mesmo texto, logo após essa passagem, o autor, que tem na morte um dos temas prediletos de toda sua extensa obra, reconhece o próprio estranhamento: “Um dia, em 1917, eu soube que se morria. Nem todos, claro. Eu, papai, mamãe, meus irmãos não morreríamos nunca. Só os outros” (RODRIGUES, 1993b, p. 28).

Essa falta de uma aproximação mais racional e realista com a morte por parte do homem contemporâneo, como lembra Kübler-Ros, está bem próxima do estranhamento que civilizações mais antigas pudessem ter:

Os hebreus consideravam o corpo do morto como alguma coisa impura, que não podia ser tocada. Os antigos índios americanos falavam dos espíritos do mal e atiravam flechas ao ar para afugentá-los. Muitas culturas possuem rituais para cuidar da pessoa “má” que morre, os quais se originam deste sentimento de raiva latente em todos nós, apesar de não gostarmos de admitir isso. A tradição do túmulo pode advir do desejo de sepultar bem fundo os maus espíritos, e as pedrinhas que muitos enlutados jogam como homenagem traduzem símbolos do mesmo desejo. Apesar de chamarmos de última despedida, a salva de tiros num funeral militar corresponde ao mesmo símbolo ritual dos índios, ao atirarem aos céus suas lanças e flechas. (KÜBLER-ROS, 2008, p. 8-9)

Para Georges Bataille (2006, p. 36-38), a origem do sentimento de repulsa ou estranhamento perante a morte, estaria na construção do “mundo do trabalho”, ao qual é em parte consagrada a coletividade humana.

Neste mundo ordenado pelo trabalho, a morte é um símbolo de violência, uma violência que pode destruí-lo. Daí viria a abjeção aos cadáveres: o morto é uma vítima da violência e sobre sua presença paira a violência que queremos extirpar,

mas que, paradoxalmente, é implícita ao homem. Essa violência de que fala Bataille refere-se ao sexo e à morte.

Segundo Kübler-Ross (2008, p. 6), em nosso inconsciente “A morte está ligada a uma ação má, a um acontecimento medonho, a algo que em si clama por recompensa ou castigo”. Para Bataille (2006, p. 38), mesmo inerte, o cadáver é parte da violência que sofreu e sua presença poderia “contaminar” os vivos com sua ruína.

O morto é um perigo para os que permanecem vivos e é dever destes enterrá-lo, protegendo-o assim de novas violências e protegendo-se a si próprios da presença do cadáver (BATAILLE, 2006, p.39).

Há em Platão a aceitação da coexistência e da complementaridade dos opostos: corpo e alma que se opõem, porém de cuja junção depende a vida, também sentida na relação que estabelece entre prazer e dor:

Que maravilhosa relação existe entre a sua natureza e o que se julga ser o seu contrário, a dor! Tanto um como a outra recusam ser simultâneos no homem; mas procure-se um deles — tenhamos preso um deles — e estaremos sujeitos quase sempre a encontrar também o outro, como se fossem uma só cabeça ligada a um corpo duplo. (1968, p. 66)

Conforme Hannah Arendt, (2007, p. 27), entre os gregos, a insígnia da existência humana é a mortalidade, pois tudo o mais (a natureza e os deuses, estes com propriedades humanas) é imortal. A vida humana se define na e pela morte.

Igualmente, para Bataille (2006, p. 46), a morte e a reprodução (e, por extensão, a vida) são ao mesmo tempo afirmação e negação uma da outra. A morte é tributária da vida, no entanto também a vida é tributária da morte. “A morte de um é correlativa ao nascimento de outro; a morte anuncia o nascimento e é sua condição”⁴ (2006, p. 46).

---

⁴ “*La muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro; la muerte anuncia el nacimiento y es su condición*” (BATAILLE, 2006, p. 46. A tradução para o português é minha).

No mesmo sentido, Octavio Paz (1994, p. 64) entende que a morte é o complemento do homem, é o que o faz um ser completo, pois se algo lhe faltasse seria a morte, não sendo esta um fato que lhe seja estranho, porque

[...] a morte é inseparável de nós. Não está fora: somos nós. Viver é morrer. E precisamente porque a morte não é algo exterior, mas que está incluída na vida, de modo que todo viver é também morrer, não é algo negativo. A morte não é uma falta da vida humana; ao contrário, a completa. Viver é seguir adiante, avançar em direção ao estranho e este avançar é ir ao encontro de nós mesmos. Portanto, viver é encarar a morte. Nada mais afirmativo que este encarar, este contínuo sair de nós mesmos ao encontro do estranho. A morte é o vazio, o espaço aberto, que permite o passo adiante. O viver consiste em ter sido lançados ao morrer, mas esse morrer só se cumpre em e pelo viver. Se o nascer implica morrer, também o morrer implica nascer; se o nascer é banhado de negatividade, o morrer adquire uma tonalidade positiva porque o nascer o determina. Diz-se que estamos rodeados de morte. Não se pode dizer, do mesmo modo, que estamos rodeados de vida?⁵ (1994, p. 64)

Dessa forma, ainda que na cultura ocidental possa parecer contraditório, negar a morte é negar a própria vida.

Octavio Paz afirma (1994, p. 30) que para os gregos o cosmos era concebido como luta e combinação de contrários e nisto, segundo Michel Maffesoli, está a especificidade do trágico. A tragédia grega “[...] considera a vida em sua totalidade: a luz necessita da sombra, o bem não é possível se não consentir ao seu contrário o lugar que lhe corresponde” (2003, p. 116). Então, a tragédia é um espelho do universo e do homem e nela cada elemento vive em função do seu contrário (PAZ, 1994, p. 84).

Ainda segundo Paz, aludindo aos gregos, só pode ser trágico um povo que vive em total exaltação da vida, porque viver plenamente significa viver também a

---

⁵ “[...] la muerte es inseparable de nosotros. No está fuera: es nosotros. Vivir es morir. Y precisamente porque la muerte no es algo exterior, sino que está incluida en la vida, de modo que todo vivir es asimismo morir, no es algo negativo. La muerte no es una falta de la vida humana; al contrario, la completa. Vivir es ir hacia adelante, avanzar hacia lo extraño y este avanzar es ir al encuentro de nosotros mismos. Por tanto, vivir es dar la cara a la muerte. Nada más afirmativo que este dar la cara, este continuo salir de nosotros mismos al encuentro de lo extraño. La muerte es el vacío, el espacio abierto, que permite el paso hacia adelante. El vivir consiste en haber sido arrojados al morir, mas ese morir sólo se cumple en y por el vivir. Si el nacer implica morir, también el morir entraña nacer; si el nacer está bañado de negatividad, el morir adquire una tonalidad positiva porque el nacer lo

morte (1994, p. 66). A morte na tragédia não apregoa a submissão a um destino implacável, pelo contrário, é aceitação consciente da própria essência humana.

Segundo Arendt,

A essência humana — não a natureza humana em geral (que não existe), nem a soma total de qualidades e imperfeições do indivíduo, mas a essência de quem ele é — só passa a existir depois que a vida se acaba, deixando atrás de si nada mais que uma história. Assim, quem pretenda conscientemente ser “essencial”, deixar após si uma história e uma identidade merecedoras de “fama imortal”, deve não só arriscar a vida, mas também optar expressamente, como o fez Aquiles, por uma vida curta e uma morte prematura. Só o homem que não sobrevive ao seu ato supremo é senhor incontestado de sua identidade e possível de grandeza, porque se retira, na morte, das possíveis consequências e da continuação do que iniciou. (2007, p. 206)

1.2. *E os homens se comprazem no imitado*⁶: visão geral sobre o trágico

Se é verdade, como afirma Albin Lesky (2003, p. 27), que, embora hajam criado a arte da tragédia, os gregos não nos legaram nenhuma teoria do trágico que englobasse a visão do mundo como um todo e ultrapassasse a feitura das peças trágicas propriamente ditas, de acordo com o que observa Carlson (1997, p. 13), também é certa e incontestada a primazia da *Poética*, de Aristóteles, na teoria do teatro e na teoria literária, ainda que tal livro não haja sido composto com vistas à publicação, mas como uma sequência de anotações, por vezes inacabadas ou salteadas (LESKY, 2003. p. 64).

Na definição de tragédia por Aristóteles, é patente a prescrição de linguagem literária — em verso e em algumas partes juntamente com canto (1987, p. 204) — e do espetáculo cênico em detrimento da narrativa:

---

determina. Se dice que estamos rodeados de muerte; ¿no puede decirse, asimismo, que estamos rodeados de vida?” (PAZ, 1994, p. 64. A tradução para o português é minha).

⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 203. (Coleção Os Pensadores).

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade”, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1987, p. 205)

Pois, completa Aristóteles mais adiante, “A tragédia não é uma imitação de homens, mas de ações e de vida, e a própria finalidade da vida é uma ação” (1987, p. 206). E “[...] sem ação não poderia haver tragédia” (1987, p. 206).

Isso não significa que o espetáculo em si deva ter mais força que o texto propriamente dito. O bom texto trágico, segundo Aristóteles, “Deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede” (1987, p. 213). Ou, nas palavras de Lesky,

A autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui. Que ele está ligado a um acontecer. (2003, p. 33)

Conforme Jacqueline de Romilly (2008, p. 158), os mitos gregos inspiradores da tragédia, a exemplo de mitos de outras civilizações, são repletos de horror e são relativos aos laços primitivos entre os homens. A diferença é que foi na Grécia que os mitos foram convertidos em “[...] obras literárias que insistem justamente na crueza e escândalo destes crimes contranaturais”, sendo capazes de “[...] perturbar o homem nas suas emoções essenciais”.

Ao falar em “crimes contranaturais”, Romilly nos remete ao preceito de Aristóteles, segundo o qual para que o texto trágico seja capaz de causar terror e piedade deve conter ações catastróficas “[...] entre amigos — como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe” (1987, p. 213).

Certamente as ações catastróficas referidas por Aristóteles são eficazes em abalar-nos em nossas mais profundas camadas emocionais, numa espécie de identificação com a ação apresentada, sendo esse abalo, segundo Lesky (2003, p. 33), que determina o experimento do trágico. Para que haja identificação entre o público e a ação é necessário que a personagem trágica não seja demasiado virtuosa, nem demasiado falha em caráter (ARISTÓTELES, 1987, p. 212), mas que seja algo de intermediário entre virtude e vício, como o é a média do público.

Lesky afirma que o ponto de partida para a compreensão da essência do trágico está encerrado nas seguintes palavras de Goethe, datadas de 1824: “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.” (2003, p. 33). Contudo, segundo o mesmo autor, para que haja tragicidade

O sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico. (2003, p. 34)

Por outro lado, Lesky (2003, p. 37) também reconhece que, em que se pese a conceituação atual de trágico como algo absolutamente irremediável descendente da tragédia grega, existem tragédias áticas que “[...] terminam de um modo feliz e com uma reconciliação”. Por isso, ele (2003, p. 39) distingue o trágico em três categorias:

a) Visão cerradamente trágica do mundo: “A concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente”.

b) Conflito trágico cerrado:

Também aqui não há saída e ao término encontra-se a destruição. Mas esse conflito, por mais fechado que seja em si mesmo seu decurso, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou acabar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido. E se o homem chega a conhecer essas leis e a compreender seu jogo, isso significa que a solução se achava num plano superior àquele em que o conflito se resolve no ajuste mortal. (LESKY, 2003, p. 39)

c) Situação trágica:

Também nela deparamos os elementos que constituem o trágico: há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é definitiva. As nuvens que pareciam impenetráveis se rasgam e do céu aberto surge a luz da salvação que inunda a cena, até então envolta pela noite da tempestade. (LESKY, 2003, p. 39)

A despeito de sua origem religiosa-ritualística, ligada ao culto de Dioniso⁷, nas 32 obras conservadas dos três grandes autores trágicos que norteiam quase completamente os estudos sobre a tragédia grega⁸: sete de Ésquilo, sete de Sófocles e dezoito de Eurípedes, (quase) não há, de acordo com Romilly (2008, p. 14),

[...] nada que lembre particularmente Dioniso, o deus do vinho e das procissões fálicas, nem mesmo o deus que morre e renasce com a vegetação; mas encontramos sempre uma certa presença do sagrado, que se reflete no jogo da vida e da morte.

Quanto aos temas da tragédia grega – “as ações de caráter elevado”, segundo Aristóteles – Romilly explica que são os mesmos mitos da epopeia: “a guerra de Troia, as façanhas de Hércules, os infortúnios de Édipo e da sua estirpe”

⁷ Este tema será referido mais adiante.

⁸ São elas: **Ésquilo** (525-455): *Os Persas* (472.); *Os sete contra Tebas* (467); *As Suplicantes* (463); *Prometeu acorrentado* (data incerta); *A Oréstia* (*Agamenon*, *As Coéforas*, *Eumênides*) (458). **Sófocles** (495-405): *Ajax* (data desconhecida); *As Traquíncias* (data desconhecida); *Antígona* (442); *Édipo rei* (por volta de 420); *Electra* (entre 420 e 409); *Filoctetes* (409); *Édipo em Colono* (401). **Eurípedes** (480-406/405): *Alceste* (438); *Medeia* (431); *Heraclidas* (entre 430 e 427); *Hipólito* (428); *Andrômaca* (cerca de 426-424); *Hécuba* (cerca de 424); *As Suplicantes* (entre 424 e 421); *Hércules* (entre 420 e 415); *Ion* (entre 418 e 414); *As Troianas* (415); *Electra* (413); *Ifigênia em Táurida* (entre 415 e 412); *Helena* (412); *As fenícias* (provavelmente 410); *Orestes* (408); *Ifigênia em Áulida*; *As Bacantes*.

(2008, p. 21), o que corrobora a afirmação de Aristóteles (1987, p. 205) de que a convergência entre tragédia e epopeia se dá unicamente no caráter elevado dos homens imitados pelos dois gêneros. Para Romilly (2008, p. 20) sobreviveram até nossos dias duas únicas tragédias que constituem exceção aos mitos supracitados, sendo elas *As bacantes*, de Eurípedes, e *Os persas*, de Ésquilo, a primeira referente ao mito de Dioniso e a segunda a fatos históricos.

Romilly também consoa com Aristóteles quando este argumenta que “Quem quer que seja capaz de julgar da qualidade e dos defeitos da tragédia tão bom juiz será da epopeia. Porque todas as partes da poesia épica se encontram na tragédia” (1987, p. 205). Segundo a autora (2008, p. 22), a epopeia serviu de fonte não apenas de assunto à tragédia, mas igualmente de modelo de construção de personagens e de cenas catárticas inspiradoras do “terror e piedade” de que fala Aristóteles.

Então, se improvisos de cantos líricos em honra a Dioniso (ditirambos)⁹ engendraram o gênero trágico (ARISTÓTELES, 1987, p. 204), e aí reside sua origem religiosa: inicialmente as tragédias só eram representadas nas festas àquele deus. A sua constituição como gênero literário se deve às influências da epopeia (Romilly, 2008, p. 22). Contudo, enquanto a epopeia relata, a tragédia atua ou, dito em outras palavras: por meio de atores e coreutas, a tragédia mostra. Daí a obrigatoriedade do espetáculo cênico (ARISTÓTELES, 1987, p. 206) à época do Estagirita, apresentado ao ar livre para grandes públicos, por homens encobertos por máscaras tanto nos papéis masculinos quanto nos femininos.

Aliás, a tragédia grega — e também a comédia — nunca abandonou a

---

⁹ “Sendo em sua origem um canto lírico para glorificar Dioniso, interpretado e dançado por coreutas conduzidos pelo corifeu, o ditirambo evoluiu, notadamente com Simonide de Céos (556-468) e Lasos D’Hermione, para um diálogo, resultando, segundo Aristóteles, na tragédia”. (PAVIS, 1999, p. 107)

máscara. Segundo Lesky (2003, p. 59), nesse objeto mágico, que nas culturas primitivas acreditava-se doar ao portador as forças e as propriedades dos demônios por ela representados, reside o “[...] elemento de transformação em que se baseia a essência da representação dramática”. Para Maffesoli, a máscara é uma espécie de altofalante de um discurso que excede o sujeito que o enuncia (2003, p. 117). E para Lesky,

Esse uso da máscara é antiquíssimo até mesmo em solo grego. Já na cultura creto-micênica, gemas e um afresco de Micenas nos mostram figuras com máscaras de animais. É significativo que este uso da máscara se tenha conservado até época bem avançada, ligado principalmente ao culto das grandes divindades da natureza e do crescimento. Em Feneos, na Arcádia, o sacerdote de Deméter usava em determinadas cerimônias a máscara da deusa, e quanto a Licosura, terracotas de mulheres com cabeças de animal, ao lado de representações de dançarinos-demônios de figura semelhante, que se encontram no manto de uma estátua cultural de Déspoina, dão o devido testemunho dessas celebrações. A máscara desempenhava importante papel no culto de àremis. Provam-nos os escritos de Hesych sobre as máscaras de madeira dos *kyrittoi* itálicos a serviço da Ártemis Orthia. Entretanto, onde a máscara desempenhou seu papel mais relevante foi no culto do deus de que fazia parte a tragédia, no de Dioniso. Sua máscara, pendente de um mastro, era objeto de culto, de tal modo que é possível mesmo falar de um deus-máscara; seus adoradores usavam máscaras, entre as quais a função maior cabia às dos sátiros, e máscaras desse tipo eram levadas a seus santuários como oferendas. Não podemos passar por cima do fato de que as máscaras da tragédia, assim como as da comédia, têm suas raízes totalmente implantadas neste domínio cultural, que, por sua vez, remonta às mais antigas concepções. Uma prova preciosa de como a ideia do sentido mágico da máscara ainda estava viva no fim do século VII d.C. nos é dada por uma decisão do Sínodo de Trullo; entre outras cerimônias pagãs, proíbe-se aos sacerdotes o uso de máscaras cômicas, satíricas e trágicas. E, ao pisar as uvas, não deviam invocar o abominável Dionioso! (2003, p. 59-60)

Já no século XX, de acordo com Bradbury e McFarlane (1989, p. 461), Apollinaire concebe, em 1917, uma série de propostas para a total renovação do teatro. Dessas proposições duas correntes principais se destacam: a primeira consistia no diálogo do teatro com outras formas artísticas e na introdução de novas técnicas de encenação numa ruptura com o naturalismo oitocentista dominante no teatro até então, tanto física, com a noção da “quarta parede faltante”, quanto ideologicamente, com a noção de teatro como “recorte da vida”.

A segunda corrente foi

O surgimento de uma atitude profunda e destrutivamente irônica diante da realidade naturalista, uma determinação de substituir a imitação ilusionista da realidade pelo conhecimento da realidade mais profunda da ilusão. Da primeira linha de evolução, o representante máximo é Yeats (seguindo Apollinaire); da segunda, é Pirandello. Eles encontraram um terreno comum em sua preocupação obsessiva com máscaras. (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 461)

Efetivamente, em rubrica de *Seis personagens à procura de um autor* (1921), o dramaturgo italiano Luigi Pirandello, explica-se a razão do uso de máscaras em sua peça e, por extensão, no teatro modernista, como signo de uma realidade criada:

O meio mais eficaz e conveniente, porém, que aqui sugerimos, é o uso de máscaras, para as Personagens, máscaras feitas expressamente de material que não amoleça com o suor e que sejam leves, para não incomodarem os atores que as usarem. Devem ser fabricadas e cortadas de modo a deixar livres os olhos, o nariz e a boca. Desta maneira, interpretar-se-á, também o sentido profundo da peça. As personagens não deverão aparecer como “fantasmas”, porém como “realidades criadas”, construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos Atores. (PIRANDELLO, 1972, p. 13)

Recorrendo a Francis Fergusson, Bradbury e McFarlane (1989, p. 462) explicam que, entre os anos de 1918 e 1939, alguns dos dramaturgos mais expressivos: o irlandês William Butler Yeats, o norte-americano Thomas Stearns Eliot, os franceses Jean Cocteau e André Obey e o espanhol Federico García Lorca dão um novo sentido ao teatro modernista. E, no lugar do naturalismo oitocentista e de toda a dramaturgia europeia até o século XVII, esses autores buscam referências na farsa medieval, em rituais e em jogos camponeses e na tragédia grega.

No Brasil, Nelson Rodrigues, assim como Federico García Lorca, autores, respectivamente, das peças *Dorotéia* e *La casa de Bernarda Alba*, objetos de análise do presente trabalho, implícita ou explicitamente tem na tragédia parte formadora de seu teatro. E, especificamente em *Dorotéia*, classificada por Nelson como “farsa irresponsável” e chamada por Carlos Castello Branco de “a mais realizada” das tragédias rodrigueanas (*apud* RODRIGUES, 1994, p.147), com

exceção de Dorotéia, todas as personagens usam máscara, conforme prenuncia a primeira rubrica da peça:

(Casa das três viúvas - d. Flavia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores, a quem chamam, por costume, de abreviação, Das Dores. D. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e Das Dores usam máscaras.). (RODRIGUES, 1994, p. 625)

Também é emblemática referência à tragédia grega a vestimenta das três viúvas e de Das Dores em *Dorotéia*: vestidos negros e longos capazes de anular nas quatro personagens mulheres qualquer traço de feminilidade. Ora, sob esse figurino e a máscara, os papéis de d. Flávia, Carmelita, Maura e Das Dores poderiam, sem prejuízo ao espetáculo, ser representados tanto por atrizes quanto por atores/homens como na Grécia Antiga.

Vale lembrar que *Dorotéia* pertence ao ciclo mítico¹⁰ do teatro rodrigueano, no qual interessa ao autor mostrar o que seria o interior das personagens, aquilo que há de mais profundo e verdadeiro em cada uma delas. Por isso, as máscaras dessa peça mostram faces hediondas, como se expusessem a alma das personagens.

Para Romilly (2008, p. 23), o uso de máscaras e homens desempenhando papéis femininos no lugar de mulheres afasta da tragédia grega “[...] a função de um teatro cheio de cambiantes, consagrado à psicologia e aos caracteres”. Da mesma forma, segundo Sábato Magaldi, ao optar pelo recurso plástico das máscaras em

¹⁰ Em meados dos anos 1980, Sábato Magaldi divide o teatro rodrigueano em três grupos: peças psicológicas: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de Noiva* (1943), *Valsa nº 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957), e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973); peças míticas: *Álbum de família* (1946), *Anjo Negro* (1947), *Dorotéia* (1949) e *Senhora dos afogados* (1947); e tragédias cariocas: *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1960), *Otto Lara Resende ou Bonitinha mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A serpente* (1978).

Dorotéia, Nelson Rodrigues chega à força ancestral do arquétipo¹¹, pois elas condensam e petrificam a essência das personagens. “Sutilezas psicológicas, flutuações do sentimento, idéias cambiantes seriam supérfluas, não registrando a verdade profunda de cada uma” (MAGALDI, 1992, p. 56).

Conforme Aristóteles, antes de Ésquilo (525-455) a tragédia contava com apenas um ator e mais o coro: “Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia” (1987, p. 204). Já Romilly acredita que muito possivelmente também se deva a Ésquilo, e não a Sófocles (495-405), a introdução de um terceiro ator sem o qual seria impensável a encenação de certas peças desse autor. Ou, por outra parte, Ésquilo imediatamente incorporou a seus textos a inovação de Sófocles (ROMILLY, 2008, p. 35).

Cabe aqui ressaltar a importância do coro na tragédia grega. De etimologia grega *choros* e do latim *chorus*, reconhece o grupo de dançarinos e cantores e a festa religiosa. Pavis elucida que, desde o teatro grego, esse termo comum ao teatro e à música denomina “[...] um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados” (1999, p. 73). Como se pode depreender da definição acima, os componentes do coro são “[...] forças não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores” (PAVIS, 1999, p. 73), estando, portanto, no nível dos *actantes*. Também para Pavis são “[...] entidades gerais, não-antropomorfas e não-figurativas” que “só

---

¹¹ “Um estudo tipológico das personagens dramáticas revela que certas figuras procedem de uma visão intuitiva e mítica do homem e que elas remetem a complexos ou a comportamentos universais. (...) O interesse de tais personagens é ultrapassar amplamente o estreito âmbito de suas situações particulares segundo os diferentes dramaturgos para elevar-se a um modelo arcaico universal. O arquétipo seria portanto um tipo de personagem particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologias.” (PAVIS; 1999, p. 24)

têm existência teórica e lógica dentro de um sistema de lógica da ação ou de narratividade”, em oposição às personagens: “entidades individualizadas, figurativas, realizadas na peça” (1999, p. 9).

O coro tem seu lugar assegurado na tragédia grega tanto na estrutura literária quanto no próprio espaço físico no qual se desenvolve a ação. Os antigos teatros gregos continham uma área reservada ao coro: a orquestra.

A orquestra era uma enorme esplanada, de forma circular, cujo centro era ocupado por um altar redondo dedicado a Dioniso; e esta esplanada era totalmente reservada às evoluções do coro. Na verdade, a cena formava o fundo da orquestra; e alguns movimentos iam de uma à outra. No entanto, os dois eram bastante distintos; os atores sobre a cena não se misturavam com os coreutas da orquestra; e os coreutas, esses, nunca subiam para a cena. Dizendo de outra forma, o coro, devido ao local que ocupava, mantinha-se de certo modo independente da ação em curso; podia dialogar com os atores, encorajá-los, aconselhá-los, receá-los, até mesmo ameaçá-los. Mas mantinha-se à parte. (ROMILLY, 2008, p. 26)

Com efeito, em *Medéia*, por exemplo, diante dos lamentos da personagem título, que pede à morte para livrá-la da dor da traição do marido, o coro empenha-se em apaziguá-la:

MEDÉIA: Ah! Que o fogo do céu caia sobre minha cabeça! De que me serve viver ainda? Ai de mim! Ai de mim! Que a morte me traga o alívio, e me arranque a uma vida odiosa!
 CORO: Ó Zéus! Ó Terra! Ó Luz! Estáis ouvindo os dolorosos gritos da esposa desafortunada? Por que esse desejo do temível sono, insensata? O funesto desenlace não chegará senão cedo demais, não o apresses ainda com teus votos. Se teu esposo procura um novo himeneu, não te irrites por isso contra ele, Zeus será teu vingador. Não te consumas assim em chorar aquele que compartilhava teu leito. (EURÍPEDES, 2004, p. 23)

Conforme Romilly, (2008, p. 28-30), inicialmente o coro preponderava sobre os demais elementos da tragédia, ocupando um grande número de versos e representando aqueles que eram intimamente interessados na ação. É o caso de *Os sete contra Tebas*, cujo coro é formado por mulheres tebanas que temem pelo seu futuro e o de sua cidade em iminente invasão:

Deuses protetores desta terra,
 vinde, todos, vinde,
 contemplai este exército

de virgens.
 Capacetes em vagalhões
 de cristas
 cercam a cidade,
 ventanias de guerra.
 Zeus do bom fim,
 não nos entregues jamais
 à sanha inimiga. (ÉSQUILO, 2007, p. 41)

Além disso, o título de muitas tragédias vêm dos papéis desempenhados pelos coros. É o caso de, por exemplo, *Os Persas*, *As Suplicantes*, *As Coéforas*, *As Eumênides*, *As Troianas*, *As Bacantes*, *As Traquínias* e *As fenícias*.

Também em tragédias de Nelson Rodrigues e García Lorca o coro se faz presente. Dois exemplos são *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*, duas das quatro peças míticas de Nelson. Na primeira, a história do casal Virgínia e Ismael, ela branca e ele negro, que tiveram 3 filhos mortos na infância (os anjos do título) e têm uma filha adolescente de 15 anos, branca, fruto do adultério de Virgínia com Elias, o meio irmão branco de Ismael, há “o coro das pretas descalças”. Tal coro constitui-se de “dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios. Rezam muito, rezam sempre, sobretudo ‘Aves Marias’, ‘Padre-nossos’” (RODRIGUES, 1994, p. 573). Ao final as senhoras preveem o nascimento de um novo filho de Virgínia e Ismael e o futuro a ele reservado:

(Virgínia segue, na frente. Logo depois, o coro negro acompanha. Virgínia entra no quarto e se estende na cama. Ismael — já atormentado pelo desejo que renasce — vai ao encontro da mulher. O coro negro coloca-se ao longo da cama, em duas fileiras cerradas, impedindo a visão da plateia. Ismael surge; deslumbrado avança. A luz está caindo em resistência sobre esta cena.)

SENHORA — Ó branca Virgínia!

SENHORA (*rápido*) — Mãe de pouco amor!

SENHORA — Vossos quadris já descansam!

SENHORA — Em vosso ventre existe um novo filho!

SENHORA — Ainda não é carne, ainda não tem cor!

SENHORA — Futuro anjo negro que morrerá como os outros!

SENHORA — Que matareis com vossas mãos!

SENHORA — Ó Virgínia, Ismael!

SENHORA (*com voz de contralto*) — Vosso amor, vosso ódio não tem fim neste mundo!

TODAS (*grave e lento*) — Branca Virgínia...

TODAS (*grave e lento*) — Negro Ismael... (RODRIGUES, 1994, p. 623)

Em *Senhora dos afogados*, 19 anos após o assassinato de uma prostituta pelo respeitável pai de família, juiz cotado para o cargo de ministro, Misael Drummond, o filho que ignora ter tido com a mulher que assassinou aparece para castigá-lo, seduzindo sua filha (Moema) e sua esposa (d. Eduarda), culminando na morte desta última e na de Misael. Nessa peça há o coro dos vizinhos, “figuras espectrais”, actantes que participam da ação com seus comentários quase todos maledicentes, muitas vezes aos cochichos, que acabam por revelar aos espectadores a face oculta das personagens que, por sua vez, em algumas passagens não sentem a sua presença:

(Abre o pano e Misael vai entrando, em companhia de Moema. Toda a família se reúne num grupo estático. O único sentado é o próprio Misael, o chefe de família, que acaba de chegar do banquete. Há nele qualquer coisa de profético, nos olhos duros, na barba imensa e negra, nas faces fundas. Faz pensar também numa intensa sensualidade contida. A seu lado, à direita, nobre e altiva, d. Eduarda; à esquerda, fria e inescrutável, Moema. Ao lado da irmã, Paulo, com uma expressão de doçura feminina. Aos pés de Moema, a avó. Todos imóveis e convencionais, como se o grupo fosse uma pose de fotografia. Vêm os vizinhos e atiram insultos contra a família; têm esgares; gestos de ira, de maldição. Os Drummond nada sentem, nada vêem.)

VIZINHO *(logo que Misael aparece a porta)* — Olha o grande pai!

VIZINHO — O grande bêbado!

VIZINHO — Não bebe! O doutor não bebe!

VIZINHO — Bebe, sim!

VIZINHO — Não!

VIZINHO — Tem úlcera no duodeno!

VIZINHO — Mas foi ele, não foi ele?

VIZINHO — Quem?

VIZINHO — Foi ele!

VIZINHO — Quem matou aquela mulher! (RODRIGUES, 1994, p. 684)

Outras vezes o coro de vizinhos dialoga com as personagens e, por meio dele, outra vez numa tragédia rodrigueana aparece o recurso da máscara:

MOEMA *(implacável)* — Quero que digas — por que devo desmanchar o casamento?

D. EDUARDA *(veemente)* — Direi... Vou-te mostrar a alma desse homem... É preciso mandá-lo embora, antes que seja tarde... Eles vão dizer...

(Indica o grupo de vizinhos)

MOEMA — Quem?

D. EDUARDA — Os vizinhos.

(O grupo de vizinhos aproxima-se das duas. Destaca-se um dos vizinhos.)

VIZINHO *(numa mesura)* — Às suas ordens.

D. EDUARDA *(apontando para o rosto do vizinho)* — Mas este não é o teu rosto — é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.

VIZINHO — Com licença.
(O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica.)
 D. EDUARDA — Agora fala.
(Os outros vizinhos passam a mão pelo rosto, como se estivessem tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis.) (RODRIGUES, 1994, p. 679)

Além dos vizinhos, há em *Senhora dos afogados* o coro de mulheres, composto de prostitutas que dedicaram o dia a rezar pela alma da mulher assassinada por Misael:

MULHER — Te pedimos, Senhor...
 MULHER — Mulheres do cais,
 MULHER — Te imploramos.
 MULHER — Piedade para a que morreu,
 SABIÁ *(interferindo)* — Piedade e misericórdia,
 MULHER — Para a que morreu,
 MULHER — Recebei, Senhor, em Vosso Céu,
 SABIÁ — ...Em Vosso Céu,
 MULHER — A alma pecadora.
 MULHER — Fazei secar o sangue derramado,
 MULHER — Mas recebei a alma,
 MULHER — Tu que és o Protetor,
 SABIÁ — Também de nós.
 TODAS — Também de nós.
 (RODRIGUES, 1994, p. 713)

Também em *La casa de Bernarda Alba*, existe coro, o das mulheres de luto, com seus grandes lenços e leques negros, que por motivo da morte de Antonio María Benavides, marido de Bernarda Alba, pouco antes desta chegam à sua casa. Em resposta às personagens em cena, entre si próprias e em apartes, as mulheres comentam a ação em desenvolvimento:

BERNARDA — *Menos gritos y más obras. Debías haber procurado que todo esto estuviera más limpio para recibir al duelo. Vete. No es éste tu lugar. (La Criada se va sollozando) Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias.*
 MUJER 1 — *Los pobres sienten también sus penas.*
 BERNARDA — *Pero las olvidan delante de un plato de garbanzos.*
 (...)
 MUCHACHA — *(A Angustias) Pepe el Romano estaba con los hombres del duelo.*
 ANGUSTIAS — *Allí estaba.*
 BERNARDA — *Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pepe no lo ha visto ni ella ni yo.*
 MUCHACHA — *Me pareció...*
 BERNARDA — *Quien sí estaba era el viudo de Darajalí. Muy cerca de tu tía. A ése lo vimos todas.*

MUJER 2 — *(Aparte y en baja voz) ¡Mala, más que mala!*
 MUJER 3 — *(Aparte y en baja voz) ¡Lengua de cuchillo!*
 BERNARDA — *Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana.*
 MUJER 1 — *(En voz baja) ¡Vieja lagarta recocida!*¹² (GARCÍA LORCA, 2007, p. 44-47)

Há ainda o coro masculino: são trabalhadores do campo que vieram de outras terras e cantam ao longe, numa metáfora da liberdade permitida aos homens e vetada às mulheres e da inalcançável realização amorosa-sexual das filhas de Bernarda:

(Se oye un canto lejano que se va acercando.)
 LA PONCIA — *Son ellos. Traen unos cantos preciosos.*
 AMELIA — *Ahora salen a segar.*
 CORO — *Ya salen los segadores
 en busca de las espigas;
 se llevan los corazones
 de las muchachas que miran.*
(Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todas oyen en un silencio traspasado por el sol.)
 AMELIA — *¡Y no les importa el calor!*
 MARTIRIO — *Siegan entre llamaradas.*
 ADELA — *Me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde.*
 MARTIRIO — *¿Qué tienes tú que olvidar?*
 ADELA — *Cada una sabe sus cosas.*
 MARTIRIO *(Profunda.)* — *¡Cada una!*
 LA PONCIA — *¡Callar! ¡Callar!*
 CORO *(Muy lejano.)* — *Abrir puertas y ventanas
 las que vivís en el pueblo;
 el segador pide rosas
 para adornar su sombrero.*
 LA PONCIA — *¡Qué canto!*
 MARTIRIO *(Con nostalgia)* — *Abrir puertas y ventanas*

¹² BERNARDA — Menos gritos e mais obras. Devias ter procurado deixar tudo mais limpo para receber o cortejo. Vai. Não é este o teu lugar. *(A Criada vai soluçando)* Os pobres são como os animais. Parecem feitos de outras substâncias.

MUJER 1 — Os pobres também sentem suas penas.

BERNARDA — Mas as esquecem diante de um prato de grão-de-bico.

(...)

MUCHACHA — *(A Angustias)* Pepe Romano estava com os homens do cortejo.

ANGUSTIAS — Ali estava.

BERNARDA — Estava sua mãe. Ela viu sua mãe. Pepe não o vimos nem ela nem eu.

MUCHACHA — Me pareceu...

BERNARDA — Quien estava era o viúvo de Darajalí. Muito perto de tua tia. Esse o vimos todas.

MUJER 2 — *(Aparte e em voz baixa)* Má, mais que má!

MUJER 3 — *(Aparte e em voz baixa)* Língua de navalha!

BERNARDA — As mulheres na igreja não devem olhar mais homem que o oficiante, e este porque usa saia. Virar a cabeça é procurar o que não se deve.

MUJER 1 — *(En voz baixa)* ¡Velha lagarta ressequida! (GARCÍA LORCA, 2007, p. 44-47. A tradução para o português é minha).

las que vivís en el pueblo...
 ADELA (*Con pasión*) — ... el segador pide rosas
 para adornar su sombrero.¹³ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 106-107)

1.3. *Esta morte sim... e não outra... te darei esta morte...*¹⁴: morte de mulheres na tragédia grega

*[...] porque entre los vivos hay siempre envidia, pero todos elogian la virtud y el esfuerzo del que muere.*¹⁵
 (Tucídides)

Ainda que Aristóteles afirme que “Mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos” (1987, p. 207), não deixa de ser

¹³ (*Ouve-se um canto ao longe que vai-se aproximando.*)

LA PONCIA — São eles. Trazem lindo cantos.

AMELIA — Agora vão segar.

CORO — Já saem os segadores
 em busca das espigas;
 levam os corações
 das moças que olham.

(*Ouvem-se pandeiros e “carrañacas”. Pausa. Todas ouvem num silêncio transpassado pelo sol.*)

AMELIA — E não se importam com o calor!

MARTIRIO — Segam entre labaredas.

ADELA — Eu gostaria de segar para ir e vir. Assim se esquece o que nos devora.

MARTIRIO — E o que tens a esquecer?

ADELA — Cada uma sabe de so.

MARTIRIO (*Profunda.*) — Cada uma!

LA PONCIA — Calem-se! Calem-se!

CORO (*Muito distante.*) — Abri portas e janelas
 vós que aqui viveis;
 o segador pede rosas
 para enfeitar seu chapéu.

LA PONCIA — Que canto!

MARTIRIO (*Com nostalgia*) — Abri portas e janelas
 vós que aqui viveis...

ADELA (*Com paixão*) — ... o segador pede rosas
 para enfeitar seu chapéu. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 106-107. Tradução minha).

¹⁴ RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia*. In: _____. *Teatro completo*. Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 651.

¹⁵ “[...] porque entre os vivos sempre há inveja, mas todos elogiam a virtude e o esforço do que morre” (TUCÍCIDES. *Guerra del Peloponeso*. Trad. Diego Gracián. Biblioteca Clássicos Grecolatinos, 2007. Disponível em: <http://visualbook.blogspot.com/> Acesso em jan./2010. p. 200. Tradução minha).

surpreendente que principalmente “as mortes em cena”, “as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (1987, p. 211) ocorram no plano das palavras, não alcançando os olhos do espectador.

Para Romilly (2008, p. 158), duas eram as fontes de inspiração da ação das tragédias gregas: o passado mítico e a atualidade política. Nesse contexto, segundo Simone de Beauvoir (1970, p. 110), “[...] a mulher grega é reduzida a uma semi-escravidão; ela não tem sequer a liberdade de se indignar”.

Em *A política*, Aristóteles normatiza que:

[...] nem o temperamento, nem a coragem, nem a justiça devem ser iguais no homem e na mulher, como acreditava Sócrates. No homem a coragem serve para mandar; na mulher para executar o que um outro prescreve. O mesmo acontece com as outras virtudes. (...) É preciso pensar igualmente em tudo. Disse o poeta de uma mulher: “Um silêncio modesto ajunta a seus atrativos; mas não é a mesma coisa quando se trata de um homem (1960, p. 38-39).¹⁶

Sobre os escritos que banem a mulher para uma posição de inferioridade (e são incontáveis), Beauvoir (1970, p. 101) esclarece que, quando as mitologias passaram a serem registradas por escrito, o patriarcado já estava definitivamente estabelecido e eram os homens que compunham os códigos. Desse modo,

É natural que dêem à mulher uma situação subordinada. Mas poder-se-ia imaginar que a considerassem com a mesma benevolência com que encaravam as reses e as crianças. Não é o que ocorre. Organizando a opressão da mulher, os legisladores têm medo dela. Das virtudes ambivalentes de que ela se revestia retém-se principalmente o aspecto nefasto: de sagrada, ela se torna impura. Eva entregue a Adão para ser sua companheira perde o gênero humano; quando querem vingar-se dos homens, os deuses pagãos inventam a mulher e é a primeira dessas criaturas, Pandora, que desencadeia todos os males de que sofre a humanidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 101).

Em sua *História do medo no Ocidente*, Jean Delumeau aponta para a mesma direção ao expor como em épocas e culturas diferentes o homem deu à mulher o epíteto de geradora dos males:

---

¹⁶ Nessa passagem, para qualificar o silêncio como um adorno feminino, Aristóteles cita *Ajax*, de Sófocles.

Mal magnífico, prazer funesto, venenoso e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno. (DELUMEAU, 2009, p. 468)

Assim, partindo desse pressuposto, é de certa forma compreensível que, segundo Loraux, na tragédia grega a morte de mulheres se dê por meio da narração, das palavras, que “[...] carregam o impensável com todo o peso do real” (1988, p. 10-11). Uma possível, mas insuficiente, explicação histórica estaria no fato de a vida da mulher grega (não só a grega e durante muito tempo) desenvolver-se e extinguir-se às escondidas, fechada dentro de casa. Uma vida sem valor ou sentido em si própria. Se havia algum sentido na vida dessas mulheres, ele residia “[...] nas instituições — casamento, maternidade — que ligam as mulheres ao mundo e a vida dos homens” (LOURAX, 1988, p. 51).

Sobre o caráter da relação matrimonial, em *Ética a Nicômano*, Aristóteles explica que:

A associação entre marido e mulher parece ser aristocrática, já que o homem governa como convém ao seu valor, mas deixa a cargo da esposa os assuntos que pertencem a uma mulher. Se o homem governa em tudo, a relação degenera em oligarquia, pois ao proceder assim ele não age de acordo com o valor respectivo de cada sexo, nem governa em virtude da sua superioridade. (1987, p. 150)

Como “assuntos que pertencem a mulher”, entendam-se as questões relativas ao interior da casa.

Os limites da casa sinalizam “[...] o pequeno espaço da autonomia concedido às mulheres pela tragédia” (LOURAX, 1988, p. 51) e pela vida real. E se, de um lado, as tragédias gregas permitem às mulheres deixar o espaço doméstico, vindo juntar-se ao mundo masculino, por outra parte, cabe a essas mulheres voltar ao lar para suas mortes. Ao passo que

Toda a terra é sepultura dos homens famosos e insignes, cuja memória não somente se conserva pelos epitáfios e letreiros de seus sepulcros, mas pela fama que sai e se divulga entre gentes e nações estranhas que consideram e envolvem em seu entendimento, muito mais a grandeza e magnanimidade de seu coração, que o caso e fortuna que lhes concedeu sua sorte. Estes varões vos pomos diante dos olhos, dignos certamente de serem imitados por vós, para que conhecendo que a liberdade é felicidade e a felicidade liberdade, não fujais dos trabalhos perigosos da guerra; e para que não penseis que os ruins e covardes que não têm esperança de bem algum, são mais sensatos em guardar sua vida que aqueles que por ser de melhor condição a aventuram e a expõe a todo risco. Porque a um homem sábio e prudente mais lhe pesa e mais vergonha tem da covardia que da morte, a qual não sente por sua proeza e valentia e pela esperança da glória e honra pública. [...] tende por bem afortunados aqueles que alcançaram morte honrosa.¹⁷ (TUCÍCIDES, 2007, p. 198-199)

Tanto na vida quanto na literatura a magnificência do homem grego e a garantia de reconhecimento público reside em sua morte, que deve ocorrer preferencialmente em combate, heroicamente. Quanto mais gloriosa a morte, mais grandioso será o homem às vistas da cidade que, opostamente, cala-se diante da morte feminina. A honra da mulher é não ser mencionada fora do lar. Se, como afirma Tucídides, liberdade é felicidade, esta também se restringe ao homem.

Na tragédia grega, a possibilidade de equilíbrio entre os sexos consiste na obrigatoriedade da morte violenta, igualmente para homens e mulheres. É na violência, segundo Laroux, que a mulher apodera-se da própria morte (1988, p. 26). Nesse sentido é exemplar o suicídio de Jocasta em *Édipo Rei*, de Sófocles, levado a termo no quarto conjugal (*thálamos*), longe dos espectadores, e narrado pelo arauto:

ARAUTO — Ela acabou com a própria vida... E fostes poupados do mais doloroso, pois não vistes o quadro horrendo de sua morte. Todavia, contar-vos-ei sobre seu inesquecível sofrimento. Alucinada, atravessou o vestíbulo, atirou-se ao seu tálamo arrancando os cabelos em desespero, batendo forte

¹⁷ *“Toda la tierra es sepultura de los hombres famosos y señalados, cuya memoria no solamente se conserva por los epitafios y letreros de sus sepulcros, sino por la fama que sale y se divulga en gentes y naciones extrañas que consideran y revuelven en su entendimiento, mucho más la grandeza y magnanimidad de su corazón, que el caso y fortuna que les deparó su suerte. Estos varones os ponemos delante de los ojos, dignos ciertamente de ser imitados por vosotros, para que conociendo que la libertad es felicidad y la felicidad libertad, no rehuyáis los trabajos peligrosos de la guerra; y para que no penséis que los ruines y cobardes que no tienen esperanza de bien ninguno, son más cuerdos en guardar su vida que aquellos que por ser de mejor condición la aventuran y ponen a todo riesgo. Porque a un hombre sabio y prudente más le pesa y más vergüenza tiene de la cobardía que de la muerte, la cual no siente por su proeza y valentía y por la esperanza de la gloria y honra pública. [...] tendréis por bien afortunados aquellos que alcanzaron muerte honrosa”.* (TUCÍCIDES, 2007, p. 198-199. Tradução minha).

a porta atrás de si. Gritava por Laio, recordando a imagem do filho que tivera há tanto tempo, por cujas mãos morreria o pai, e de quem teria novos filhos, se é que tão infeliz prole merece tal nome! Angustiada, ela se lastimava em seu leito, onde concebera aquele filho e os filhos deste. [...] Quadro horrível! A rainha suspensa ao laço em que se enforcara... (2005, p. 70).

Contudo, há que se lembrar de que na tragédia grega, rompendo-se o equilíbrio entre os sexos, o suicídio é uma morte tipicamente feminina. A essa prática, condenada por Platão: “[...] é uma espécie de prisão o lugar onde nós, homens, vivemos, e é dever não libertar-se a si mesmo nem evadir-se” (1972, p. 69), recorrem as personagens femininas “[...] como uma única saída numa desgraça extrema” (LOURAX, 1988, p. 26). É no suicídio que se desenlaça o *conflito trágico cerrado*, descrito por Lesky (2003, p. 38) como um conflito que inexoravelmente levará a personagem à destruição.

Como pondera Lourax, (1988, p. 26), apesar de o suicídio ser causa da morte da maioria das mulheres na tragédia grega, eventualmente algumas são também assassinadas. É o caso de Clitemnestra, a assassina do marido Agamêmnon, em *Electra*, que mais tarde é morta pelos filhos Orestes e Electra:

O CORO — Há sempre uma compensação nos grandes males! Mudam de rumo os ventos num solar... Meu chefe e senhor foi morto, outrora, num banho... e o teto, e as paredes vibraram com o grito que soltou: “Miserável! Por que me feres, ó mulher, quando eu volto, após dez anos de ausência, a minha cara pátria?”

***

Eis, porém, que a vingança do desonrado tálamo surge, enfim, e subjuga esta perversa mulher, que armada de um machado, ousou ferir seu marido, de regresso a seu lar, entre as altas montanhas Ciclopéias. Ó esposo infeliz, que desgraça foi, para ti, essa malvada esposa! Ela cometeu o crime, acesa em ira, qual uma feroz leoa das montanhas!

(*Ouve-se a voz de Clitemnestra.*)

CLITEMNESTRA — Filhos meus! Pelos deuses! Não mateis vossa mãe!

O CORO — Ouves, por acaso, este clamor que de lá vem até nós?

O CORO — Nós nos condoemos da sorte dessa mãe, imolada por seus próprios filhos! Quando uma calamidade deve ocorrer, um deus faz justiça! Tu sofres um cruel destino, ó infeliz... Mas também cometeste um crime nefando contra teu marido! Ei-los que reaparecem, saindo de casa ainda manchados pelo sangue quente de sua mãe, prova de suas baldadas súplicas! Oh! Não haverá no mundo progênese mais desgraçada que a de Tântalo. (EURÍPEDES, 2004, p. 116-117)

Ainda conforme Lourax (1988, p. 26), na tragédia grega, as esposas morrem por suicídio e as virgens são sacrificadas. É o caso de Ifigênia, filha de Agamemnon e Clitemnestra, morta sacrificialmente pelo pai para propiciar os ventos que levarão a tropa grega para Tróia:

CORO — ...tristezas, canta tristezas,
mas possa o bem triunfar.

ANCIÃO — (...)

De certo está com eles a justiça
se querem decididamente o sacrifício
capaz de os ventos nos trazer, propícios,
embora tenha que jorrar sangue puro!
Que seja tudo para nosso bem!
Depois de aceito o jugo da necessidade
o rei fez sua escolha e admitiu
o sacrifício, vilania inominável;
a decisão foi obra de um instante;
iria consumir-se a máxima ousadia.
A decepção funesta arrasta os homens
a insólitos extremos de temeridade;
é conselheira péssima e é fonte
inesgotável de amargura e sofrimentos.
Pois Agamemnon não se atreveria
ao holocausto de Ifigênia, sua filha,
a fim de que pudessem ir as naus
de mar afora resgatar Helena bela?
As súplicas da vítima, seus gritos
pungentes pelo pai, a idade virginal
em nada comoveram os guerreiros
ansiosos por saciar a sede de combates.
Depois da invocação aos deuses todos,
mandou o pai que subjugassem sua filha;
usando as vestes para proteger-se,
tentava a virgem frágil resistir lutando
desesperadamente, mas em vão:
como se fosse um débil cordeiro indefeso,
puseram-na no altar do sacrifício;
brutal mordança comprimia rudemente
seus lindos lábios trêmulos de medo
e sufocava imprecações; quando caíram
por terra as vestes de formosas cores,
a cada um de seus verdugos impassíveis
volveu os eloquentes olhos súplices
— tão expressivos como se pintura fossem —
desesperada por falar mas muda,
ela, que tantas vezes nas festivas salas
do senhoril palácio de Agamemnon
cantava com a voz doce de donzela tímida
os hinos em louvor ao pai amado!
O que depois aconteceu não pude ver
e mesmo que pudesse não diria. (ÉSQUILO, 1991, p. 26-27)

No século XX, grande conhecedor do teatro grego, Federico García Lorca, em *La casa de Bernarda Alba*, reserva o suicídio como final à jovem e bela Adela, não esposa mas amante de Pepe Romano, que por conveniência — “Martírio: A eles o que importa é a terra, as juntas e uma cadela submissa que lhes dê de comer¹⁸” (GARCÍA LORCA, 2007, p. 66) — estaria destinado a casar-se com Angústias, a primogênita das cinco filhas de Bernarda, nascida do primeiro casamento da mãe e dona de algum dinheiro herdado do pai.

Ainda que sob a constante vigilância da mãe, das irmãs e das criadas, Adela consegue furtivamente encontrar-se com Pepe, como se comprova no excerto abaixo:

(Aparece Bernarda. Sale en enaguas con un mantón negro.)
 BERNARDA — *Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!*
 MARTIRIO — *(Señalando a Adela.) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!*
 BERNARDA — *¡Esa es la cama de las mal nacidas! (Se dirige furiosa hacia Adela.)*
 ADELA — *(Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebat a un bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!*
(Sale Magdalena.)
 MAGDALENA — *¡Adela!*
(Salen la Poncia y Angustias.)
 ADELA — *Yo soy su mujer. (A Angustias.) Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.*¹⁹ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 167-169)

¹⁸ “Martirio: A ellos les importa la tierra, las juntas y una perra sumisa que les dé de comer” (GARCÍA LORCA, 2007, p. 66. A tradução para o português é minha).

¹⁹ *(Aparece Bernarda. Entra em anáguas com um manto negro.)*
 BERNARDA — *Quietas, quietas. Que pobreza a minha, não poder ter um raio entre os dedos!*
 MARTIRIO *(Apontando Adela.)* — *Estava com ele! Veja essas anáguas cheias de palha de trigo!*
 BERNARDA — *Esa é a cama das malnascidas! (Se dirige furiosa para Adela.)*
 ADELA *(Enfrentando-a)* — *Aqui se acabaram as vozes de prisão! (Adela arrebat a bengala de sua mãe e a parte em duas.) Faço isto com a vara da dominadora. Não dê nem mais um passo. Em mim não manda ninguém além de Pepe!*
(Entra Magdalena.)
 MAGDALENA — *Adela!*
(Entram Poncia e Angustias.)
 ADELA — *Eu sou sua mulher. (A Angustias.) Fique sabendo, e vá dizer-lhe no curral. Ele dominará toda esta casa. Está aí fora, respirando como se fosse um leão.* (GARCÍA LORCA, 2007, p. 167-169 Tradução minha).

Após esse episódio, Adela ameaça fugir com Pepe. Súbito ouve-se um tiro desferido contra Pepe pela enfurecida Bernarda, que mesmo havendo errado o alvo diz ter matado Pepe, pensando poder com isso restabelecer o total domínio que tinha sobre a casa e as filhas.

Conforme Lourax, na tragédia grega a morte de um homem acarreta o suicídio de sua mulher (1988, p. 27). Em *La casa de Bernarda Alba*, apesar de a suposta morte de Pepe não ser digna da tragédia, pois não se dá em combate, resulta em Adela o fim destinado às esposas dos heróis trágicos que, após a notícia da morte necessariamente heróica do marido, também “[...] morria passando a corda pelo pescoço em sua morada bem fechada” (LOURAU, 1988, p. 28), como descrevem os momentos finais do texto lorquiano:

(Suenan disparos.)

BERNARDA (Entrando.) — Atrévete a buscarlo ahora.

MARTIRIO (Entrando.) — Se acabó Pepe el Romano.

ADELA — ¡Pepe! ¡Dios mío! Pepe! (Sale corriendo.)

LA PONCIA — ¿Pero lo habéis matado?

MARTIRIO — ¡No! ¡Salió corriendo en la jaca!

BERNARDA — Fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar.

(...)

BERNARDA — ¡Aunque es mejor así! (Se oye como un golpe.) ¡Adela! ¡Adela!

LA PONCIA (En la puerta) — Abre.

BERNARDA — Abre. No creas que los muros defienden de la vergüenza.

CRIADA (Entrando.) — ¡Se han levantado los vecinos!

BERNARDA (En voz baja, como un rugido.) — ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (Pausa. Todo queda en silencio.) ¡Adela! (Se retira de la puerta.)

¡Trae un martillo! (La Poncia da un empujón y entra. Al entrar dá un grito y sale.) ¿Qué?

LA PONCIA (Se lleva las manos al cuello.) — ¡Nunca tengamos ese fin! (Las hermanas se echan hacia atrás. La criada se santigua. Bernarda da un grito y avanza.) ¡No entres!

BERNARDA — No. ¡Yo no! Pepe: irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás. ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llévala a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! ¡Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas!

MARTIRIO — Dichosa ella mil veces que lo pudo tener.

BERNARDA — ¡Y no quiero llantos! La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra hija.) ¡A callar he dicho! (A otra hija.) ¡Las lágrimas cuando esté sola! ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he

*dicho. ¡Silencio!*²⁰ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 170-173)

Há que se notar que o poder absoluto de Bernarda Alba, do qual ela mesma se dotou após a morte do marido, somente pode ser exercido dentro dos limites de sua casa, como já foi dito, o único lugar no qual a tragédia permite à mulher ter algum poder.

Assim, é natural que Bernarda erre o alvo. O espaço imediatamente exterior às paredes de sua casa já não é seu, pertence ao homem, e ali ela não tem poder algum.

Já em *Dorotéia*, a morte feminina pela perda do homem amado se deu simbolicamente:

DOROTÉIA — Eu sabia o que aconteceu com a nossa bisavó... Sabia que ela amou um homem e se casou com outro... No dia do casamento...

D. FLÁVIA — Noite.

DOROTÉIA — Desculpe — noite... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (*desesperada*) do amor, do homem!

D. FLÁVIA (*num grito*) — Do homem!

DOROTÉIA (*baixo*) — Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito

---

²⁰ (*Soa um disparo.*)

BERNARDA (*Entrando.*) — Atreva-se a buscá-lo agora.

MARTIRIO (*Entrando.*) — Acabou-se Pepe Romano.

ADELA — Pepe! Meu Deus! Pepe! (*Sai correndo.*)

LA PONCIA — Matou-o?

MARTIRIO — Não! Fugiu em seu cavalo!

BERNARDA — Foi minha culpa. Uma mulher não sabe apontar.

(...)

BERNARDA — É melhor assim! (*Ouve-se um golpe.*) Adela! Adela!

PONCIA (*Na porta*) — Abra.

BERNARDA — Abra. Não creia que as paredes defendem da vergonha.

CRIADA (*Entrando.*) — Os vizinhos se levantaram!

BERNARDA (*Em voz baixa, como um rugido.*) — Abra, senão derrubarei a porta! (*Pausa. Tudo permanece em silêncio.*) Adela! (*Afasta-se da porta.*) Tragam um martelo! (*Poncia dá um empurrão e entra. Ao entrar solta um grito e sai.*) O que foi?

LA PONCIA (*Levando as mãos ao pescoço.*) — Que nenhuma de nós tenha esse fim! (*As irmãs recuam. A Criada persigna-se. Bernarda solta um grito e avança.*) Não entre!

BERNARDA — Não. Eu não! Pepe: irá correndo vivo pela escuridão dos caminhos. Porém um dia cairá. Desçam-na da corda! Minha filha morreu virgem! Levem-na para seu quarto e vistam-na como uma donzela. Ninguém diga nada! Ela morreu virgem. Avisem para que ao amanhecer dobrem os sinos.

MARTÍRIO — Feliz ela mil vezes, que pôde tê-lo.

BERNARDA — Não quero prantos. É preciso olhar a morte cara a cara. Silêncio! (*A outra Filha.*) Cala-se, já disse! (*A outra Filha.*) Lágrimas, só quando estiver só! Nos afundaremos todas num mar de luto! Ela, a filha mais nova de Bernarda Alba, morreu virgem. Ouviram? Silêncio, silêncio, já disse: Silêncio! (GARCÍA LORCA, 2007, p. 170-173. Tradução minha).

a outro grito... Todas nós — eu também! a recebemos na noite do casamento...

D. FLÁVIA (*feroz*) — Menos você!

MAURA (*a Carmelita*) — Ela não!

(...)

D. FLÁVIA — O que ia contar era mentira, tudo mentira isso aconteceu, não contigo, mas com as outras mulheres da família com a Dorotéia que morreu... com Maura e Carmelita (*grave e lenta*) e comigo... Te conto a minha primeira noite e única. As mulheres de nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem... (*frenética*) E aquela que não tiver esse defeito será para sempre maldita... e terá todas as insônias... (*novo tom*) Nós nos casamos com um marido invisível... (*violenta*) Invisível ele, invisível o pijama, os pés, os chinelos... (*apenas informativa*) E assim desde que nossa bisavó teve a sua indisposição na noite de núpcias... (RODRIGUES, 1993, p. 629-630)

A bisavó das viúvas e de Dorotéia perde para sempre o homem que amava ao casar-se com outro. E é essa perda que de certa forma a mata. Embora não haja falecimento, a bisavó, na noite de núpcias, encerrada no quarto morre para o amor e para o mundo exterior, legando a mesma “morte”, a, em teoria, todas as mulheres da família.

CAPÍTULO 2

ACHO LINDO TER PARENTE²¹: A FAMÍLIA COMO CERNE DA TRAGÉDIA DE FEDERICO GARCÍA LORCA E NELSON RODRIGUES

*Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto yo quiero dar al teatro tragedias.*²²

(Federico García Lorca)

E ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem 'linguagem nobre'.
(Nelson Rodrigues)

2.1. Nelson Rodrigues e a criação da tragédia brasileira

Em 1961, George Steiner compõe *A morte da tragédia*, em que, segundo Iná Camargo Costa (*Apud WILLIAMS*, 2002, p. 14), apoiado em leituras problemáticas de Nietzsche e Schopenhauer, sentencia como impossível a experiência trágica em tempos modernos.

Em resposta a Steiner e seus seguidores, em 1966, Raymond Williams escreve *Tragédia Moderna*, em que defende a possibilidade dessa experiência no século XX:

No recorrente contraste verbal entre tradicional e moderno, há sempre uma pressão para comprimir e unificar as variadas reflexões do passado em uma única tradição, "a" tradição. No caso da tragédia, há pressões adicionais de um tipo específico: a suposição da existência de uma tradição comum greco-cristã, que deu origem à civilização ocidental. A tragédia é, a primeira vista, um dos mais simples e mais poderosos exemplos dessa continuidade cultural. Ela une, culturalmente, gregos e elisabetanos. Congrega helenos e cristãos em uma atividade comum. É fácil ver quão conveniente e indispensável é essa ideia de tragédia. A maioria dos estudos sobre o assunto foi de forma inconsciente determinada justamente por essa suposição e por um desejo de difundir e propagar essa interpretação. Em

---

²¹ _____. *Dorotéia*. In: _____. *Teatro completo*. (Volume Único). Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 636.

²² "Tempo haverá de fazer comédias, farsas. Enquanto isso eu quero dar ao teatro tragédias" (Tradução minha).

certas épocas da nossa própria história, a revitalização da tragédia foi uma estratégia estabelecida pela consciência da necessidade de uma tradição. Em nosso século, especialmente, em que houve uma impressão muito difundida de que aquela civilização estaria sendo ameaçada, o uso da ideia de tragédia para definir toda uma importante tradição em vias de ser destruída por um presente ingovernável tornou-se bastante evidente. E no entanto o que está em jogo não é meramente uma questão que vá contra essa suposição: a de que não haja uma tal continuidade. O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação. (WILLIAMS, 2002, p. 34)

Para Williams, só o preconceito aristocrático justificaria a recusa do “[...] processo histórico cifrado na assimilação do conceito de catástrofe pelo de tragédia” (2002, p. 15). Desse modo, de acordo com Souto (2007, p. 29), pode-se qualificar como trágica a “[...] situação de ameaça e falta de alternativas em que a humanidade se encontra atualmente”. Ou, nas palavras de Carlson (1997, p. 385) “[...] em futuro, o herói trágico se relacionará com um processo histórico e não divino”.

Sobre a própria natureza do teatro modernista, Bradbury e McFarlane apontam para a dificuldade de sistematização, devido à grande diferença entre autores (e obras) do período:

As melhores respostas não ordenam necessariamente as coisas de maneira muito regular. Quanto mais sensíveis os critérios, menos abrangentes os grupos: uns poucos nomes emparelhados, no máximo um ou dois pequenos agregados. Inversamente, quanto mais abrangentes as categorias, menor a coesão de grupo — coesão esta muitas vezes simplesmente negativa (como uma hostilidade comum ao naturalismo do final do século XIX) ou tão generalizada que perde qualquer significado realmente discriminador. (1989, p. 409)

Contudo, na Europa, o marco inicial do teatro moderno parece relativamente bem delimitado e situa-se, de acordo com Eric Bentley, entre os anos de 1880 e 1890, com duas peças de Henri Becque: *Les corbeaux* (1882) e *La Parisienne* (1885), e, uma de Henrik Ibsen, *Espectros* (1881) (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 410).

Segundo Bradbury e McFarlane, as origens do teatro modernista europeu podem ser explicadas em duas dimensões: “[...] uma conteudística e temática, a outra formal e linguística”. Na primeira, era patente a exploração entre 1880 e 1890 de temas contemporâneos; na segunda, a obstinada exploração dos recursos da prosa como linguagem dramática (1989, p. 410).

A descoberta de novos potenciais na linguagem dramática, a ampliação do conceito de “poesia”, de molde a recobrir um amplo território linguístico antes negligenciado ou desprezado — ainda que tenha sido um acontecimento muito menos destacado na própria época do que o debate de problemas no palco —, foi, em seus efeitos a longo prazo, um fator de influência muito mais importante. (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p. 10).

Voltando os olhos para o Brasil, cerca de 63 anos separam, na falta de melhor palavra, o nascimento do teatro moderno europeu do brasileiro: a noite de 28 de dezembro 1943, com a estreia, no Teatro Municipal do Rio Janeiro, de *Vestido de noiva*, de autoria de Nelson Rodrigues e sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski, este, como muitos outros artistas e intelectuais europeus, fugido da II Guerra Mundial. Não apenas o texto, com a ação dividida em *flashs* de realidade, memória e alucinação da protagonista Alaíde, era diferente de todo o teatro brasileiro feito antes, como as inovações também nos elementos cênicos, com o cenário de Thomas Santa Rosa dividido em três planos (um para a realidade, outro para a memória e outro para a alucinação) e iluminação repleta de nuances selecionadas por Ziembinski.

Antes de tudo, segundo Lopes (2007, 49-50), é necessário elucidar o que significa modernidade num país periférico como o Brasil. Baseada em leituras de Adorno e Benjamin, a autora explica em linhas gerais que

A experiência moderna se traduz, ou se verifica, na arte, pela tomada de posição do artista em face do estado de coisas do mundo que o cerca — este é um dos seus aspectos mais importantes. Uma tomada de posição em face do lugar que a arte passa a ocupar num mundo inteiramente submetido às leis da produção e da troca. A obra de arte é, ela também, um objeto de troca, mas que se inscreve num espaço outro, específico, crítico. Crítico em

relação a essa espécie de hegemonia das leis do mercado, mas também em relação às leis bem definidas sobre as quais a tradição artística ocidental se edificou. Situação complexa, principalmente se considerarmos o desenvolvimento do racionalismo e do capitalismo como convergentes, se não coincidentes. A arte moderna substituiria pouco a pouco seu papel contemplativo por um desempenho de auto-reflexão. Ela se interroga, no final das contas, sobre o ser arte. (LOPES, 2007, p. 50)

Lopes também atenta para o problema de falar-se em “mercado cultural” ou “circuito teatral”, num país como o Brasil, onde a cultura, como tantos outros bens, é privilégio de poucos. Assim, é preciso situar as montagens do teatro de Nelson Rodrigues como eventos à parte na sociedade brasileira, já que somente a partir dos anos 1950 se forma no País um público regular de teatro, com a criação do TBC, do Arena e do Oficina em São Paulo. Ainda que houvesse, principalmente no Rio de Janeiro, “[...] um grande público para os espetáculos de variedades, as revistas, as chanchadas” (LOPES, 2007, p. 51). A autora conclui que

A partir dos anos 1950 o teatro no Brasil se inscreveu nos hábitos sociais de uma elite, mas não se pode ainda falar no estabelecimento de um circuito através do qual as ideias transitariam. Quando muito as ideias eram lançadas, mas na maioria das vezes suscitariam apenas alguns ecos. (...) O que salta aos olhos então é a estranheza do conceito de modernidade aplicado à teatralidade cultural brasileira. Uma outra modernidade — se podemos assim nos exprimir — parece surgir nesses trópicos longínquos e encontrar sua expressão na obra de alguns artistas, aqueles que vêm, pelos desvios da história, instaurá-la. Ou tomá-la de assalto. (...) A realidade social brasileira, que servirá de pano de fundo ou de matéria-prima para a obra de Nelson Rodrigues, terá que contar com essa contradição a mais: o surgimento de um autor que irá colocar questões para as quais a sociedade não saberá dar respostas. (LOPES, 2007, p. 52-53)

Ou, como escreveu Nelson sobre o ensaio geral de *Vestido de noiva*,

O meu processo — de ações simultâneas, em tempos diferentes — não tinha função no Brasil. O nosso teatro era ainda Leopoldo Froes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e o sotaque lisboeta do velho ator. E ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem “linguagem nobre”. Ao entrar em casa, eu não acreditava mais em mim mesmo. E me perguntava: — “Como é que fui meter gíria numa tragédia?”. (RODRIGUES, 1993b, p. 167)

Note-se que Nelson refere-se a *Vestido de noiva* como tragédia, gênero, à época, inédito no teatro brasileiro. O autor, de acordo com Souto (2007, p. 23), propõe-se a criar a tragédia brasileira (o que Nelson chama de suas peças

desagradáveis), que, ainda segundo a autora, numa justificativa bem simplista, diz não terem sido aceitas porque “a sociedade brasileira não deseja o confronto com suas próprias chagas” (LOPES, 2007, p. 23).

Seja no teatro, por meio das rubricas ou das falas das personagens, seja nas crônicas, em muitas ocasiões Nelson deixa claro seu posicionamento e sua preocupação com questões estéticas concernentes à encenação de suas peças e também ao teatro e à literatura em geral. Para Lopes (2007, p. 89) é justamente “[...] no questionamento do fenômeno teatral em si que se deve procurar o caráter moderno da dramaturgia rodriguiana”.

Quanto à preocupação em criar uma tragédia nacional, como apontado por Souto (2007, p. 23), a confirmação está no excerto abaixo:

O que me interessa é o Brasil, é o brasileiro e, em especial, o nosso teatro. Sempre digo que só os profetas enxergam o óbvio. O que eu chamo de óbvio é este fato: — o teatro brasileiro acabou antes de começar. Na altura de 1940, sentiu-se aqui uma enorme tensão criadora; e cheguei a pensar que ia nascer a nossa tragédia. Toda uma geração de autores, diretores, atores parecia saturada de potencialidade. Essa plenitude durou pouco. De repente, estancou o processo teatral. Falei do “nascimento da tragédia” no Brasil. E o que aconteceu foi espantoso: a “tragédia brasileira” ainda não nasceu e já está decadente. Entendem? Decadente antes de nascer. Todo o maravilhoso ímpeto inicial se esvaiu e se corrompeu no show idiota. Mas há pior e, repito, há pior. O show ainda tem uma relação com o teatro. Acontece que os diretores, autores, atores e atrizes abandonam o palco. Cabe então a pergunta: — e onde estão eles? (RODRIGUES, 1995, p. 162-163)

2.2. O projeto trágico-moderno de Federico García Lorca

Em 1931, com o apoio governamental, intermediado por amigos pessoais de Lorca, o primeiro ministro Manuel Azaña e o ministro da justiça Fernando de los Ríos, o artista granadino toma à frente, como diretor artístico, do projeto de estudantes da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Madri de formar um grupo itinerante de teatro universitário chamado *La barraca*, com o objetivo de

levar obras clássicas do teatro espanhol — peças de Cervantes, Lope de Vega, Calderón de La Barca — aos povoados e aos mercados da Espanha rural.

Em *La barraca*, Lorca pôde aprofundar seus conhecimentos do teatro clássico espanhol do chamado Século de Ouro. Além disso, foi quando se convenceu da necessidade de escrever suas próprias tragédias (PINO, 2006, p. 3).

De acordo com Castro Filho (2007, p. 49), Lorca delimita as fronteiras entre o drama e o trágico em seu teatro, “[...] de maneira que o drama englobaria questões de fundo ético e social”, como a hipocrisia das relações humanas; e o trágico “daria conta de questões existenciais mais intimamente ligadas à natureza arquetípica do humano”.

Em uma entrevista de 1934, partindo de *Yerma*, Lorca fala de seu projeto trágico, que inclui referências clássicas e modernas:

Yerma será a tragédia da mulher estéril. O tema, como você sabe, é clássico. Mas eu quero que tenha um desenvolvimento e uma intenção novos. Uma tragédia com quatro personagens principais e coros, como não de ser as tragédias. Há que voltar à tragédia. A isso nos obriga a tradição do nosso teatro dramático. Tempo haverá de fazer comédias, farsas. Enquanto isso, eu quero dar ao teatro tragédias²³. (LORCA, 1997, p. 536 *apud* PINO, 2006, p. 3)

Consonante à afirmação de Bradbury e McFarlane (1989, p. 257) de que “[...] a dialética entre a tradição e inovação parece ser uma das fontes principais” da obra de Lorca, Pino recorre a estudiosos da obra do autor como Gwynne Edwards e Fernández Cifuentes e a declarações do próprio dramaturgo para referir-se à conhecida “trilogia rural” e sublinhar nas tragédias lorquianas a concomitância de influências de autores clássicos espanhóis e da tragédia grega combinadas a

---

²³ Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias. (LORCA 1997, p. 536 *apud* PINO, 2006, p. 3. Tradução minha)

preocupações modernas e à inovações do artista:

Portanto nesta 'trilogía rural', como dito anteriormente, se produz uma mescla de influências clássicas e modernas. Em *Bodas de sangre* os críticos assinalaram a presença concreta de Lope de Vega e a influência de carácter geral da tragédia grega (Edwards, 1983, p. 178), junto à influências mais modernas como as tragédias de Valle-Inclán (Edwards, 1983, p. 177). Em *Yerma* o próprio Lorca reconheceu em uma entrevista a dívida com Calderón de la Barca (García Lorca, 1997, p. 612), e claro a palpável influência da tragédia grega, sobretudo nos coros. Enquanto que *La casa de Bernarda Alba*, que para alguns é das três obras a mais próxima aos modelos estabelecidos e ao mesmo tempo a mais sutilmente anômala (Fernández Cifuentes, 1986, p. 185), portanto a que melhor conjuga tradição e originalidade, os críticos rastrearam a influencia de clássicos como *El médico de su honra* de Calderón e claro da tragédia grega, junto a dramas rurais de Jacinto Benavente, coetâneo de Lorca. Mas, como se disse ao princípio deste ponto, é precisamente a originalidade criativa de Lorca o que lhe faz superar e subsumir todas estas influências para criar sua própria personalidade como dramaturgo. [...] E por isso apesar de todas as influencias clássicas e vanguardistas mencionadas, o teatro de Lorca é um teatro original, já que o autor granadino foi dos poucos dramaturgos espanhóis conscientes da "grande luta renovadora" (nas palavras do próprio autor) que se estava produzindo em outros países europeus (García Lorca, 1997, p. 244) e o único que empreendeu esse labor renovador na literatura espanhola.²⁴ (PINO; 2006, p. 3)

Bradbury e McFarlane (1989, p. 413) também ressaltam a atenção de Lorca a elementos estruturais, técnicos e linguísticos do teatro e realçam que na essência de suas peças está a preocupação com o que é íntimo, indireto, implícito, fugidio, contido e simbólico. Na mesma direção, Edwards (*apud* Pino, 2006, p. 4) afirma que o teatro lorquiano é

[...] um teatro de inovação e avanços técnicos. Seu declarado propósito de salvar o teatro espanhol formava parte de um movimento similar que, em

²⁴ Por lo tanto en esta "trilogía rural", como se ha dicho anteriormente, se produce una mezcla de influencias clásicas y modernas. En *Bodas de sangre* los críticos han señalado la impronta concreta de Lope de Vega y la influencia de carácter general de la tragedia griega (Edwards, 1983, p. 178), junto a influencias más modernas como la de las tragedias de Valle-Inclán (Edwards, 1983, p. 177). En *Yerma* el propio Lorca reconoció en una entrevista la deuda con Calderón de la Barca (García Lora, 1997, p. 612), y por supuesto la palpable influencia de la tragedia griega, sobre todo en los coros. Mientras que en *La casa de Bernarda Alba*, que para algunos es de las tres obras la más próxima a los modelos establecidos y al mismo tiempo la más sutilmente anómala (Fernández Cifuentes, 1983, p 185), por lo tanto, la que mejor conjuga tradición y originalidad, los críticos han rastreado la influencia de clásicos como *El médico de su honra* de Calderón y por supuesto de la tragedia griega, junto a los dramas rurales de Jacinto Benavente, coetáneo de Lorca. Pero, como se dijo al principio de este punto, es precisamente la originalidad creativa de Lorca la que le hace superar y subsumir todas estas influencias para crear su propia personalidad como dramaturgo. (...)y por eso a pesar de todas las influencias clásicas y vanguardistas que se han mencionado, el teatro de Lorca es un teatro original, ya que el autor granadino fue de los pocos dramaturgos españoles conscientes de "la gran lucha renovadora" (en palabras del propio autor) que se estaba produciendo en otros países europeos (García Lorca, 1997, p. 244) y el único que emprendió esa labor renovadora en la literatura española. (PINO; 2006, p. 3. Tradução minha)

outros países e impulsionado por homens da visão de um Edward Gordon Craig, um Reinhard ou um Stanislavski, mudou o panorama do teatro europeu em geral. Para Lorca como para aqueles homens, os cenários realistas do século dezanove tinham que dar passagem a uma concepção muito mais vital e fluida da ação dramática na qual o diálogo, a canção, a dança, o movimento e a colocação em cena, fossem elementos todos eles importantes.²⁵ (*apud* PINO, 2006, p. 4)

2.3. A família em *Dorotéia* e *La casa de Bernarda Alba*

DOROTÉIA — (*veemente*) Eu mesma acho que a família tem o direito de exigir! (*mais positiva*) E de humilhar...²⁶

(Nelson Rodrigues)

*Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar.*²⁷

(Federico García Lorca)

Como explica Facina (2004, p.97), uma das críticas correntes a Nelson Rodrigues é o seu suposto ataque à família como instituição e essa acusação é peça importante na construção de sua “imagem pública de autor obscuro, tarado, maldito”. Esse estigma deriva do fato da família rodrigueana, seja nas crônicas, romances, ou peças, ser o centro das tensões e dos conflitos.

No presente momento, tornou-se banal constatar que a família vai mal. As explicações dadas ao fato multiplicam-se. [...] Em suma, os indivíduos estariam como que desaprendendo as regras de convivência que mantinham a família coesa. Cada um deles parece aspirar justamente àquilo que se opõe ao direito do outro. (...) Os membros da família em vez de aliado estariam se tornando inimigos. O lar moderno deixou de cumprir suas antigas funções. Ao invés de propiciar carinho e proteção, estaria formentando a guerra entre os sexos e gerações. (COSTA, 1999, p. 11 *apud* Souto, 2007, p. 41)

²⁵ (...) un teatro de innovación y avances técnicos. Su declarado propósito de salvar el teatro español formaba parte de un movimiento similar que, en otros países e impulsado por hombres, los escenarios realistas del siglo diecinueve tenían que dar paso a una concepción mucho más vital y fluida de la acción dramática en la que el diálogo, la canción, la danza, el movimiento y la puesta en escena, fueran elementos todos ellos importantes. (*apud* PINO, 2006, p. 4)

²⁶ Fala de Dorotéia em: RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia*. In: _____. *Teatro completo*. (Volume Único). Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 639

De acordo com Souto (2007, p. 35) a família é o espaço no qual os humanos tentam se organizar para aproximar-se dos deuses e reproduzir os mitos, daí ser o elemento formador do trágico. E como cada indivíduo no seio familiar desenvolve-se de um modo diferente, não há meios de se evitar eficazmente que a relação entre pais e filhos, entre irmãos ou entre familiares resultem em ódio, medos e traumas profundos.

A história da família, segundo Roudinesco (*apud* SOUTO, 2007, p. 41-43), apresenta três grandes modelos, que naturalmente não são seguidos à risca nem na sociedade, nem nas peças.

O primeiro é o modelo da família “tradicional”, formada a partir de casamentos arranjados, que é totalmente regida pelo poder patriarcal, sem dar importância ao que será a vida afetivo-sexual dos cônjuges, visando garantir a posse de um patrimônio que será transmitido às gerações futuras. É esse modelo familiar predominante em *La casa de Bernarda Alba*, ambientada numa região andaluza rural onde o maior bem é a terra, pelo qual se mata e se morre. É esse o tipo de família que Bernarda Alba constituiu e é o que destina à suas filhas. Na seguinte fala de La Poncia pode-se entrever o tipo de relação conjugal vinda desse tipo de família:

LA PONCIA — Luego se portó bien. En vez de darle por otra cosa se dio por crear colorines hasta que se murió. A vosotras que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre a los quince días de boda deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón.²⁸ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 91-92)

---

²⁷ Fala de Bernarda Alba em: GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Longseller, 2007. Cada um sabe o que pensa por dentro. Eu não me meto nos corações, mas quero boa fachada e harmonia familiar. (Tradução minha)

²⁸ LA PONCIA — Logo se comportou bem. Em vez de dar para outra coisa deu para criar pintassilgos até que morreu. A vocês que são solteiras, convém saber de algum modo que o homem quinze dias depois do casamento deixa a cama pela mesa e logo a mesa pela taberna, e a que não se conforma apodrece chorando num canto. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 91-92. Tradução minha)

E, na fala de Martirio, ao comentar a ronda noturna do noivo de Angustias em volta da casa da família, transparece a visão do casamento como um meio de conseguir algum patrimônio:

MARTIRIO — Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría; pero viene por el dinero. Aunque Angustias es nuestra hermana, aquí estamos en familia y reconocemos que está vieja, enfermiza y que siempre ha sido la que ha tenido menos mérito de todas nosotras. Porque si con veinte años parecía un palo vestido, ¡qué será ahora que tiene cuarenta!²⁹ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 70)

O segundo modelo é o da família “moderna”, orientada por uma lógica afetiva entre os cônjuges, lógica esta aceita dos fins do século XVIII a meados do século XX. Esse tipo de família se funda no amor romântico e por meio do contrato do casamento legitima (e legaliza) a reciprocidade de sentimentos e atração erótica do casal. Outra característica desse modelo familiar é a divisão do trabalho entre o casal, tornando o filho um sujeito cuja educação o Estado tem o dever de garantir. A autoridade, então, deixa de ser patriarcal e se divide entre pai, mãe e Estado.

O terceiro e último modelo, instituído a partir dos anos 1960, é o da família contemporânea, caracterizado por unir dois indivíduos em busca de realização sexual e de relações íntimas. A duração desse tipo de família é bastante relativa, estando sujeita ao grau de satisfação dos cônjuges. Assim, nesse modelo de família, a possibilidade de separação e de recomposição conjugal acaba por complicar a transmissão de autoridade. Para Souto (2007, p. 42), este seria o padrão mais próximo de *Dorotéia*, composta apenas por mulheres com algum grau de parentesco, sem a figura do homem, do pai, mostrando um tipo de família que foi aumentando quantitativamente ao longo dos anos: o comandado por mulheres.

---

²⁹ MARTIRIO — Se viesse pela pessoa de Angustias, por Angustias como mulher, eu me alegraria; mas vem pelo dinheiro. Ainda que Angustias seja nossa irmã, aqui estamos em família e reconhecemos que ela está velha, enfermiça e que sempre foi a que teve menos mérito de todas nós. Porque se com vinte anos parecia um pau vestido, o que será agora que tem quarenta! (GARCÍA LORCA, 2007, p. 70. Tradução minha).

Porém, ainda que a família de *Dorotéia* seja comandada por uma mulher, e o mesmo ocorre em *La casa de Bernarda Alba*, ela está mais próxima do modelo tradicional que do contemporâneo, pois D. Flávia e Bernarda Alba, apesar de mulheres, após a viuvez, tomam para si o poder patriarcal, exercendo-o nos mesmos moldes que os homens, “chefes” de família que reinavam absolutos como verdadeiras personificações de Deus no seio das famílias:

D. FLÁVIA — (*num grito*) - De tudo!... Soube de tudo... (*baixo*) Uma pessoa me contou...

DOROTÉIA — Que pessoa?

D. FLÁVIA — Não me lembro, nem precisa... Sabemos de tudo que acontece com parente... Quando alguém na família morre ou dá um mau passo recebemos a notícia imediatamente... Na mesma hora, no mesmo instante... Ninguém precisa dizer... É como se uma voz fosse, de porta em porta, anunciando... e um dia nós estávamos na mesa...

MAURA — Foi, sim, foi!

D. FLÁVIA- A toalha era de linho... Eu acabara de dizer a oração, que as outras repetiram... De repente, a voz anunciou: "Uma Dorotéia morreu... (*baixa a voz, espantada*) Outra perdeu-se..." (RODRIGUES, 1994, p. 628-629)

MAURA (*lenta e feroz*) — Tu que és a mais velha de nós e a mais feia...

D. FLÁVIA — Sou...

MAURA (*num crescendo*) — Tu que inicias as orações na mesa e, no final, dizes Amém... salva-me do que eu estou pensando... (RODRIGUES, 1994, p. 649)

BERNARDA — Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo e mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.³⁰ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 53)

Também o casamento de Das Dores em *Dorotéia* é arranjado e, em nenhum momento, a possibilidade do surgimento de afetividade entre os noivos é cogitada, sendo a “náusea” da noite de núpcias o único ganho advindo da união.

D. ASSUNTA — Eu, d. Assunta da Abadia, viúva triste, venho trazer, pela mão, conforme o prometido, o meu filho — Eusébio da Abadia...

(...)

D. ASSUNTA — ...quando devo passar por aqui para apanhar meu filho?

D. FLÁVIA- Depende.

D. ASSUNTA-Mais ou menos...

³⁰ BERNARDA — Aquí se faz o que eu mando. Já não pode reclamar a seu pai. Linha e agulha para as fêmeas. Látego e mula para o varão. Assim vive quem nasce com posses. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 53. Tradução minha)

D. FLÁVIA- Às onze horas, meia-noite, por aí... A não ser que a náusea venha antes... E como eu disse — depende... Essas coisas variam... (RODRIGUES, 1994, p. 644-645)

Mas o inesperado acontece e Das Dores é arrebatada pelo noivo e projeta formar com ele uma família “moderna”, renunciando, assim, à família de sua mãe:

DAS DORES — Eu tive um aviso, mãe... e sei que não vou ter a náusea... nem quero...
 DOROTÉIA (*num sopro*) — Doida!
 D. FLÁVIA — Não blasfemes!
 DAS DORES (*com absoluto fervor*) — Não quero, agora não quero... Meu noivo contou coisas que eu não conhecia. Contou uma história muito bonita... Disse que tinha dores de ouvido. Dessas que atravessam de uma frente a outra frente... E conheceu uma menina que morreu assim... E gritando... gritando com essa dor... Tanto que foi enterrada com o seu martírio... (*veemente*) Meu noivo diz que a menina morreu porque não pingaram o remédio... Eu acredito, mãe! Preciso ficar junto de meu noivo, sempre! (RODRIGUES, 1994, p. 659)

Em *La casa de Bernarda Alba*, Adela, ao tornar-se amante de Pepe, planeja viver com ele uma relação nos moldes da família “contemporânea”, mesmo depois que ele se case com Angustias:

ADELA — Sí, sí. (*En voz baja.*) Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias, ya no me importa, pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana.³¹ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 40)

Escusado dizer que (ainda que haja esperança para Das Dores) nenhuma das duas personagens consegue levar a cabo seus planos amorosos, frustrados pelas respectivas famílias. A respeito da formação familiar nas tragédias de Nelson Rodrigues, também aplicável à família de *La casa de Bernarda Alba*, Souto argumenta:

É alicerçada por silêncios e negações, com atitudes encadeadas sem nenhum processo de reflexão. Desde o seu início, apresenta lacunas que acabam sendo preenchidas de modo completamente improvisado pelos sentimentos que vão surgindo sem poder ser controlados. A configuração familiar das peças trágicas apresenta ausências tão profundas na sua construção que acabam por resultar na destruição, na desfiguração do

³¹ ADELA — Sim, sim. (*En voz baixa.*) Vamos dormir, vamos deixar que se case con Angustias, já não me importa, mas eu irei a uma casinha sozinha, onde ele me verá quando queira, quando lhe dê vontade. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 40. Tradução minha.)

grupo como família. Nenhum elemento é poupado, cada membro é marcado por uma falta, que impede sua realização como pessoa e seu relacionamento com os seres amados. (SOUTO, 2007, p. 27)

Ainda de acordo com Souto, em *Dorotéia* há uma ausência mais profunda que nas outras peças de Nelson: na família dessa peça não há homens e ainda que sejam mencionados, nenhum homem entra em cena. As personagens masculinas ou estão mortas, ou “são representadas por objetos: o noivo é um par de botinas, Nepomuceno é um conjunto de chagas, a ameaça que paira sobre Dorotéia é um jarro” (SOUTO, 2007, p. 33).

DAS DORES — E esse noivo que não vem nunca... E essa primeira noite que não aparece...

(...)

D. ASSUNTA — Eu, d. Assunda da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... (*d. Assunta põe-se a desamarar o embrulho*)... Eusébio da Abadia... (*encontra sérias dificuldades para desfazer o nó*) Nó impossível! (*até que, enfim, o nó desfeito, surgem duas botinas desabotoadas*) Coloco onde? (RODRIGUES, 1994, p. 644-645)

DOROTÉIA (*ofegante*) — Devo fazer o que?

D. FLÁVIA (*delirante*) — É simples, tão simples: (*baixo, cariciosa*) Basta procurar Nepomuceno... Nada mais...

DOROTÉIA — Só? Mas quando?

D. FLÁVIA — Já.

DOROTÉIA — Tão de repente?

D. FLÁVIA — É preciso. Quanto mais cedo melhor. Pede a ele e te dará quantas chagas quiseres...

CARMELITA (*tentadora*) — Chagas boazinhas...

DOROTÉIA (*encantada*) — São?

CARMELITA — Muito! (RODRIGUES, 1994, p. 640-641)

DOROTÉIA — Depois que meu filho morreu, não tenho tido mais sossego... o jarro me persegue... Anda atrás de mim... Não que seja feio... Até que é bonito... De louça, com flores desenhadas em relevo... E inteligente, muito inteligente... (*de novo olha para os lados*) (*com exasperação*) Quando um homem qualquer vai entrar na minha vida, eu o vejo... direitinho... (RODRIGUES, 1994, p. 635)

O mesmo ocorre em *La casa de Bernarda Alba*: o vigário e o sacristão são sinos que soam ao longe; o primeiro marido de Bernarda é a herança que deixou a filha Angustias; os homens do povoado são o dinheiro que oferecem aos responsos

do segundo marido de Bernarda; os trabalhadores são um canto distante; e Pepe é um retrato.

(Suenan las campanas)

LA PONCIA — El último responso. Me voy a oírlo. A mí me gusta mucho cómo canta el párroco. En el *Pater Noster* subió, subió subió la voz que parecía un cántaro llenándose de agua poco a poco. ¡Claro que al final dio un gallo, pero da gloria oírlo! Ahora que nadie como el antiguo sacristán Tronchapinos. En la misa de mi madre, que esté en gloria, cantó. Retumbaban las paredes y cuando decía amén era como si un lobo hubiese entrado en la iglesia. *(Imitándole)* ¡Améééén! *(Se echa a toser)*³² (GARCÍA LORCA, 2007, p. 40)

AMELIA — ¡Después de todo dice la verdad! Angustias tiene el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso, ahora que nuestro padre ha muerto y ya se harán particiones vienen por ella!³³ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 70)

LA PONCIA — *(Entrando con una bolsa.)* De parte de los hombres esta bolsa de dineros para respuestas.³⁴ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 50)

(Se oye un canto lejano que se va acercando.)

LA PONCIA — *Son ellos. Traen unos cantos preciosos.*³⁵ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 106)

ANGUSTIAS — *(Entrando furiosa en escena, de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores.)* ¿Dónde está el retrato de Pepe que tenía yo debajo de mi almohada? ¿Quién de vosotras lo tiene?

MARTIRIO — Ninguna.

AMELIA — Ni que Pepe fuera un san Bartolomé de plata.

(Entran La Poncia, Magdalena y Adela.)

ANGUSTIAS — ¿Dónde está el retrato?

ADELA — ¿Qué retrato?

ANGUSTIAS — Una de vosotras me lo ha escondido.

MAGDALENA — ¿Tienes la desvergüenza de decir esto?

ANGUSTIAS — Estaba en mi cuarto y no está.

MARTIRIO — ¿Y no se habrá escapado a medianoche al corral? A Pepe le gusta andar con la luna.³⁶ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 110-111)

³² É o último responso. Vou ouvi-lo. Gosto muito como canta o vigário. No *Pater Noster* subiu, subiu, subiu a voz que parecia um cántaro enchendo-se de água pouco a pouco. Claro que ao final desafinhou, mas é um conforto ouvi-lo. Agora, ninguém como o antigo sacristão Tronchapinos. Na missa de minha mãe, que Deus a tenha, cantou. Retumbavam as paredes, e quando dizia “Amém” era como se um lobo houvesse entrado na igreja. *(Imitando-o .)* — Améééém! *(Põe-se a tossir.)* (GARCÍA LORCA, 2007, p. 40. Tradução minha).

³³ AMELIA — Ela diz a verdade. Angustias tem o dinheiro de seu pai, é a única rica da casa e por isso, agora que nosso pai morreu e já farão a partilha, vêm por ela. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 70. Tradução minha).

³⁴ LA PONCIA — *(Entrando com uma bolsa.)* Da parte dos homens esta bolsa de dinheiro para os respostas. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 40. Tradução minha).

³⁵ *(Ouve-se um canto ao longe que vai-se aproximando.)*

LA PONCIA — São eles. Trazem lindo cantos. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 106. Tradução minha.)

³⁶ ANGUSTIAS — *(Entrando furiosa em cena, de modo que haja um grande contraste com os silêncios anteriores.)* Onde está o retrato de Pepe que estava embaixo do meu travesseiro? Qual de vocês o pegou?

Em *Dorotéia*, como afirma Souto (2007, p. 33), o parentesco entre a maioria das mulheres não vem de um casamento: há três viúvas, uma prostituta que nunca se casou e, embora haja mãe e filha (D. Flávia e Das Dores), esta é uma natimorta.

(As viúvas viram as costas para Dorotéia.)

DOROTÉIA — Não! Não me virem as costas! Vosso desprezo é mais cruel que vosso crime! E se eu morrer, não digam que fui quem sou... Não contem as particularidades de minha profissão... Não mencionem o jarro... Digam que eu fui uma prima vossa, até muito correta... (RODRIGUES, 1994, p. 638)

D. FLÁVIA — Sim, Das Dores... Quando Das Dores se gerava em mim, tive um susto... Eu estava no quinto mês...

MAURA *(para Dorotéia)* — Foi, sim!...

D. FLÁVIA — E, com o susto. Das Dores nasceu de cinco meses e morta... (RODRIGUES, 1994, p. 635)

Em *La casa de Bernarda Alba*, o parentesco entre as mulheres é mais próximo: Bernarda, tão isolada quanto as mulheres de *Dorotéia*, vive com suas 5 filhas e sua mãe, Maria Josefa, uma velha de 80 anos, louca e viúva como Bernarda e as criadas também viúvas.

LA PONCIA — Ese día me encerraré con ella en un cuarto y la estaré escupiendo un año entero. “Bernarda, por esto, por aquello, por lo otro”, hasta ponerla como un lagarto machacado por los niños, que es lo que es ella y toda su parentela. Claro es que no la envidio la vida. Le quedan cinco mujeres, cinco hijas feas, que quitando a Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene ineros, las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia.³⁷ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 38-39)

MARTIRIO — Nenhuma.

AMELIA — Nem que Pepe fosse um São Bartolomeu de prata.

(Entram La Poncia, Magdalena e Adela.)

ANGUSTIAS — Onde está o retrato?

ADELA — Que retrato?

ANGUSTIAS — Uma de vocês o escondeu.

MAGDALENA — Você tem o descaramento de dizer isso?

ANGUSTIAS — Estava em mei quarto e agora não está.

MARTIRIO — Não terá escapado à meia noite a curral? Pepe gosta de andar com la lua. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 110-111. Tradução minha)

³⁷ LA PONCIA — Nesse dia me encerrarei con ela num quarto e lhe cuspirei um ano inteiro. “Bernarda, por isto, por aquilo, por aquilo outro”, até deixá-la como um lagarto esmagado pelas crianças, que é o que é ela e toda sua parentela. É claro que não invejo sua vida. Lhe restam cinco mulheres, cinco filhas feias, que tirando Angustias, a mais velha, que é filha do primeiro marido e tem dinheiro, as demais, muita renda bordada, muitas camisolas de linho, mas pão e uvas por herança. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 38-39. Tradução minha)

Souto afirma que a família de *Dorotéia* “[...] prescinde do elemento masculino e nega a origem social da família, a necessidade de reprodução da espécie” (SOUTO, 2007, p. 33). O que é bastante questionável, pois ainda que vivam fechadas numa casa sem homens e as personagens masculinas sejam simbolicamente representadas por objetos, o motivo último da existência dessas mulheres é casar-se para sentir “a náusea” na noite de núpcias e, preferentemente, gerar uma filha que também virá a se casar, sofrer a náusea e assim legá-la às gerações futuras.

DOROTEIA (*eufórica*) — ...me matarei...

D. FLÁVIA — Não, mulher miserável! Em nossa família, nenhuma mulher pode morrer antes da náusea... É preciso, primeiro, sentir a náusea... E aquela que perecer antes, morre em pecado e paixão... (*lenta*) Nem terá sossego na sua treva... Não podes morrer ainda, talvez não possas morrer nunca... (RODRIGUES, 1994, p. 635)

Tanto em *Dorotéia* como em *La casa de Bernarda Alba*, o processo trágico é suscitado pela frustração dos anseios das personagens femininas no seio de suas famílias. O embate dos atos motivados pela realização pessoal, caso de Adela e Das Dores, com os motivados pela conservação da estrutura familiar, D. Flávia e Bernarda Alba, conduzem as personagens à própria ruína e à de suas famílias.

CAPÍTULO 3

***TUDO TE AMALDIÇOARÁ NESTA CASA*³⁸: O HORROR NAS CASAS DE D. FLÁVIA E BERNARDA ALBA**

ADELA — *Ya no aguanto el horror de estos techos (...)*³⁹
(Federico García Lorca)

3.1. O horror artístico

Em sua *Filosofia do horror*, Noël Carroll desenvolve uma teoria do que ele chama de “horror artístico”, distinguindo-o do “horror natural”, que por sua vez é o sentimento de profundo incômodo, medo, repulsa ou asco, causado por episódios ou situações reais (ou pela iminência destes), como, por exemplo, desastres naturais ou a explosão de uma guerra e todas as suas implicações. (CARROLL, 1999, p. 27)

Contrariamente ao “horror natural”, o “horror artístico”, segundo Carroll, (1999, p. 28), refere-se “estritamente aos efeitos de um gênero específico”, ainda que esses efeitos também sejam sentimentos de profundo incômodo, medo, repulsa ou asco. Assim, é necessário ressaltar que “nem tudo o que aparece nas artes e poderia ser chamado de horror é horror artístico”, ainda que este possa apresentar-se sob várias formas de arte e de suportes de difusão. A expressão horror artístico, explica Carrol,

Por convenção, pretende referir-se ao produto de um gênero que se cristalizou, falando de modo bastante aproximado, por volta da época da publicação de *Frankenstein* — ponha ou tire 15 anos — e que persistiu, não

---

³⁸ (RODRIGUES, 1994, p. 658)

³⁹ “Já não aguento o horror deste tetos (...)” (Tradução minha.)

raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos das revistas e dos filmes do século XX. (CARROLL, 1999, p. 28)

No entanto, embora situe a consolidação do horror artístico por volta de 1818, data da primeira publicação de *Frankenstein*, Carroll deixa claro que imagens de horror já eram encontradas muito antes:

No mundo ocidental antigo, entre os exemplos, estão as histórias de lobisomem no *Satíricon*, de Petrônio, Licáon e Júpiter nas *Metamorfoses* de Ovídio, Aristomenes e Sócrates e no *Asno de ouro* de Apuleio. As *danses macabras* medievais e as representações inferno, como a *Visão de São Paulo*, a *Visão de Túndalo*, o *Juízo final* de Cranach, o Velho, e, de maior fama, o *Inferno* de Dante, também fornecem exemplos de figuras e incidentes que se tornarão importantes para o gênero. Contudo, o gênero propriamente dito começa a tomar corpo entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, como uma variante da forma gótica na Inglaterra e de desenvolvimentos correlatos na Alemanha. (CARROLL, 1999, p. 28)

Conforme Lovecraft, o horror artístico⁴⁰ está envolto em “[...] uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” e deve indicar, — “com seriedade e dignidade condizentes com o tema” — o que Lovecraft chama de “a mais terrível concepção do cérebro humano”: “uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis” (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

No horror artístico, a partir de agora chamado “horror”, essa “derrota maligna”, ou, dito de outra forma, esse abalo na ordem corrente das coisas e da vida cotidiana tem um causador: o monstro horrífico⁴¹. E daí se depreende que a figura do monstro é primordial no horror, mas, é preciso lembrar, há muitas histórias com monstros porém nem todas são de horror. (CARROLL, 1999, p. 31)

⁴⁰ Lovecraft não usa o termo “horror artístico” e sim “história fantástica genuína”. (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

⁴¹ Ao longo da *Filosofia do horror* de Noël Carroll (1999, Trad. Roberto Leal Ferreira), a expressão “monstro horrífico” refere-se unicamente aos monstros do “horror artístico”, distinguindo-os, assim, dos monstros de histórias não consideradas de horror.

Conforme Carrol, o que distingue o horror de qualquer outra história com monstro “[...] é a atitude das personagens da história em relação ao monstros com que se deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural”. (1999, p. 31)

Diferentemente dos contos de fada, por exemplo, onde também é (quase) certa a presença de monstros; no horror os monstros “quebram as normas de propriedade ontológica presumidas pelas personagens humanas positivas da história” (CARROL, 1999, p. 32), causando, portanto, um estranhamento nos humanos da história. Enquanto nos contos de fada os monstros estão em seu território, isto é, tanto quanto os humanos são partes formadoras do universo ficcional a que pertencem, e, conseqüentemente, qual seja a sua função, são vistos sem estranheza.

Então, esclarece Carroll, “[...] um indicador do que diferencia as obras de horror propriamente ditas das histórias de monstros em geral são as respostas afetivas das personagens humanas positivas das histórias aos monstros que os assediam” (1999, p. 32). Outro ponto é que no horror as reações emocionais dos humanos positivos de certa forma balizam as reações do leitor/espectador. Normalmente, as reações aos monstros horroríficos incluem “[...] arrepios, náusea, encolhimentos, paralisia, gritos e repugnância” (CARROLL, 1999, p. 34), sinalizando que as reações do público diante do monstro devem ir nessa direção, paralelamente às das personagens.

Nossas respostas devem convergir (mas não duplicar exatamente) com as das personagens, julgamos o monstro como um tipo de ser horripilante (embora, ao contrário dos personagens, não acreditemos na existência dele). Esse efeito de espelho, além disso, é uma característica chave do gênero de horror, pois não é o caso para todos os gêneros que a resposta do público deva repetir certos elementos do estado emocional das personagens. (CARROLL, 1999, p. 34)

Acerca do modo como as personagens de horror reagem aos monstros, Carroll argumenta que está além do apavoramento frente à sua periculosidade. Em conjunto com o medo, o monstro horrífico causa repugnância, náusea e repulsa. “Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também — e isso é da maior importância — repugnante” (CARROLL, 1999, p. 39). Desse modo, é comum que instantes antes de o monstro ser apresentado ao público as personagens sejam transtornadas pela visão de tal ser, exibindo expressões de incredulidade e nojo, paralisando-se e, por fim, contraindo o corpo, deixando clara a aversão a qualquer contato físico. Isto é o horror.

A palavra “horror” deriva do latim “horrere” — ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar — e do francês antigo “orror” — eriçar ou arrepiar. E embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida. (CARROLL, 1999, p. 41)

E para que o horror artístico seja experimentado, reforça Carroll, é indispensável que o

[...] monstro seja considerado ameaçador e impuro. Se o monstro for considerado apenas potencialmente ameaçador, a emoção seria o medo; se só potencialmente impuro, a emoção seria a repugnância. O horror artístico exige uma avaliação tanto da ameaça quanto da repugnância. (1999, p.45)

Então, conclui Carroll, “[...] o horror artístico é, em primeiro lugar, identificado em razão do perigo e da impureza” (1999, p. 46).

Para explicar a noção de impureza dos monstros do horror, Carroll recorre a Mary Douglas que, em seu estudo *Purity and danger*, associa as reações de impureza com “[...] a transgressão ou a violação de esquemas de categorização cultural” (CARROLL, 1999, p. 50). Desse modo, impuro é o ser ou objeto claramente intersticial, contraditório, incompleto ou informe:

As coisas intersticiais que atravessam as fronteiras de categorias profundas do esquema conceitual da cultura, são impuras, segundo Douglas. As fezes, na medida em que aparecem de modo ambíguo nas oposições categoriais tais como eu/não eu, dentro/fora, e vivo/morto, aparecem como boas candidatas à repulsa por impuras, como o cuspe, o sangue, as lágrimas, o suor, os tufo de cabelo, o vômito, as sobras de unhas, os pedaços de carne etc. (...) Objetos também podem provocar dúvidas categoriais por serem representantes incompletos de sua classe, como coisas podres e em decomposição, bem como por não terem forma como a sujeira, por exemplo. (CARROLL, 1999, p. 50)

Essa noção de impureza serve à análise dos monstros do gênero horror na medida em que estes, necessariamente repulsivos, são “[...] criaturas especializadas em ausência de forma, em incompletude, em intersticialidade categorial e em contradição categórica” (CARROLL, 1999, p. 50), pois muitos deles estão vivos e mortos, são humanos/não humanos ou visíveis/invisíveis e “não podem ser classificados segundo nossas categorias estabelecidas” (CARROLL, 1999, p. 50). Da mesma maneira são intersticiais “entidades monstruosas que juntam o animado e o inanimado com seus próprios desejos malévolos” (CARROLL, 1999, p. 51), como casas mal-assombradas, carros ou objetos que agem por vontade própria.

A análise da impureza de Douglas também ilumina a recorrente descrição dos monstros do horror artístico como “antinaturais”. Os monstros não se encaixam a nenhum esquema “conceitual cultural da natureza”, daí serem, ademais de fisicamente, “cognitivamente ameaçadores”, na medida em que ameaçam o saber comum. “Sem dúvida, é em razão dessa ameaça cognitiva que não só os monstros horríficos são ditos impossíveis, mas também tendem a fazer com que os que os encontram fiquem loucos, doidos, transtornados etc” (CARROLL, 1999, p. 53). Por serem antinaturais, estes monstros escapam aos mecanismos humanos de conceituação, são inclassificáveis, indizíveis, e, portanto, “desafios aos fundamentos do modo de pensar de uma cultura.” (CARROLL, 1999, p. 52)

Além disso, segundo a tese de Douglas, os objetos culturalmente impuros são enxergados como providos de poderes mágicos, o que causa a sua utilização em rituais. Já os monstros horríficos, por analogia aos objetos, visto que também são essencialmente impuros, também são aceitos como dotados de poderes fantásticos, o que faz com que o público os aceite como irresistíveis ou mesmo invencíveis. (CARROLL, 1999, p. 53)

Também o lugar de origem dos monstros horríficos são alheios ao mundo humano, exteriores às categorias sociais.

Ou seja, os monstros são originários de lugares fora e/ou desconhecidos do mundo humano. Ou as criaturas vêm de lugares marginais, ocultos ou abandonados: cemitérios, torres e castelos abandonados, esgotos ou casas velhas — isto é, pertencem a arrabaldes fora e desconhecidos do comércio social comum. (CARROLL, 1999, p. 56)

Por outro lado, há na literatura e na cinematografia de horror inúmeros casos em que o monstro a princípio poderia ser culturalmente categorizado como, por exemplo, animais ou seres humanos, geralmente psicopatas. Isto, aparentemente, invalidaria a teoria da impureza, mas só aparentemente, pois esses animais ou seres humanos, na condição de monstro horrífico, “[...] adquirem atributos acima e além dos que estamos dispostos a acreditar pertencerem a criaturas vivas” (CARROLL, 1999, p. 56). Exemplos desses atributos inverossímeis no mundo real e palpável são a invisibilidade, a onisciência, a obstinação e a inescrutabilidade, que reforçam ou produzem o efeito de sobrenatural. (CARROLL, 1999, p. 57)

Há também que se considerar que por ser “um tipo construído e não natural — um gênero artístico e não um fenômeno natural”, o horror artístico admite casos limites e, em certa medida “é um conceito com limites vagos e talvez em desenvolvimento”. Porém o seu estudo, e a tentativa de estabelecimento de padrões

são de importantes ao entendimento não apenas do gênero horror, mas também de seus gêneros vizinhos. (CARROLL, 1999, p. 58)

3.2. Sobre *Dorotéia*

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim — “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, inclui (*sic*, devendo-se ler incluo ou incluí), desde logo, *Álbum de Família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.

(Nelson Rodrigues)

Ainda que usasse crucifixo no pescoço, recheasse seu vocabulário cotidiano de expressões como “Deus me perdoe”, “Deus te abençoe”, acreditasse na imortalidade da alma: “É absurdo o sujeito se demitir da vida eterna, como se fosse um suicida depois da morte” (CASTRO, 2001, p. 330) e haja uma religiosidade intrínseca à sua obra, Nelson declarava-se anticlerical.

De qualquer modo, é bastante frequente personagens do teatro rodrigueano expressarem sentimentos de religiosidade em suas falas e movimentos, como no excerto da peça *Dorotéia* no qual a personagem título, uma exuberante prostituta, após a morte de seu único filho, ainda bebê, tenta ser aceita na casa de suas três primas viúvas, castas, trajadas de luto e em eterna vigília: Carmelita, Maura e d. Flávia, espécie de líder das primeiras e mãe da adolescente Maria das Dores. Na casa não há quartos; nenhuma delas jamais dorme, pois, segundo essas personagens, nos sonhos afloram volúpias secretas e abomináveis:

DOROTÉIA — Só lhe digo que desejaria ser — horrível, juro... Ser bonita é pecado... Por causa do meu físico tenho tudo quanto é pensamento mau... sonho ruim... Já me vi tão desesperada que, uma vez, cheguei a desejar ter sardas... Eu que acho sardas uma coisa horrível... Talvez assim os homens não se engrajassem tanto comigo e eu pudesse ter um proceder condizente.

[...]

DOROTÉIA (*passando a mão pelo próprio rosto*) — Este não... (*num crescendo...*) Quer dizer que eu tenho que mudar de rosto? De boca, de olhos... Talvez de cabelos

D. FLÁVIA — Sim... E de corpo também... então, nós te aceitaremos na família... Serás igual a nós... Igual à Dorotéia que se atirou no rio... Te sentarás à nossa mesa... Dirás as nossas orações... (*baixo ao ouvido de Dorotéia*) E o jarro, um jarro de flores desenhadas em relevo, não te aparecerá mais, nunca mais!

DOROTÉIA — “(em êxtase) — Tomara... (efusiva) Até, francamente, nem sei como agradecer... Nem esperava... Mas a providência me salvou... Fui ouvida, nos meus pedidos... (olhos para o céu, mão no peito) Pedi tanto, para sair daquela vida.

D. FLÁVIA (*grave*) — Nós exigimos mas é para teu bem...

DOROTÉIA — Sei, claro... (*veemente*) Eu mesma acho que a família tem o direito de exigir! (*mais positiva*) E de humilhar... (*humilde*) Não pensem que estou contra a minha humilhação... Nunca! Até quero ser humilhada... Me desfeiteiem se quiserem. (*misteriosa*) Estou desconfiada que a morte do meu filho já foi um aviso...

D. FLÁVIA — É possível.

DOROTÉIA — Era a providência me chamando para o caminho da virtude... Talvez essa morte tenha sido um bem. (*com mímica de choro*) Quando acaba, vocês, em vez de me destratarem, ainda me recebem... E me tratam com essa distinção...

[...]

D. FLÁVIA (*fanática*) — Tua beleza precisa ser destruída! Pensas que Deus aprova tua beleza? (*furiosa*) Não, nunca!... (RODRIGUES, 1994, p. 638-640)

No fragmento acima podemos perceber valores tipicamente católicos como o trato pecaminoso dado à vaidade, ao sexo fora do casamento e sem fins reprodutivos; a mesa como lugar sagrado das refeições, que devem ser agradecidas em oração; o sofrimento como provação; a autopenitência como meio seguro de alcançar a redenção; além de alusões a trechos bíblicos como a parábola do filho pródigo ou a um Deus que se vinga dos pais nos filhos e, nas rubricas, gestual e expressões fisionômicas próprias do fanatismo religioso.

Essa contraposição ao que Nelson Rodrigues considerava modelos assentados é patente tanto em seu teatro quanto em suas narrativas. Nas peças, o autor que misturava os usos de tu e você e “[...] não acreditava em brasileiro sem

erro de concordância”, rompe esteticamente com o teatro dominante no Brasil até a década de 1940, valendo-se de recursos como a simultaneidade de ações em tempos distintos, uma inovação nascida em *Vestido de noiva*; diálogos rápidos e diretos; mescla de elementos dramáticos, trágicos e humorísticos, às vezes numa única fala ou em falas muito próximas; e ausência de literatice com direito a passagens altamente poéticas. Tome-se como exemplo as seguintes falas de

Dorotéia:

D. FLÁVIA — (*gritando*) — Leva tua história daqui... Afoga tua história no mar...; (RODRIGUES, 1994, p. 632)

D. ASSUNTA — Acredito. Me aparecem umas irrupções aqui... Bem aqui...

D. FLÁVIA — Estou vendo.

D. ASSUNTA — De forma que estou muito satisfeita!

D. FLÁVIA — Faço uma idéia.

D. ASSUNTA — Carmelita e Maura também estão com uma aparência muito desagradável...

AS DUAS (*numa mesura de menina*) — Ora, d. Assunta!

D. FLÁVIA — Aliás, não é novidade nenhuma, toda a nossa família é de mulheres feíssimas...

MAURA — Se é...

D. ASSUNTA — E por isso tenho por vós consideração... Porque sois horríveis, como eu... (Ibid., p. 643)

D. FLÁVIA — E, com o susto. Das Dores nasceu de cinco meses e morta...

AS DUAS (*choramingando*) — Roxinha...

D. FLÁVIA (*também com voz de choro*) — Mas eu não comuniquei nada à minha filha, nem devia...

AS DUAS (*choramingando*) — Claro!

D. FLÁVIA — Sim, porque eu podia ter dito: “Minha filha, infelizmente você nasceu morta”, etc. etc. (*patética*) Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido nosso enjôo nupcial... (*tom moderado*) De forma que Das Dores foi crescendo... Pôde crescer, na ignorância da própria morte... (*ao ouvido de Dorotéia*) Pensa que vive, pensa que existe... (*formalizando-se e com extrema naturalidade*) E ajuda nos pequenos serviços da casa. (RODRIGUES, 1994, p. 635-636)

Sobre a própria linguagem, Nelson argumenta:

Os críticos achavam a minha linguagem pobre. O que eles queriam era a eloquência, a sublitteratura, enquanto eu partia para a palavra viva, ainda, suada de vida, suada de rua, suada de cotidiano, suada de paixão. Se não tenho outras virtudes, tenho esta e a reivindico para mim: — a de ter um diálogo extremamente teatral. (RODRIGUES, 1997, p. 47)

Ainda que faça uso de conceitos altamente discutíveis nos dias de hoje, como o de subliteratura, menosprezando-os como argumento de engrandecimento da própria escrita, é incontestável que Nelson Rodrigues faz jus ao lugar por ele requerido na fala acima.

Com temas, segundo ele mesmo “fétidos e pestilentos”, a exemplo de incesto, violência sexual, homossexualismo, prostituição, parricídio e traição, rompeu com os códigos morais da época, o que lhe rendeu a alcunha de “tarado”, vigente até hoje entre os desconhecidos ou ledores/espectadores estagnados na superfície de seus textos. Por outro lado, se Nelson tiver mesmo razão, o que é o tarado se não uma “pessoa normal pega em flagrante”?

Nos anos de 1960-1970, suas crônicas escarnecem de célebres militantes de esquerda, como dom Hélder Câmara, em várias ocasiões ridicularizado na figura do “padre de passeata”. Aos que o chamavam reacionário, com a lentidão e a fala arrastada que lhe eram peculiares, a despeito de ordens médicas, entre uma e outra baforada no indefectível cigarro, respondia que sim, era reacionário e sua reação era contra tudo o que não prestava.

Em defesa de seu estilo, assumidamente, por vezes rocambolesco, melodramático ou grotesco, Nelson declarou diversas vezes em entrevistas que o “[...] bom gosto deve ser uma virtude de grã-finhas em férias, ou de cronistas sociais. Nunca, porém de um artista”⁴², ou:

Ninguém faz nada em arte se lhe falta uma dimensão de mau gosto de Vicente Celestino. Todos nós somos um pouco o autor de *O ébrio*. Shakespeare viveu grandes momentos de Vicente Celestino. *Ricardo 3º* tem coisas de *Coração materno* e de *Ontem eu rasguei o teu retrato*. (RODRIGUES, 1997, p. 105)

---

⁴² RODRIGUES. Entrevista a Otto Lara Resende, *Revista O comício*.

Mesmo contradizendo-se em outras ocasiões, a exemplo dos comentários que tece sobre a sua linguagem teatral, vale notar no texto imediatamente acima que Nelson, ao comparar *Ricardo III* de Shakespeare com *Coração materno*, tem a lucidez de diluir as fronteiras que cindiriam a arte em classes como erudita, popular ou de massa.

Aliás, seu gosto musical compartilhava desse pendore ao dramático e exageradamente sentimental. Eram presenças certas em sua vitrola pé-de-palito: operetas, canções napolitanas, boleros, tangos e fados; entre seus cantores prediletos figuram donos de “vozeirões” como a já citada “Voz orgulho do Brasil”: Vicente Celestino e talvez o nosso primeiro *pop star*, hoje conhecido no meio artístico como “Professor”: Cauby Peixoto.

Confirmando a popularidade do tantas vezes “redescoberto” Nelson Rodrigues, no final do século XX e neste início de XXI houve uma nova valorização do seu trabalho de dramaturgo, romancista e cronista. Provas disso são o relançamento de toda a sua obra Editora Agir e as numerosas montagens de textos rodrigueanos em todo o País, inclusive, nos últimos três anos sob a direção de um dos mais importantes e respeitados encenadores brasileiros, Antunes Filho, que em 2008 levou à cena *Senhora dos Afogados* e, em 2009, *A falecida*. Ademais, houve encenações de suas peças em países como Inglaterra, Estados Unidos, Bélgica, Luxemburgo, Venezuela, Portugal e França, o que viria a confirmar a intemporalidade dos textos e sua inteligibilidade fora do local de sua produção.

No Brasil, frases de Nelson sobrepuseram-se ao autor, alcançando o *status* de ditado popular. Foi o que aconteceu à “bonitinha mas ordinária”, título de sua 14ª peça (1962), usado indiscriminadamente, de anúncios publicitários até em conversas

cotidianas de pessoas que desconhecem a existência de um tal escritor chamado Nelson Rodrigues.

As personagens rodrigueanas, densas por excelência, por mais que sejam moralmente degradadas, apresentam falas de beleza e de sensibilidades genuínas, técnica melodramática que agarra o espectador pela emoção. Por exemplo:

DOROTÉIA (*feroz*) — Nunca!... (*crispando as mãos, na altura do peito*) Eu não enterraria um filho meu... Um filho nascido de mim... (*doce*) Enterrar só porque morreu?... Não, isso não... (*muda de tom*) Vesti nele uma camisolinha de seda, toda bordada a mão, comprei três maços de vela... quando acabava uma vela, acendia outra... antes, tinha fechado tudo... Fiquei velando, não sei quantos dias, não sei quantas noites... Até que bateram na porta... tinham feito reclamação, porque não se podia suportar o cheiro que havia na casa... (*feroz*) Mas eu juro, dou minha palavra de mãe, que o cheiro vinha de outro quarto, não sei. De lá, não... (*muda de tom*) E sabe quem foi fazer a denúncia? Uma vizinha, que não se dava comigo... (*doce*) Levaram o anjinho. (*agressivo*) Mas tiveram que me amarrar, senão eu não deixava. (RODRIGUES, 1994, p. 633)

Toda a obra de Nelson Rodrigues é perpassada pelos dois maiores mitos da sociedade ocidental: o amor e a morte. Segundo Nelson “[...] em torno desses dois mistérios gravita a vida humana.”⁴³

As personagens de Nelson, em particular as do teatro mítico, levam seus afetos e fobias até últimas as consequências, sendo as ações movidas por forças abissais, transcendendo limites de espaço ou tempo. No teatro de Nelson tudo é gigante, absoluto.

O ciclo mítico inicia-se em 1946 com *Álbum de família*. É quando Nelson permite-se distanciar da realidade e quando dá entrada em seu longo divórcio com a crítica e com o público de teatro. Em seguida vêm *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, no ano de 1947, e em 1949, *Dorotéia*, chamada pelo autor de “farsa irresponsável em três atos”, o “maior fracasso do ocidente”, a peça que nem a sua mãe gostou e objeto deste trabalho.

⁴³ Entrevista a Otto Lara Resende, *Revista O Comício*.

A “história da vida” da peça inicia-se em 1948 quando a atriz Nicete Bruno, então com 13 anos, estreava no teatro em *Anjo Negro*, e sua mãe, a soprano lírico Eleonor Bruno, a levava ao teatro e depois de volta para casa e ainda vigiava a filha, para protegê-la de possíveis liberdades excessivas dos rapazes do teatro. Do que Eleonor não se deu conta imediatamente foi de que enquanto observava a filha era também observada pelo irremediável galanteador Nelson, que chegou a reclamar que a conquista estava “dureza” e que o remédio seria mandar-lhe flores diariamente pela manhã, pela tarde e pela noite, pois segundo ele nem a mais insensível das mulheres resiste a tantas flores (CASTRO, 2001, p. 216).

Os poucos rendimentos de Nelson não chegavam para tal exagero romântico, nem precisava. Não demorou muito para que Nelson caísse nas graças de Eleonor/Nonoca e praticamente entrasse para a família, apadrinhando o matrimônio das “cunhadas” Lígia e Flordéa, irmãs de Nonoca. Tudo isso sem diminuir as atenções a seu casamento de sete anos com Elza e sem nunca passar uma única noite longe do leito de núpcias oficial.

Então, com a personagem que nomeia a peça talhada à medida de Nonoca Bruno, nasce *Dorotéia*. Nelson, escaldado com a interdição de suas três peças anteriores (*Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*), consegue burlar a censura, enviando aos censores os originais de *Dorotéia* no nome de Walter Paíno, um cunhado de Nonoca. O estratagema funciona e em 7 de março de 1950 o texto chega ao palco ileso, agora sim, com o nome do verdadeiro autor.

Os tempos eram difíceis e *Dorotéia* teve que ser montada num esquema familiar: a estrela da peça era uma quase desconhecida do grande público, o produtor era Paschoal Bruno, irmão de Nonoca, e uma das personagens, Das Dores,

a adolescente ignorante de sua condição de natimorta, coube à Dulcinha, irmã caçula de Nelson que aos 21 anos debutava como atriz.

Na biografia de Nelson Rodrigues, Ruy Castro assim descreve visualmente a estreia da peça:

O cenário de Santa Rosa era um enorme tablado em forma de ringue, tendo ao fundo um ciclorama azul. Sua simplicidade não diminuía o impressionante efeito visual. Mas o que deixava a platéia sem fôlego era a iluminação de Ziembinski: seis refletores coloridos que seguiam a movimentação das seis mulheres em cena, com uma cor para cada uma. À medida que elas evoluíam pelo palco, as cores se cruzavam, se confundiam, se separavam. Era infernalmente lindo. O jogo de cores continuava nos figurinos, com as primas de preto, sinistras como papa-defuntos, e Dorotéia de vermelho, como uma cortesã antiga. Além disso, Nonoca pintara de fogo o cabelo e, no palco, parecia crescer vários centímetros acima do nível do mar. (CASTRO, 2001, p. 217)

Como é comum numa noite de estreia, boa parte do público era composta por convidados: jornalistas, parentes e amigos do elenco e da produção. Mais uma vez, ao término da peça, o público divide-se: metade aplaudindo sem convicção e metade no mais mortal silêncio, o que, pelo conteúdo da peça, não é de se estranhar para o ano de 1950. *Dorotéia* se antecipava a elementos do chamado “teatro do absurdo”, gênero nascido oficialmente com *A cantora careca*, de Eugene Ionesco no mesmo ano de 1950, e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, de 1953. Segundo afirma Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*,

A peça absurda surgiu simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do teatro popular (antiteatro). A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga nem personagens claramente definidos: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. Ao centrar a fábula nos problemas da comunicação, a peça absurda transforma-se com frequência num discurso sobre o teatro, numa metapeça. Das pesquisas surrealistas sobre a escrita automática, o absurdo reteve a capacidade de sublimar, numa forma paradoxal, a escrita do sonho, do subconsciente e do mundo mental, e de encontrar a metáfora cênica para encher de imagens a paisagem interior. (PAVIS, 1999, p. 2)

Dorotéia tem início com a chegada da personagem-título à casa onde se encerram suas três primas: D. Flávia, Carmelita e Maura, conforme dito anteriormente, viúvas enlutadas, castas e em eterna vigília. D. Flávia é a única que tem uma filha, a pubescente Maria das Dores.

Tais mulheres jamais dormiram porque sabem que nos sonhos os impulsos e instintos luxuriosos são incontroláveis. Por isso a ausência de quartos “nesta casa sem homens” (RODRIGUES, 1994, 635). Além disso, todas as mulheres da família possuem um defeito de visão que as impede de verem homens e todas elas, durante a noite de núpcias, sofrem uma náusea, tradição começada pela bisavó das três primas e cultuada como uma espécie de ritual sagrado pelas gerações subsequentes. Por todas, menos por Dorotéia, uma prostituta que acaba de perder o filho, um bebê, morto vítima de convulsões.

Então, disposta a integrar-se aos costumes femininos do resto da família, Dorotéia chega à residência das primas e identifica-se como uma outra prima sua, homônima, que se suicidou por não suportar saber que por baixo das roupas seu corpo estava nu. O disfarce não funciona, pois, mesmo vivendo reclusas, as primas sabem de tudo que acontece a qualquer parente por meio de “uma voz” que lhes serve de informante. Assim, Dorotéia é pressionada a confirmar sua história, que todas já conheciam. E desde que renuncie à sua beleza, contraindo chagas com Nepomuceno, o vizinho leproso das viúvas, será aceita na casa.

O dia seguinte será o casamento de Das Dores, nascida de cinco meses e morta, “muito morta”. Para que possa perpetuar a tradição da náusea na noite de núpcias, a mãe, D. Flávia, não lhe informa de sua morte e assim Das Dores “pensa que existe”.

Então, sem maiores explicações, a sogra de Das Dores traz o noivo: um par de botinas. Das Dores vai para junto do noivo receber a náusea como se recebe uma bênção, mas a náusea não vem. E Das Dores, sem o defeito de visão próprio de sua família, enxerga Eusébio, seu noivo, um par de botinas desabotoadas e entrega-se ao idílio amoroso, renegando a náusea.

D. Flávia, inconformada, manda que a filha rogue pela náusea, porém ela se recusa. Carmelita e Maura passam também a enxergar o par de botinas desabotoadas, o que leva D. Flávia a matá-las estranguladas, ainda que ela própria também possa vê-las.

Das Dores decide-se então a partir com o noivo e D. Flávia vê-se obrigada a contar-lhe que Das Dores não existe, porque nasceu morta. Então Das Dores resolve voltar ao ventre materno para ali crescer, nascer viva e tornar-se mulher.

D. Flávia em vão luta com a filha dentro de si e por alguns momentos age de forma estranha, como se fosse a própria Das Dores. D. Assunta vem buscar seu filho-par de botinas desabotoadas. Dorotéia, já com as chagas, dá a mão a D. Flávia que por sua vez sentencia que as duas apodrecerão juntas. Desce o pano.

É bem verdade que a tragédia, ainda que implicitamente, tem lugar em todas as peças de Nelson Rodrigues, porém em nenhuma delas a linguagem, como demonstrado nos excertos anteriormente citados, assume uma gravidade que indica um irremediável fim trágico das personagens quanto nas cenas-chave de *Dorotéia*:

DOROTÉIA — Eu não merecia ser destrutada... nunca ninguém me fez a despeita de me recusar... eu tinha muita sorte, muita... Basta dizer que, até nas segundas-feiras, de manhã, havia quem me quisesse...

D. FLÁVIA — Nesse tempo não tinhas as chagas...

DOROTÉIA — Elas chegaram tão de repente que nem as senti... Acho que nem o nascimento de uma espinha passa tão despercebido... Foi preciso que avisasses...

D. FLÁVIA — E já começam a me devorar... Várias no rosto, como desejavas... eu que pensei que só fossem cinco... agora o jarro não quer me acompanhar... deve estar interessado em alguma mulher de pele boa... Eu não poderei mais ser leviana... (*violenta para D. Flávia*) Qual será o nosso destino?

(As duas ficam juntas de frente para a platéia. Muito eretas e unidas. Fazem a fusão de suas desgraças. D. Flávia continua segurando a máscara da filha na altura do peito. E dá à companheira a mão livre. São para sempre solidárias.)

DOROTÉIA *(num apelo maior)* — Qual será o nosso fim?

D. FLÁVIA *(lenta)* — Vamos apodrecer juntas. (RODRIGUES, 1994, p. 669-670)

Segundo Kitto, em geral uma personagem é trágica quando é movida por forças incontroláveis que inexoravelmente a levarão à ruína. É exatamente este o sentimento final das personagens D. Flávia e Dorotéia, as duas sabem que não há volta, que já não há o que fazer, o caminho que traçaram para si só poderia levá-las à própria destruição.

No texto, que realmente começa com cores farsescas, todas as personagens, exceto Dorotéia, usam máscaras, inclusive o noivo: um par de botinas desabotoadas, é ele próprio uma máscara.

Quando decide voltar à barriga da mãe, Das Dores o faz tirando sua máscara e impondo-a contra o peito de D. Flávia. De sua parte, Dorotéia, conforme Sábato Magaldi, para ser acolhida na família, adere também a uma máscara: as chagas purificadoras de sua pecaminosa beleza, adquiridas com Nepomuceno.

Talvez não faça muito sentido tentar enquadrar rigidamente em um ou outro gênero qualquer obra de um autor como Nelson Rodrigues que habilmente combina elementos os mais diversos a serviço do desnudamento do drama humano, mas em Dorotéia, seguindo o raciocínio de Castello Branco, gradativamente a farsa cede lugar à tragédia. Pouco a pouco a sensação inicial ao mesmo tempo de riso e pavor vindo das figuras assombrosas das viúvas vai cedendo espaço a uma realidade inapelável de destruição. A morte inapelavelmente reabsorve a vida.

D. Flávia, o foco central de poder, pensa conseguir manipular a vida e a morte a seu prazer, tratando como viva a filha que nasceu morta. Mas quando a filha

volta a seu corpo para nele poder desenvolver-se, para dele nascer viva, crescer e tornar-se mulher, percebe que as contradições inerentes à vida de qualquer ser humano é maior que qualquer poder que uma pessoa possa atribuir a si mesma ou a outrem. E não há, absolutamente, como escapar do mesmo destino da mulher a quem despreza no começo: seu fim será apodrecer junto com Dorotéia.

Em *Dorotéia*, a exemplo de outras de suas peças, mais uma vez confirma-se a máxima de Nelson Rodrigues que apregoa que “a família é o inferno de todos nós” (RODRIGUES, 1997, p. 61). Há uma tensão entre o modelo tradicional de família, chefiado pelo pai e na falta deste ou de qualquer homem pela mulher mais velha personificada em D. Flávia e os desejos de individuação, pulsantes em Das Dores.

Dorotéia é um lugar de encontro de vozes diversas e dissonantes. Como o é o mundo real e palpável. Feito de contrastes e contradições. E, vinda do mundo real, a prostituta Dorotéia decide instalar-se no templo “imaculado” e à parte que é a casa das três beatas. Um lugar onde só se admite iguais.

Dorotéia atua então como mediadora do mundo real, composto por diversas gentes, e do mundo imaginário da impossível pureza de D. Flávia, Carmelita e Maura:

D. FLÁVIA (*rápida, completando*) — Fugiste com o índio...
 DOROTÉIA — Não era índio... Parecia índio de tão moreno... Mas era paraguaio... Mas também pouco demorou... Teve uma febre que nenhum doutor deu jeito... Foi quando aluguei o tal quarto, a conselho de uma vizinha de muita experiência...
 D. FLÁVIA (*frenética*) — E a náusea?
 DOROTÉIA (*sem ouvi-la*) — Comecei a me dar com soldados, embarcações e fiquei muito amiguinha de um rapaz que trabalhava com jóias... Porém minha preferência maior era para senhores de mais idade...
 (RODRIGUES, 1994, p. 632)

Não por acaso, os clientes enumerados por Dorotéia trazem a marca da diversidade: um hispano-americano de ascendência indígena: os espoliados sem direito à voz; soldados: representantes da lei (que se intitula e deveria ser) comum a

todos, independente da etnia, sexo ou crenças; embarcadiços: os viajantes, que por não fixarem-se a nenhum local específico ao mesmo pertencem a todos os lugares e não são de lugar algum; um rapaz que trabalhava com jóias: os artistas/artesãos que menos que em ferramentas têm no próprio corpo e imaginário seus instrumentos de trabalho.

Dorotéia, nome que etimologicamente significa “presente de Deus”, nesta passagem da peça funciona como o narrador de Benjamin, é a mulher experiente, a viajante que vem de longe, trazer a boa nova de que há vida fora dos muros e da vigilância de D. Flávia, aliás tão semelhantes aos muros de Bernarda Alba.

Das Dores, ao saber das várias possibilidades com que lhe acena o mundo exterior, resolve ir ao encontro delas, com uma determinação que nem a sua morte ocorrida já no nascimento poderá deter. Se não tem um corpo para levá-la onde deseja, regressará ao ventre da mãe, alimentar-se-á da carne e do sangue da outra para poder ser ela própria.

O final, já sabemos, é a morte das 5 mulheres, as três viúvas que recusavam-se a aceitar que o mundo é múltiplo e variado, a prostituta que busca integrar-se ao mundo isolado, fechado sobre si mesmo das primas e a menina que não pôde nunca nascer viva, e que condenada aos 100 anos de solidão de que nos fala o colombiano García Márquez, “não tem direito a uma nova oportunidade sobre a terra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 383).

3.3. Sobre *La casa de Bernarda Alba*

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora y se desespera.

(Federico García Lorca)

Quem se mata tem, automaticamente, o meu amor.

(Nelson Rodrigues)

Nascido Fuente Vaqueros na província de Granada, Lorca, aos 20 anos de idade vai viver em Madri, onde estuda Filosofia e Letras e convive com jovens artistas que como ele tem o desejo de renovar a arte espanhola e de afiná-la com as novas tendências postas em prática no resto da Europa. Desse círculo de amizades fizeram parte nomes como Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Luis Buñuel e Salvador Dalí.

Tendo escrito em seus (poucos) 38 anos de vida uma extensa obra que inclui prosa lírica e descritiva, estudos, conferências e cartas, Federico García Lorca (1898-1936) é, sem dúvida, acima de tudo, poeta e dramaturgo.

La casa de Bernarda Alba, sua última peça completa, foi concluída em uma sexta-feira, 19 de junho de 1936, dois meses antes de seu assassinato em Viznar, arredores de Granada, pelas forças nacionais do Governo Civil, e ainda hoje enredado em mistério. Para Luis Buñuel, naquela época em que se gritava “morte à inteligência”, Lorca morreu porque era poeta. (MARSIMIAN, In GARCÍA LORCA, 2007, p. 10)

Segundo Gibson (2008, p. 644), a personagem Bernarda Alba teria sido inspirada em uma viúva de sua infância: Frasquita Alba Sierra, mãe de um filho e duas filhas do primeiro casamento e de mais três filhas e um filho do segundo.

Frasquita era conhecida como uma mulher dominante, porém sem haver exercido, sobre as filhas, tirania semelhante à de sua correspondente ficcional.

La casa de Bernarda Alba começa e termina com morte, a primeira, de Antonio Benevides, segundo marido de Bernarda, quando as mulheres voltam de sua missa, e a segunda, conforme analisado no capítulo 1 desta dissertação, o suicídio de Adela, a filha caçula de Bernarda.

Como é comum na obra de Lorca, em *La casa de Bernarda Alba* entram em conflito a liberdade individual e o poder, na obra tomado por Bernarda após a segunda viuvez, que converte a casa em uma prisão, onde todas, pela vontade de Bernarda, e como manda a tradição patriarcal deverão guardar um luto de 8 anos.

Aqui, como na tragédia grega, o lugar destinado à mulher é o interior da casa, sem poder nenhum, inclusive sobre o próprio corpo:

AMELIA — Nacer mujer es el mayor castigo.
MAGDALENA — Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen.⁴⁴ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 105)

Enquanto aos homens, como diz Adela, “tudo lhes é perdoado” (GARCÍA LORCA, 2007, p. 105).

Nas palavras de Marsimian,

La casa de Bernarda Alba é o drama dos excessos. Exceso de autoridade. Exceso de zelo a respeito do que dirão. São excessivas a hipocrisia e a inveja. Também a cobiça e o ressentimento. A pertença a uma classe e a necessidade de possuir dinheiro afetam demais a estas pobres mulheres. Como sua dependência do homem, que as amordaça e divide. Por isso o castigo é extremo: a esterilidade dos corpos que se ocultam e envelhecem, e a dor das almas oprimidas⁴⁵. (In GARCÍA LORCA, 2007, p. 18)

⁴⁴ AMELIA — Nascer mulher é o maior castigo.

MAGDALENA — E sequer nossos olhos nos pertencem. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 105) (Tradução minha)

⁴⁵ *La casa de Bernarda Alba* es el drama de los excesos. Exceso de autoridad. Exceso de celo respecto del que dirán. Son excesivas la hipocresía y la envidia. También la codicia y el resentimiento. La pertenencia a una clase y la necesidad de poseer dinero afectan demasiado a estas pobres mujeres. Como su dependencia del varón, que las amordaza y divide. Por eso el castigo es extremo: la esterilidad de los cuerpos que se ocultan y envejecen, y el dolor de las almas oprimidas. (MARSANIAN, In GARCÍA LORCA, 2007, p. 10) (Tradução minha)

3.4. Sobre o horror em *Dorotéia* e *La casa de Bernarda Alba*

Como afirma Pinto (2009, p. 24), no ciclo mítico do teatro rodrigueano, “tem-se um homem perdido de si mesmo, um homem profundamente angustiado. Um homem angustiado em um mundo de muito horror.” E o lugar em que esse homem vive a sua angústia é entre os limites de sua casa. “Em todo o conjunto de peças ‘míticas’, o homem é quase que exclusivamente retratado no seu lar, um espaço que passa a ser símbolo dele mesmo — do homem e de suas relações” (PINTO, 2009, p. 24). Assim sendo, é isso, naturalmente, o que acontece em *Dorotéia*; e é também o que se passa em *La casa de Bernarda Alba*: as personagens aparecem encerradas dentro de casa e lá vivem o seu horror.

A exemplo da *Filosofia do horror* de Carroll, as casas das duas peças são como que universos à parte, fechadas sobre si mesmas, comandadas por leis muito específicas e sempre na defensiva em relação ao mundo exterior.

A casa de *La casa de Bernarda Alba* está situada em um povoado da Andaluzia rural, segundo Gibson (2008, p. 664) inspirado em Asquerosa, onde Lorca viveu na infância, uma região de terra seca, que na peça funciona como uma alusão ao deserto, e que em 1936, ano da tragédia lorquiana, assim como toda a Espanha rural estava muito falta de recursos. Como se não bastasse a casa é cercada por muros grossos, o que potencializa o seu alheamento, também é significativo que, conforme indicam as rubricas em várias passagens, o interior da casa é branquíssimo. Isso importa porque à época, a pedra da sepultura que guardava o cadáver era branqueada como meio de manter a higiene, o que torna a casa um “túmulo embranquecido”⁴⁶ (MARSIMIAN, In GARCÍA LORCA, 2007, p. 15):

---

⁴⁶ “Sepulcro blanqueado”. (MARSIMIAN, In GARCÍA LORCA, 2007, p. 15) (Tradução minha.)

Acto primero

*(Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas.)*⁴⁷
(GARCÍA LORCA, 2007, p. 33)

Em *Dorotéia*, como é regra no teatro mítico de Nelson Rodrigues, a casa funciona como mais uma personagem (ou monstro horrífico), provida, ela mesma e seus objetos, de personalidade própria e com poderes fantásticos, como o são os objetos culturalmente impuros do horror artístico:

D. FLÁVIA — (...) Ó protetores desta casa... desta casa, onde todos os quartos morreram e só as salas vivem! (RODRIGUES, 1994, p. 659)

D. FLÁVIA — Porque, se não pedires, tudo te amaldiçoará nesta casa!... As rendas antigas, os velhos bordados, os armários, os espelhos... (profética)
Sim, tudo gritará contra ti... (RODRIGUES, 1994, p. 658)

A propósito, em *Dorotéia*, a prostituta é o único ser humano positivo, como indica a rubrica: “É a única das mulheres em cena que não usa máscara. Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no principio do século” (RODRIGUES, 1994, p. 628). Além disso, na fala de D. Flávia, (Ibid., p. 634), “tem tudo o que não presta”, é “doce, amorosa e triste” (Ibid.), isto é, demonstra características ou sentimentos humanos, comumente designados como inatos às mulheres e inexistentes nas demais personagens da peça.

Ao passo que as viúvas e Das Dores são seres intersticiais que pouco possuem de humano: não têm rostos, têm máscaras, e um corpo “tão seco e tão magro” (Ibid., p. 634) que elas próprias não sabem “como há neles vida” (Ibid.) e além de serem oniscientes quanto à vida dos parentes, apesar da cegueira seletiva

---

⁴⁷ “Ato primeiro. (Quarto branquíssimo do interior da casa de Bernarda. Muros grossos. Portas em arco com cortinas de juta arrematadas com medronhos e babados. Cadeiras de palha. Quadros com paisagens inverossímeis de ninfas, ou reis de lenda. É verão. Un grande silêncio sombrio se estende pela cena. Ao subir o pano a cena está vazia. Ouvem-se dobrar os sinos.) (GARCÍA LORCA, 2007, p. 33) (Tradução minha)

que as impede de ver homens, nunca dormiram: “D. FLÁVIA (*dolorosa*) — Velamos sempre... Para que a alma e a carne não sonhem...” (Ibid., p. 634), o que é humanamente impossível.

Também são seres intersticiais quanto ao sexo, não há nelas qualquer característica que as defina como seres femininos, ao contrário, orgulham-se da total falta de feminilidade: “D. FLÁVIA (*crescendo*) — As mulheres de nossa família não têm quadris, nem querem... (*desesperada*) E olha as nossas mãos que não acariciam...” (RODRIGUES, 1994, p. 634)

Somada à sua impureza possuem o caráter de fisicamente ameaçadoras e, portanto, atendem às características definidoras do monstro horrífico:

D. FLÁVIA — Não te faremos mal, Dorotéia... Houve um momento em que pensamos em te...
 DOROTÉIA (*completando, rápido*) — ...em me esganar.
 D. FLÁVIA — Mas não foi mal...
 DOROTEIA — Sei, sei, foi sem intenção...
 D. FLÁVIA — Seria para livrar você mesma de sua beleza... (RODRIGUES, 1994, p. 639)

E, de fato, D. Flávia, com as próprias mãos, simbolicamente assassina as primas quando estas reconhecem que enxergam o noivo de Das Dores:

MAURA (*com medo*) — Não quero nenhum sonho!
 D. FLÁVIA (*baixo*) — Morrer?
 MAURA — Talvez... mas queria uma morte em que não houvesse botinas...
 D. FLÁVIA (*com secreta alegria*) — Esta morte sim... e não outra... te darei esta morte...
 MAURA — Então depressa quero morrer... ainda as vejo... É delírio...
 D. FLÁVIA — É teu delírio.
 (*Maura de joelhos.*)
 MAURA (*feroz*) — Delírio ou não, estão diante de mim... As duas...
 (*D. Flávia, a distancia, estrangula, apenas simbolicamente, a prima. Carmelita cobre o rosto com o leque. Maura morre sem ser tocada.*)
 (RODRIGUES, 1994, p. 651)

D. FLÁVIA — Grava na tua agonia estas minhas palavras... Estou apertando, mas não o bastante para perderes os sentidos... Tua morte será um deserto de botinas. Não verás um único par na eternidade... E agora morre assim, morre.
 (*A distância, sem tocar na vítima, d. Flávia faz outro estrangulamento "simbólico". Carmelita morre.*)
 D. FLÁVIA — Morta. (RODRIGUES, 1994, p. 652-653)

No rol dos objetos fantásticos também está incluído o jarro, de acordo com Souto, (2007, p. 185), um símbolo da feminilidade de Dorotéia, que se conserva mesmo após a aquisição das chagas com Nepomuceno:

D. FLÁVIA (*com mimica de choro*) — O jarro!
 DOROTÉIA (*justificando-se*) — Deve ser algum engano... (para d. Flávia)
 Eu agora sou direita!... Com certeza ele não sabe ainda... Então é preciso avisar...
 D. FLÁVIA (*rosto a rosto com Dorotéia*) (*baixo*) — Acho que ele veio porque (*vacila, olhando para Dorotéia*)... resta alguma coisa em ti... (*baixa a voz*)
 Resta em ti alguma coisa de tua beleza... algo que ainda não foi condenado...
 DOROTÉIA (*em pânico*) — Não... (RODRIGUES, 1994, p. 656)

Do mesmo modo, Eusébio da Abadia, o noivo que é um par de botinas, um homem incompleto a quem falta o corpo que o faria ser/parecer humano e causador do horror experienciado pelas três viúvas e Das Dores:

D. FLÁVIA — Estás olhando na direção do teu noivo?
 DAS DORES (*aproximando-se das botinas*) — Sim...
 D. FLÁVIA (*exultante*) — Eu não disse que não verias nada? Não te disse sempre?
 DAS DORES — Sempre...
 D. FLÁVIA — Te jurei que não verias...
 DAS DORES (*num sopro de voz*) — Juraste...
 D. FLÁVIA — ... nem um botão de punho...
 DAS DORES — Nem isso...
 (*À medida que se aproxima, Das Dores exprime seu espanto e seu deslumbramento.*)
 D. FLÁVIA — ... nem um pivô na boca.
 (*Das Dores, que vinha rastejando em direção das botinas, ergue-se, frenética.*)
 DAS DORES — Olha, então!
 (*As três viúvas voltam-se num movimento único. Sobem nas cadeiras e olham por cima dos leques.*)
 DAS DORES (*num sopro*) — Estás vendo?
 D. FLÁVIA (*num sopro*) — Onde?
 DAS DORES (*exultante, gritando*) - Ali!
 D. FLÁVIA (*apavorada*) — Não... não vejo nada...
 AS DUAS OUTRAS — Nem nós...
 (*Num movimento simultâneo as três primas abrem os leques de cores berrantes, detrás dos quais escondem os olhos.*)
 DAS DORES — Por que mentes, mãe?
 D. FLÁVIA — Minto sim... eu vejo e não queria... são meus olhos que não me obedecem mais... vêm contra a minha vontade...
 MAURA (*sempre por detrás do leque*) — Antes não víamos nada... coisa nenhuma...
 CARMELITA (*sempre por detrás do leque*) — Eu não vi meu marido... deitei-me e não o vi... tive a náusea sem vê-lo.
 MAURA — Também não vi meu marido... nem homem nenhum...
 (...)
 (*Levadas pelo medo comum, fogem para a outra extremidade do palco, onde se agacham fazendo do leque um frágil escudo de pudor.*)

DAS DORES — Pensei que não veria coisa nenhuma... nem mesmo um pivô entre os dentes vivos...
 CARMELITA — Tenho medo!
 MAURA — E agora?
 CARMELITA — Ó Deus de todas as misericórdias!...
 D. FLÁVIA (*erguendo os dois braços, num fundo gemido*) — Por que nos destes olhos? (RODRIGUES, 1994, p. 647-648)

Das Dores, além de estar no interstício, como as viúvas, entre o humano e o não humano, caracteriza-se como monstro horrífico também por um ser uma morta/viva e, ao descobri-lo, atenta contra a integridade física da mãe:

D. FLÁVIA — Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...
 DAS DORES — Morta!
 D. FLÁVIA — Muito mortal Não te dissemos nada, com pena...
 DOROTÉIA (*condoída*) — Para não dar decepção...
 D. FLÁVIA — Tu não existes!
 DAS DORES (*atônita*) — Não existo?
 D. FLÁVIA — Tu não podias ser enterrada "antes da náusea, sem teres tido a náusea... A família esperava que, na noite de núpcias, tu a sentisses... Então, voltarias para o teu nada, satisfeita, feliz... Dirias: "Que born eu ter nascido mortal Que bom ter nascido de cinco meses... Antes assim!" Mas não aconteceu nada na tua noite de núpcias... O conto do teu noivo — essa história da dor de ouvidos — te enfeitiçou. (*para Dorotéia*) Minto?
 DOROTÉIA (*para Das Dores*) — Sua mãe disse a pura verdade!
 DAS DORES (*espantada*) — Nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então esse gesto... (*esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo?
 D. FLÁVIA (*feroz*) — Foi bom que tivesse nascido morta! (*lenta*) Porque serias uma perda... E não como nós... Não aceitaste em ti a náusea... em vez de enjôo, a volúpia... a adoração... Jamais serias como eu, que jamais amei ninguém, nem a mim mesma! (*gritando*) Por que continuas nesta casa, se és morta?
 DAS DORES — Vou partir!
 D. FLÁVIA — E já!
 DAS DORES — Mas antes quero que me ouças...
 D. FLÁVIA (*cruel*) — Fala, mas depressa... Diz tuas últimas palavras. E não te aproximes... Quero-te longe de mim... Volta para o teu nada.
 DAS DORES — Para o meu nada, não... Voltarei a ti!
 D. FLÁVIA (*com medo*) — Não!
 DAS DORES — Nasci morta... Não existo, mas (*incisiva*) quero viver em ti...
 D. FLÁVIA (*apavorada*) — Nunca!
 DAS DORES (*histérica*) — Em ti... serei, de novo, tua carne e teu sangue... e nascerei de teu ventre...
 D. FLÁVIA (*recuando*) — Não quero!
 DAS DORES (*para Dorotéia*) - E tu, Dorotéia...
 DOROTÉIA (*numa mesura*) — Às ordens...
 DAS DORES — Outrora de vida airada e hoje de bom conceito... Foste testemunha de minha mãe... agora serás de mim contra minha mãe... Escuta: serei, de novo, filha de minha mãe! E nascerei viva... e crescerei... e me farei mulher...
 DOROTÉIA — Acho difícil...
 DAS DORES (*feroz*) — Olha!
 (*Num gesto brusco e selvagem tira a própria máscara e coloca-a no peito de d. Flávia.*)
 D. FLÁVIA — Não! Não!

(A própria d. Flávia, com uma das mãos, mantém a máscara de encontro ao peito. Este é o símbolo plástico da nova maternidade.)

D. FLÁVIA (*gritando histericamente*) — Não te quero na minha carne! Não te quero no meu sangue!

(*D. Flavia dirige suas palavras à máscara.*)

D. FLÁVIA — Eu seria mãe até de um lázaro, menos de ti!

(Segurando a máscara de encontro ao peito, d. Flávia se torce e se retorce no seu medo e no seu ódio.) (RODRIGUES, 1994, p. 660-662)

Diversamente de *Dorotéia*, em *La casa Bernarda Alba*, todas as personagens são humanos positivos e há apenas um monstro horrífico: Bernarda Alba.

Bernarda pode ser entendida como monstro horrífico na medida em que dota-se de poderes acima do que normalmente estamos dispostos a acreditar como o de exercer total controle sobre a vida de 5 mulheres adultas, as filhas, tolhendo com violência qualquer desejo de liberdade ou autonomia, sendo portanto, cognitiva e fisicamente ameaçadora:

BERNARDA — Pues busca otro, que te hará falta. 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. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas⁴⁸. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 52)

ANGUSTIAS — (*Entrando.*) ¿Qué manda usted?

BERNARDA — ¿Qué mirabas y a quién?

ANGUSTIAS — A nadie.

BERNARDA — ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta! ¿A quién mirabas?

ANGUSTIAS — Yo...

BERNARDA — ¡Tú!

ANGUSTIAS — ¡A nadie!

BERNARDA — (*Avanzando con el bastón.*) ¡Suave! ¡Dulzarrona! (*Le da.*)

PONCIA — (*Corriendo.*) ¡Bernarda, cálmate! (*La sujeta.*)⁴⁹ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 56-57)

⁴⁸ Pois busca outro, que te fará falta. Nos oito anos que dure o luto não há de entrar nesta casa o vento da rua. Façam de conta que tapamos com tijolos portas e janelas. Assim se passou na casa de meu pai e na de meu avô. Enquanto isso, podem começar a bordar o enxoval. Tenho na arca vinte peças de linho para os lençóis e fronhas. Madalena pode bordá-los. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 52) (Tradução minha)

⁴⁹ ANGUSTIAS — (*Entrando.*) O que manda a senhora?

BERNARDA — O que olhava e a quem?

ANGUSTIAS — A ninguém.

BERNARDA — É decente que uma mulher de sua classe vá com o anzol atrás de um homem no dia da missa do seu pai? Responda! A quem olhava?

Com seu autoritarismo, Bernarda transtorna as filhas, a mãe senil e as criadas e produz-lhes repulsa, todas querem ver-se livres de sua mão de ferro:

ANGUSTIAS — Afortunadamente pronto voy a salir de este infierno!
⁵⁰(GARCÍA LORCA, 2007, p. 86)

PONCIA — (*A voces.*) ¡Ya viene! (*A la Criada.*) Limpia bien todo. Si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan.

CRIADA — ¡Qué mujer!

PONCIA — Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. ¡Limpia, limpia ese vidriado!

CRIADA — Sangre en las manos tengo de fregarlo todo.

PONCIA — Ella, la más aseada, ella, la más decente, ella, la más alta. Buen descanso ganó su pobre marido.⁵¹ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 36)

BERNARDA — ¡Calle usted, madre!

MARÍA JOSEFA — No, no callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. ¡Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría!

BERNARDA — ¡Encerradla!

MARÍA JOSEFA — ¡Déjame salir, Bernarda!

(*La Criada coge a María Josefa.*)

BERNARDA — ¡Ayudarla vosotras! (*Todas arrastran a la vieja.*)

MARÍA JOSEFA — ¡Quiero irme de aquí, Bernarda! A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar.⁵²(GARCÍA LORCA, 2007, p. 80-81)

ANGUSTIAS — Eu...

BERNARDA — Você!

ANGUSTIAS — A ninguém!

BERNARDA — (*Avançando com o bastão.*) Mentirosa! Derretida! (*Lhe bate.*)

PONCIA — (*Correndo.*) Bernarda, acalme-se! (*Domina-a.*) (GARCÍA LORCA, 2007, p. 56-57)
 (Tradução minha)

⁵⁰ ANGUSTIAS — Felizmente, logo saírei deste inferno. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 86) (Tradução minha)

⁵¹ PONCIA — (*Gritando*) Já vai! (*À Criada.*) Limpe bem tudo. Se Bernarda não vê reluzentes las coisas me arrancará os poucos cabelos que me restam.

CRIADA. Que mulher!

PONCIA. Tirana de todos os que a rodeiam. É capaz de sentar-se encima do seu coração e ver como você morre durane um ano sem que desfaça esse sorriso frio que leva na maldita car. Limpe, limpe esses vidros!

CRIADA — Tenho sangue nas mãos de esfregar tudo.

PONCIA — Ela, a mais aseada, ela, a mais decente, ela, a que está acima de todos. Bom descanso ganhou seu pobre marido. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 36) (Tradução Minha)

⁵² BERNARDA — Cale-se, mãe!

MARÍA JOSEFA — Não, não me calo. Não quero ver estas mulheres solteiras ansiando pelo casamento, desfazendo em pó o coração, e eu quero ir à minha aldeia. Bernarda, eu quero um homem para casar-me e ter alegria!

BERNARDA — Tranquem-na!

MARÍA JOSEFA — Deixe-me sair, Bernarda!

(*A Criada agarra Maria Josefa.*)

BERNARDA — Ajudem vocês! (*Todas arrastam a velha.*)

MARÍA JOSEFA — Quero ir daqui, Bernarda! Para casar-me à beira-mar, à beira-mar. (GARCÍA LORCA, 2007, p. 80-81) (Tradução minha)

Somado a tudo isto, Bernarda Alba tem outra marca determinante do monstro horrífico: ela é um ser intersticial, pois, de certa forma, viola o esquema de família tradicional quando personifica o poder patriarcal, tomando para si todo o poder que, originariamente, nesse modelo de família, pertence ao homem.

Como lembram Schneider (1968) e Lévi-Strauss,

Se, por um lado, os diferentes sistemas sociais de parentesco das sociedades humanas sempre se baseiam em vínculos biológicos, por outro, eles são fundamentalmente sistemas culturais. A união de indivíduos que não têm ligações biológicas pelo casamento, que os torna parentes, e todo tipo de comportamento social que se espera resultar de tais laços asseguram o domínio do social sobre o biológico, do cultural sobre o natural. (*apud* FACINA, 2004, p. 97)

Assim, as falas da, biologicamente, mulher Bernarda Alba são as falas culturalmente reservadas ao homem, ao patriarca, com quem, historicamente, a mulher nunca estabeleceu “[...] permutas e contratos em pé de igualdade” (BEAUVOIR, 1967, p. 166).

MUCHACHA — (*Con timidez.*) Comer es necesario para vivir.
 BERNARDA — A tu edad no se habla delante de las personas mayores.
 MUJER I — Niña, cállate.
 BERNARDA — No he dejado que nadie me dé lecciones. Sentarse. (*Se sientan. Pausa. Fuerte.*) Magdalena, no llores. Si quieres llorar te metes debajo de la cama. ¿Me has oído?⁵³ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 44-45)

BERNARDA — (*Golpeando con el bastón en el suelo.*) ¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro!⁵⁴ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 78-79)

Então, se, de um lado, Bernarda resigna-se ao luto de oito anos pela morte do marido e depois da filha caçula (luto que também inflige às filhas), como manda a tradição da família mediterrânea, onde é acentuada a noção de encerramento

⁵³ MOÇA — (*Com timidez.*) Comer é necessário para viver.

BERNARDA — Na sua idade não se fala diante de pessoas mais velhas.

MUJER I — Cale-se, menina.

BERNARDA — Nunca deixei que ninguém me desse lições. Sentem-se. (*Se sentam. Pausa. Fuerte.*) Magdalena, não chore. Se quer chorar meta-se embaixo da cama. Ouviu? (GARCÍA LORCA, 2007, p. 44-45)

domiciliar das mulheres como depósitos da honra masculina (*cf.* PITT-RIVERS *apud* FACINA, 2004, p. 102), de outra parte, fazendo calar pela força a voz das outras mulheres da casa, Bernarda defende e apodera-se da voz do homem, cuja postura ela admite, situando-se, como é próprio do “monstro horrífico”, num interstício, no caso da tragédia lorquiana, o dos dois sexos.

---

⁵⁴ BERNARDA — (Golpeando o chão com o bastão.) Não se iludam que podem comigo! Até que eu saia desta casa morta mandarei no meu e no de vocês! (GARCÍA LORCA, 2007, p. 78-79)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Los hombres, en su mayoría, tienen una vida especial que usan como tarjeta de visita. Es la vida que se les conoce públicamente. (...) Pero esa mayoría, también tiene otra vida, una vida gris, agazapada, torturante, diabólica, que trata de ocultar como un feo pecado.*⁵⁵

(Federico García Lorca)

Como afirma Souto, “[...] a tragédia é o gênero que não tem problemas ao falar a dor, ela clama a agonia, chega a ser uma exibição do sofrimento” (2007, p. 95). Do mesmo modo, Nelson Rodrigues e Federico García Lorca são autores que não têm medo do humano e isso implica tratar em suas obras temas que fazem parte da constituição do ser humano: o binômio amor-morte, a solidão, a hipocrisia das relações humanas, as mais diversas formas de violência, a tensão advinda da necessidade de afirmação da própria individualidade e o desejo de encontrar o próprio lugar entre outros seres humanos. E desses temas emerge o caráter trágico de seus teatros.

Um trágico, segundo a tese de Williams (2002), fundado na modernidade é marcado por preocupações estéticas e sociais desse período. Assim, os textos teatrais de Nelson e Lorca, em acordo com a concepção de Santos (2004), são obras que trazem impressas “rastros do trágico”, nas quais tradição e modernidade se combinam e as personagens, conforme Carlson (1997), já não se relacionam com o divino como na tragédia grega, mas com processo histórico, isto é, com as profundas transformações sociais ocorridas no século XX.

---

⁵⁵ Os homens, em sua maioria, têm uma vida especial que usam como cartão de visita. É a vida que dão a conhecer publicamente. (...) Mas essa maioria, também tem outra vida, uma vida cinza, escondida, torturante, diabólica, que trata de ocultar como um feio pecado. (Tradução minha)

É o que confirma a síntese estética que Lorca faz de *La casa de Bernarda Alba*: “Nem uma gota de poesia! Realidade! Realismo puro!” (*Apud* Gibson, 2008, p. 644)

Nelson e Lorca acreditam no poder cartático e (sobretudo Lorca) educativo do teatro, como atestam suas falas, nas quais criticam o espetáculo teatral como mero entretenimento fácil:

Para salvar a plateia é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. (RODRIGUES, 1997, p. 161)

Teatro não tem que ser bombom com licor. (RODRIGUES, 1997, p. 161)

Tenho que dizer que este conceito da arte pela arte é uma coisa que seria cruel se não fosse, felizmente, cafona. Nenhum homem verdadeiro crê ainda nesta mesquinhez da arte pura, arte pela arte mesma. Neste momento dramático do mundo, o artista deve chorar e rir com seu povo. Há que deixar o ramo de açucenas e meter-se no lodo até a cintura para buscar as açucenas. Particularmente, eu tenho uma ânsia verdadeira de comunicar-me com os demais. Por isso bati nas portas do teatro e ao teatro consagro toda minha sensibilidade⁵⁶. (LORCA *apud* GIBSON, 2008, p. 649)

E em suas dramaturgias, ao usarem a família como elemento desencadeador do trágico, expõem suas contradições sem condescendência. Não há qualquer tentativa de ocultação de remorsos, ódios, inveja e violência entre familiares, especialmente os do modelo conservador-patriarcal que aos poucos se esboroa com a paulatina emancipação da mulher.

Na família tradicional, conforme Souto,

O pai toma posse do filho, marcando-o através de seu sêmen e do seu sobrenome. Transmite-lhe o patrimônio do sangue, que lhe dá uma similitude; e do nome, que lhe atribui uma identidade. O pai só é reputado como tal diante da suposição da fidelidade absoluta da mulher, cuja traição

---

⁵⁶ Tengo que decir que este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera, afortunadamente, cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, por el arte mismo.

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar e reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para buscar las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad. (LORCA *apud* GIBSON, 2008, p. 649) (Tradução minha)

é impensável, pois atingiria o próprio princípio da filiação. Em contrapartida, as eventuais infidelidades do marido não interferem na descendência, pois os bastardos são concebidos fora do casamento e da família. (SOUTO, 2007, p. 44)

É este o sentimento de Bernarda Alba e de D. Flávia para com suas filhas: o de posse. A lei das duas é a do homem, ele sim possuidor de liberdade identitária e amorosa-sexual, proprietário pleno de seu corpo. Paz (1994b, p. 17) lembra que “[...] sem sexo não há sociedade, pois não há procriação, mas o sexo também ameaça a sociedade”. Mas, como visto acima em Souto, a sexualidade que pode ameaçar a sociedade patriarcal é a feminina, por isso, de um lado a sua repressão e de outro, legitimação à masculina, como pontualmente aparece em *La casa de Bernarda Alba*:

CRIADA — (...) Suelos barnizados con aceite, alacenas, pedestales, camas de acero, para que traguemos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y una cuchara. ¡Ojalá que un día no quedáramos ni uno para contarlo! (*Vuelven a sonar las campanas.*) Sí, sí, ¡vengan clamores!, ¡venga caja con fillos dorados y toallas de seda para llevarla!; ¡que lo mismo estarás tú que estaré yo! Fastídate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! (*Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar Mujeres de luto, con pañuelos grandes, faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la escena.*)

CRIADA — (*Rompiendo a gritar.*) ¡Ay Antonio María Benavides, que ya no verás estas paredes, ni comerás el pan de esta casa! Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron. (Tirándose del cabello.) ¿Y he de vivir yo después de haberte marchado? ¿Y he de vivir?⁵⁷ (GARCÍA LORCA, 2007, p. 42-43)

Tanto em *La casa de Bernarda Alba* quanto em Dorotéia, as mães viúvas, Bernarda e D. Flávia, investem-se do poder patriarcal que foi de seus maridos. E se, na opinião de Nelson Rodrigues, “[...] as feministas querem reduzir a mulher a um

⁵⁷ CRIADA — (...) Pisos polidos com azeite, armários, pedestais, camas de ferro, para que bebamos fel as que em choupanas, com um prato e uma colher. Espero que nem um só de nós fique para semente. (*Voltam a soar os sinos.*) Sim, sim, venham clamores! Venha o caixão com fios dourados e toalhas de seda para levá-lo! Como está agora, estarei eu um dia! Amofine-se, Antônio Maria Benavides, esticado na tua roupa nova, com as tuas botas perfeitas! Amofine-se! Já não voltará a me levantar as saias atrás da porta do curral! (*Pelo fundo, de duas em duas, começam a entrar Mulheres de Luto, com grandes lenços, vestidos de cauda e leques pretos. Entram lentamente até encher a cena. A Criada rompe os gritos.*)

– Ai! Antônio Maria Benavides, que já não verá estas paredes, nem comerá o pão desta casa! Fui a que mais te quis bem entre aquelas que te serviram. (*Desgrenhando-se.*) – E hei de viver depois de sua partida? Hei de viver? (GARCÍA LORCA, 2007, p. 42-43) (Tradução minha)

macho mal acabado” (RODRIGUES, 1997, p. 62), Bernarda e Flávia (única a receber o epíteto dona), ao usurparem o poder do patriarca e reproduzirem o comportamento que se espera de tal, negando em si mesmas e às filhas qualquer manifestação de feminilidade ou de expressão de emocional, passam a transitar entre os dois sexos; já não são, culturalmente, mulheres, mas também não são, biologicamente, homens, situando-se, então, segundo a proposição de Carroll (1999), no interstício entre o masculino e o feminino. São cognitivamente e fisicamente ameaçadoras, são “monstros” que infligem o horror à sua volta, o indizível, que culmina em transtornos afetivo-emocionais e morte e isolamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro, Gerd Bornheim; *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).
- _____. *A Política*. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Atena Editora, 1960.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Trad. Marie Paule Sarazin, Antoni Vicens. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1996.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. (Vol. I: Fatos e mitos)
- _____. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. (Vol. II: A experiência vivida)
- BRADBURY, Malcom e MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- CARROL, Noël. *A filosofia do horror: ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CASTELLO BRANCO, Carlos. *Dorotéia*. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 147-149. (Volume Único).
- CASTRO FILHO, Claudio de Souza. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, UNICAMP.
- CAVALHEIRO, E. *García Lorca*. 2. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1956.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DILTHEY, Wilhelm. *Os tipos de concepção do mundo*. Trad. Artur Morão. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/dilthey_tipos_de_concepcao_do_mundo.pdf. Acesso em jan. 2010.

- EPICURO. *Carta sobre a felicidade*. Tradução baseada na edição de Arrighetti. Epicuro. *Opere*. Turim, 1973. Disponível em: www.portalveritas.blogspot.com. Acesso em jan. 2010
- ÉSQUILO. *Oréstia: Agamemnon, Coéforas, Eumênides*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2007. (Coleção L&PM Pocket).
- EURÍPEDES. *Medéia*. Trad. Miroel Siveira, Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- _____. *Alceste; Electra; Hipólito*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Longseller, 2007.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. São Paulo: Publifolha, 2003.
- KITTO, H. D. F. *A tragédia grega: estudo literário*. 2ª reimpressão. Coimbra: Arménio Amada Editora, 1990.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. Trad. Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- LORAUX. *Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- MARCO AURÉLIO. *Meditações*. Trad. Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Coleção Os Pensadores).
- MARSIMIAN. Silvina Beatriz. *El desafío de la norma*. In: GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Longseller, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octavio. *La casa de la presencia: poesía e historia*. Ciudad de México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1994a.
- _____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994b.
- PLATÃO. *Fédon*. Trad. Jorge Paleikat, João Cruz Costa. In: _____. *Diálogos: O banquete; Fédon; Sofista; Político*.
- PINO, Manuel Cabello. *García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo*. In: *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario 2006, vol. XI, 131-140. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25801>. Acesso em fev. 2010.
- PINTO. Liliane Negrão. *Nelson Rodrigues e o espetáculo trágico do castigo: a moralização cristã em Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos Afogados*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- RESENDE, Otto Lara. Entrevista com Nelson Rodrigues. *Revista O Comício*. Disponível em: <<http://www.nelsonrodrigues.com.br>> Acesso em 2002.
- RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.
- _____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das letras, 1993b.
- _____. *Teatro completo*. (Volume Único). Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Dorotéia*. In: _____. *Teatro completo*. (Volume Único). Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 625-670.
- _____. *Anjo negro*. In: _____. *Teatro completo*. (Volume Único). Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 571-624.

- _____. *Senhora dos afogados*. In: _____. *Teatro completo*. (Volume Único). Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 671-728.
- _____. *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- _____. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Organização e seleção Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. Leonor Santa Bárbara. Coimbra: Edições 70, 2008.
- SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. *A compreensão como categoria filosófica*. In: 54º Seminário do GEL, 2006, Araraquara - SP. Caderno de Resumos. Araraquara - SP : UNIP; UNESP, 2006.
- SANTOS, Volnei Edson dos *et al.* *O trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo*. In: ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lucia; ANTELO, Raul (Orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Grifos, 1999.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- SOUTO, Carla. *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós*. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.
- TUCÍCIDES. *Guerra del Peloponeso*. Trad. Diego Gracián. Biblioteca Clássicos Grecolatinos, 2007. Disponível em: <http://visualbook.blogspot.com/> Acesso em jan. 2010.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WITTGENSTEIN. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.